ISSN 0717

AÑO XIV, Nº 14
DICIEMBRE 2006

Beaucoup
R
E
R
couvertes en 1700
and selon les Anglois

FINISTERRAE
PUBLICACIÓNDELAUNIVERSIDADFINISTERRAE

FINISTERRAE
PUBLICACIÓN DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

Director
Álvaro Góngora

Presidente Comité Editorial
Roberto Guerrero

Comité Editorial
Daniel Ballacey
Álvaro Bardón
María Elena Farías
Álvaro Góngora
Eduardo Guerrero
Pablo Mayer

Crónica de la Universidad
Carla Fogliatti

Diseño
Andrea Goic

Fotografía
Guillermo Feuerhake

Impresión
Ograma

Administración
Avda. Pedro de Valdivia 1509
Santiago – Teléfono (562) 420 7100

Las opiniones expresadas en los artículos y entrevistas que aquí se publican son de la exclusiva responsabilidad de su autor y no representan necesariamente la opinión de los editores ni de la Universidad Finis Terræ.

La reproducción total o parcial de los artículos de la revista está prohibida sin la autorización del Director, con excepción de citas y comentarios.

ISSN 0717 - 0238
REGISTRO DE PROPIEDAD INTELECTUAL N° 329.322
AÑO XIV, N°14, 2006

ÍNDICE

PRESENTACIÓN
Rector Roberto Guerrero del Río **5**

JAVIER MARIANA T.
La dignidad del cuerpo humano **10**

SANTIAGO SOTO O.
Algunas reflexiones de un médico sobre el cuerpo humano **20**

MARIO TORAL M. **32**
El cuerpo en mi historia

JOSÉ GABRIEL ALEMPARTE R.
El cuerpo arquitectónico: reflexiones de un arquitecto sobre el cuerpo humano **42**

MARCO ANTONIO DE LA PARRA C.
Para una imposible e interminable historia del cuerpo **54**

OSVALDO PEÑA M.
"El cuerpo humano" **60**

RAFAEL SAGREDO B.
Cuerpo, politica y espectáculo **62**

JACQUELINE DUSSAILLANT C.
Cuerpo, belleza y consumo. Ideales estéticos femeninos en Chile, 1830, 1930 **72**

ALEJANDRA ARAYA E.
El cuerpo sufriente en la construcción del individuo moderno: epistolario confesional de sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo, monja del siglo XVIII **80**

MARCELA LABRAÑA C.
Cuerpos frente al espejo **94**

HERNÁN MARCHANT M.
Cuerpo y arquitectura. De la analogia a la virtualidad **100**

JAIME VALDIVIESO B.
Ritual de mis piernas: descubrimiento, deslumbramiento y soledad del propio cuerpo **104**

TOMÁS HARRIS E.
Suturas: fragmentos para la criatura de Victor Frankestein **110**

ANDREA JEFTANOVIC A.
El cuerpo travesti y la inversión del orden en *El lugar sin límites* DE JOSÉ DONOSO **114**

DANIELA MILLER R.
PÍA COSMELLI B.
FELIPE BENNETT B.
De cuerpo y alma, un proyecto fotográfico **122**

CRÓNICAS DE LA UNIVERSIDAD **128**

universidad

Presentación

Roberto Guerrero del R.
Rector de la Universidad Finis Terrae

Desde hace un tiempo, la Revista Finis Terrae que se publica anualmente, ha tratado un tema en forma monográfica, con el objeto de abordarlo desde los diversos enfoques que es posible recoger en una universidad.

En esta ocasión, el número que presentamos aborda el tema del cuerpo humano, enfocado desde las distintas disciplinas que participan en nuestra Casa de Estudios y recogiendo las variadas perspectivas en que puede ser considerado.

Nadie puede negar que en los últimos tiempos existe una mayor preocupación tanto por la estética o apariencia física, materializada entre otras a través de la publicidad con diversos estereotipos femeninos y masculinos que incluyen una amplia gama de caracteres, así como también por temas como la salud corporal y sus efectos en aspectos clínicos, etarios, etcétera.

Con estas perspectivas, nos hemos propuesto presentar enfoques y análisis diversos sobre el cuerpo humano, considerando visiones, disciplinas y puntos de vistas muy diversos.

A la luz de lo anterior, hemos tenido presente, en primer lugar, que la salud del cuerpo entendida en todas sus

dimensiones, es quizás el tema de nuestra época. Nos interesa a todos por igual y la manifestación más evidente es la frecuencia con que recurrimos a clínicas, hospitales, consultorios y visitas al médico, cuando no a los laboratorios de diversas especialidades. Ya sea la obesidad mórbida o infantil, la anorexia, la bulimia en los adolescentes, la vigorexia en los más adultos, así como una enorme variedad de enfermedades y afecciones quizás sea uno de los problemas país que más ha preocupado a los chilenos en las últimas décadas.

Pero el cuidado del cuerpo no sólo es de interés desde sus aspectos exteriores o interiores, sino también en actividades como el trabajo, al punto de que existen instituciones encargadas de velar por la seguridad laboral o por el cumplimiento de una estricta normativa que rige desde comienzos del siglo pasado, con exigencias cada vez más particulares.

Debe destacarse también que el cuerpo humano ha despertado siempre un enorme interés para el mundo del arte, y en el último tiempo ha adquirido expresiones novedosas en la plástica, como la conocida muestra de "Cuerpos Pintados", las fotografías de desnudos, de cuerpos jóvenes y senescentes, así como, más allá de las artes plásticas, en el ámbito teatral, lo que dice relación con la dramaturgia corporal.

Por otro lado, debe reconocerse la preocupación generada en las últimas décadas, que apunta a evitar toda marginación de personas que sufren alguna deficiencia física o corporal, o puedan ser consideradas minusválidas por algún concepto, instalándose aquí una noción de respeto a quien carga con alguna discapacidad.

También es motivo de importancia lo que dice relación con la comodidad del cuerpo humano.

En el hogar, en los medios de transporte, en la ciudad, en las carreteras, etcétera, al punto que arquitectos, urbanistas, ingenieros, para qué decir diseñadores, han incorporado criterios que nacieron de una disciplina que precisamente da cuenta de la importancia que ha adquirido el cuerpo humano en la sociedad contemporánea: la ergonomía.

En esta misma línea, podemos insertar el tema del medio ambiente o del entorno, tan relevante y aun recurrente en esta época. Suele asociarse el descanso y el "buen vivir" con la disponibilidad y el disfrute de espacios amplios, que faciliten el contacto con la naturaleza. El cuerpo reposando en una hamaca que está colgada en palmeras de una playa caribeña, pareciera ser la imagen idílica.

A menudo, somos extremadamente sensibles, quizás de manera inconsciente, a asumir cierta edad del cuerpo: la vejez. De hecho, nos referimos a ella como la "tercera edad". Y la vejez solitaria, inútil, enferma o doliente,

simplemente aterra. El mundo actual quizás intenta tomar distancia de esa inexorable etapa de la vida humana. Se la disfraza, cuando no se la abandona, en las llamadas "casas de reposo". En este plano de problemas, se podría decir que una conducta poco corriente es simplemente "asumir" francamente su cuerpo, tal como es, en la edad que se encuentre y con las posibilidades que pueda tener.

Yendo más a lo profundo, el cuerpo atormentado es un estado que interpela al hombre moderno, quien ha pensado en la opción de escoger un "buen morir", generando un debate, que en nuestros días recién comienza.

Por este asunto, y otros relacionados con el cuerpo y la libertad para tener dominio individual sobre él, es que ha cobrado tanta gravitación la bioética como disciplina. Y más al fondo todavía, no cabe duda de que el cuerpo inerte, el cadáver, se ha tratado de "velar" cada vez más, procurando desentenderse de esta manera de la muerte. El cadáver es, sin duda, el dato empírico de un cuerpo que ha dejado de existir y que nos recuerda la mortalidad del nuestro: los ritos funerarios son breves y los cementerios se han transformado en "parques" espaciosos y floridos.

En fin, hay demasiadas evidencias que muestran cuán importante resulta el cuerpo para la sociedad, en cualquier época. No obstante, se tiene escasa conciencia del hecho; a este respecto, Editorial Taurus ha publicado recientemente tres volúmenes de "La Historia del Cuerpo" (2005, edición en español), en los cuales se señalan el interés de abordar el tema desde una perspectiva histórica. Sus autores, dado que se trata de una obra colectiva, se refieren al cuerpo en Occidente y cubren desde la época renacentista a la contemporánea, aunque paralelamente, Editorial Paidos (2005, edición española), se encargó de editar "Un historia del cuerpo en la Edad Media".

No cabe duda de que los estudios históricos resultan trascendentes, toda vez que permiten hacer comprender el significado que ha tenido para los hombres el propio cuerpo en su dimensión individual y colectiva y ya sea, por extensión, modificación o contraste, ese conocimiento contribuye a explicar los significados que puede tener para las generaciones actuales.

Confiamos que estos enfoques académicos contribuyan al debate sobre la dignidad, la trascendencia, la belleza y el cuidado del cuerpo humano.

Por último, como es costumbre, se presenta también la sección llamada "Crónica de la Universidad", que contiene un sucinto recuento de todas nuestras actividades anuales.

Santiago, noviembre 2006

MTEV

LA DIGNIDAD DEL CUERPO HUMANO

Javier Mariana T.
Escuelas de Medicina
y Ciencias de la Familia, UFT

Introducción

El cuerpo humano es elemento constitutivo de nuestra personalidad. Se nos ha dado junto con el don de la vida. Por medio de los sentidos corporales, entramos en contacto con el mundo que nos rodea. Podemos disfrutar paisajes maravillosos, percibir sonidos y melodías, experimentar el bienestar y el dolor. El cuerpo nos permite, sobre todo, comunicarnos con los demás. El cuerpo es la expresión de nuestra personalidad. La medicina y la biología nos han permitido conocer con asombro el funcionamiento maravilloso de los diferentes órganos que hacen posible nuestra existencia. En él experimentamos nuestra grandeza, y al mismo tiempo nuestra fragilidad e imitación. Vivimos en nuestro cuerpo, pero somos más que nuestro cuerpo.

El tema del valor y dignidad del cuerpo humano se plantea como prolongación y consecuencia del valor y dignidad del hombre, que de manera más o menos explícita encontramos en las diferentes épocas y culturas. Para Platón, el hombre es un espíritu aprisionado temporalmente en su cuerpo. Aristóteles concibe al hombre como animal racional, esto es, un cuerpo animado y dirigido por su capacidad racional. Basado en él, Tomás de Aquino hablará del hombre como espíritu encarnado, síntesis entre el mundo material y el espiritual. Para Descartes, somos "res extensa", seres que existimos en nuestros parámetros materiales. Para Sartre, el cuerpo es lo que limita nuestra existencia. Este breve panorama nos permite asomarnos a la complejidad en torno a la comprensión del hombre y de su cuerpo. Surgen preguntas inevitables en torno al valor y dignidad de la vida, el respeto al propio cuerpo y al de los demás, el sentido de la sexualidad, la estética, el cuerpo humano y arte, la bioética, por mencionar algunos.

En este artículo, trataré de exponer la visión cristiana sobre el cuerpo humano. El cristianismo es más que una teoría o ideología. Es un estilo de vida que orienta e ilumina todas las dimensiones de nuestra existencia. La fe no pretende proporcionarnos un conocimiento científico sobre nuestro cuerpo, sino más bien iluminar nuestra existencia para ayudarnos a encontrar las respuestas que se nos plantean en el día a día. El cristianismo no ofrece sólo unos contenidos teóricos, ni pretende cuestionar o competir con el conocimiento valiosísimo que nos ofrecen las ciencias. Aprecia, valora, estimula toda la actividad científica y filosófica legítima. Pero su aportación específica es la de ofrecer criterios y pautas que guíen nuestro comportamiento de acuerdo con nuestra dignidad como personas. Estos criterios se fundamentan en la revelación de Dios por medio de su Palabra y sobre todo de la vida de su Hijo, Jesús. Por eso, haré referencia a varios pasajes de la Biblia, a algunos documentos del Magisterio de la Iglesia y a varios escritos del Papa Juan Pablo II, para quien este tema revestía especial importancia.[1]

El relato de la creación

El texto principal en el que se inspira la antropología cristiana y que, por su especial belleza, también ha sido fuente de inspiración de importantes obras de arte, son los primeros capítulos del libro del Génesis.

Y dijo Dios: Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos, y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las sierpes que serpean por la tierra.

Creó, pues, Dios al ser humano a imagen suya, a imagen de Dios le creó, macho y hembra los creó.

Y bendíjolos Dios, y díjoles Dios: «Sed fecundos y multiplicaos y henchid la tierra y sometedla; mandad en los peces del mar y en las aves de los cielos y en todo animal que serpea sobre la tierra.[2]

Y un poco más adelante encontramos un segundo relato complementario:

Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente.[3]

En un estilo alegórico, propio de la época en que fue escrito, nos ofrece una bellísima narración con la que el autor sagrado quiere transmitir su mensaje. La intención y el objetivo del autor no es la de ofrecer una explicación científica sobre el origen del mundo, de la vida y del hombre. Las ciencias (medicina, biología, etcétera) nos ofrecen explicaciones descriptivas sumamente valiosas sobre el cuerpo humano. Los escritos de la Biblia se sitúan en otro nivel, en otra dimensión. No pretenden explicar ni describir el funcionamiento del cuerpo humano, ni elaborar una teoría sobre el origen del universo. No quieren respondernos al cómo es el cuerpo humano, sino al por qué y para qué.

El mensaje central de este pasaje bíblico es que el universo ha sido creado por Dios con su inmensa sabiduría y bondad, y el hombre es el culmen de la creación, la obra maestra de Dios. Mediante la alegoría de la figura de greda sobre la que Dios infunde su aliento de vida para crear al primer hombre, el autor quiere expresar de manera sencilla el misterio que entraña la vida de cada ser humano. Mientras va presentando las diferentes etapas de la creación del cosmos (la luz, la tierra, el mar, las plantas, los animales) de manera continua y progresiva, la creación del hombre rompe esta continuidad y se sitúa en otro plano. Dios se detiene, y tras un momento de reflexión, decide crear un ser a su imagen y semejanza.

Aparecen así las dos verdades esenciales sobre el ser humano: *es una criatura que ha llegado a la existencia gracias a la sabiduría y la bondad creadoras de Dios; y ha sido creado a su imagen y semejanza.* Cuando el autor sagrado va describiendo la creación del universo, tras cada etapa concluida añade la frase: "y vio Dios que era muy bueno". Efectivamente, todo lo que existe, todo lo que encontramos en nuestro mundo, participa en la bondad de Dios. Pero en el caso del hombre, esta participación es especial. No sólo se dice que es bueno, sino que ha sido creado a imagen y semejanza de Dios. El hombre comparte con el resto de la creación su realidad corpórea, su organismo físico. *Existe en su cuerpo, pero es mucho más que su cuerpo.* El hombre no se puede reducir a su realidad material. Tiene una interioridad, una naturaleza espiritual que se expresa en su inteligencia, su voluntad, su libertad y su conciencia. *Precisamente radica en esta naturaleza espiritual su semejanza con Dios.* Por eso mismo, nuestra naturaleza espiritual nos distingue cualitativamente de todos los demás seres, incluso de los que en la cadena evolutiva presentan una mayor semejanza morfológica con la especie humana.

Como vemos, este breve texto, a través de su aparente simplicidad, encierra un denso contenido. De hecho, es la base de lo que llamamos antropología cristiana, fuente de inspiración de los pensadores cristianos, desde Agustín hasta el Papa Benedicto. *El hombre es unidad sustancial de cuerpo y alma; espíritu encarnado.* El cuerpo, el propio cuerpo y el de los demás, es componente esencial de la persona humana, y no podemos menospreciarlo, cosificarlo, usarlo como instrumento mediático. Por medio del cuerpo, expresamos nuestra interioridad, entablamos la comunicación con las demás personas. Nuestros sentidos corporales son las ventanas que nos permiten interactuar con nuestro entorno, y por medio de ellos alcanzamos el conocimiento de la realidad. El cuerpo humano es transparencia de nuestra dignidad personal.

La antropología cristiana aprecia y valora la altísima dignidad del cuerpo humano, y rechaza enérgicamente toda concepción negativa que lo infravalore o rebaje. Con esa misma energía, rechaza también la mentalidad materialista y consumista que, en la práctica, idolatra el cuerpo humano, y reduce la persona a su dimensión física. El hombre existe en su cuerpo, pero es mucho más que su cuerpo.

La narración de la creación del hombre concluye con las palabras que el Creador dirige al hombre, y que son a la vez una bendición y un mandato: creced, mutiplicaos y dominad el universo entero. El Creador nos confía toda la creación, nos coloca en el centro, para que hagamos del cosmos que nos rodea un escenario acorde con nuestra dignidad. De alguna forma, nos permite ser quienes culminemos su obra creadora. Pone en nuestras manos los inmensos recursos de la naturaleza como medios para que nos realicemos de manera digna. Así, todos los seres creados se convierten en medios para que el hombre alcance sus objetivos. Los recursos naturales, los mismos animales, se nos han confiado para que hagamos un uso racional que nos ayude a llevar una existencia más digna. Pero *las personas son fines*

en sí mismas, y como tales merecen un respeto incondicionado, contrario a toda forma de instrumentalización y manipulación, de abuso y violación.

Dimensión relacional y sexualidad humana

Es muy interesante el estilo sobrio y respetuoso con el que el texto del Génesis introduce el tema de la sexualidad.

Dijo luego Yahveh Dios: No es bueno que el hombre esté solo. Voy a hacerle una ayuda adecuada.

Y Yahveh Dios formó del suelo todos los animales del campo y todas las aves del cielo y los llevó ante el hombre para ver cómo los llamaba, y para que cada ser viviente tuviese el nombre que el hombre le diera.

El hombre puso nombres a todos los ganados, a las aves del cielo y a todos los animales del campo, mas para el hombre no encontró una ayuda adecuada.

Entonces Yahveh Dios hizo caer un profundo sueño sobre el hombre, el cual se durmió. Y le quitó una de las costillas, rellenando el vacío con carne.

De la costilla que Yahveh Dios había tomado del hombre formó una mujer y la llevó ante el hombre.

Entonces éste exclamó: Esta vez sí que es hueso de mis huesos y carne de mi carne. Esta será llamada mujer, porque del varón ha sido tomada.[4]

El punto de partida es la reflexión que se hace el Creador: No es bueno que el hombre esté solo. Esta soledad que enuncia Dios es constatada por el mismo hombre de dos maneras. El hombre se siente solo frente a los demás seres. Cuando Dios hace pasar delante del hombre a todos los animales para que él, señor de la creación les ponga nombre, (es una manera de expresar su dominio), se da cuenta del abismo que lo separa de todos ellos. A pesar de las aparentes semejanzas, el hombre se diferencia abismalmente de los demás seres creados, y esto gracias a su naturaleza espiritual. Esta soledad originaria que experimenta el primer hombre es, en el fondo, el sentido de trascendencia que acompañará a los hombres de todas las épocas a lo largo de la historia. La soledad existencial del ser humano, frontera entre el mundo visible y el invisible.

Además de esta soledad de la especie humana frente al resto de la creación, el texto nos presenta lo que podemos llamar la soledad de género: el hombre varón se reconoce como incompleto, hasta que el Creador lo sume en un profundo sueño y le extrae una costilla con la que forma la primera mujer, Eva. De nuevo, este texto recurre al estilo alegórico para transmitirnos su mensaje sobre la dignidad del hombre y de la mujer. Ambos tienen igual dignidad como seres humanos. La primera reacción del hombre al contemplar a la mujer es de admiración y profundo gozo: ésta sí que es carne de mi carne y hueso de mis huesos. El hombre ha encontrado en la mujer su otro "yo", el único ser en el que se complementará. La diferenciación sexual se presenta así como superación de la soledad del ser humano, como respuesta a la tendencia innata a la apertura hacia los demás que experimenta todo ser humano. Aparece así un nuevo rasgo de la semejanza que el ser humano, hombre y mujer, tiene con Dios: su capacidad de vivir en comunicación con los demás, de entablar relaciones interpersonales con otras personas. El ser humano aparece de esta manera como un ser semejante a Dios por su espiritualidad (animal racional), pero esta semejanza se manifiesta también, y quizás de una manera más profunda, por su capacidad para vivir en comunión con los demás (ser relacional). Nuestra semejanza con Dios no nos asemeja a una Persona aislada que desde su soledad rige el universo, sino más bien a un ser que esencialmente es comunión de vida, y de la fecundidad de esa comunión divina emerge todo lo que existe.

El hombre es imagen de Dios sobre todo por su estructura relacional. Estamos orientados a la comunicación y comunión con los demás. Sólo alcanzamos nuestra realización, nuestra plenitud, cuando nos donamos sinceramente a los demás. Nuestro cuerpo es la expresión y el medio por el que se lleva a cabo esta comunicación y comunión, que manifiesta la llamada, la vocación al amor como sentido de nuestra vida. Toda relación y comunicación humana, en cierta forma, participa y expresa esa orientación a la comunión con las demás personas. La sexualidad humana adquiere su razón de ser en este ámbito relacional. La expresión más plena de esta vocación al amor y a la comunión, se realiza en la unión conyugal entre el hombre y la mujer.

La sexualidad aparece así como un rasgo importante de la persona que va más allá de su aspecto somático. La masculinidad y feminidad expresan la mutua complementariedad entre el hombre y la mujer. La diferencia sexual expresa la esencial apertura del ser humano hacia los demás, que le llevará a la comunión íntima con la pareja de su vida, por la que los dos se convertirán en una sola carne. *El cuerpo humano expresa la trascendente dignidad de la persona humana orientada a la apertura y comunión con los demás.* Toda comunicación interpersonal debe reflejar ese carácter humano no susceptible a ningún tipo de rebajamiento ni alienación. De manera especial, la unión conyugal auténticamente humana debe expresar esa comunión personal en la que se realiza la mutua complementariedad entre el hombre y la mujer. La sexualidad, creada y querida por Dios, es buena en sí, bendecida por Él. Orientada a la unión mutua y a la procreación.

Integridad, desnudez, inocencia y pudor

Estaban ambos desnudos, el hombre y su mujer, sin avergonzarse de ello.[5]

Esta frase tiene un significado importante para la teología del cuerpo. El hombre y la mujer, tal como fueron concebidos por el Creador, experimentan su propio cuerpo y el cuerpo de su

pareja exentos de toda forma de maldad y de vergüenza. De nuevo descubrimos en este texto una verdad importante sobre nuestro tema expresado metafóricamente con palabras sencillas. El autor sagrado nos describe el estado privilegiado en el que se encontraron las primeras personas según el proyecto original del Creador. Muchos siglos de reflexión teológica nos han ayudado a atisbar esta situación privilegiada, que de alguna forma añoramos todos, e insinúan otras culturas y religiones. El Catecismo lo expresa de esta manera:

El primer hombre fue no solamente creado bueno, sino también constituido en la amistad con su creador y en armonía consigo mismo y con la creación en torno a él; constituidos en un estado "de santidad y de justicia original". Esta gracia de la santidad original era una "participación de la vida divina". La armonía interior de la persona humana, la armonía entre el hombre y la mujer, y por último, la armonía entre la primera pareja y toda la creación, constituía el estado llamado "justicia original". El "dominio" del mundo que Dios había concedido al hombre desde el comienzo, se realizaba ante todo dentro del hombre mismo como dominio de sí. El hombre estaba íntegro y ordenado en todo su ser por estar libre de la concupiscencia, que lo somete a los placeres de los sentidos, a la apetencia de los bienes terrenos y a la afirmación de sí contra los imperativos de la razón.[6]

La naturalidad y armonía con que el hombre y la mujer podían convivir desnudos sin sentir vergüenza, expresan la bondad y la dignidad original del cuerpo humano, según el proyecto de Dios.

Significado esponsal del cuerpo

El hombre y la mujer experimentan el equilibrio y la armonía de la integridad de su cuerpo, que les permite el dominio de sí mismo para vivir en la libertad plena. Esta experiencia de la integridad del propio cuerpo orienta las relaciones mutuas entre ambos en la inocencia, entendida como pureza de intención, ausencia de maldad. Cada uno percibe en el otro la complementariedad de su persona. *Su inocencia le permite experimentar la desnudez sin vergüenza, porque no hay maldad entre ellos.* Por esta inocencia, sus cuerpos son reflejo de su interioridad. En su complementariedad, se descubren el uno para el otro como un don. Y precisamente acogiendo ese don y haciéndose a su vez don para el otro, van a encontrar su plenitud. Ésta es la dimensión esponsal del cuerpo humano. El hombre y la mujer se convierten el uno para el otro en un don, una ofrenda sincera, en la que la unión conyugal es la expresión de una sintonía y comunión personal íntegra, en todas las facetas de la persona.

En ese estado de equilibrio, de armonía e integridad, el hombre y la mujer perciben y toman conciencia de que son un don del Creador: entre todos los demás seres creados, ellos son los únicos a los que Dios ama por sí mismos y no en función de otros seres. Esta percepción de sí mismos como don (imagen y semejanza del Creador) les lleva a reconocerse también como don para su "otro yo". Percibe al otro también como don, como fin en sí mismo, que no puedo reducir a un objeto para propio provecho porque tiene una dignidad inviolable, que merece un respeto incondicionado. Este respeto es consecuencia y expresión de su inocencia.

En contraste con esta situación, el mismo texto del libro del Génesis nos presenta más adelante el cambio drástico y dramático que experimentan nuestros primeros padres tras el pecado original. Con la misma sencillez leemos: «Abriéronse los ojos de ambos, y entonces viendo que estaban desnudos, cosieron unas hojas de higuera y se hicieron unos cinturones» (Gén 3, 7). Cuando el hombre y la mujer sucumben ante la prueba (en el lenguaje metafórico de la Biblia, el árbol del bien y del mal), se produce en ellos un desequilibrio profundo que rompe la armonía en que han vivido hasta ese momento. Ese desequilibrio (el pecado original) afecta a su interioridad y también a su cuerpo, en todas sus dimensiones, incluyendo su sexualidad. Se produce un cambio radical en el interior del hombre y de la mujer, que afecta a su relación con Dios, con el resto de la creación y, de manera particular, a la relación entre el hombre y la mujer.

Llegamos así a lo que podríamos denominar el realismo antropológico de la visión católica sobre el hombre y, en específico, sobre el cuerpo humano. Por encima de reducciones simplistas de quienes pretenden desacreditar la profundidad y sabiduría de esta visión creacionista, y más allá de la visión romántico-naturalista, estos textos, de apariencia simple, contienen un mensaje existencial, accesible a todas las personas abiertas a la verdad, que por otra parte concuerdan con nuestra experiencia cotidiana. El cuerpo humano es la expresión de nuestra interioridad; nos permite entrar en una comunicación personal con los demás. Pero todos experimentamos la división interior entre las aspiraciones más nobles y las tendencias más bajas (lo que llamamos concupiscencia), por lo que necesitamos dominio para vivir en la armonía propia de nuestra dignidad humana, sin dejarnos llevar por las tendencias instintivas más fáciles.

El cuerpo humano en los Evangelios

Jesús ratifica la visión que el Antiguo Testamento nos ofrece sobre el hombre y sobre el cuerpo humano, y la amplía llevándola a su plenitud. Lo hace con sus palabras, con sus actos y sobre todo con su testimonio de vida. Desde el momento en que Dios decide entrar en nuestra historia haciéndose hombre, asumiendo un cuerpo humano, nos está revelando el inmenso valor y dignidad del cuerpo a los ojos de Dios. La visión maravillosa sobre el hombre y su cuerpo que hemos visto a la luz de la creación, no

era suficiente para el amor de Dios. Las torpezas con que los seres humanos hemos ido empañando aquella visión, motivaron la iniciativa divina de la venida de Jesús, que se hace hombre para revelarnos quién es el hombre a los propios hombres, y cuál es la dignidad de nuestra vida. Con su vida, su mensaje y sus obras, Jesús nos redime, nos alcanza la liberación de todo lo que empobrece, rebaja y denigra la vocación de cada ser humano. Ésta es la realidad de la redención realizada por Jesús.

Jesús ha redimido a todos los hombres y a todo el hombre. El cuerpo humano participa de la redención. Cada ser humano está llamado a vivir en plenitud la dignidad querida por el Creador, a recuperar el equilibrio y la armonía consigo mismo, con la creación y con los demás. Este proceso se realiza desde el interior del hombre. La naturaleza humana no se modifica, pero la gracia redentora de Jesús (la fuerza salvadora que Él nos alcanza) eleva esa naturaleza y nos descubre todo lo noble de que es capaz. El hombre redimido sigue experimentando la concupiscencia, la división, el desequilibrio y desorden de sus facultades. Pero cuenta en su interior con los recursos para vencer esa concupiscencia y vivir en el dominio de sus tendencias. De esta manera, la redención viene a ser una regeneración, una nueva creación.

Cuando el hombre descubre esta realidad, cuando deja que esta gracia de la redención penetre en su interior en el encuentro personal con el mensaje y la persona de Jesús, surge el hombre nuevo, renovado, redimido. Se produce un reordenamiento en todos los ámbitos de la persona (psicología, criterios, valores, voluntad) hasta el ámbito físico-somático. La realidad de la redención se traduce en una nueva visión de la propia vida, y en una nueva manera de relacionarse consigo mismo y con los demás. Este maravilloso proceso es lo que podemos denominar como la redención del cuerpo, es decir, la nueva visión del cuerpo humano que nos revela Jesús.

Esta redención del cuerpo entraña en primer lugar una nueva manera de comprenderse a sí mismo. Efectivamente, el hombre recobra la armonía, el orden y el equilibrio de toda su persona, por encima de los conflictos y crisis tan frecuentes en nuestra cultura (el hombre que se ve a sí mismo como una pasión inútil). No es el momento de extenderse en este punto, pero es comúnmente aceptado que muchas patologías y trastornos actuales tienen su causa en esos conflictos existenciales en que vive tanta gente y que tienen su repercusión somática. Por el contrario, cuando se recobra esa armonía profunda, se refleja también en el buen estado físico.

Pero, sobre todo, *la redención del cuerpo renueva nuestras relaciones con los demás.* El hombre no ve a los demás como una amenaza potencial (un lobo para el mismo hombre), ni bajo el esquema explotador-explotado o como una víctima de sus traumas infantiles. Por encima de todo esto, reconoce a cada persona como un ser creado por amor, para amar, y redimido por el amor incondicional e inagotable de Dios. Cada ser humano es presencia de ese amor y reclamo para entablar una relación personal ambientada en el respeto a su dignidad personal. Mi cuerpo es un don personal para los demás, lo mismo que el cuerpo de los demás lo es para mí. En el cuerpo de cada ser humano, descubro su presencia personal que reclama mi respeto, mi colaboración y solidaridad fraterna. Así como la redención del cuerpo se muestra en la armonía interior de la persona, en la convivencia social, se debe manifestar en la paz que brota del respeto, y que hace prevalecer la comprensión mutua sobre toda forma de recurso a la fuerza o la violencia.

Este nuevo modo de orientar la convivencia con los demás se presenta de manera particular en el campo de la sexualidad humana. En las palabras y en la vida de Jesús, descubrimos la dignidad y nobleza que para Él tiene la sexualidad, y que se expresan en la valoración que hace del matrimonio y la vida conyugal, y al mismo tiempo en la nueva forma de entender la pureza. Hay dos pasajes especialmente significativos:

Y se le acercaron unos fariseos que, para ponerle a prueba, le dijeron: ¿Puede uno repudiar a su mujer por un motivo cualquiera?

Él respondió: ¿No habéis leído que el Creador, desde el comienzo, los hizo varón y mujer, y que dijo: Por eso dejará el hombre a su padre y a su madre y se unirá a su mujer, y los dos se harán una sola carne?

De manera que ya no son dos, sino una sola carne. Pues bien, lo que Dios unió no lo separe el hombre.

Dícenle: Pues ¿por qué Moisés prescribió dar acta de divorcio y repudiarla?

Díceles: Moisés, teniendo en cuenta la dureza de vuestro corazón, os permitió repudiar a vuestras mujeres; pero al principio no fue así.

Ahora bien, os digo que quien repudie a su mujer –no por fornicación– y se case con otra, comete adulterio.[7]

Y en otro pasaje añade:

Habéis oído que se dijo: No cometerás adulterio.

Pues yo os digo: Todo el que mira a una mujer deseándola, ya cometió adulterio con ella en su corazón.[8]

Jesús bendice el matrimonio, en el que se realiza la entrega y la unión conyugal entre el hombre y la mujer. Cuando Jesús hace referencia a las palabras del Génesis, podemos decir que confirma la dimensión creacional del cuerpo humano, o sea, el plan original del Creador sobre el hombre y la mujer. Pero, de nuevo, Jesús nos invita a abrirnos a la visión nueva que Él nos revela y a la que nos capacita para vivirla. Los interlocutores de Jesús le presentan la realidad del divorcio admitido en la Ley de Moisés, y con ello parece que quieren comprometer al Maestro a asumir la realidad del divorcio frente a las dificultades reales de la vida matrimonial. A lo largo de la historia, hasta nuestros

días, siguen apareciendo estos interlocutores de Jesús, que parecen recordarle que la vida humana, y en particular la vida matrimonial, tiene una complejidad que no se puede idealizar.

En realidad, nadie conoce las dificultades de los hombres, y no sólo en este campo de la vida conyugal, mejor que Jesús. Pero la respuesta de Jesús no es la de una compasión malentendida, que rebaja la dignidad del hombre y de la mujer ante los problemas. La respuesta de Jesús es la de reafirmar esa dignidad, y en lugar de rebajar sus exigencias, alcanzarnos la gracia, las fuerzas que nos capaciten para vivirlas. Al referirse al principio, Jesús alude a ese estado originario del hombre y la mujer en el que gracias a su integridad (estado de equilibrio y armonía) vivían en la inocencia, la ausencia de maldad, que les permitía vivir en desnudez sin experimentar la vergüenza. *Jesús quiere mostrarnos que la experiencia de la redención del cuerpo, esa nueva visión del propio cuerpo y el de los demás, nos permite superar la maldad con que la concupiscencia enturbia el campo de la sexualidad, y recobrar de alguna manera ese estado de integridad.*

La redención del cuerpo significa la superación del estado pecaminoso del hombre (el hombre que se ha visto despojado del equilibrio y armonía original de su persona), por el que éste ha perdido el sentido límpido del significado esponsal del cuerpo, en el cual se expresa el dominio interior y la libertad del espíritu. Este nuevo significado redentor del cuerpo se alcanza mediante el dominio del propio cuerpo. El hombre realiza la gradual experiencia de la propia dignidad y, mediante la templanza, atestigua el propio autodominio y demuestra que realiza lo que en él es esencialmente personal. A través del dominio de sí, a través de la templanza de los «deseos», se revelan las posibilidades y las disposiciones más profundas y, no obstante, más reales de la persona, cuando adquieren voz los estratos más profundos de su potencialidad, a los cuales la concupiscencia de la carne, por decirlo así, no permitiría manifestarse. *La pureza de corazón se explica, a fin de cuentas, con la relación respetuosa hacia el otro sujeto, sin reducirlo a objeto.* La pureza es exigencia del amor. Es la dimensión de su verdad interior en el corazón del hombre.

Nuevo sentido de la pureza

Decíamos que la redención del cuerpo, que nos ha alcanzado Jesús, nos permite también entender de una manera nueva la pureza. La tradición hebrea consideraba la pureza como el resultado de una serie de prácticas principalmente exteriores. Las abluciones prescritas en el Antiguo Testamento pretendían preservar a los fieles judíos, individual y comunitariamente, de todo lo que significase contaminación inmune. Se mezclaban así motivos morales, sociales e incluso higiénicos para conservar la pureza en sentido amplio. Cuando estas prácticas quedan prescritas en los libros sagrados, adquieren el carácter de ritos. Por esta razón, los fariseos desarrollan una visión formal y externa de la pureza.

Jesús tiene una visión mucho más respetuosa del cuerpo humano, y mucho más elevada de la pureza moral. Ve en el corazón, en lo íntimo del hombre, la fuente de la pureza y también de la impureza moral, en el significado fundamental y más genérico de la palabra.

No es lo que entra por la boca lo que hace impuro al hombre; pero lo que sale de la boca, eso es lo que le hace impuro...lo que sale de la boca procede del corazón, y eso hace impuro al hombre. Porque del corazón provienen los malos pensamientos, los homicidios, los adulterios, las fornicaciones, los robos, los falsos testimonios, las blasfemias; pero comer sin lavarse las manos, eso no hace impuro al hombre.[9]

Jesús no anula la ley hebrea sino que le da su significado profundo y auténtico. Este sentido nuevo de plenitud propuesto por Cristo consiste en recuperar el sentido originario querido por Dios sobre el cuerpo humano. El ideal que Jesús nos propone no es utópico. Jesús tampoco pretende una especie de puritanismo. Nadie conoce como él la naturaleza y el corazón humano, su fragilidad existencial que le permite ser el hombre más comprensivo y compasivo de la historia. Pero tampoco conoce nadie como Él las posibilidades reales y los ideales sublimes de que es capaz el hombre y la mujer cuando descubren el sentido de su vida y de su cuerpo como vocación al amor. Él nos alcanza su gracia con la que nos asegura que el amor prevalece por encima de las tendencias concupiscentes del hombre y de la mujer. *La gracia acogida y correspondida con el dominio del propio cuerpo permite al hombre y a la mujer vivir la pureza evangélica como plenitud del amor en la entrega sincera mutua y recíproca.*

Lo erótico y lo ético

Las reflexiones anteriores nos permiten analizar y revisar el término "eros". Lo primero que tenemos que señalar es que este término posee diferentes significados. Normalmente, se refiere al atractivo que experimenta el hombre hacia la mujer, y viceversa, y con frecuencia se reduce sólo al aspecto sexual. El sentido original que le da Platón, de cuyas obras heredamos este concepto, es más amplio. El «eros» representa la fuerza interior que arrastra al hombre hacia todo lo que es bueno, verdadero y bello. La experiencia sexual sería sólo una manifestación de aquella tendencia.

La llamada a lo que es verdadero, bueno y bello significa, en la perspectiva de la redención de Jesús, la necesidad de vencer lo que se deriva de la concupiscencia humana. Significa también la posibilidad y la necesidad de transformar aquello sobre lo cual ha pesado fuertemente la concupiscencia de la

carne. Las palabras de Jesús significan que lo erótico y lo ético no divergen entre sí, no se contraponen mutuamente, sino que están llamados a encontrarse en el corazón humano y a fructificar en este encuentro. *Es digno del corazón humano que lo que es erótico sea al mismo tiempo verdaderamente ético.*

Tendemos a considerar las palabras de Jesús sobre la «concupiscencia» (sobre el «mirar para desear») exclusivamente como una prohibición de la esfera erótica. Con frecuencia, nos contentamos sólo con esta comprensión, sin tratar de descubrir los valores realmente profundos y esenciales que esta prohibición encierra, es decir, asegura. No solamente los protege, sino que los hace también accesibles y los libera, si aprendemos a abrir nuestro «corazón», hacia ellos.

Los criterios éticos brotan del descubrimiento y reconocimiento de unos valores cuya validez tiene la fuerza de orientar nuestro comportamiento. En el campo erótico, estos valores emergen del significado esponsal del cuerpo y la auténtica dignidad del don. Ésta es la tarea del espíritu humano, de naturaleza ética. Si no se asume esta labor, la misma atracción de los sentidos y la pasión del cuerpo pueden quedarse en la mera concupiscencia carente de valor ético, y el hombre, varón y mujer, no experimenta esa plenitud del «eros», que significa el impulso del espíritu humano hacia lo que es verdadero, bueno y bello, por lo que también lo que es «erótico» se convierte en verdadero, bueno y bello.

El cuerpo humano y el arte

El cuerpo humano manifiesta la riqueza de la persona también bajo el aspecto estético, y refleja la belleza trascendente de cada ser humano. Por esta razón, el cuerpo humano se convierte en tema frecuente de las obras de arte, desde la pintura, la escultura, la misma danza y el teatro, hasta la fotografía y el cine. Es admirable, por ejemplo, la calidad artística de las esculturas del período clásico de la cultura griega. De alguna manera, han venido a ser referencia y fuente de inspiración de grandes creaciones artísticas de todas las épocas. Pensemos en el Renacimiento, en donde artistas como Leonardo o Miguel Ángel, partiendo de los cánones clásicos, realizan sus obras maestras en las que nos permiten asombrarnos y admirar la belleza de la figura humana. El artista ha logrado captar las diferentes facetas del cuerpo humano, como la armonía, la potencia, el dinamismo, el equilibrio, y las ha enriquecido con su genial inspiración, plasmándola en su creación artística. La contemplación del David, la *Gioconda* o los frescos de la Capilla Sextina nos permite asomarnos al misterio del ser humano materializado en estas obras de arte. Todas estas creaciones artísticas captan ese virtualismo del cuerpo, y bajo el aspecto estético ennoblecen todo lo que es humano.

En nuestra cultura, los medios de comunicación nos posibilitan tener acceso a ese rico acervo de las creaciones artísticas pertenecientes a las diferentes épocas. Facilitando su difusión, pueden ser grandes aliados del arte y la cultura. Además de ser medios de difusión, las nuevas tecnologías de comunicación ofrecen nuevas y poderosas formas de creación artística. Es lo que ocurre con la fotografía, la televisión y el cine. Es clara la valiosa contribución de estos nuevos medios tecnológicos al arte y la cultura. Pero también es evidente que el tema del cuerpo humano se presenta frecuentemente en estos medios de una manera indigna de la persona, difundiendo lo que podríamos llamar culto a la apariencia física, que es muy diferente de la auténtica belleza de las personas en la que el aspecto físico es sólo un elemento más. Por esa especie de consumismo de la apariencia, estos medios nos presentan públicamente imágenes y escenas que corresponden a la esfera más íntima de las personas. Por ello, el cuerpo del hombre y sobre todo de la mujer, que debieran ser la expresión de su persona, se transforman en objetos de exhibición pública anónima, que en lugar de ayudar a entablar unas relaciones personales auténticas, se convierten en instrumentos fácilmente manipulables. Hay una amplia gama de estas manifestaciones, hasta llegar a las formas más burdas e inaceptables como la pornografía.

Se plantea así el problema de la relación que debe existir entre los valores estéticos, al tratar el tema del cuerpo humano, y los valores éticos. *El valor estético de las obras de arte tiene que ir acompañado por su valor ético.* La ética no pretende restringir, coartar o limitar la creación estética, sino más bien orientarla para que no se desvirtúe. Por eso, todo lo que hemos expuesto sobre la dignidad del cuerpo tenemos que aplicarlo ahora al campo del arte.

El cuerpo humano, en su desnudez, posee un profundo significado vinculado con la persona. Representa toda la riqueza personal del sujeto expresada en ese cuerpo, del cual nunca es lícito desvincularlo. La desnudez del cuerpo humano, en su masculinidad y feminidad, está orientada a convertirse en un don esponsal, es decir, en esa comunión conyugal que expresa la complementariedad y entrega mutuas, como expusimos antes. Ahora bien, cuando el cuerpo humano en su desnudez se convierte en tema de creación artística, se toca ese carácter de intimidad orientado a la donación esponsal. La intimidad de la persona adquiere ahora un carácter público, como sucede por ejemplo en la fotografía o el cine. El cuerpo, incluso el rostro de la persona, pierde su carácter personal para venir a ser un objeto público exhibido de manera indiscriminada, expuesto al abuso del público anónimo. En nuestra realidad de seres humanos expuestos a la concupiscencia, el pudor y el respeto surgen como reacciones que tienden a preservar aquel significado esponsal y oblativo del cuerpo, y a respetar la intimidad de la persona. Cuando en una obra de arte se viola el derecho a la intimidad del cuerpo y se rebasan los límites del pudor y el respeto, se desvirtúa esa obra.

En nombre de la libertad de expresión y de un supuesto realismo sin tabúes ni censuras, se pretende legitimar el derecho a hacer del cuerpo humano en su desnudez tema de producción artística sin ningún tipo de criterio normativo o restricción. Pero es precisamente ese realismo, es decir, la verdad completa sobre la persona, el que crea los límites claros que reclama la dignidad de la persona, y que no es lícito sobrepasar. Estos límites deben ser reconocidos y observados por el artista que hace del cuerpo humano objeto, modelo o tema de obra de arte o de reproducción audiovisual. Ni él ni otros responsables en este campo tienen el derecho de proponer o actuar de manera que otros hombres, invitados o admitidos a ver, a contemplar la imagen, violen esos límites junto con ellos o a causa de ellos. Se trata de la imagen, en la que lo que en sí mismo constituye el contenido y el valor profundamente personal, lo que pertenece al orden del don y del recíproco darse de la persona a la persona, queda, como tema, desarraigado de su auténtico sustrato, para convertirse, por medio de la comunicación social, en objeto e incluso, en cierto sentido, en objeto anónimo.

Por lo tanto, la verdad integral sobre el hombre, constituye el criterio de valoración ético también en el campo estético, es decir, artístico. Esta verdad sobre lo que es más personal e interior en el ser humano, a través de su cuerpo y de su sexo, crea esos límites éticos que no debe sobrepasar ningún otro interés estético ni de otro orden. El cuerpo humano en su desnudez es manifestación de la persona que se entrega totalmente y que espera una donación recíproca en la comunión esponsal. Toda representación artística debe respetar este ámbito, y no rebajarlo ni desfigurarlo.

De esta manera, la ética se convierte en aliada de la estética, en el sentido de que el respeto de la verdad integral sobre el ser humano motiva la inspiración y genialidad artísticas, más allá de lo que podríamos llamar el consumismo de la imagen. Cuando el artista sabe conciliar estos dos ámbitos, el ético y el estético, engendra obras cuya contemplación nos permite concentrarnos sobre la verdad total del hombre, sobre la dignidad y la belleza de su masculinidad y feminidad. Estas obras *tienen en sí, como escondido, un elemento de sublimación,* que conduce al espectador, a través del cuerpo, a todo el misterio personal del hombre. En contacto con estas obras aprendemos, en cierta forma, ese significado esponsal y oblativo del cuerpo, que corresponde y es la medida de la pureza de corazón.

La resurrección

Hemos visto, hasta ahora, cómo el mensaje cristiano sobre el cuerpo humano está lleno de estima y respeto hacia la dignidad de la persona, y nos ofrece un camino de crecimiento hacia una vida plena. Pero esta visión cristiana no termina aquí: culmina con la esperanza de la Resurrección. La inmortalidad del alma humana es una aspiración e intuición propias de nuestra naturaleza racional, que ha tenido diferentes maneras de entenderla y formularla a lo largo de la historia. Según Platón, el cuerpo es la cárcel del alma; después de la muerte, el alma queda liberada y perdura eternamente separada del cuerpo. Nuestra fe, que se basa en la palabra y el testimonio de Jesús, nos responde a las dos preguntas centrales: en qué consiste la Resurrección, y cómo será nuestro cuerpo resucitado.

Jesús nos habla de la Resurrección en el siguiente pasaje, en que una facción del pueblo hebreo cuestiona la resurrección del cuerpo:

Aquel día se le acercaron unos saduceos, esos que niegan que haya resurrección, y le preguntaron:

Maestro, Moisés dijo: Si alguien muere sin tener hijos, su hermano se casará con la mujer de aquél para dar descendencia a su hermano.

Ahora bien, había entre nosotros siete hermanos. El primero se casó y murió; y, no teniendo descendencia, dejó su mujer a su hermano.

Sucedió lo mismo con el segundo, y con el tercero, hasta los siete.

Después de todos murió la mujer.

En la resurrección, pues, ¿de cuál de los siete será mujer? Porque todos la tuvieron.

Jesús les respondió: Estáis en un error, por no entender las Escrituras ni el poder de Dios.

Pues en la resurrección, ni ellos tomarán mujer ni ellas marido, sino que serán como ángeles en el cielo.

Y en cuanto a la resurrección de los muertos, ¿no habéis leído aquellas palabras de Dios cuando os dice:

Yo soy el Dios de Abraham, el Dios de Isaac y el Dios de Jacob? No es un Dios de muertos, sino de vivos.

Al oír esto, la gente se maravillaba de su doctrina.[10]

Jesús nos enseña que la Resurrección consistirá en una nueva manera en que nuestro cuerpo recobre la vida mediante su reunión con el alma espiritual. La vida eterna que Dios ha querido para los hombres no es sólo la sobreviviente del alma espiritual, sino la regeneración del cuerpo, transformado y regenerado por el alma, superando así la corrupción de la muerte. Dios es un Dios de vivos, es el autor y dueño de la vida. El hombre había perdido el don de la inmortalidad a causa de la primera caída. Pero la muerte no es la última palabra en la existencia del hombre. Dios, fiel a su alianza con nosotros, se manifiesta como el que puede devolvernos la vida después de la muerte con el mismo poder con que nos creó. El Dios de la creación es también el Dios de la Resurrección. Él es el único que no está atado por la ley de la muerte, dominadora en la historia terrena del hombre. Jesús mismo nos lo confirma con sus palabras y sobre todo con su propia muerte y resurrección, que es un acontecimiento de fe, pero también es un acontecimiento histórico.

El Catecismo nos lo explica de esta manera:

La "resurrección de la carne" significa que, después de la muerte, no habrá solamente vida del alma inmortal, sino que también nuestros cuerpos mortales volverán a tener vida.[11]

¿Qué es resucitar? En la muerte, separación del alma y el cuerpo, el cuerpo del hombre cae en la corrupción, mientras que su alma va al encuentro con Dios, en espera de reunirse con su cuerpo glorificado. Dios en su omnipotencia dará definitivamente a nuestros cuerpos la vida incorruptible uniéndolos a nuestras almas, por la virtud de la Resurrección de Jesús.[12]

En ese mismo pasaje, Jesús responde a la pregunta sobre cómo será la vida de resucitados, y de qué manera recobrará la vida nuestro cuerpo:

Los hijos de este siglo toman mujeres y maridos. Pero los juzgados dignos de tener parte en aquel siglo y en la resurrección de los muertos, ni tomarán mujeres ni maridos. Ya no pueden morir y son semejantes a los ángeles e hijos de Dios, siendo hijos de la resurrección.[13]

La resurrección, según las palabras de Jesús, significa no sólo la recuperación del cuerpo y el establecimiento de la vida humana en su integridad, mediante la unión del cuerpo con el alma, sino también un estado totalmente nuevo de la misma vida humana. El alma se volverá a unir al cuerpo conformándolo de una manera nueva. Cuerpo inmortal, espiritualizado, por encima de las leyes físicas (ingrávido, trasparencia perfecta del alma superando las limitaciones de la materia). La resurrección significa una nueva sumisión del cuerpo al espíritu, en la integridad y armonía plenas.

El Catecismo de nuevo nos explica:

¿Cómo será la Resurrección? Cristo resucitó con su propio cuerpo: "Mirad mis manos y mis pies; soy yo mismo" (Lc 24,39); pero Él no volvió a una vida terrenal. Del mismo modo, en Él "todos resucitarán con su propio cuerpo, que tienen ahora", pero este cuerpo será "transfigurado en cuerpo de gloria", en "cuerpo espiritual".[14]

Encontramos un pasaje muy ilustrativo en las cartas del apóstol San Pablo a los corintios:

Pero dirá alguno: ¿cómo resucitan los muertos? ¿Con qué cuerpo vuelven a la vida? ¡Necio! Lo que tú siembras no revive si no muere Se siembra en corrupción y se resucita en corrupción. Se siembra en ignominia y se levanta en gloria. Se siembra en flaqueza y se levanta en poder. Se siembra cuerpo animal y se levanta cuerpo espiritual. Pues si hay un cuerpo animal, también lo hay espiritual.[15]

La Resurrección es el estado de plenitud que Dios quiere para el hombre, y constituye la realización plena de lo que hemos denominado redención del cuerpo. El hombre que acoge el don que Jesús nos ofrece, participa con Él en su Resurrección, que es el triunfo de lo más noble del hombre sobre la concupiscencia y la corrupción a las que estamos sometidos durante nuestra vida terrena. Esta esperanza, sostenida por la certeza de la fe, corona el sentido de la dignidad del cuerpo humano.

1 Juan Pablo II. Catequesis. 1980-1981
2 Génesis 1. 26-28
3 Génesis 2. 7
4 Génesis 2. 18-23
5 Génesis 2. 25
6 Catecismo de la Iglesia Católica
7 Mateo 19. 3-9
8 Mateo 5. 27-28
9 Mateo 15. 18-20
10 Mateo 22. 23-33
11 CIC 990
12 CIC 997
13 Lucas 20. 34-36
14 CIC 999
15 I Corintios 15. 42-44

ALGUNAS REFLEXIONES DE UN MÉDICO SOBRE EL CUERPO HUMANO

Dr. Santiago Soto O.
Decano Facultad de Medicina, UFT

El cuerpo de Enrique o la "máquina maravillosa"

Cuando yo digo el cuerpo de Enrique, estoy reconociendo que Enrique no es su cuerpo, sino un ser que posee ese cuerpo. El cuerpo es una forma para ver a Enrique, porque nuestros ojos no pueden ver al ser. Nuestros pensamientos, nuestro intelecto, nuestra alma, tampoco pueden ver al ser, sólo lo intuyen o conocen infiriendo, a través del lenguaje de Enrique, a través de sus acciones, de sus afectos o de sus pensamientos, cómo es su ser. De este modo, el cuerpo es un medio para relacionarnos con otros seres. El cuerpo, por lo tanto, posee estructuras que posibilitan: con el lenguaje, expresarnos; con los ojos, vernos e inferir actitudes; con el intelecto y los afectos, entendernos; con las manos, acariciarnos o castigarnos, ayudarnos físicamente, demostrar incluso sentimientos; con los pies, acercarnos al otro o huir de su lado.

El cuerpo, pues, es una herramienta, vale decir, un instrumento con el que trabaja un artesano que se llama cerebro, el cual, a su vez, es mandado por un ente denominado alma o espíritu, que es donde existe, por así decirlo, Enrique. Esta herramienta es maravillosa. El cuerpo humano tiene una estructura dinámica de huesos y cartílagos ("esqueleto"), la cual es flexible, con articulaciones y coyunturas que fueron hechas para moverse, por lo que, para eliminar fricciones dañinas, esas partes movibles están perfectamente lubricadas.

Las máquinas hechas por hombres están lubricadas sólo por fuentes externas; pero el cuerpo se lubrica a sí mismo, al fabricar una sustancia parecida a la jalea en la cantidad apropiada cada vez que se necesita. Sí, el cuerpo es una máquina maravillosa, a pesar de los defectos por los errores de copia de genes (mutaciones) que se han acumulado desde la caída del hombre traída por la maldición (Génesis 3).

El cuerpo tiene una planta química mucho más detallada que cualquier planta que el hombre haya construido. Esta planta transforma la comida que consumimos en tejido vivo, e induce el crecimiento de la carne, sangre, huesos y dientes. Más todavía, repara el cuerpo cuando las partes son dañadas por accidentes o enfermedades. De este mismo proceso, obtenemos la energía para trabajar y jugar. Nuestros cuerpos pueden producir calor, o enfriarse con las gotas de sudor que se derraman desde millones de pequeñas glándulas en la piel. Su termostato automático es el que se encarga tanto del sistema de enfriamiento como del sistema de calentamiento, manteniendo la temperatura corporal en aproximadamente 37 °C (98.6°F).

El cerebro es el centro del sistema computarizado más complejo e inigualable. Computa y envía a través del cuerpo miles de millones de bits de información, que controlan cada acción, en un abrir y cerrar de ojos. En la mayoría de los sistemas computarizados, la información es transportada por partes electrónicas y

alambres. En el cuerpo, los nervios son los "alambres" que transportan la información hacia y desde el sistema nervioso central; sólo en un cerebro humano hay probablemente más alambres, y más circuitos eléctricos, que en el sistema electrónico más complejo existente. Sí, este cerebro es algo maravilloso.

De hecho, mientras miramos en este preciso momento, estamos mirando gracias al cerebro. Aunque, claro está, el mensaje es enviado ahí por otra estructura maravillosa: el ojo humano. Las cámaras modernas operan bajo los mismos principios básicos que nuestros ojos, pero nunca han podido igualarlo. El enfoque y la apertura automáticos son en extremo refinados. El sonido que oímos se está tocando en un perfecto y pequeño instrumento musical ubicado en nuestro oído. Las ondas sonoras bajan por el canal auditivo y son transportadas por los huesos del oído medio hasta un espiral, el cual está enrollado como un pequeño caracol de mar. La oreja externa opera en el aire. Pero el caracol está lleno de líquido, y transferir ondas de aire a líquido es uno de los problemas más difíciles para la ciencia. Tres pequeños huesecillos son adecuados justamente para la labor que nos permite oír. Conste que el tamaño de estos huesos pequeños no cambia desde que nacemos.

El corazón es una bomba muscular que envía sangre a través de cientos de miles de vasos sanguíneos. Ella trasporta alimentos y oxígeno a cada célula diminuta. El corazón bombea un promedio de seis litros de sangre cada minuto y, en un día, la suficiente como para llenar más de cuarenta cilindros de doscientos litros. La red de vasos sanguíneos se calcula, para un hombre de setenta kilos de peso, en una extensión de quinientos sesenta kilómetros. Sí, el cuerpo humano es una máquina maravillosa.

El hecho de que cualquiera de estos aparatos exista demuestra que son el trabajo de un diseñador inteligente y talentoso, el mismo Dios Creador. "Y creó Dios al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó; varón y hembra los creó."(Génesis 1:27). La materia prima, los elementos básicos en nuestro cuerpo, se hallan en el "polvo de la tierra". Sin embargo, estos químicos no se ordenan a sí mismos en tejidos celulares, órganos y sistemas. Esto sólo puede ocurrir dictado por una inteligencia. El libro de Génesis enseña que Dios tomó "polvo de la tierra", moléculas orgánicas, y formó al hombre; después sopló en sus fosas nasales aliento de vida. Entonces, el hombre se convirtió en espíritu viviente. Los seres humanos somos diferentes a los animales, ya que "Dios creó al hombre a Su imagen" (Génesis 1:27).

Nuestro cuerpo ha sido diseñado con la habilidad para transmitir a las próximas generaciones la información programada, necesaria para formar otra persona a partir de elementos simples. Somos más que las sustancias que forman nuestro cuerpo. Somos una creación especial de Dios. El hombre es la obra maestra de Dios, la obra de sus manos, la corona de la creación. Lo mejor del universo.

Sin duda alguna, el cuerpo humano es el sistema de procesamiento de información más complejo. Si juntamos todos los procesos humanos de información, los conscientes (lenguaje, información controlada, movimientos voluntarios deliberados) y los inconscientes (funciones controladas por información de los órganos, sistema hormonal), involucraríamos el procesamiento de 1024 bits de información diariamente. Esta figura astronómica es mayor en un factor de 1,000,000 [esto es, es un millón de veces mayor] que el total de conocimiento humano, que es de 1018 bits almacenados en todas las bibliotecas del mundo.

La psiquis y el cuerpo

La mente puede mandar al cuerpo y hacerlo su esclavo. Es lo que sucede en neurosis obsesivo compulsivas, en las que ideas de limpieza obligan a lavar –o bien, purificar– al cuerpo aun a costa de dolores. La esquizofrenia, por su parte, lo somete a las torturas de delirios y alucinaciones, sufriendo diversos síntomas que logran menoscabar al paciente. La anorexia nerviosa obliga al cuerpo a desaparecer y lo convierte en una realidad con quien lo humano, tal cual lo establece el psicoanálisis, habla, juega, miente y escucha, pero también indica lo verdadero, vale decir, es el cuerpo el que categóricamente exige, vencedor, la identidad previa amenazada. Ese cuerpo debe ser devuelto a su *status quo* anterior y compensado por esa pérdida del control. Esto es lo que sucede en el síndrome anoréxico. Porque en el propio cuerpo vivido, en el que se experimenta una debilidad, la enferma se apodera de ese cuerpo vivido, se separa de la exposición del mismo con su crisis de identidad; y halla, en esa instrumentalización, una última posibilidad de autoafirmación narcisista, al modo como lo hace alguien que se encuentra en una huelga de hambre. La ciega inquietud, las exageradas actividades deportivas que realizan los anoréxicos, les ayudan muy bien tanto a la pérdida de peso como a la elevación y estabilización del sentimiento de autoestima.

También, desde una psicología casi normal, se ve esto último en la instrumentalización del cuerpo vivido en deportistas de primera línea o fisicoculturistas. Una variante especialmente evidente de nuestra "cultura del narcisismo". Hay reglas establecidas desde las formas impuestas por el fisicoculturismo en las cuales, mediante la modelación del propio cuerpo, puede uno intentar hacerse "perfecto", obtener un "yo ideal".

"A veces la defensa va sobre todo contra el deber-vivir corporal". En otras palabras, cuanto más exitosamente nos adueñemos de este cuerpo vivido, de su nacimiento, de su sexualidad, de su mortalidad, tanto más se reducirá la sujeción corporal, tanto menor será la chance de la enfermedad y la muerte para vencernos.

Como la realización de este deseo de inmortalidad mediante una

instrumentalización del cuerpo está aún ciertamente lejana, el cuerpo se sustrae siempre una y otra vez a la objetivación como no disponible, como lo "real". La muerte del otro nos recuerda permanentemente lo ilusorio de lo que tenemos delante. Cuando escamoteamos la propia fragilidad y la muerte de otro cuerpo viviente, somos consecuentes de la misma manera.

La onda siempre renovadora que nos pide estar siempre en forma y en constante movimiento, bajo estrictos regímenes alimentarios, a veces tomando múltiples fármacos, manteniendo el concepto de la delgadez válida para todos y el culto a la belleza así considerada, ha dado origen a exitosas empresas de cirugía cosmética a nivel industrial, teniendo como objetivo la idea de un cuerpo en perfecto funcionamiento, sin marcas y espléndido, que deje en el olvido todo indicio de finitud.

Sobre la vida corporal se teje, de este modo, la ilusión de una experiencia feliz de la totalidad, que promete quitar toda emoción frente a la imperfección inherente al cuerpo vivido. Pero es la muerte de otro la que nos recuerda la finitud de la vida y por ello hoy se promueve una tranquila muerte burocratizada. El exilio de la muerte que encontramos por doquier, es solamente una variante de lo que podría llamarse una "forma de vida inhumana": la fuerza de las ilusiones con que enfermos graves o moribundos se aferran a su deseo de vivir.

Nuestro tiempo se caracteriza, quizá, por tratar de dominar el ser-arrojados-a-la muerte con una gigantesca instrumentalización del cuerpo vivido. De esta condición de dominar el ser-arrojados-a-la muerte, ha surgido la medicina intensiva, cuyo templo es la sala de cuidados intensivos, donde verdaderamente el cuerpo pasa a ser dominado, invadido por múltiples aparatos, catéteres, sondas y monitores de pulso, presión y oxigenación, tanto, que hacen desaparecer al propio cuerpo. En otras palabras, la instrumentalización del cuerpo, en pos de un "no morir", ha llegado a tales niveles que médicos y personal de colaboración médica controlan al paciente (cuerpo) desde lejos. Ya no se toca el pulso, se le mira en el monitor. Ya no se observa el color del paciente, se inquiere el nivel de oxigenación en el oxímetro que cuelga como un cangrejo que muerde un dedo del enfermo. Poco a poco, los instrumentos han ido desplazando al cuerpo: el sistema venoso está prolongado en un catéter; el pulmón en un ventilador, el corazón en un monitor. El cuerpo ya no le habla al médico, como antaño; ha sido desplazado. El enfermo, muchas veces, ni siquiera puede hablar, porque cánulas ocupan su boca y aplastan su lengua. Muchas veces son sólo los ojos los que se convierten en boca y lengua, pero hablan sin palabras, y ese lenguaje no lo entiende el doctor.

Esta brutal instrumentalización ha traído a algunos hombres de vuelta a la vida, cierto, con un costo en ocasiones desmesurado y con una calidad de vida que carece de cualidades. El cuidado del cuerpo, enseñoreado sobre los médicos y sobre la propia persona, debe hacer cavilar en cuánto es lo que realmente vale la pena vivir para no morir. Así como la mente puede mandar al cuerpo y hacerlo su esclavo, como sucede en los ejemplos señalados, el cuerpo, por su parte, puede enseñorearse de la psiquis y reducir su campo de atención, hasta convertirlo en una especie de tubo a través del cual el cuerpo enfermo, con su sintomatología, esclaviza la mente.

El dolor, por ejemplo, impide atender cualquier asunto, trastorna el sueño, disminuye ciertos neurotransmisores y obliga la aparición de la depresión, estimula la secreción de algunas hormonas, reduce la memoria, acaba con la libido, y la mente simplemente se acurruca en algún lugar del cuerpo, sólo para "escuchar" su lamento.

Toda una tradición dualista ha ubicado al cuerpo como el elemento material del hombre, reservando para el espíritu la tarea de conocer la verdad de las cosas. La realización auténtica del hombre, según ella, no se encuentra en el cuerpo, sino que ha de hallarse en la existencia espiritual. Para ello, el alma tendrá que liberarse de su cuerpo, ya que éste impide alcanzar la plenitud de la verdad. De este modo, los sentidos, la materia, nos estorban en el camino hacia esta meta.

A la luz del pensamiento platónico, la dimensión corporal se revela como un obstáculo, haciendo presente la negatividad de lo material y este aserto tiene su máxima expresión en la enfermedad. A partir de allí, distintas doctrinas continuaron con esta concepción. Así, un cierto cristianismo (el cristianismo platónico al que se enfrenta Nietzsche) acentúa el carácter pecaminoso de la sexualidad. En Descartes, el cuerpo es reducido a una máquina regida por puras consideraciones físicas de extensión y divisibilidad. Para el positivismo y el empirismo, el cuerpo pasa a ser un objeto cuantificable y verificable, un mecanismo ciego y pasivo que simplemente se limita a reaccionar a los diferentes estímulos del medio exterior.

Básicamente, la tradición dualista nos muestra cómo es desvalorizada la dimensión corporal del ser humano, idealizando al extremo su espiritualidad. El cuerpo no podrá ser comparado con un objeto sino más bien con una obra de arte, pues en un cuadro, en una pieza musical, la idea no podrá nunca comunicarse si no es por el despliegue de los sonidos y de los colores. Es así que la corporalidad se presenta como un nudo de significaciones y no como una yuxtaposición de órganos y sensaciones. A través de ella, dotamos de sentido, habitamos y constituimos un mundo.

El cuerpo humano es el movimiento mismo de la expresión que proyecta hacia afuera las significaciones dándoles un lugar, lo que hace que ellas vengan a existir como cosas bajo nuestras manos, nuestros ojos. "Mi cuerpo es la apertura al mundo, percibo con mi cuerpo, así los objetos dejan de ser cosas para pasar a formar parte de la voluminosidad de mi cuerpo...". La simple

presencia de un ser viviente transforma el mundo físico. La percepción deja de ser una función pasiva para ser intencionalidad. Mi esquema corporal, entonces, es la experiencia del cuerpo en el mundo; es a través del juego corporal que me comprometo y significo el mundo, constituyéndolo, y en este movimiento soy yo mismo quien me constituyo. A través del cuerpo, voy instalando coordenadas; somos un cuerpo en movimiento instituyendo espacios y tiempo. Nos proyectamos en un ayer, en un hoy y en un mañana; el aquí y el ahora no provienen sino de la experiencia de mi corporalidad existente aquí y ahora. El mundo en el que vivimos no es comprensible sin mi cuerpo.

La corporalidad como nudo de significaciones y expresión de nuestra existencia, se hace presente como un lenguaje a través del cual me comunico con los otros, introduciendo, por lo tanto, la dimensión de la intersubjetividad. Nuestra corporalidad se constituye en un mundo intersubjetivo: yo soy para otro, mi cuerpo es para otro, mi visión es la visión que el otro tiene de mí o que creo que el otro tiene de mí. Mi existencia en el mundo se confirma cuando otro reconoce mi corporalidad, mi presencia.

La enfermedad, a su vez, pone término a estas cualidades, porque el cuerpo enfermo deja de percibir el mundo, lo excluye. La presencia de otros seres vivientes se ve como molesta y poco gratificadora. La percepción sólo pasa a ser vigía del dolor. El juego intencional se perpetúa entre ingerir el fármaco –esperar que el dolor se vaya–; aparece el dolor –ingerir el fármaco. Surge un deseo suicida de no querer ser significativo. No se hacen proyectos sino los que dicen relación con terminar el calvario que impone la patología, y como el cuerpo es expresión de la propia existencia, la enfermedad es un ruido muy intenso que opaca y apaga la intersubjetividad. Se niega que el propio cuerpo sea para otro y no hay interés en lo que aquél piense acerca del cuerpo sufriente. Salvo, claro está, que la opinión vaya a ser leña que se echa al fuego, donde arde la preocupación por la enfermedad.

Es así como poco a poco el cuerpo se va transformando en el único centro de atención y preocupación. El síntoma, al identificarse con lo material, es considerado como un peligro constante que atenta contra el ideal vital, ideal que se convierte en imposible y sin retorno debido a que enfrenta su existencia a la ley del todo o nada, ser espiritual: sanar o morir.

El enfermo se encuentra subsumido en una temporalidad intemporal, fruto de su propia inmovilidad. En este retraimiento y detenimiento va coartando poco a poco el entramado de hilos intencionales a través de los cuales el ser humano otorga sentido al mundo. En su vida, existe un solo y único criterio de acción; por lo tanto, su existencia se transforma en una existencia monotematizada y alienada. Esta alienación hace que el cuerpo se entregue al médico y a los instrumentos, para volver a ser vivido y tenerlo disponible. La enfermedad hace que la persona pierda su cuerpo en pos de recuperarlo. Lo hipoteca, para repararlo y volver a vivirlo.

El lenguaje del cuerpo

El cuerpo habla muchas veces independientemente del lenguaje que quiera imponerle la mente. Es así como puede parecer medroso y apocado, tenso o relajado, introvertido o expresivo.

El cuerpo viejo habla con una voz muy baja; se inclina hacia adelante como dando muestras de respeto y sujeción al tiempo pasado que se ha convertido en su dueño. Las articulaciones y músculos apenas lo sostienen y le otorgan sensación de franca inseguridad. La piel se ha convertido en un cuaderno de hojas ajadas de tanto uso, amarillentas por la pátina del tiempo, cuyo lápiz escribió entre arrugas y dibujó surcos y manchas que lo hacen aparecer como un estudiante descuidado. Pero, para qué culpar al tiempo de la senectud. La vejez no es que el tiempo haya mostrado su faz en el aspecto del hombre. Es el aspecto del hombre que denuncia el paso del tiempo. Es en este acusar, iracundo y airado, que se arruga el hombre, se le frunce el ceño, se le caen los dientes y pierde el pelo. El tiempo no ha hecho nada. Es el hombre que, por denostar al tiempo, por jugarle una pasada, se ha dañado a sí mismo. El cuerpo viejo guarda un alma sin edad, sin tiempo, un niño a veces, un joven las más. El cuerpo viejo es un cajón donde se quedó atrapado el vigor juvenil que pugna por salir por entre los barrotes del tedio y el desinterés, muchas veces obligado por el látigo del cerebro que ya no cae sobre las ancas del deseo o la fuerza, sino que chasquea el aire, o golpea al cuerpo allí donde campea el silencio y la quietud del tiempo que se ha ido a dormir entre las cobijas hechas del rastrojo de un sembrado ya cosechado.

Es mustio el cuerpo viejo y el tiempo actual ha querido revivirlo a expensas del farmacéutico y del médico, quienes, acicateados por el sueño del elixir de la juventud contenido en las tabletas de las drogas que reducen el colesterol o entre los vigorizantes que hacen nacer la ilusión de un nuevo cuerpo, hacen perseguir un sexo con seso cuando, en verdad, la mayoría de las veces no se recupera el seso para usar el sexo.

Algunas "casas de reposo" ofrecen un pasar cómodo al cuerpo viejo. Bibliotecas para leer a destajo, piezas para descansar sin molestias, paseos con auxiliares vestidas de blanco. Pero, no están allí los hijos, a veces no está el marido que hace tiempo que partió o la mujer que no pudo seguir sola, en su viudez. Es cierto, se puede leer, pero debe apagarse temprano la luz para reducir gastos o no molestar. Otras veces se lee, pero trotando la mirada sobre las letras en una carrera loca que impide acuñar conceptos o detenerse a reflexionar, porque el cerebro cerró el "repostero" de la memoria. O el sueño viene raudo, a cerrar los ojos del lector, como si no quisiera que la lectura lo encerrara entre los barrotes de la vigilia.

Es cierto, el cuerpo sale a pasear, del brazo de una extraña, por calles antes conocidas, entre gentes ya sin nombres. También hay senectos que pueden hacer gimnasia, correr un poco, bailar a mediodía melodías de antaño y, raramente, volver a ilusionarse con un amor. Lo frecuente es que el cuerpo viejo caiga, se desequilibre, oscile; que vea poco, que piense en nada, que tenga el infinito en la mirada y la saliva en las comisuras; que la risa no venga fácil y asomen lágrimas a cada rato.

La sociedad nuestra, con hipocresía manifiesta, muestra a la vejez como una fiesta adonde se entra con pasajes a precios reducidos, tanto como lo son las pensiones de alimentos y el dinero para los medicamentos.

La negación de la corporalidad como dimensión comunicacional

Si tenemos en cuenta que el cuerpo es apertura al mundo, que la corporalidad se presenta como lenguaje que se expresa, creando espacios intersubjetivos, constatamos que en algunas circunstancias, en cambio, se niega la dimensión del contacto comunicacional con el mundo. Lo que la anoréxica quiere, por ejemplo, es no ser mirada por los otros, al contrario de la histérica, que utiliza su cuerpo como modo de exhibición. En este afán de ser transparente, casi invisible, aumenta su preocupación por evitar ser objeto observado, siente vergüenza de ser vista, de ser corporal. El fisicoculturista quiere, opuestamente, ser admirado y con ello sentirse bien, seguro de sí mismo. La anoréxica huye de sí y de los otros; el fisicoculturista se mira en el espejo narcisista e invita a los demás a verlo también.

Pero, así como la enfermedad induce a que el cuerpo aprese a la mente, los sentidos del cuerpo pueden y suelen dar informaciones que cambien el comportamiento mental, sea en salud o enfermedad. El hambre, el frío, el calor son sensaciones que, de hacerse displacenteras, desplazan el sentido del cuerpo como un algo silente, y el ruido del cuerpo, la presencia de éste en último término, obliga a concienciar al cuerpo. El sentido del olfato puede hacer cambiar la postura del cuerpo; la vista, provocar sensaciones agradables o no y el oído, incluso, afectar el curso del pensamiento. Es de tal naturaleza la fuerza de los sentidos en su acción sobre la mente, que bastan pocas palabras para terminar con una libido fuerte, provocar serios trastornos del ritmo cardíaco, alterar la presión arterial o, incluso, provocar la muerte.

El hombre de teatro sabe que el cuerpo miente y que el actor se entrena para la escena. Esta mentira del cuerpo puede ser impuesta por la mente (actuación), pero el cuerpo puede mentir verdaderamente cuando, estando ciertamente enfermo, sigue en silencio. En cambio, el hombre sufriente sabe que el organismo no miente, y que la función del órgano si no se integra en una estructura superior se desorienta y se vuelve extraño. La función no hace al órgano, lo destruye por el mismo efecto de funcionar que provoca desgaste; el órgano se corporiza no por su función, sino en el funcionamiento del cuerpo (como mediador entre el psiquismo y el organismo).

El cuerpo y el espejo

Los cuerpos se comparan entre sí. Cada cuerpo parece respecto del otro: más alto o más bajo; más gordo o más flaco; más hermoso o más feo; más doblado o más erguido; más enfermo o más sano. Aunque de igual edad, los cuerpos rechazan verse reflejados en cuerpos similares. Mira qué viejo. ¡Éramos compañeros de curso y parece ya un anciano! En cambio, yo, sigo lozano. ¿Espejito, espejito, dime: sigo jovencito? El espejo tiene una sola respuesta: estás igual que siempre. No pasan los años por ti. Es cierto. No pasan los años por la imagen del espejo, porque el cerebro ve sólo lo que guarda en la memoria de la memoria.

Lo mismo sucede en las actividades que las personas hacen ejecutar a sus cuerpos delante de un espejo. La persona puede mirarse a sí misma. Ve la imagen de su cuerpo y no le pasa desapercibido ese lunar que antes no estaba, ni esa mancha roja que apareció recientemente. No deja de ver cómo es que hay tantas arrugas, o por qué los ojos están con un arco blanquecino o los párpados parecen estar hinchados, la nariz un tanto gruesa y llena de venas azuladas o violáceas. El cuerpo habla a la mente desde el espejo; es como si dentro del espejo estuviese el cuerpo y fuera de él, el alma. Ésta aprecia la historia que el tiempo con su lápiz ha ido escribiendo entre las páginas del cuerpo. Observa el alma, se muestra el cuerpo. El cuerpo es el libro en donde el alma lee.

Habitualmente, si un individuo quiere herirse, requiere de una inmensa voluntad para vencer el sentido de autodefensa. No es fácil inferirse heridas a uno mismo. Pero, delante de un espejo, es más fácil herir al propio cuerpo, porque la división artificial que el espejo hace de cuerpo y alma, deja indefenso al cuerpo.

En muchos hoteles, las habitaciones de los huéspedes tienen grandes espejos. En ellos, se miran los amantes y erotizan zonas que un contacto normal no haría. De este modo, puede observarse el rostro del otro en el curso de un beso o región posterior alta y baja de uno de los miembros de la pareja, mientras es recorrida por las manos del otro. Allí, la mente acaricia a dos seres: al cuerpo que su propio cuerpo tiene entre sus brazos y al cuerpo que está allá, en el espejo. Desde éste, desde el cuerpo en el espejo, se reciben las sensaciones visuales mientras, desde aquél que se posee, se reciben las táctiles, olfatorias, gustativas y auditivas. Y es el ojo, en su relación con la región orbito-frontal, el que lleva el estímulo a la sustancia límbica, cuna de los afectos o de los sentimientos. Así el espejo, despojando al cuerpo del amante de su propia mente, que se ha quedado entre los

brazos de la amada, le otorga al cuerpo del espejo una presencia del todo singular, diferente al cuerpo que se tiene abrazado.

El espejo de cuerpo entero, donde se observa el individuo a sí mismo en toda su dimensión, le enseña cómo es visto su cuerpo por los otros cuerpos en su contexto y en su andar. El cuerpo da una información sesgada en esta condición, porque el individuo aprende cómo es, pero no cómo camina, porque el cerebro se siente observado y no ejecuta los movimientos con la automaticidad habitual y normal. La información, por lo tanto, no es enteramente acorde a la realidad. Lo mismo acontece cuando esa marcha es alterada por la existencia de una enfermedad, ocasión en la cual se acentúan los rasgos de aquélla. Así, por ejemplo, el temblor del enfermo aquejado de enfermedad de Parkinson acentúa el temblor; el paciente con distonía cervical aumenta ese rasgo, y el que camina con rigidez de las extremidades inferiores y flectado un poco hacia adelante, tiende a cambiar el eje axial del cuerpo. Es notable, pues, la división mente–cuerpo en el sentido que el cerebro siente que el cuerpo es observado por la mente y, aún siendo parte del mismo individuo, ordena cambiar la información. En la vida psíquica esto podría homologarse a la mitomanía, afección que hace a la mentira una verdad vívida que pasa a cambiar la realidad para hacerla devenir en mentira y, a la mentira, convertirla en realidad.

Frente al espejo, la originalidad que supone un gesto como el de colocar algo ante los ojos para exponerlo expresamente a la inspección de la vista, es un gesto que hace que ésta, de elemento de supervivencia, pase a ser agente de conocimiento. El gesto, adscrito a la mirada, de colocar un objeto ante los ojos, debe anteceder forzosamente, pues, al de la propia mente, que así se muestra en parte subsidiaria del mismo. Antes de que la mano proceda a inscribir un lenguaje sobre la superficie cerebral, es decir, antes de que pase a objetivar el proceso reflexivo, se produce la conversión de la vista en mirada, un proceso que supone asimismo la delimitación de un campo visual susceptible de ser inspeccionado visualmente y de constituirse, por lo tanto, en receptáculo de los signos que expresan el pensamiento.

Tomando esto en consideración, da la impresión de que la imagen reflejada en el espejo sirve para prolongar la mirada más allá de la propia mirada, hacia una región distinta a la que puede ofrecer la intención mimética de la imagen. Es decir, que la mirada, al quebrar la superficie reflectante de lo real pone, ante la vista, los mecanismos del pensamiento. Pretende, en una palabra, homologar la función de ver a la de pensar. Una vez comprobado por la experiencia humana que la visión puede discriminar la realidad mediante la mirada (esa conjunción de intención, gesto y visualidad), el siguiente paso es convertir en expresivos los elementos de la realidad captados y asimilados visualmente por la mirada. El lenguaje de la imagen, sin embargo, no está todavía a punto, porque nosotros no estamos aún hechos para ella. No hay por ahora suficiente respeto, suficiente culto por lo que expresa, porque la imagen del espejo estuvo predestinada a un uso. De ese uso, surgieron pensamientos y de éstos, nuevos usos.

Lo primero, pues, es observar una distancia natural para con lo mirado y, después, adentrarse hondo en la textura de los datos. La imagen que así se consigue es muy diferente. La del ojo es total y la del cerebro múltiple, troceada en partes que se juntan según una nueva ley. La representación de la realidad es para el hombre que así actúa incomparablemente más importante, puesto que garantiza, por razón de su intensa compenetración con la imagen de la amada, un aspecto de la realidad despojado de todo aparato que ese hombre está en derecho de exigir en el ámbito sólo de los sentidos, para surgir, de pronto, la belleza.

El cuerpo y la invalidez

La invalidez es una condición defectuosa física o mental, congénita o adquirida, que impide o dificulta algunas de las actividades del individuo. Se la entiende también como inutilidad o impedimento. El ciego de nacimiento, el portador de displegia, de sordera, de ausencia de brazos, o de cualquiera otra limitación acaecida en los primeros años de vida o desde el seno materno, se tolera bien, no lleva a deficiencias en la autoestima, se tiene más sentido de realidad para llevar a cabo las tareas posibles y especial fuerza para alcanzar metas más altas. Diríase que siente al normal como un igual o, bien, como un alguien que, bajo ciertas condiciones, puede dispensarle ayuda, la misma en valor que la que se prestan entre sí los normales. Diferente es el caso cuando la invalidez se sufre después de haber vivido sin limitaciones, porque sobreviene la pena del propio estado, la ira frente a los causantes y a los cercanos sanos, y la conciencia de una limitación irremontable o irreparable. A veces, pasan meses, incluso años, antes de que la persona así dañada vaya recuperando la fe en sí misma primero, sane los elementos depresivos, aumente su autoestima, decida considerar con normalidad y entereza las relaciones humanas, evitando comparar su situación con la de los normales. Y decida convertir en factor de superación su invalidez.

La atención ofrecida a la persona con discapacidad ha ido y va tomando cada vez mayor entidad, según pasa el tiempo y se van sustituyendo por otras nuevas las antiguas costumbres. Este avance, tan loable, tiene un peligro, el de caer en la deshumanización y la cosificación, más proclive la sociedad a proveer de bienestar externo, a impartir una política de compensaciones, que a compartir las inquietudes y los deseos, las ilusiones, los anhelos, de unas personas que nunca son disminuidas en sí mismas sino en relación con las disponibilidades que se les ofrezcan. Durante la historia de la humanidad, los minusválidos han tenido que vivir sus propias vidas, por lo general sin ayuda, muchas veces enfrentados a dificultades adicionales. Sus odiseas merecen un poco de atención, porque son avatares de

hombres y mujeres obligados a luchar más de lo habitual para lograr unas conquistas que, si se midieran proporcionalmente, resultarían casi siempre superiores a las alcanzadas por el promedio de todos los nacidos.

Conscientes ya todos de ser solidarios de cuanto le ocurra a cualquiera de nosotros, no es lo más importante considerar la discapacidad como situación vivida por quien la contiene, sino intentar comprender lo que sienten aquéllos que se ven obligados a luchar a pesar de ser portadores de ella. Más allá, o más acá, de la compasión, importan la lucha de un niño discapacitado por evolucionar o el triunfo logrado por seres semejantes a como fueron Homero, Beethoven, Helen Keller o Goya, que usaron su limitación como estímulo, no como freno. Sin olvidar la desesperanza ante la discapacidad ajena, como le sucedió a Unamuno, o la templanza y la comprensión humana de un Luis Vives. Entonces, el afán de despeñar, como en Esparta, o de comprar con limosnas la salvación del alma, o el desprecio, incluso toda la apariencia política, se trocarán en admiración.

De aquí, en parte, el menosprecio ancestral hacia el discapacitado por parte de la sociedad, a pesar de las llamadas en contra lanzadas por personas de buena voluntad. La Leyenda de Riquet, recogida por Perrault, en uno de sus "Cuentos de viejas", y tan espléndidamente humanizada por Buero Vallejo en "Casi un cuento de hadas", traduce la superioridad de la bondad, de la calidad de alma, sobre la apariencia física. Hasta el punto de que la belleza interna de Riquet es seguramente la que al conseguir enamorar a la princesa transforma a los ojos de ésta toda su fealdad aparente en auténtica hermosura. Un grito en contra de ancestrales encasillamientos, de este eterno juzgar de la sociedad por las apariencias, parece existir también en el cuento de Perrault con la presencia de las dos princesas, una hermosa y boba, la otra inteligente pero fea, al ser a la larga la fea la que se va llevando tras sí a los pretendientes llegados al reclamo de la perfección física de su hermana. Algo análogo podría decirse de la figura de Cyrano de Bergerac, cuya verdadera hermosura solamente al final es comprendida por Roxana.

En cambio, lo inculto es desconfiado, solapado, egoísta. Ese trato secular que se da al discapacitado no traduce en el fondo sino una ignorancia, una incultura realmente feroces. Es casi imposible llegar así a alcanzar sentimientos nobles y altruistas. Un ejemplo paradigmático de todo esto lo tenemos en la mendicidad profesional, a la vez víctima y explotadora de la ignorancia inconsciente del pueblo, que inútilmente se disfraza de una falsa y ramplona sabiduría, fácil al engaño. Por eso, donde más mendigos ha habido siempre, donde más, por desgracia, continúa habiendo, es en los pueblos, aunque no falten hoy en las ciudades. Hemingway, gran observador, se da cuenta de esto y lo describe en "Muerte en la tarde": "La plaza está al final de una calle tórrida, larga y polvorienta que del frescor selvático de la población lleva hacia el calor y los mutilados de profesión, los profesionales del horror y de la limosna que siguen las ferias de España una tras otra, bordean la carretera, agitando sus muñones, exponiendo sus lacras, exhibiendo sus monstruosidades y pidiendo limosna con su gorra entre los dientes cuando no les queda otra cosa para sujetarla; de manera que recorréis ese camino polvoriento, como si fuese un torneo, entre dos filas de monstruos hasta la plaza." Se escribió esto en 1932. Todavía tiene en muchos lugares una vigencia indiscutible entre nuestras costumbres.

En Santiago, el discapacitado va en su silla de ruedas, mientras en otras esquinas muchos cuerpos disfrazados de payasos y saltimbanquis, extienden las manos para recibir el pago de otras "discapacidades". El discapacitado necesita ayuda, qué duda cabe. Ayuda para conseguir una vuelta a su estado primitivo tan completa como pueda alcanzarse, lo cual deberá buscarse con todos los medios con que cuente la sociedad. Ayuda en cuanto a su orientación profesional y en el aprendizaje de la nueva profesión, así como en la consecución de un puesto de trabajo estable, sin el cual todos los esfuerzos quedarían truncados.

En un sentido amplio, inválido es "el que no vale", es decir, el que carece de "valor". Ocurre que, en general, la palabra "valor", a consecuencia de un empleo semántico demasiado unilateral, que la costumbre ha ido marcando poco a poco en nuestro lenguaje común, evoca en la mayor parte de nosotros el concepto de "valentía", que el diccionario define como "cualidad del ánimo que mueve a acometer resueltamente grandes empresas y arrostrar sin miedo los peligros". Pero existe una acepción de "valor" con un matiz mucho más amplio y una clara raigambre filosófica y que, sin embargo, suele olvidarse. Esta acepción indica un concepto de "validez", de "valer" o "ser válido", lo que equivale a decir que expresa el "grado de utilidad de las cosas para satisfacer las necesidades o proporcionar bienestar o deleite" o como "mucho mejor" y que indica la "propiedad que tiene un objeto de ser deseable".

Se puede analizar muy bien este segundo sentido del término "valor" al tomarlo como expresión de los estados de desigualdad de rango que hacen que el hombre distinga uno de otro los diferentes elementos físicos y espirituales ante los que se encuentra. Ahora bien, cada individuo experimenta la desigualdad de rango entre los mismos contenidos de una manera forzosamente subjetiva, es decir, diferente a la apreciación de los demás, lo que crea distintas jerarquizaciones y, por consiguiente, acciones, respuestas y aun conductas muy diferentes unas de otras.

En un principio, mendigo equivalió a mentiroso, engañador. Como mendoso y mendaz, palabras hermanas, hijas de la misma raíz latina. Es aquél, entonces, que, para conseguir lo que quiere, miente. La entrada de algunas órdenes religiosas en un modo de mendicidad legalizada, dignifica en parte este concepto que, sin embargo, va a mantener con pureza su contenido inicial a lo

largo de los siglos y sin interrupción. Recibe más el mendigo que miente mejor y usa su cuerpo con más gracia y, en cambio, suele fracasar aquél que se limita a exponer la verdad. El matiz religioso va a dar también a su vez al mendigo un importante toque de carácter que influye incluso en la nomenclatura. Profiteor es mostrar, ofrecer, anunciar, reconocer. Profesar, o tomar profesión, equivale por tanto a declarar o mostrar públicamente una verdad religiosa, una creencia científica o, como en el caso que nos ocupa, un oficio o forma de trabajo.

Viene así a resultar que mendigo profesional es aquel hombre que declara públicamente que su oficio es mentir. El que hace oficio de la mentira. Triste, pero real, como sucede casi siempre que se profundiza un poco en la imperfección humana, para lo cual el análisis del lenguaje es un método ideal. "Ver a través de la palabra es duro, por cómo humilla y sobrecoge saberse donde el origen mismo del misterio que abiertamente se revela".

Uno de los factores más importantes, del que han derivado seguramente la mayor parte de los mendigos que en el mundo han sido, es la discapacidad, es decir, la alteración física o mental de la aptitud global que, por nacer humanos, corresponde. El discapacitado, que ha sido durante siglos el principal protagonista de la mendicidad profesional, ha pasado hoy a convertirse en el sujeto esencial de la nueva especialidad médico-social llamada "Rehabilitación", pero el cambio no se ha cumplido de manera suficiente para que quedaran rotos vicios y costumbres ancestrales. La costumbre constituye precisamente otro importante factor en la constelación que ha venido manteniendo durante tanto tiempo el fenómeno de la mendicidad profesional. Existen unos valores impuestos, unos conceptos que son imbuidos y que se aceptan como propios sin que la capacidad individual de discernimiento haya intervenido en su análisis. Se los admite por la única razón de que fueron también admitidos por nuestros padres, por nuestros antepasados, sin advertir que nuestras circunstancias, ahora, son por completo diferentes, como también lo son los medios de que disponemos y la situación técnica y social del mundo actual en que vivimos. Lo cierto es que todavía persiste un concepto del "inválido mendigo" basado en la compasión, lo que permite una forma de vida tan antigua como el mundo, increíblemente rica en matices de engaño y fingimiento.

Hay que reconocer que la mendicidad como oficio existe no por necesidad, como los demás oficios útiles, sino porque siempre ha estado admitida, razón más sólida de lo que cualquier razonador lógico podría imaginar. De nuevo, volvemos a encontrarnos con la costumbre y con valores aceptados sin ser previamente comprendidos. Un mendigo ha conmovido siempre y por eso conmueve también ahora. Harlan Gilmore dice acertadamente en "El mendigo" ("The beggar"): "Los gobiernos legislan en contra de ellos; pero es tan poderoso su hechizo que el legislador, en un acceso de emoción, echa una moneda en el platillo del mendigo".

En este hechizo, influye no poco el idealismo religioso y la caridad irreflexiva. Tanto en las formas de caridad individual como en las organizadas, sobre todo si estas últimas están realizadas por una comunidad religiosa, se mira más el mérito de la obra que su necesidad o pertinencia, de lo cual se aprovechan los dependientes sociales avezados. "Mío es el mundo como el aire, libre, - otros trabajan porque coma yo; - todos se ablandan si doliente pido - una limosna por amor de Dios", dice Espronceda en su famoso poema. "Y a la hoguera - me hacen lado - los pastores - con amor - y sin pena - y descuidado - de su cena - ceno yo...".

Al éxito del mendigo profesional, contribuyen en gran manera las situaciones de discapacidad. El mendigo con discapacidad posee tan ancestral poderío sobre el resto de la sociedad que ha llegado a verse fuera de ella. Todavía, para el hombre medio, y a través de un valor impuesto, el discapacitado es siempre mendigo, ajeno a la sociedad e incluso al resto de la humanidad, a lo cual ha contribuido no poco una defectuosa interpretación de la máxima de Juvenal ("mens sana in corpore sano"). Ahora, el aceptar, que es nada más comprender, que los discapacitados también son seres humanos, hechos por Dios a Su imagen y semejanza, con pleno derecho al trabajo y a la integración social, conlleva una especie de estupor y exige una marcha atrás acelerada, hasta despojarse del tópico, que rueda de generación en generación como si fuera redondo y conseguir una valoración consciente del problema. Real. Actual. Cristiana.

Con los fingimientos y engaños de pobres, mendigos, presos o maleantes, se podría llenar un volumen entero. Que forman un cuerpo muy unido lo demuestra el hecho, bien conocido, de las señales convenidas que dejan en árboles, caminos o casas, para indicar a otros la condición, favorable o no favorable a la dádiva, de aquel vecino o de aquel lugar. Vamos a limitarnos a tomar algún ejemplo de fuente literaria, relativo a las normas técnicas del engaño limosnero.

Dice Francisco de Quevedo en su "Buscón": "Dormía en un portal de un cirujano con un pobre de cantón, uno de los mayores bellacos que Dios crió. Estaba riquísimo y era como nuestro retor. Ganaba más que todos. Tenía una hernia muy grande y atábase con un cordel el brazo por arriba y parecía que tenía hinchada la mano y manca, y calentura, todo junto. Poníase echado boca arriba en su puesto y con la hernia de fuera, tan grande come una bola de puente y decía: ¡Miren la pobreza y el regalo que hace el Señor al cristiano! -Si pasaba mujer decía: ¡Ah, señora hermosa, sea Dios en su ánima!- Y las más, porque las llamaba así, le daban limosna y pasaban por allí, aunque no fuese camino para sus visitas."

Estos toques psicológicos de habilidad siempre se han dado en el mendigo profesional con vocación y condiciones. Pocas veces se equivoca un mendigo experto, pidiendo a quien no le

va a dar. Él lo sabe de antemano. La situación cambia también mucho cuando en lugar de estar sola la persona elegida se halla con alguien. Con dos personas, las posibilidades de éxito son casi seguras. En este capítulo del dominio psicológico, encajan los sistemas de petición indirecta. Douglas refiere un truco casi infalible en "¡Aleluya, soy un vagabundo!", publicado en 1932. Consiste en acercarse al "primo" y preguntarle la forma de ir a una población, por ejemplo Hammond, Indiana. Permite que el bienintencionado sujeto le explique combinaciones de tren o autobús durante un rato y entonces le dice que lo que desea saber es la carretera más directa, pues ha de ir andando por carecer de dinero. El otro, asombrado, le dice que hay más de veinticinco millas y el vagabundo contesta que no tiene otra opción. Ha sido contratado allí con un buen sueldo, pero para ello debe llegar y carece de medios. Da las gracias y aparenta alejarse. Es muy raro que el sujeto no pique.

El mismo maestro alecciona a "fingir lepra, hacer llagas, hinchar una pierna, tullir un brazo, teñir el color del rostro, alterar todo el cuerpo y otros primores curiosos del arte, a fin de que no se les dijese que, pues teníamos fuerzas y salud, que trabajásemos". En el mismo libro, inagotable en sus ejemplos, puede leerse: "Otras veces, que había ocasión y tiempo, en divisando tropa de gente, nos apercibíamos a cojear, cargándonos a cuestas los unos a los otros, torciendo la boca, volteando los párpados para arriba, haciéndonos mudos, cojos, ciegos; y valiéndonos de muletas, siendo sueltos más que gamos, metíamos las piernas en vendas, que colgaban del cuello o los brazos en orillos, de manera que con esto y buena labia, siempre valía dinero". Víctor Hugo utiliza el tema en varias obras: "Los miserables", "El hombre que ríe" y, sobre todo, "Nuestra Señora de París": "...allí una especie de perdonavidas, un valentón, como se dice en caló, que desataba silbando las vendas de su supuesta herida y sacaba a relucir su sana y vigorosa rodilla, fajada desde por la mañana con cien mil ligaduras; acullá preparaba un pordiosero, con escrofularia y sangre de toro, su "pierna de Dios" para el siguiente día. Dos mesas más abajo un palmero, con su hábito característico, deletreaba la canción de "Santo Dios, Santo inmortal", sin olvidar la salmodia ni el peculiar acento gangoso; aquí un joven hampón daba lección de epilepsia con un gitano viejo que le enseñaba el arte de echar espumarajos por la boca mascando un pedazo de jabón".

La desgracia exime en parte de culpa y aun nos atreveríamos a decir que de responsabilidad. Se ha visto cómo hay una mendicidad aguda, obligada, que en modo alguno puede ser tenida como profesional y que es la mendicidad del cataclismo, de la catástrofe económica. Sin embargo, resulta evidente que el mismo contratiempo, con los mismos resultados catastróficos o idéntica necesidad de mendicidad temporal, no influye de la misma manera sobre todas las personas. Algunas, la mayor parte, salen muy pronto de la situación y se hacen de nuevo independientes. Otras, en cambio, aparentemente de la misma condición y en situación análoga que las anteriores no son capaces de superar el momento de contrariedad y quedan sumergidas en una mendicidad crónica, a la que se amoldan y acostumbran, con más o menos protestas de vergüenza y manifestaciones de pena, hasta hacer de ella su medio de vida habitual. Algo hay, por tanto, que impulsa a la mendicidad profesional y que no es el miedo, ni la desgracia, ni el horror al trabajo ni todos estos factores unidos. Algo que se halla en alguna parte de la personalidad de cada uno. El ambiente y la tradición pueden aderezar el conjunto, pero no bastan, puesto que también hay mendigos profesionales de este tipo vocacional en países jóvenes y ricos, en los que el ambiente no es propicio y la tradición no ha llegado apenas a formarse.

Así, pueden separarse dos grandes grupos de mendigos profesionales por factores de personalidad: aquéllos en los que la estructura de su personalidad contiene unos matices vocacionales que les impulsan a mendigar para vivir y aquellos otros que, sin verse directamente impulsados por los factores de su personalidad a una mendicidad convicta, caen fácilmente en mendicidad precisamente porque su personalidad los arrastra a un género de vida abocado a ella. Para el primer grupo de estados de mendicidad vocacional, se habla de mendiguez. El segundo grupo se halla integrado por las facetas que componen el interesante y apasionante fenómeno del vagabundo.

Párrafo aparte, como siempre, merece el mendigo discapacitado, por su especial condición psicofísica. No hay tampoco en él inclinación alguna hacia la mendicidad y se podría decir, en el fondo, que cada sujeto sería el primero en abandonarla si se le permitiera. Le faltan la vocación, la inclinación a pedir, características de los estados de mendiguez. Si pide no es por impulso propio, sino porque le es necesario, y acepta ser mendigo como aceptó ser bufón y aún acepta, en muchos sitios, ser atracción de barraca de feria, con un sufrimiento incrementado por el hecho de saberse útil para empresas mejores. Si algo hay en la personalidad del mendigo discapacitado, cobre o no una pensión por incapacidad, es resentimiento y hasta puede que, en algunos casos, malevolencia, cabría decir que justificados. O, por lo menos, con muchos eximentes para el aparente culpable.

El cuerpo y el lema de nuestro tiempo: vivir para siempre

Los avances médicos han permitido poner en evidencia que cambios en los hábitos alimentarios, estimular la vida activa, acentuar el control médico periódico, han aumentado las expectativas de vida. Se ha desencadenado, de este modo, una fiebre por bajar los niveles de colesterol sanguíneo, de hacer descender los niveles del azúcar en la sangre incluso por bajo cifras que fueron inamovibles como normales los últimos sesenta años; se estima que es imperioso tratar todo aumento del ácido úrico por sobre niveles que antes no se consideraba peligroso; un síntoma es perseguido hasta en sus menores detalles, sometiendo al

paciente a exploraciones de laboratorio que suelen entrañar peligro por su complejidad o por el uso de sustancias que pueden ser nocivas para el cuerpo. De este modo, se ha medicalizado la mente y se ha farmacolizado el cuerpo. A su vez, las mayores expectativas de vida han ido convenciendo al hombre que la muerte no existe y que un cuerpo es joven a los sesenta años.

Está bien tratar de tener el colesterol en cifras normales, pero los medicamentos que se usan para alcanzar dicho objetivo pueden provocar lesiones hepáticas e inflamaciones musculares, y en un porcentaje de personas, impotencia en el caso del varón. Con todo, sin embargo, se hacen cálculos de sobrevida: se cree que con esfuerzo y prudencia se vivirá más y se somete al cuerpo a diversas torturas en pos de una vida más larga. La pregunta es si exponer el cuerpo a ese trato es un precio razonable a pagar por una sobrevida no asegurada ciento por ciento. Los medicamentos para alcanzar cifras de azúcar sanguíneo más bajas, junto a un régimen estricto de suspensión de la ingesta de azúcares, también tienen riesgo, entre otros, diarreas, molestias abdominales intensas y bruscas bajas del nivel de glicemia que pueden producir compromiso patológico del sistema nervioso central con amnesias, ceguera, aumento de la sordera, alteraciones del ritmo cardíaco, infartos, etcétera.

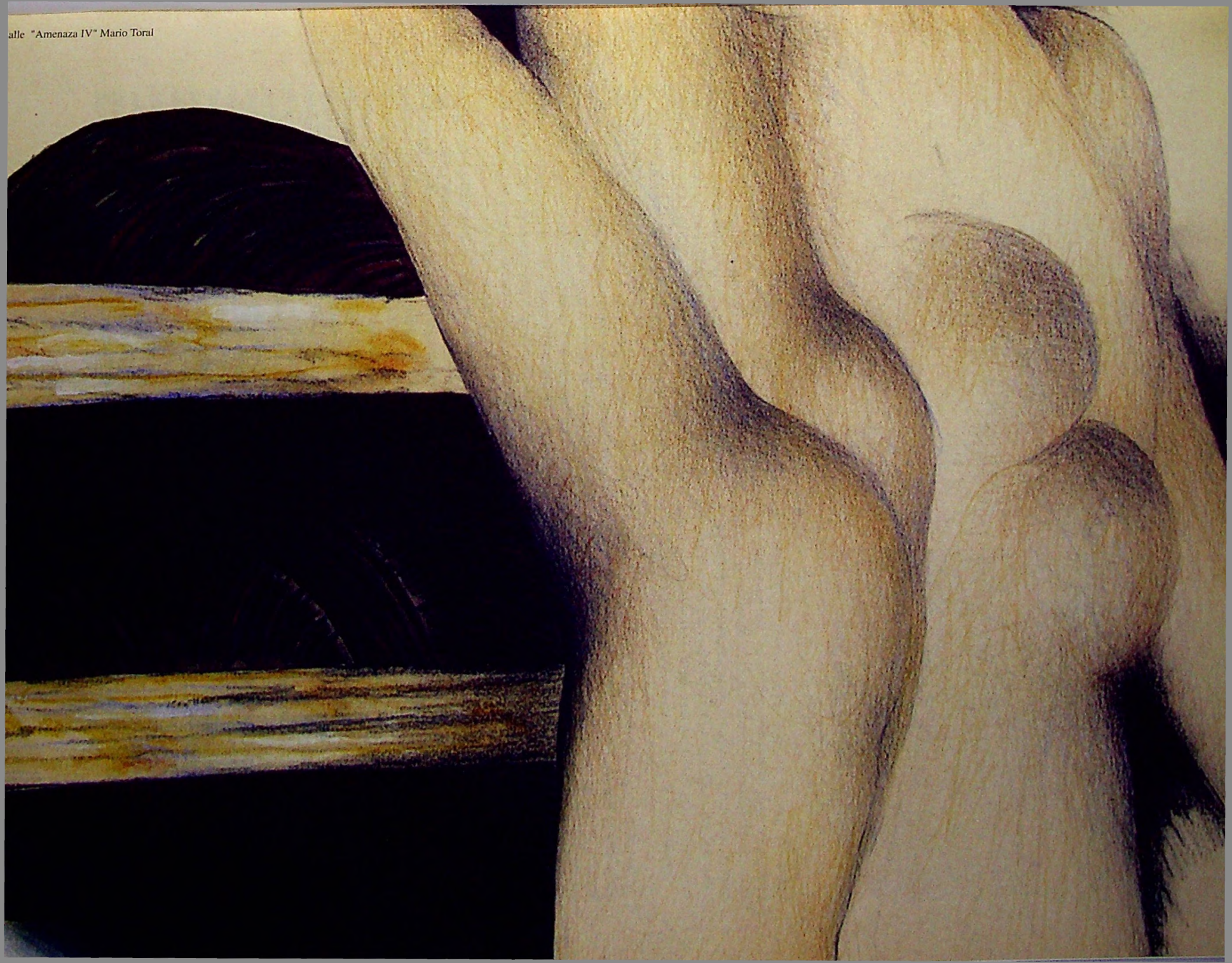
En ocasiones, el gasto en medicamentos o la fiebre del régimen alimenticio provoca tal estrés que sube la presión arterial, o se desencadena una depresión cuya evolución puede, incluso, llevar a la muerte. El cuerpo, esclavizado para vivir más, puede morir en el intento. Por otra parte, vivir medicalizado apareja tensión emocional; provoca un grado de angustia que lleva a limitaciones mentales, a mayor amnesia, a más acidez gástrica y a la aparición de insomnio y bulimia, porque se teme a la muerte. Es decir, se muere antes de morir. Se suma, a ello, la actitud de la propia medicina, de los médicos, los cuales, cuando ven en un paciente determinado algún examen de laboratorio un poco alterado, casi rasgan vestiduras, asustan al enfermo, lo culpan de ese "desastre" y lo esclavizan a la idea de vivir para no morir: "Con su colesterol normal, vivirá para siempre".

La definición de salud, estado de bienestar físico, psíquico y social, reduce notoriamente el número de sanos. Diría que no existe el hombre sano, porque de una u otra manera tiene alguna anormalidad en una, en dos o en las tres esferas de la definición. Esta medicalización del cuerpo ha provocado graves trastornos a médicos y pacientes. Los médicos han ido cautivando el cuerpo de los pacientes y con el pensamiento íntimo de que es mejor intervenirlo cada vez que hay alguna alteración, por pequeña que fuese; en los parámetros de laboratorio, tienden a usar medicaciones que puedan revertir anormalidades. De allí que existe una gran cantidad de pacientes con terapias para reducir colesterol que bien podrían no usar aquella terapia que es peligrosa para la función hepática y para la integridad muscular. Lo mismo vale para las cifras de azúcar en la sangre que apenas sobrepasan en un miligramo la cifra normal. A muchos de estos pacientes, se les dice que tienen posibilidades de llegar a ser diabéticos y, con ese miedo, son hechos cautivos de fármacos que suelen alterar la función digestiva. Pero, he aquí lo peor. Estas personas quedan presas del temor a desarrollar diabetes y la vida comienzan a redirigirla en la dirección de prevenir a toda costa la ocurrencia de esa enfermedad, ignorando que podrían no llegar a tenerla jamás.

El cuerpo va siendo, así, objeto de un culto en manos de la medicina preventiva, y pasa a enseñorearse de la psiquis del paciente y de la psiquis de la sociedad. Lo extraordinario, y que nadie dice, es que por una parte se cuida al cuerpo para que no muera y, por otra, se lucha denodadamene por legislar acerca de la eutanasia y, eventualmente, por el suicidio asistido. Las personas no se dan cuenta de que es preciso cuidar al cuerpo y al alma, para vivir mejor, pero no para no morir. La vejez actual es cada vez más objeto de preocupación por parte de la sociedad, no sólo por los gastos que irrogará, sino por el incremento de "casas de reposo" de ancianos que antaño eran como lugares de excepción para llevar allí a los padres viejos. Ahora, es una rareza que los ancianos no estén en una casa de reposo. No se puede desconocer su utilidad en ciertas circunstancias, pero debe considerarse que los ancianos que habitan en ellas tienen que sufrir la tragedia de compartir con quienes no quiere, oír quejidos de quienes no ama, a veces no dormir bien por el ruido hecho por desconocidos, sufrir extorsiones sutiles para que cambie alguna conducta, ver programas de televisión que no le interesan y se le imponga una compañía que no desea.

El cuerpo del anciano es la casa del tiempo pasado, y yace en una casa de reposo mientras la mente divaga por entre los recuerdos de la juventud ya ida y oye, cada vez más fuerte, el ruido del cuerpo viejo: el crujir de las articulaciones, el edema de las piernas, el frío de todo el día, la vista borrosa, el oído tardo, el caminar penoso, el sueño que viene en el día y huye en la noche, el temblor de la mano, la voz débil, la memoria frágil, el dolor del hijo que ya no viene o el acicate del deseo que ya no puede ser saciado.

alle "Amenaza IV" Mario Toral



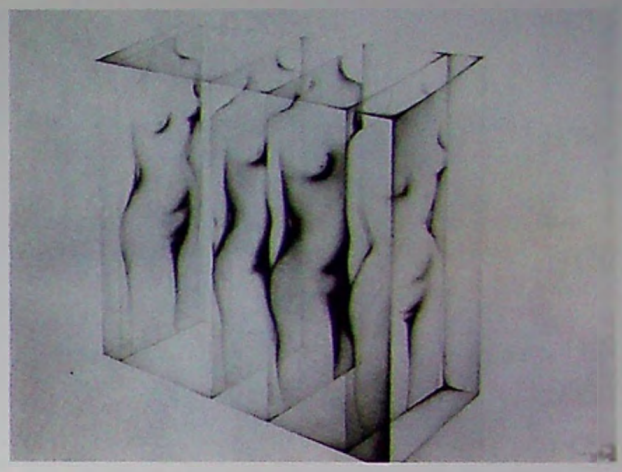
EL CUERPO EN MI HISTORIA

Mario Toral M.
Decano Facultad de Artes, UFT

Introito

El cuerpo humano ha sido, es y seguirá siendo el gran inspirador de obras de arte. Y no podría dejar de serlo, pues desde el nacimiento, momento en el cual se nos otorga esta envoltura material del alma, hasta que por los avatares de la vida la máquina humana deja de funcionar, esta conjunción de órganos, músculos, circuitos sanguíneos, torrentes nerviosos, células que mueren y otras que nacen, sentidos que nos abren al mundo, escuchando, tocando, palpando, este único cuerpo es el compañero del breve tránsito de nuestras vidas, el receptáculo de nuestras grandezas y miserias, del goce y del sufrimiento. Nos acompaña creciendo, cuando florece en la divina juventud, hasta cuando se deteriora y se empequeñece cuando en el ocaso de la vida nos hace pensar más en el alma y en su destino.

Compleja dualidad es ésta, entre la materialidad de nuestro cuerpo y el lugar sin nombre donde habita el espíritu. Convivencia inexorable, cuyo nudo sólo lo desata la muerte. Los órganos del cuerpo funcionan independientes de nuestra decisión, e incluso trabajan en nuestro sueño sin que nosotros nos percatemos. Una fábrica independiente de operaciones químicas, en donde émbolos aceitados distribuyen en el movimiento incesante de sístole y del diástole el líquido rojo. A veces nos llegan ruidos que delatan la función incesante de la materia que se desgasta y se recrea, de emanaciones subterráneas y de fluidos que se expelen por los nueve orificios sagrados que hablan los antiguos libros sagrados hindúes. Despertar, vibrar, en donde el espíritu interviene como un altoparlante invertido que graba en nuestro cuerpo absorbente la huella de nuestros sentimientos. Así, pues, la conjunción de cuerpo y espíritu es similar a la labor que persigue el artista uniendo la materia, es decir, el mármol, la piedra, los pigmentos, el papel, con los sentimientos que debe incrustarse en ellos y producir la obra. En el ejemplo más simple, ¿cómo podríamos separar, en el autorretrato, una pintura de un artista, con el cuerpo y el alma del representado? Si el arte es un



"El mundo de mañana"

testimonio de la vida, inherente a él son las transformaciones en imágenes de los cambios que en ella se producen. Es decir, el seguimiento de estas metamorfosis tanto en la vida personal del artista como en su trabajo. Como dijo Gertrude Stein, "Lo único superior a la belleza es el cambio". Sólo escuchando estas voces el arte tendrá el dinamismo, la diversidad; será el documento de una experiencia única que por su sinceridad contribuirá al conocimiento de la sociedad.

Tiempos pasados

Hace algunos años, realicé un viaje en barco por los fiordos del sur de Chile. Un viaje inolvidable, admirando en los glaciares el color del hielo azulado, cayendo al océano con sonidos majestuosos. Todo esto lo recuerdo y es un placer recrearlo en mis ojos y en mi mente. Pero tengo también otro recuerdo que no es tan placentero.

El barco va lentamente por las partes en donde los canales se estrechan, de modo que frente a nosotros, a una distancia de metros como en una sala teatral, va desfilando esta geografía inhóspita, inhumana, en la que los fuertes vientos no dejan levantarse casi nada del nivel del suelo, salvo unos minúsculos arbustos sin hojas, de ramas secas, distorsionadas por los vientos como las líneas de un cuadro expresionista.

Un pequeño zorro aparece en forma inesperada de entre las piedras y las irregularidades del terreno. Se mueve con una rapidez sorprendente oliendo el aire con su hocico puntiagudo, marchando rápido en zigzag, a veces avanzando otras veces retrocediendo, diligente en su pelaje rojizo y en sus patas finas que parecen en su rapidez no tocar el suelo. Entierra a veces el hocico en la superficie árida, buscando y buscando qué comer, con su cuerpo del cual se ven los huesos, pero con la energía que le da su instinto sobreviviente. Al barco que pasa a corta distancia no le presta atención, así como no existe el cielo ni los vientos, ni las distancias ni nada que no esté al alcance de su olfato sensible, de su hocico húmedo. Ya el barco se va alejando, y nos cuesta distinguirlo en la superficie del terreno; ya no podemos ver ni patas ni cola ni hocico, sino una mancha rojiza que se desplaza entre los guijarros. ¿Cuántos días durará sin encontrar alimento, hasta terminar tieso entre los terrones, las piedras y el hielo, con las patas rígidas y la boca abierta?

Me hizo pensar en el hombre primitivo, en aquél que aún no tenía el aspecto físico que tenemos ahora. Con su cuerpo desnudo sin herramientas, sólo con sus manos, su vista, su ingenio, pudo sobrevivir cuando después del derretimiento de los hielos los continentes quedaron helados, inhóspitos, con vientos huracanados y con el espectro del hambre amenazando constantemente su existencia. Cazar o morir, de hambre o de frío. Encontró cavernas en donde refugiarse y allí, protegido, con una piedra filuda y con colores extraídos de plantas, trató de reproducir los animales que cazaba así como los cazadores, los hombres de su misma especie. Las tierras asiáticas donde este hombre vivió no eran las que hoy vemos, verdes, con sus árboles y praderas. A este hombre, la naturaleza aún le mantenía el cuerpo cubierto de pelos para defenderse del frío. Junto al instinto de mantenerse vivo, poseía otro instinto al igual que las bestias que observaba. El deseo de reproducirse y la particularidad sólo de su especie, de cuidar a los que no podían cuidarse solos. Dentro de esta vida precaria, su mente dio un salto inexplicable. De la observación entera de los cuerpos y de su propio continente, pasó a una mirada restringida, a aislar parte del cuerpo y reproducirlo. Más aún, pensó que no tenía que imitarlos con el mismo aspecto con que se veían, sino que tenía que captar una peculiaridad del cuerpo despojada de detalles, a abstraer lo esencial, la función oculta debajo del aspecto y así talló en esos fragmentos de piedra la parte genital de los cuerpos de macho y de hembra. Nacieron en esos primitivos y sabios intentos lo que casi sin modificaciones importantes siglos y siglos después, en tierras más cálidas, y en lo que cronológicamente llamamos historia,

en la religión y en la imaginería hindú, pasarían a ser el Yoni y el Lingam. El símbolo de los genes masculinos y femeninos, los que juntos conservan la continuidad de la especie. Aquel hombre, que aún no se erguía sobre sus talones, con la frente en un ángulo inclinado, el cuerpo cubierto de pelaje como el de un simio, consiguió un nivel superior de la mente: la abstracción, transformar una experiencia de la vida real en un símbolo y concretizarlo en una imagen material.

Tiempos pasados tiempos presentes

La representación del cuerpo humano en el arte va siguiendo la marcha de la humanidad, observando elementos que la adornan, que valorizan sus movimientos, con la caída natural del ropaje, con el adorno de las joyas, dentro de los espacios arquitectónicos donde el hombre habita, con la ambientación que sitúan al cuerpo en un contexto histórico. Pero, con una persistencia incólume a toda distracción y cambio de costumbre, es el cuerpo desnudo la obra primaria de la creación, más allá de las costumbres de las distintas civilizaciones y de los cambios históricos y de las apariencias que esto conlleva. Persiste eterno el gran desafío de armonizar brazos, hombros, bustos, cuellos, piernas, manos y dedos, gloriosamente desarmados, vigorosos o frágiles, en distintas posiciones, alargándose en el espacio con la geometría que marcan sus extremidades, mostrando su gracia natural, el gozo de vivir, otras veces el terror de acciones destructivas en su contra como la tortura, la impotencia del cuerpo débil frente a la fuerza mecánica, encuentros dramáticos con personajes y situaciones que las imágenes se convertirán en mitos de la tribu. A veces con fidelidad a la realidad, otras veces eligiendo otros caminos no fieles a lo que el ojo ve ya sea persiguiendo un ideal de belleza, lo inalcanzable, otras veces violentando las líneas para describir tiempos crueles en su vida o en el tiempo histórico que le correspondió vivir. No puede existir en arte un cuerpo masculino o femenino que tenga una belleza total, pues nada resiste el juicio cambiante del gusto y no es la belleza lo que busca el artista sino la verdad que hay en ella. Las figuras femeninas de Miguel Ángel, tal vez por su dilección hacia el cuerpo masculino, son exageradamente musculosas y los senos parecen independientes del torso sin la continuidad que tiene con él. La perfección buscada es distinta en cada cultura como lo son la desnuda Venus de Botticelli, una escultura femenina africana, una distorsionada mujer de Lucas Cranach, la religiosidad impúdica en los grabados de William Blake, la frialdad en el dibujo de Ingres en su "Gran Odalisca", la pasividad de la Venus Dormida de Giorgione, la ambigüedad de la Venus de Urbino del Tiziano, los desnudos atormentados de Schiele, el juego visual de la Venus de Velásquez con su cuerpo en duplicada visión, sus espaldas desnudas y su frente que nosotros los espectadores vemos en un espejo. Goya viste y desviste a la Duquesa de Alba en sus dos Majas y Gauguin nos trae una exótica tahitiana, coincidiendo sus senos con la manzana de una bandeja de frutas. Manet, en el "Desayuno en la hierba", cultiva el voyeurismo con una mujer desnuda rodeada de hombres de traje, cuello y corbata. Francis Bacon, con sus tremebundos cuerpos desnudos de hombres envueltos en una lucha atlética o sexual, según quiera notar el que los contempla.

El desnudo es el eslabón más firme a través de todos los tiempos y de todos los continentes como un género artístico. Nuestra herencia artística, al igual de ser herederos de su cultura, nos viene del arte griego y del arte renacentista. Los griegos y romanos al mostrar sus divinidades al desnudo crearon la relación desnudo – belleza – clasicismo. En su representación de drapeados sobre los cuerpos, revelaban ocultando las formas masculinas o femeninas. Existe una leyenda hindú, la cual relata que la abundancia de drapeados ondulantes en la representación de los budas se debe a que al ser su cuerpo tan perfecto no se le podía mirar ni imitar directamente sino que había que observarlo solamente en el espejo del agua y los drapeados que se observan son la representación de las ondas del agua interviniendo en el cuerpo.

"Prisioneras de piedra"

"Alargando un espacio rosado"

A través de los tiempos y en las modificaciones de cómo el artista observa los cuerpos, el escultor o el pintor va inventando una nueva raza de hombres y mujeres en la cual no existen cánones de belleza, aunque sí cada cultura ha tratado de encontrar uno. En un mismo período cronológico, la visión del cuerpo es diametralmente diferente. Si miramos las "Demoiselles d´Avignon" de Picasso, obra contemporánea a Modigliani, Dalí, Renoir, podemos atestiguar que la mirada particular es enemiga de la visión general.

Un esfuerzo por conciliar belleza corporal con proporciones matemáticas, hace parte de la historia del desnudo en la historia del arte. Paralelo a la creencia de que la tierra es el centro del Universo, negación que casi le cuesta la vida a Galileo, Vitruvio proclama que en arquitectura las proporciones de los edificios deben ser iguales a las proporciones de los cuerpos humanos. El hombre, centro del Universo, visión focal similar a la declaración del filósofo holandés Spinoza que afirmaba con ironía que si los triángulos tuvieran un dios éste sería triangular. Leonardo, continuando por ese camino en su famoso dibujo llamado "El hombre vitruviano", encaja el cuerpo de un humanoide dentro de círculos y cuadrados con la tesis de que el círculo y el cuadrado son las formas perfectas. ¿Por qué no el espiral o la curva o el triángulo? Antes, los griegos, para dar más elegancia a las figuras, a las cinco cabezas que contiene el cuerpo humano llegaron a aumentarlas a siete, creando cuerpos estilizados de cabeza diminuta y de un efecto perturbador. Lo que en cierto modo es válido, pues no hay belleza o forma que nos atraiga si no tiene algo fuera de lo común en sus proporciones. Escribir sobre la presencia en el arte del cuerpo humano llenaría páginas sin límite que sólo la tijera del editor o la paciencia del lector la podrían circunscribir. Creo que el cuerpo de los otros, de las otras o de nuestro propio cuerpo, establece que éste es un instrumento, el violoncello de donde surgen las notas para transmitir una idea, una aspiración mística, un deseo intelectual, una habilidad en la forma o en el color, para proclamar confirmación de la existencia de la persona que ejecuta la obra. Transportar a otra dimensión lo que escapa de lo cotidiano del traje y de la corbata y de todas las adherencias que suponen un ancla con la rutina de la vida cotidiana. Es decir, un medio legítimo para alcanzar un fin inalcanzable.

Mis experiencias

Un fracaso fueron mis primeros intentos para dibujar y pintar una figura antes de ir al colegio. Siempre fue para mí de gran reverencia el rostro de mi madre. Sereno, ausente, de proporciones clásicas, de ojos grandes, tan grandes que en la divina ignorancia de la niñez, como si fuera un defecto, sus amigas le decían "ojuda". Coincidiendo con una caja de pinturas al óleo que ella me regaló, pensé que sería tarea fácil hacer su rostro. El dibujo con lápiz no fue tan complicado, pero al querer pintarlo y no saber que son las sombras y las luces lo que da forma a las formas y creyendo infantilmente que se trataba de encontrar un color sólo parecido a la piel de ella y que ese resultado definiría la obra, perseguí a mi madre con un cartón de muestra en donde sin que ella notara lo ponía cerca de su mejilla para imitar la tonalidad de su piel. El resultado: unas cuantas líneas trazadas torpemente con lápiz y un color blancuzco parejo que hacían a mi pobre madre parecer enharinada, un rostro informe, plano, fantasmagórico. También fueron malogrados mis intentos de hacer cuerpos en general femeninos en mis cuadernos de colegio, oculto detrás de las espaldas de un alumno o en mi casa cuando se suponía que realizaba las tareas, pues al no tener modelo ni ninguna referencia salvo imágenes vagas en mi mente, estos balbuceos estaban condenados a no existir. Sin embargo, ahora a la distancia y a una buena distancia, ya que esto sucedía seis décadas atrás, comencé a dibujar pequeños esbozos de mujeres que, por alguna razón, no dejaba que nadie viera, tal vez para no mostrar algo que por mi educación católica creía que era pecaminoso. Imágenes secretas, una especie de diario de vida

"La verdad ha muerto"

en el nacimiento de lo que sería sanamente el crecimiento normal de un adolescente frente al misterio de la presencia femenina. Excepción a estas mujeres, algunas vestidas otras torpemente semidesnudas, pues ante mí mismo tenía miedo de ver una mujer desnuda, dibujaba a una bailarina vista de costado, con una rodilla apoyada en la tierra, la otra pierna genuflectada, los brazos y rostro hacia atrás de la espalda, con la cabellera desordenada y, como un detalle curioso, calzada con sandalias con tiras de cuero que subían por su pierna hasta la rodilla como en la época romana. Esta bailarina la había visto en una ilustración de las aventuras de Flash Gordon. El dictador planetario Mongo agasaja a Gordon con la actuación danzante de esta joven y no hay duda de que la atracción sensual que quería producir Mongo en Flash Gordon era similar a la que esta imagen producía perturbadora en ese niño que era entonces. Una tarde en la Isla Negra, contándole a Pablo Neruda esta experiencia infantil, lo exótico y atrayente del pie y de las piernas aderezadas con estas sandalias a la romana de la bailarina, el poeta me diría con socarronería: "Mario, tú naciste fetichista". Comentario que desmiento enfáticamente.

¡Oh, Picasso!

Sin embargo, el aprendizaje de lo que más tarde sería mi obsesionada profesión y mi camino por la figura humana, en este caso por el rostro, me vino, cosa extraña, a través de una expresión humana presente en el rostro de un animal, además de un animal imaginario. De una bestia extraña, una cabeza de Minotauro pintada por Pablo Picasso.

Cuando colegiales, nuestros padres nos llevaban junto con mi hermana a una feria de animales que se celebraba todos los años en la Quinta Normal, un parque al poniente de Santiago. En esta feria, eran premiados los mejores ejemplares de cada raza de ganado de los cuales me llamaban más la atención los toros, pues además de los atributos que le habían hecho merecedor del premio, llevaba al cuello la medalla que representaba la recompensa. Grande, dorada, con rayos similares a los del sol, verdaderas condecoraciones que el animal lucía urbano, lejano de su apariencia en el campo. Estos toros hacían que mi hermana y yo intercambiáramos miradas maliciosas. Los enormes testículos mayores que mi cabeza, colgando rosados, sin pelos, indecentes a nuestros ojos, perteneciendo a esas zonas prohibidas de mirar de los niños.

Más tarde, al observar obras de Picasso, veo que el pintor no rehúye en absoluto esta notable parte de la anatomía taurina y si bien en el "Guernica" este atributo de la fecundidad está mimetizado en las sombras, en los bocetos preparatorios y la serie de grabados hechos paralelamente y que Picasso tituló "Sueño y mentira de Francos", esta parte anatómica luce con todo su esplendor. Esta representación la vería en un libro en el cual el aislado fragmento del toro ocupaba todo el cuadro, sin árboles, ni prados, ni montañas, ni medallas. La mirada de la bestia era humana y tenía una expresión de pena o más bien de melancolía. Un toro melancólico. Los colores eran grisáceos y en los cuernos y en las mejillas se podía observar en la reproducción que existía mucha pintura, tolondrones de pintura que el pintor había revuelto al parecer con el mango del pincel, haciendo remolinos en la mejillas del animal y grabando en la materia del óleo formas curvas en los cuernos del toro, consiguiendo así la sensación de volumen. El animal enfrentaba con su mirada y su corpulencia a la mirada mía. Me observaba de persona a persona.

Aunque a esa corta edad mi ignorancia sobre la historia del arte era rotunda, había visto reproducciones de la "Gioconda" de Leonardo. Así como para mí la "Gioconda" era el retrato de "Mona Lisa", este cuadro de Picasso era el retrato psicológico de un toro. Este cuadro me abrió una ventana de ambiciones. No se trataba de hacer cosas parecidas a la realidad solamente. Lo que yo hiciera, cosas, animales, el cuerpo humano, tenía que

"Trío"

"Máscaras apareciendo en la bruma"

transmitir un sentimiento. Mostrar júbilo, angustia, aspiraciones al infinito, matices psicológicos y siempre un horror a lo puramente decorativo o a lo puramente estético. El toro de expresión melancólica me hizo entrar al arte por la puerta grande, admirando en Picasso su habilidad pictórica unida a sentimientos poderosos.

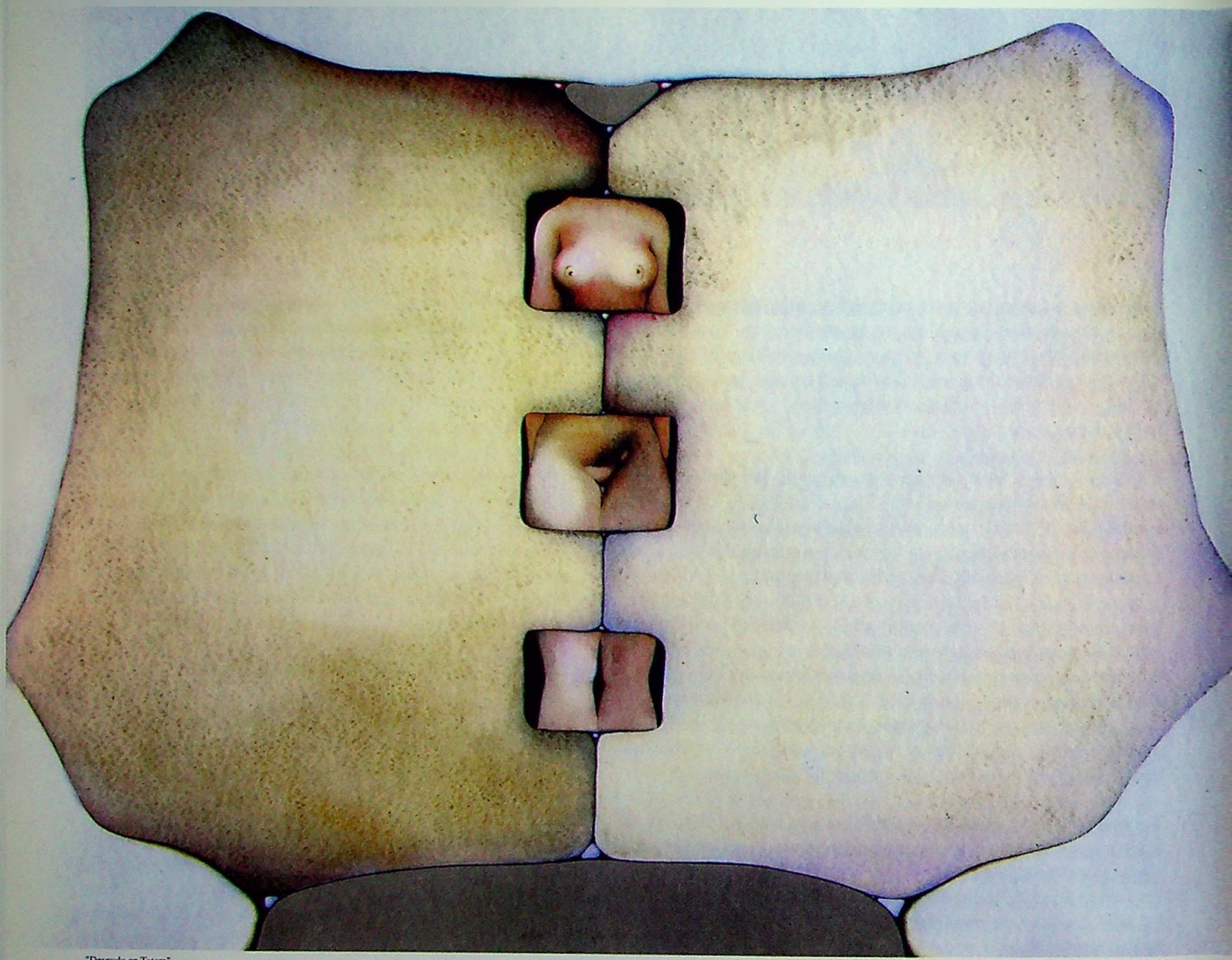
A lo largo de los años, el cuerpo humano, el torso o el tronco serían el *leitmotiv* de mi trabajo. Con excepción de la época en la cual viví en París y el tema fue privilegiar el recuerdo de la presencia de América con sus textiles, monumentos, imágenes sagradas que desarrollé en mis grabados al aguafuerte que llamé "Totems" y las "Máscaras" que pinté en Nueva York tal vez influenciado por el arte precolombino mexicano, mi trabajo artístico ha sido expresarme a través del cuerpo. Masculino o femenino o solamente cuerpos de seres humanos han sido la arcilla en mis manos, con brazos o sin ellos, con cabezas o sin ellas, tal vez restos de influencias de fragmentos arqueológicos que muestren el paso de los años. A veces sin piernas para evitar que toquen tierra y así sin trabas volar por el espacio.

No podría ser la visión del artista limitada a convertirse en el transportador de cuerpos sin alma, ausentes de emociones. Un rasgo importante en estas visiones corporales es el erotismo. La sensualidad de la figura humana, especialmente el desnudo, ha sido motivo de inspiración para los artistas en todos los continentes y épocas, mostrando en sus obras, en forma velada o explícita, toda una gama de sensaciones. La mirada del artista alrededor del desnudo es un horizonte sin límites para la inspiración, mostrando a través de él la diversidad de la conducta humana. Obras a veces trágicas, autogratificantes, crueles, líricas o humorísticas. Esta mirada a veces se circunscribe a partes del cuerpo, a veces al cuerpo en su totalidad, a veces a objetos que llevan una carga de erotismo, expresando el erotismo a través de símbolos dentro de los cuales por razones de censura el artista debe acogerse.

Hablando de fragmentos, una de las partes anatómicas siempre presente en la imaginería sensual es el fin de la espalda, en donde la platitud de ésta se transforma en dos volúmenes esféricos. Jehová expulsa a Adán y Eva del Edén, por comerse una manzana, pero le deja al hombre como consuelo dos medias manzanas para contemplar y resarcirse del paraíso perdido. No se nos ha dado el poder de crear soles ni universos, pero la visión de estos dos hemisferios perfectos ha sido alimento poderoso del artista desde el Kamakala a El Bosco, Rubens a Utamaro, de la Venus prehistórica de Lespugue a los dibujos eróticos de Ingres. Ya el filósofo y matemático griego Anaxágoras decía que la esfera es la más perfecta de las formas y también lo expresa Cezanne al reducir el mundo a formas geométricas.

"Prisioneras de Piedra"

En esta serie de pinturas que desarrollé en más de una década, traté de expandir la dimensión del cuerpo humano y transformar la experiencia, con un solo protagonista, en un paisaje humano en donde rocas, nubes, agua, viento se congelaran, se solidificaran, se hicieran etéreas y acuosas en esta transformación, para luego a la inversa repetir el anterior camino. El deseo de representar convicciones sobre el mundo externo e interno sobre mi persona, en una acción tensa entre figuras más bien etéreas y un entorno pesado. El dinamismo contenido sobrevuela, vagabundea sobre lo objetivo y lo subjetivo y que creo que es el espacio sicológico y material, común a todos nosotros en el que vivimos entre encuentros y desencuentros. Seguir el palpitar de nuestro corazón, de nuestra respiración, entre la calma y la acción, el empuje que nos promueve la sensualidad así como los estados melancólicos que pueden preceder o seguir a la alegría. Considerando siempre los golpes del destino, lo inesperado, lo que va más allá de nuestras decisiones, como bien lo expresó Shakespeare con sabias palabras en "Los amantes de Verona":



"Desnudo en Totem"

"La sangre de todos los siglos"

"Eros y Tanatos V"

"Amenaza IV"

> "Como esta primavera de amor se parecía
> al esplendor incierto de los días de abril
> que ahora muestra toda la belleza del sol
> y enseguida una nube lo desbarata todo"

Como corolario, sin embargo, yo agregaría que al final sólo se trata de pintura, del sorpresivo golpe eléctrico de ver lo que no está y se descubre, de la pérdida del equilibrio que nos ata a nuestra aburrida ley de gravedad, a la sugerencia de volar por espacios imaginativos, sin adelante ni atrás, sin antes o después, sin arriba o abajo, sin afuera o sin adentro. Como el pájaro de la tinta que narra Jorge Luis Borges, un pájaro que vuela hacia atrás deshaciendo el paso del tiempo. No es fácil realizar esta tarea con el cuerpo. Gran Señor que al vuelo libre opone reglas, anatomías, proporciones, pero que al final es una divina servidumbre.

Si hablamos del cuerpo humano y de su preponderante importancia, la obra de Miguel Ángel Buonarotti ocupa por el grandioso resplandor de sus cuerpos, la complejidad y maestría que denota su observación de los músculos, huesos, tendones, y por la sabiduría en resolver estos desafíos, lugar señalado en la Historia del Arte Universal. La libertad que le proporciona su conocimiento anatómico le hace llegar con sus obras a alturas sólo igualadas por el arte helenístico. Es su encuentro casual con dos obras escultóricas griegas desenterradas durante su vida, las que lo inspiran a focalizar su modo de expresión en el desnudo. Son ellas: "El torso de Belvedere" y el "Laocoonte". El torso de cuyo sobreviviente fragmento, sin brazos, ni piernas, ni cabeza, expresa la potencia de la carne en acción. El "Laocoonte" tallado en el mármol por un equipo de tres escultores en la Isla de Rodas, treinta años antes de Cristo, representa un sacerdote troyano y sus dos hijos luchando con serpientes marinas enviadas por Apolo, como un castigo a Laocoonte por haber advertido a los troyanos el ardid de los griegos para ingresar en la ciudad sitiada de Troya con el caballo de Troya con griegos en su interior.

Miguel Ángel está presente en el momento en que esta compleja estatua es extraída de la tierra y podemos imaginar su admiración cuando ella va surgiendo del polvo y de los escombros. Es del movimiento dinámico de las figuras y de la fluidez de los músculos tallados en el duro mármol que el escultor renacentista recoge como inspiración y expande en sus figuras en los tiempos venideros. Pues, en el "Laocoonte" y en la obra de Miguel Ángel a pesar de la mirada fiel a la anatomía, la vista no se detiene en detalles, fluye, se desliza por los músculos y tendones, creando lo que en el arte del desnudo se ha llamado "figura serpentinata". Esta energía con libertad y pasión está presente en las figuras de la Capilla Sixtina. La fuerza y la gracia resumidas.

Andreas Vesalius, Fabrizio y otros notables artistas nos dejan ejemplos de estas experiencias en la observación profunda de la morfología del cuerpo. Cubrir el cuerpo, desnudarlo, sensualidad o ascetismo, erotismo sublimado como una valentonada de desafío a la muerte. A través de mi trabajo artístico, siempre me he acercado al ejemplo de búsqueda de estos maestros. En mis grabados, pinturas, murales, fotografías, la lacerante comunicación del cuerpo humano y en especial el desnudo, cuando no hay ropajes, arquitecturas o nada que distraiga de la expresividad de esta maravillosa arquitectura de huesos, carne y músculos.

Como dijo Neruda en su texto sobre mi obra *Mujeres de Babel*:

> "Toral transforma su transformación, forma su forma, dilata su latitud.
> El gran virtuoso del grabado se desgraba: no quiere someterse sino a nuevos rigores; vuela de subterráneo en subterráneo hasta llegar a la Torres de Babel.
> En estas Torres las mujeres encarceladas nos miran con grandes ojos.
> Son grandes ojos que vienen del mar.

"Dolor"

Estas construcciones ascendieron como castillos de madrépora y a través de las remotas ventanas gritan el viento y el tiempo.
Toral explora el desconocido universo que nos acecha desde las altas torres.
Los ojos del mar, de las mujeres del mar que allí se quedaron después de las más altas mareas.
Toral las dejó inmóviles en la altura mirándonos hasta hacernos sufrir.
Toral es el maestro de las torres porque salió de los subterráneos, y ahora nos mira cara a cara.
Ha conquistado la luz con las propias herramientas, escalando el atormentado camino.
Las prisioneras de Toral reverberan invencibles e inasibles en los castillos de Babel.
Hasta que Toral se multiplique en un nuevo vuelo y las abandone.
Entonces ellas cerrarán los ojos y lo esperarán cantando.

"Gente en lucha"

A la serie "Prisioneras de Piedra" seguirían, según el orden del tiempo, imágenes menos románticas o idealizadas. El golpe de estado en Chile causó en mi interior un cambio y, por ende, un cambio también en la manera de expresarme. Los cuerpos armónicos de antaño, en que la línea ondulaba con suavidad por las epidermis y que las formas interiores eran sensualmente sanas, al ir enterándome –vivía en Nueva York en aquellos años– de la muerte de amigos o conocidos, o simplemente de ciudadanos o ciudadanas que eran apresados y torturados, hicieron sentir en mi propio cuerpo los sufrimientos de ellos. Ese cuerpo hecho para caminar, correr, amar, deleitarse con la frescura del viento, en donde nuestra epidermis recibe el beso cálido de la luz del sol, en donde las partes íntimas son reservadas para el esposo o el amante, en donde encontramos la paz que trae el bien dormir, en donde el misterio de los sueños nos da claves para entender nuestras vidas, todo ese universo de emociones y sensaciones delicadas ahora es rasgado, las pieles amoratadas por golpes, los músculos violentados y las partes íntimas hechas para el amor y la procreación son ultrajadas. Todo se desarrolla en la oscuridad, en el anonimato del verdugo y su ataque al cuerpo y a la psiquis. Todo lo que conlleva esta tortuosa palabra, la tortura, produjo un cambio en mi vida e inevitablemente en mi obra. Adiós cuerpos hermosos, líneas agradables, formas tersas. La bailarina de mis años juveniles, con su cabellera suelta y sus sandalias romanas, se rompió en mil pedazos. Llamé "Gente en lucha" a esta serie de cuadros y dibujos creados bajo el signo de la desesperanza.

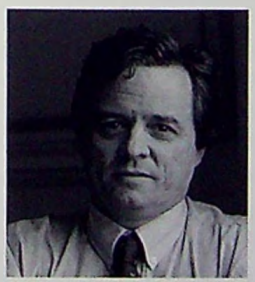
Ahora

Mirando hacia atrás en el tiempo, podría decir sin duda alguna que la historia de mi pintura está relacionada con la historia del cuerpo humano. Algunos cuadros o dibujos o grabados o murales expresan más enfáticamente esta relación, en otros no es tan aparente. Pero el cuerpo humano fue siempre mi inspiración, el comienzo de la obra, la génesis y el indicador jerárquico en el desarrollo de mi trabajo. El cuerpo estará en estado de gozo, de libertad o estará amenazante y angustiado, en forma lírica o morbosa, serán personajes desventurados en su destino o en éxtasis sensual, encuentros ciegos de personajes buscando una escenografía o paisajes que completen sus ansias de plenitud u otros tristes en donde vivan su desgracia. Los toques de rojo veneciano, que fueron testimonio de ansiedad y sangre derramada, ahora buscan, en donde la dureza de la piedra falla, un aura en donde los colores y las formas irradien serenidad. Es el testimonio de una vida mínima, pero testigo esperanzado de mejores tiempos.

1
2
3
4
Borchers

EL CUERPO ARQUITECTÓNICO: REFLEXIONES DE UN ARQUITECTO SOBRE EL CUERPO HUMANO

"La arquitectura es la física hecha carne", Juan Borchers



José Gabriel Alemparte R.
Decano Facultad Arquitectura y Diseño, UFT

Tan sólo la mención del cuerpo humano y su relación con la arquitectura, hacen resonar sincrónicamente dos identidades indivisibles ontológicamente, como son: ser y estar. Ésta ha sido una indagatoria y preocupación constante de la filosofía, desde Aristóteles (la realidad sustancial, *ousía* en griego, equivalente a sustancia o entidad), hasta Heidegger; y continua aún, en los pensadores contemporáneos. Tales interrogantes siguen vigentes, respecto de la esencia humana, donde el habitar el mundo es parte indisoluble de la relación sujeto-objeto, a que se ajusta inexorablemente la existencia en unas determinadas coordenadas de espacio y tiempo.

La unidad mente-cuerpo como entidad "sintiente" ya no es solamente un conjunto de funciones biológicas o neurológico–psíquicas, organizadas dentro de un equilibrio interno, que permiten aquello que llamamos vida, en contraste con la muerte.

El cuerpo al que se refiere la arquitectura es un cuerpo más preciso y se constituye en una unidad, posibilitada por estímulos, que alcanzan nuestros sentidos y que en nuestro cerebro se reordenan, no como una mera sensación, sino con un sentido de voluntad, que es representado por acciones, las cuales proyectan hacia los objetos, con un significado preciso. Por tanto, la realidad no es aquello que acontece afuera de nosotros, sino que se juega en la interacción múltiple y compleja, con los hechos y fenómenos aparentemente externos, que constituyen el mundo de las cosas que nos rodean.

Los objetos de la arquitectura y su inevitabilidad en cuanto a envolvente de la vida, hacen de ella una peculiar disciplina de las artes plásticas en general, transformando sus acciones en objetos pregnados de voluntad proyectiva, orientada a los actos, en consonancia con un cuerpo, cuyos sentidos interactúan entre sí. Así, visión, audición, tacto, olfato, capacidad motriz, concatenan una cadena de estímulos sensoriales que, en complejos procesos cerebrales, cobran un significado nuevo y diferente del "estar siendo" en el "aquí y el ahora". De este modo, "la arquitectura es el inevitable espacio del presente" . Por su parte, Le Corbusier (1887-1965) decía: "la arquitectura es el cofre de la vida".

El cuerpo expectante

Juan Borchers (1910-1975), un prolífico arquitecto y más propiamente un pensador chileno, elaboró una inmensa obra, la cual desgraciadamente permanece inédita en su mayoría. Sin embargo, se ha podido visualizar parte de su pensamiento –cada vez más citado en los medios arquitectónicos extranjeros–, gracias a la publicación de dos libros sin precedentes en la construcción de la teoría de la arquitectura. La primera de ellas es *Institución arquitectónica* (1968) y luego vendrá *Meta arquitectura* (1975).

En el primer libro, busca hacer una reducción radical del fenómeno arquitectónico, estableciendo los pilares en los cuales se cimienta la obra de arquitectura, mediante definiciones precisas y sucesivas cada vez más ajustadas de los términos. Con la rigurosidad del filósofo y como lo sugiere su título, instituye sustantivamente el cuerpo doctrinario de la disciplina, con una rigurosidad y consistencia que no habían alcanzado dispersos intentos anteriores, instancias en las cuales el soporte intelectual de la doctrina disciplinar de la arquitectura, se estructura a partir del descubrimiento de la perspectiva, como fenómeno óptico, y la adopción de los órdenes de la antigua Grecia y Roma como modelos constructivos a imitar, tarea a la que se volcaron los tratadistas, tales como Vitruvio, León Battista Alberti, Filarete, Serlio o Palladio, todos herederos de la tradición clásica greco-latina, donde se había conseguido plasmar en obras que encarnaban el saber profundo arquitectónico, como fue paradigmáticamente el *Partenón* de Atenas.

Estos conocimientos disciplinares en la Antigüedad clásica no se articulaban de una manera sistemática o académica y se transmitían como un saber de iniciados a sus discípulos y ayudantes, empíricamente a pie de obra. También tuvieron una connotación críptica, no tan sólo por la ausencia de documentación teórica o planimétrica de esos templos, aunque pudieron producirse rudimentariamente en aquel momento y hoy no contemos con esa información (exceptuando los levantamientos efectuados posteriormente), más allá de algún vestigio proyectual encontrado por arqueólogos en alguno de los tantos templos griegos. Allí se pudieron encontrar escasos dibujos de las correcciones geométricas y dimensionales, graficadas en sus muros, como únicos indicios que dan cuenta de su irregularidad y alteración de las medidas y de los elementos que la componen, surgidas desde la propia obra como campo de experimentación "in situ" y con claro propósito de producir una conmoción trascendente, la cual se activa, únicamente, en la experiencia vívida en cuerpo presente. Así, en un fondo de profunda sabiduría, se manipula la obra en tanto y en cuanto a su perfecta regularidad geométrica y numérica, mediante procedimientos y deformaciones no del todo conocidas y aceptadas por los estudiosos del *Partenón*, dando lugar a diferentes interpretaciones. Pero sí hay un acuerdo generalizado entre éstos y el común de los hombres y esa capacidad de estremecimiento que produce, aún su estado de conservación. Esa latencia activa de la materia explica en gran medida el esplendor de la cultura arquitectónica griega del siglo V a.c., en el cual trabajaron Fidias, Ictinos y Calicrates, enraizando un concepto universal del hombre, la naturaleza y la divinidad de su época.

Le Corbusier dijo del *Partenón*: "Voici la machine à emovoir". La historia de la arquitectura registra desde el románico, pasando por el gótico y el renacimiento hasta llegar al primer barroco, una conexión profunda y auténtica entre el espíritu humano y ese cuerpo "sintiente" con la arquitectura, ya sea a través de la expresión de una devoción mística del cristianismo primitivo, que se manifiesta en el intimismo de las iglesias románicas, a escala y tamaño del calor de los cuerpos reunidos en comunidades pequeñas y fervorosas; ya sea en la espiritualidad vertical del gótico y su ideal constructivo comunitario, al alzar las piedras al cielo; o bien en el Renacimiento con su irrupción definitiva del cuerpo y desnudez adánica; o finalmente en el Barroco, con el cuerpo doliente, fracturado y también contrahecho, presente en la pintura y la escultura y que llevado a la arquitectura es un cuerpo nuevo, provisto de una capacidad sensorial, eminentemente visual y voluptuosa, hasta dramática, incluso teatral respecto del espacio, donde emerge la ilusión y los efectos, en un sentimiento unificador de las artes, donde el apogeo máximo es la ópera como espectáculo total.

Hasta allí el cuerpo humano se plasmaba en la arquitectura y desde la Antigüedad. Pensemos por un momento en Persia, Egipto o Creta, indeleblemente ligados a la piedra, incorporando lo tectónico. Desde su peso vinculante a la capacidad de traslado del material a la obra y su montaje; como una operación logística compleja, que se relaciona directamente con la capacidad física del cuerpo y su efectiva capacidad motriz, comprendiendo tempranamente la importancia de la gravedad, que afecta tanto a la materia como al mismo cuerpo humano. Otro aspecto a considerar tempranamente fue la protección física de la corporalidad, construyendo un interior amparador de una naturaleza hostil, en beneficio del bienestar físico; se inicia, en aquel momento, un proceso de invención inédito y expansivo en cuanto al inventario de soluciones prácticas y estéticas, que no se comprenden sin un cuerpo humano muy preciso al cual cautelar. Surgen elementos tan triviales para nosotros, como puede ser una escalera, una rampa, una gradería, un dintel o una columna. Todos objetos que adquieren sentido en relación a un cuerpo, que desplaza una acción en un espacio determinado, y donde un simple cambio escalar o de forma en que se encarna físicamente un acto humano, carecen de todo sentido. Esta correspondencia carnal ya será un elemento inseparable entre el cuerpo y la arquitectura, quedando sellada esta alianza recíproca e ineludible, y que no es condición necesaria de las otras artes, donde la realidad, para la arquitectura, es el material consustancial de ésta.

Un simple ejemplo que puede graficar tal interdependencia sería midiendo y cotejando escaleras de todas las épocas y culturas, donde se puede establecer el confort del paso de un adulto y su relación entre el ancho del peldaño y su altura. Las hay desde las más angustiantes, como son las de las pirámides mayas en la península de Yucatán, hasta aquéllas donde no es necesario inclinar la cabeza ni bajar la vista al piso, como en *La Ópera* de París, que se condice con todo el ritual social de una burguesía que quiere ser objeto de admiración.

Un estudio acucioso de todas las escaleras construidas en todas las épocas, nos darían innumerables pistas de la precisión

de los actos como material imprescindible de la arquitectura. Hoy las escaleras mecánicas, como aquellas de emergencia de incendio, eminentemente funcionales, nos han empobrecido la experiencia del ascender y descender con cierto esplendor escénico, asunto que por lo demás lo saben perfectamente las novias actuales.

Volvamos a Borchers, pero esta vez a su libro *Meta arquitectura*, donde certeramente ciñe más la cuestión, señalando: "La obra de arquitectura se me aparece como reacción química de proporciones grandiosas: cuando las cantidades están exactamente agenciadas en las cuales se incluye el organismo entero del hombre mismo, entonces lo arrastra consigo. En arquitectura no hay ningún espectador: como es el caso, en mayor o menor proporción, pero siempre, en las demás disciplinas o actividades del arte. Hay un estado que denominaré expectante, al extremo, la absoluta aniquilación del espectáculo".[1]

Borchers cierra más el asunto, a través de tres axiomas radicales, pero como evidencias simples: El primero lo anuncio así: I. la arquitectura se diferencia de las demás artes plásticas y de la literatura en que no es la representación de algo, si no que ella es la cosa misma que está presente[2].

El segundo hecho lo enuncio así: II. en la obra de arquitectura estamos con la totalidad de nuestro cuerpo y no como en las demás artes, incluso la música que se ordenan sobre un sentido dominante.[3]

El tercer hecho consiste en que la obra de arquitectura: III. nos afecta totalmente abarcándonos en toda nuestra estructura natural; suspendiendo nuestro determinismo natural nos desaxa de él[4]

Finalmente, remata situando a la arquitectura no como un arte visual, sino como un arte de ejecución, y queda reducida la definición en su estado más bruto, y la más radical de todas las formuladas, en cuanto a los fundamentos de la disciplina y que recoge Rafael Moneo, lúcido y gran arquitecto español, contemporáneo (1937), en su libro *Contra la indiferencia como norma*, afirmando lo siguiente: "La arquitectura es el lenguaje de la inmovilidad sustancial."

La recuperación de los actos como la sustancia del hecho arquitectónico, aunque pueda parecer trivial, es una reposición profunda del tema del habitar en el mundo, en cuanto a nuestra capacidad de seres espirituales. Hasta ahora, los enfoques teóricos de los historiadores y críticos de la modernidad, han transitado y especulado sobre el fenómeno arquitectónico, a partir de asuntos diversos, tales como los estilos, los temas sociales de la era maquinista, el estructuralismo y el post-estructuralismo, la semiótica o la deconstrucción, etcétera, tomados en préstamo de las ciencias sociales o las ciencias puras. Por otro lado, en la perspectiva de historiadores como Buno Zevi o Sigfried Gideon, que instalan aún al movimiento moderno en un arte plástico y eminentemente visual y estilístico.

Tan sólo este enfoque, de cobijar los actos y que éstos lleguen a esplender, nos remite a entender que la arquitectura surge desde su interior y de la naturaleza profundamente humana que acoge y, desde ese interior, irradia hacia el exterior, otorgándole su apariencia externa.

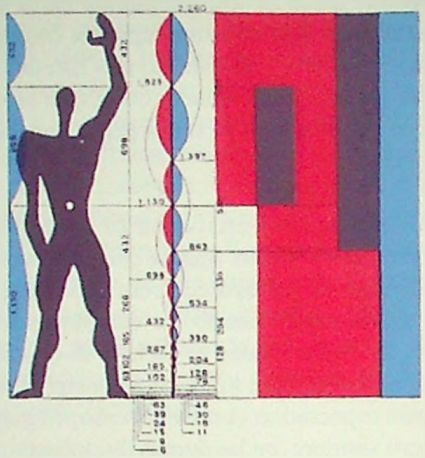
Es posible reconocer como momentos oscuros de la historia de la arquitectura, cuando se ha producido el desvarío de encorsetar los actos en formas académicas formateadas, que desdeñan la naturaleza propia del edificio en cuanto a su "querer ser", en términos del inspirado arquitecto Louis I. Kahn (1901-1974), que inquiría sobre la naturaleza de las instituciones.

Este hecho fue fruto del proceso reduccionista, al cual nos condujo el pensamiento de la Ilustración y el enciclopedismo del siglo XVIII, en cuanto a reafirmarse en la sistematización del los estilos históricos y sus versiones más eclécticas y que constituye buena parte de la producción arquitectónica de ese siglo y también del XIX. Hilando más fino, se puede llegar a pensar que fueron el soporte de gran parte de las construcciones ideológicas de las dictaduras: en la Unión Soviética: durante el nacionalsocialismo, en Alemania, o el fascismo italiano y, no muy lejanamente, al posmodernismo de los ochenta, depositario del capitalismo tardío, de la era Reagan en Norteamérica.

El cuerpo dimensionador

Otro aspecto del cuerpo humano que apela a la arquitectura, es aquél que se refiere a su aspecto dimensional, el cual se entiende, en lenguaje coloquial, como aquello que comúnmente se llamaría "escala humana". Este término, en el vocablo común, pareciera confundir aquellas obras que exceden una arquitectura de tamaño doméstico, con aquellas otras de carácter monumental. Ambas son a escala humana, tanto como la sala hipóstila del templo de Karnak, en Egipto, y sus colosales columnas; como el Tempietto de Bramante, en San Pietro in Montorio en Roma, que prácticamente no alcanza a construir un interior. La diferencia no radica en el tamaño de ambos ejemplos, sino en cuanto a la intensidad que ensaya trascender de lo contingente, con la máxima y mínima cantidad de materia, respectivamente.

La preocupación dimensional, entre este cuerpo medido y auscultado hasta las mismas vísceras, desafiando las prohibiciones religiosas del Renacimiento, por artistas de la talla de Leonardo o Miguel Ángel, proviene de la tradición grecolatina, donde se pretendió exaltar su plenitud y perfección, estableciendo cánones estéticos e incluso, pese al conocimiento y estudio preciso de sus medidas, fueron modificadas sus proporciones, en ciertas esculturas griegas, sobre todo en los cuerpos masculinos,



levantando y rellenando las nalgas, por ejemplo, más allá de las obtenidas en el modelo en vivo, con el propósito de instalar al hombre como la mayor creación divina y aún superada por la acción del arte.

La fascinación por los números se encuentra enraizada en el hombre desde las primeras culturas con significados diversos, desde la numerología, que otorgaba ciertas propiedades místicas o esotéricas a un grupo de números o combinación de éstos, hasta el empeño de encontrar ciertos algoritmos, que posibilitaran un proceso sistemático, de vincular al hombre y sus medidas con la arquitectura holísticamente. Esta búsqueda incesante está en el centro de la tradición clásica que, en sí misma, es una aspiración que Henri Focillon (1881-1943) llama como una "felicidad breve" y continua: "Es un momento donde el fiel de la balanza oscila apenas. Lo que espero no es verlo inclinado de nuevo ni menos aún en absoluta fijeza, sino percibir el milagro de esa inmovilidad palpitante, ese ligero temblor imperceptible, que me indica que vive."[5] El número arquitectural vinculante al cuerpo humano estará presente en toda aproximación al espíritu apolíneo del arte.

Es extenso y excede el alcance del presente artículo, desplegar los múltiples afanes que se adentran en las matemáticas, para obtener un lenguaje notado y propio de la arquitectura, como sí lo tiene, por ejemplo, la música, que determine el universo completo de todas las posibilidades del proyecto y, a su vez, lo vincule con las proporciones y medidas del cuerpo. Hay algunos ejemplos, además de los tratadistas clásicos, que pueden ilustrar esta disposición. El caso de la serie de Leonardo Fibonacci, matemático italiano (1170-1240), y Juan de Herrera (1530-1597), arquitecto y matemático español autor del *Escorial*, que pone en práctica un método proporcional basado en el cubo. En el siglo XX aparecieron los libros de Matila Ghyka, sobre las proporciones en la naturaleza y en el arte, y sobre el número de oro. Como también estuvo en la agenda de Le Corbusier en su libro *El modulor*, nuevamente persiguiendo esa tradición mediterránea que tanto le fascinó, desde sus primeros viajes a Grecia, una experiencia de la cual formuló su ya más conocida definición de arquitectura: "La arquitectura es el juego sabio y correcto de los volúmenes bajo la luz". Nótense estas cuatro palabras: juego, sabio, correcto y volumen, que en sí mismas ya tienen el germen de un despliegue geométrico y matemático.

Le Corbusier decía del modulor: "El Modulor es una medida organizada sobre la matemática y la escala humana, constituida por una doble serie: la roja y la azul. ¿Podrá, entonces, bastar un cuadro numérico? No. Ahora es cuando deseo, incansablemente, precisar el punto de vista que coloco en la clave de la propia invención. El metro sólo es un cifrado sin corporeidad: centímetro, decímetro, metro, no son más que nombres de un sistema decimal. (...) Las cifras del Modulor son medidas y por consiguiente, hechos en sí que tienen corporeidad: son efecto de una elección entre infinitos valores y, además, tales medidas pertenecen a los números y tienen las virtudes de éstos; pero los objetos que hay que construir y cuyas dimensiones determinan ellas, son, de cualquier modo, continentes de hombre o prolongaciones de hombre."[6]

Mencionaré, nuevamente, al propio Juan Borchers y su libro *Meta arquitectura* –un estudio profundo sobre el número en la arquitectura, difícil y de arduo acceso–, donde expone una visión crítica sobre El modulor y su formulación matemática aplicada a las obras, y lo ejemplifica a partir de la interpretación sobre el *Partenón* de Atenas hecha por Le Corbusier. Borchers plantea su propia serie, denominada por él "La Serie Cúbica", extensiva al proyecto arquitectural, afirmando lo siguiente: "Un número tal ha de ser capaz de gestar una magnitud extensa que lleve en sí su propia medida"

León Battista Alberti, en su tratado *De re aedificatoria* (1443-1452), introduce la palabra *lineamenta*. Un término que no encuentra una definición precisa en español y el cual tenía un es-

pecial significado en el Renacimiento Italiano y venía a ser algo así como el proceso por el cual el arquitecto transitaba de una idea arquitectónica en el ámbito conceptual al primer dibujo. De este modo y en ese momento, idea y dibujo fueron equivalentes a *disegno*, un proceso mental, que pone en acción las manos del arquitecto, desde la abstracción a la forma (hay que pensar que en las demás artes, en ese momento, el proceso artístico en cuanto a tal se daba en la representación de la realidad como fenómeno externo y básicamente enfocado a la fidelidad con éste: mímesis). Lo nuevo aquí del concepto de Alberti es ese proceso intelectual transformador, el cual tenía por objeto asentar tres "leyes fundamentales" de la belleza. Éstas eran en primer término: el número, donde medir y dar medida no es lo mismo y, en último término, la arquitectura necesariamente debe establecer lo segundo con el hombre como referente central. Luego, la estabilización de las relaciones, de esa "estabilidad palpitante" antes mencionada, apuntando directamente a la proporción, y el cumplimiento de los propósitos internos y con el entorno del edificio. La exacta sabiduría en la alquimia y concordancia de estos tres elementos: número, proporción y utilidad, era la medida de la belleza y el fulgor de la operación arquitectónica.

El número, la unidad de medida, la experiencia de una medida, la elección de una medida, son todos temas que están en el centro de la operación arquitectónica y sólo a partir de un determinado cuerpo humano, que también tiene una medida y capacidad de desplazamiento y acción, aparte de unos órganos perceptivos de una realidad mensurable y finita, que entra en crisis, según la distancia en que se encuentre el observador, pero no sólo el observador del ojo, sino aquél del cuerpo "sintiente" como unidad, ya mencionado. Esto lleva necesariamente a pensar que la arquitectura actúa dentro de un rango de medidas muy precisas y los pintores sabían bien de esto, desde El Giotto en adelante.

Así, por ejemplo, lo pusieron de manifiesto pintores como El Tiépolo o El Greco, donde los frescos pintados en los cielos del primero y los cuadros del segundo, atiborran cuerpos, rostros y objetos entre el "ojo sintiente" y hasta aproximadamente los diez metros, campo donde la perspectiva no opera, todo se vuelve simultaneidad y escorzo. Sacado del foco óptico, el ojo se debe mover periféricamente –lo saben de sobra los directores de cine– y los objetos y cuerpos se vuelven táctiles y corpóreos. Del otro extremo, vuelve a hacer crisis aproximadamente a los doscientos metros de distancia del observador, donde ya todo objeto arquitectónico se disuelve en un fondo plano y sin relieve, del paisaje y el cielo, y cuya luminosidad es espesa, como un bulto de luz y sombra. Entremedio, se sitúa un umbral, donde los actos cobran su mayor potencia y es, entre los diez metros señalados y los veintiún metros, que es el rango donde se capta el gesto facial de los hombres y el sentimiento que trasmiten. El teatro griego ya tenía incorporada esta medida al introducir máscaras gestuales, cuando tal distancia era sobrepasada.

No es menor, aunque en un sentido más práctico, el esfuerzo desplegado por el arquitecto Ernst Neufert, en su ya conocido manual *Arte de proyectar en arquitectura*[7], y también aquel compendio, que representa el *Architectural Grafic Standard*, como un estudio sistemático de medidas y experiencias empíricas, sobre la más amplia gama de actos humanos y su efecto dimensional, sobre un sinnúmero de objetos arquitecturales. Con todo, y a pesar de un acento funcionalista y utilitario a modo de inventario, son instrumentos de gran valor para el trabajo dimensional del arquitecto.

Hasta aquí me extiendo sobre la más fascinante faceta de esta infinita experiencia arquitectónica en torno al cuerpo y la medida de las cosas, que aún, la aparición de medios de transporte de alta velocidad o artefactos habitables como aviones, transatlánticos, habitáculos de alta tecnología o realidades virtuales, creadas por programas computacionales de extremo realismo, no es sustituible al hecho arquitectónico, como la expresión más genuina de la experiencia humana.

El cuerpo fenomenológico

La arquitectura como orden artificial, en contraposición al orden natural, es una creación mental, donde la idea pone en marcha múltiples procesos asociativos y de sistemas no jerarquizables entre sí, pues se presenta la realidad completa y compleja, sin poder prescindir, aunque voluntariamente se pretendiera de aquello que concurre al proyecto, en un conjunto de operaciones muy precisas, que se vuelcan en una nomenclatura bidimensional que combina planta, corte y alzado, que interactuando entre sí, confluyen en un proyecto y cuyas convenciones, como lenguaje, se traducen en la cabeza entrenada de arquitectos y otros hombres que adquieren esa disciplina (como las notas en un pentagrama son sonidos para el músico) en un "imaginado" tridimensional, que no es la obra en sí misma, si no que actúa intermediariamente, para un objeto que se encontrará "afuera" de esta estructura de pensamiento y que se ubica en otro lugar. Esto le confiere a la arquitectura la cualidad de ser un arte proyectivo, y viene a poner nuevamente en el debate permanente si la arquitectura es la idea o la ejecución de esa idea.

Más allá de la idea, como metaproyecto, en ese estar "afuera" en la obra, aparece una realidad nueva, vinculante con nuestro cuerpo y es lo que llamo el cuerpo fenomenológico.

Quizás una de las experiencias más radicales de una arquitectura en estado puro, sea la ciudad de Venecia, en cuanto a la ausencia de naturaleza. Es un artificio humano, casi total, prácticamente no tiene vegetación y topografía y "flota" en la laguna, en un plano horizontal absoluto del agua y a veces, sobre todo en invierno, en un día nublado, cuando el color del cielo y del agua se funden en un solo color grisáceo, queda el objeto arquitectónico suspendido en un éter inmaterial e ingrá-

vido, sin soporte geográfico o de un paisaje, en los términos que habitualmente conocemos (paisaje es una porción de cielo y tierra) y sólo se recorta la silueta de sus campanarios, iglesias y edificios, en un fantasmal limbo, ausente de toda coordenada de contexto y escala. Desde el interior de la ciudad, la visión inversa a la anterior, desde sus callejuelas, canales y plazas, aún es más potente: esta especie de "no lugar" es un fenómeno límite en cuanto a su artificialidad, como obra humana. Es una vivencia estremecedora y nos remite al alcance que tiene la arquitectura, en estado químicamente puro, de ser, a la vez, dramáticamente humana.

Aún así, en este estado de desnudez en Venecia, la arquitectura se aproxima a aquella idea de arquitectura como "cosa mental", que puede haber sido fuente de inspiración de las ciudades ideales. Un artificio de principio a fin, asunto muy en sintonía con la sensibilidad del Renacimiento, donde, por lo demás, y como un ejemplo de este mecanismo de pensamiento, aparecen en los *Cuatro libros de la arquitectura* de Palladio, los planos de sus villas y palacios, que no tienen ninguna referencia al entorno donde se sitúan y luego, al visitarlas, recién nos enteramos de la formidable sintonía con el lugar donde se implanta. Suficientemente rotundo es el caso de la Villa Rotonda y sus cuatro ejes. Geometría simétrica, exacta, impecable, extraída del laboratorio de las formas puras clásicas pero, sin embargo, sólo alcanza a ser comprendida a cabalidad sobre la colina próxima a Vicenza, con vistas en las cuatro direcciones del paisaje, aun la omisión explícita de Palladio de este hecho en sus planos.

Con estos ejemplos, he querido contrastar ese sentimiento omnipresente de la arquitectura desde siempre y que pretende construir una realidad nueva y autónoma fuera de la creación natural y es a la que se refiere ese cuerpo expectante del comienzo, con sus propios cánones, y ese anhelo es una constante, que recorre la historia hasta la arquitectura contemporánea. Pero, por otra parte, en el "estar afuera" de la obra, aun estando en el interior de ésta, hay otra realidad y que, en el caso antes mencionado de Venecia, ya lo detectaban los pintores como Canaletto o Guardi y luego muchos pintores impresionistas, que viajaron a capturar esa atmósfera y esa ingravidez de la luz.

Entonces, es aquí donde irrumpe el cuerpo fenomenológico, que no sólo reconoce ese orden implícito en los objetos arquitectónicos propiamente tales, alineados tras una estructura mental materializada tectónicamente, sino además es inundado por la presencia envolvente del mundo y sus fenómenos físicos, que afectan radicalmente la obra y su modo de ser habitada por este cuerpo.

De este modo, ya no se separará jamás una determinada ventana correctamente dispuesta, de un paisaje particular que enmarca, como tampoco de una especial calidad de la luz interior del recinto, y el reflejo cálido del sol según su ángulo de inclinación, dependiendo de la hora y la estación del año, y su correspondiente resplandor en el piso de nogal. Así también, no se separa aquella ventana de una porción del cielo nocturno y sus estrellas en las noches despejadas, como los truenos y rayos de la tormenta, en las oscuras noches de invierno. Simultáneamente, el sonido de una campana, que tañe plañidera en la plaza cercana o el murmullo de otros hombres que transitan, bajo la tibia temperatura del sol invernal, afuera el aroma a tierra mojada del jardín y de las flores en primavera, contiguas a un árbol de follaje tenue y transparente, que se mece con el viento que proviene de la costa y por qué no referirse a las ensoñaciones de otros lugares remotos, al contemplar los montes en la lejanía.

El cuerpo cultural

El cuerpo, representado en el arte occidental, es prioritariamente erguido, vertical y así lo ilustra magníficamente el bronce de Benvenuto Cellini (1500-1571), *Perseo*, en la Loggia dei Lanzi en Florencia, el cual, con su actitud corporalmente vital, aparece parado sobre el cuerpo muerto y horizontal de la medusa y

alza con su brazo izquierdo la cabeza de ésta, en señal de victoria, mientras porta en su brazo derecho la espada del triunfo. Desde la cabeza cercenada de la gorgona, cuelga una especie de racimo aguzado de glándulas, acentuando el eje vertical de la figura, la cual exuda la confianza del triunfo sobre la muerte. La expresión corporal, apoyada sobre el pie derecho rígido, gravitando alineado con el esbelto pedestal, al tanto que el izquierdo se encuentra levemente flectado y distendido, confiriendo al cuerpo esa tensión y flexibilidad, simultáneamente, como un atributo de una pulsión vital impresionante.

Esta constante de la verticalidad, en la representación de la figura humana en la tradición judeo-cristiana, probablemente esté arraigada en algún sentido a la imagen de Cristo, que aún muerto, sigue crucificado en la cruz, como un simbolismo ascendente y divino. No existen muchas imágenes en la historia del arte donde se represente a Jesús tendido después de su muerte. De ahí que nos impresiona tanto aquel escorzo horizontal, con el observador instalado próximo a sus pies, en la pintura de Andrea Mantenga (1431-1506) llamada *Cristo muerto, llorado por María y Juan*, que se encuentra en la Galería Brera en Milán, donde su muerte se nos revela, también, profundamente humana, como en ninguna otra obra de arte hasta ese momento, tan sólo por la trasgresión de su postura.

En los templos griegos, una causal de orden geométrico se encuentra en los frontones triangulares, que eran decorados con esculturas de guerreros y batallas épicas. En el centro, se instalaban las figuras de pie y en ambas direcciones, hacia los extremos del frontón, los cuerpos se iban inclinando por el menor espacio entre la cornisa inclinada de la techumbre y la horizontal, terminando en los guerreros moribundos y caídos, en el estrecho espacio de los extremos del triangulo. Este movimiento descendente o ascendente del cuerpo, desde la vertical a la horizontal, aislado de su encuadre arquitectónico original, nos remite a un cuerpo, en cierto sentido cinético, en movimiento, que oscila entre la vertical y la horizontal, como diferentes estados de ese cuerpo cultural que, en el caso griego, intenta equilibrar el carácter apolíneo y dionisíaco, como reflejo de su propia realidad: entre hombres, dioses y entre el triunfo y la caída de sus héroes.

En Oriente, cambian los códigos y de ahí la fascinación de algunos arquitectos, y especialmente en el caso de Frank Lloyd Wright, por la arquitectura japonesa, de la cual tomó muchos elementos. Entre ellos, temas como el tejado a cuatro aguas, francamente horizontal y los aleros amplios, de la arquitectura tradicional japonesa; las ventanas compartimentadas por diseños florales y geométricos, como también la escala acotada de los recintos, con alturas a veces mínimas, como es el hall de acceso de la Robie House en Chicago, que no debe superar los 2,30 metros de altura, para luego llegar al estar situado en el segundo piso que, sin ser muy alto pero con la inclinación a la vista por el interior de las pendientes externas de la techumbre, se percibe más alto de lo que realmente es, por el contraste con el hall de acceso en el primer piso. Hay quienes atribuían estos constreñimientos dimensionales, en la arquitectura de Wright, a su baja estatura, asunto insustancial como explicación. En cambio pienso que sí tenía muy claro los beneficios de la escala pequeña, para lograr una cierta intimidad sagrada de la casa, logrando así viviendas modernas más habitables.

Para entender más profundamente la relación entre cuerpo y la arquitectura en Japón, me remito a una bellísima película de Akira Kurosawa (1910-1988), *Rapsodia en agosto* (1991), cuyo trasfondo narra el desgarrador recuerdo de juventud de una abuela anciana y de su experiencia de la bomba atómica lanzada sobre Nagasaki el 9 de agosto de 1945, y que pone término a la Segunda Guerra Mundial. La historia transcurre cuando la anciana recibe en el verano a sus nietos, ya occidentalizados, en su casa en el campo, cercana a la ciudad de Nagasaki, en los años noventa. La casa corresponde a la arquitectura campesina

tradicional japonesa: se eleva sobre un único plano horizontal, desde el terreno con pilotes de madera, rodeada de un porche o galería exterior, proveyendo de la sombra necesaria para los calores de los tórridos veranos japoneses, que también traen impresionantes monzones, lluvias tropicales torrenciales. De este modo, la casa queda protegida por la galería de las inclemencias del clima sin ventanas de cristal, sino con delicadas mamparas corredizas de madera y papel de arroz.

Lo más notable del filme es el uso de la casa por parte de esta octogenaria mujer, quien prácticamente desarrolla todos sus actos, directamente, sobre un lustroso piso de madera oscuro, pulido e impecable. Es allí donde despliega los utensilios con los cuales come y, también, es la superficie sobre la cual duerme junto a sus nietos, sobre los tatamis, y charla y les cuenta sus historias. El cuerpo menudo de ella es increíblemente flexible, para su avanzada edad, y sus piernas y rodillas no requieren de una mesa o una silla. Es maravilloso observar este plano horizontal resplandeciente que es el piso, y que le permite ciertamente resbalar sobre sus pantorrillas y pies descalzos para acomodarse a cada una de sus acciones cotidianas; en ningún caso, estamos hablando de una mujer inválida, si no de una mujer vital. Mientras tanto, sus nietos –ya influidos por la cultura occidental– se atropellan al igual que sus padres, haciendo un uso evidentemente más torpe del espacio, parados sobre sus pies, con nuestros códigos occidentales y rompen la armonía de ese interior continuo, a una escala muy doméstica, y que fue concebido para ser percibido con unos ojos a setenta centímetros del piso y no al metro y medio.

El cuerpo oriental, y especialmente el japonés, posee una serena discreción en su actuar; no es irruptivo y pareciera estar dotado de una urbanidad secreta e inconsciente, como si la distancia interpersonal tuviera un registro interno acerca de la densidad poblacional de la isla. Como anteriormente mencionábamos, respecto del cuerpo en su versión occidental, ejemplificado por el *Perseo* de Cellini, en su correspondiente oriental y a la luz del ejemplo cinematográfico antes registrado, pero con una constatación cuadro a cuadro, que nos otorga el cine que a su vez permite no sólo registrar un espacio en cuanto a tal y que muchas veces no llegamos a comprender tratándose de otra cultura, aun estando en presencia de éste, la filmografía es un medio eficaz de entender los actos y ritos. En el ejemplo ya citado y en otros del cine oriental, se puede inferir que para ese cuerpo cultural tienen un especial significado los movimientos y las habilidades de las extremidades inferiores, los pies, la articulación de las rodillas y las caderas. Desde esa constatación, se pueden comprender sus espacios y amoblados. Definitivamente, en Oriente, la disposición espacial, contrariamente a la occidental, tiende a una línea horizontal, más cercana y paralela al suelo, a la tierra. Desde aquella altura y direccionalidad, pareciera el cuerpo tener una percepción más plena del mundo.

Constituye un verdadero placer para el cuerpo la ausencia total de toda estridencia y desmesura, y aquello se refleja en un mundo construido por pequeñas porciones: de cielo, vegetación y construcción; aún en el Japón actual hiperurbanizado, se percibe esa particular delicadeza, aunque amenazada por la globalización.

Para instalar estas diferencias del cuerpo cultural en las distintas culturas, sólo podemos hacerlo presente mediante el contraste con nuestros parámetros condicionados, desde nuestros hábitos; por eso, he traído en este momento el caso del Japón, pero circunstancias también diferentes ocurren con el cuerpo y el espacio en la cultura árabe, precolombina o nórdica.

Me ha parecido oportuno, para completar el concepto de cuerpo cultural, traer un texto de Junichiro Tanizaki (1886-1965) de su hermoso libro *El elogio de la sombra*, que describe ese sentimiento espacial y corpóreo de la casa japonesa tradicional:

Pero eso que generalmente se llama bello no es que una subli-

mación de las realidades de la vida, y así fue como nuestros antepasados, obligados a residir, lo quisieran o no, en viviendas oscuras, descubrieron un día lo bello en el seno de la sombra y no tardaron en utilizar la sombra para obtener efectos estéticos. Y continúa: *A nosotros nos gusta esa claridad tenue, hecha de luz exterior y de apariencia incierta, atrapada en la superficie de las paredes de color crepuscular y que conserva apenas un último resto de vida. Para nosotros, esa claridad sobre una pared, o más bien esa penumbra, vale por todos los adornos del mundo y su visión no nos cansa jamás.*[9]

En definitiva, cuando los occidentales hablan de los "misterios de Oriente", es muy posible que con ello se refieran a esa calma algo inquietante que genera la sombra cuando posee esta cualidad.[10]

El bienestar del cuerpo

Las ciudades europeas a fines del siglo XIX, que mantuvieron físicamente su estructura medieval hasta entrada la Revolución Industrial, pasaron por dificultades generadas por la inmigración del campo - ciudad, llegando a transformarse en el resumidero de condiciones de vida muy precarias, especialmente para la clase obrera, que vivía hacinada y sin las condiciones mínimas de salubridad. A partir de esta desigual realidad y el consecuente descontento social que provocó, se generan leyes y también sociedades filantrópicas en Inglaterra, Francia, Bélgica, Italia, Holanda y Alemania, las cuales activan diversas experiencias urbanísticas y arquitectónicas entre 1890 y 1914, destinadas a materializar numerosas obras de saneamiento en barrios viejos de Londres, París, Ámsterdam, Barcelona y Viena, entre otras ciudades.

En nombre del saneamiento y la higiene, el Movimiento Moderno instaló en el centro de la preocupación arquitectónica y urbanística, entre otros temas del racionalismo, el bienestar del cuerpo, en contraste con la indiferencia que predominó a este respecto en el pasado, donde la mayor parte de la población urbana había vivido en ciudades cuyo casco medieval creaba unas condiciones de vida tremendamente lúgubres, con falta de asolamiento y condiciones mínimas de confort y salubridad, configurando un terreno propicio, por la falta total de alcantarillado y agua potable, para enfermedades, pestes y plagas que asolaban a la población.

La promesa de la nueva arquitectura venía a través del ingreso de la luz solar y la ventilación de los recintos, como un paradigma de su vocación sanadora y desde esa voluntad. Se formula así un nuevo espacio arquitectónico amplio y luminoso, despejado de los ornamentos pretéritos. Baste recordar el texto de Adolf Loos (1870-1933), *Ornamento y delito*, que es remplazado por consignas de un tremendo optimismo, expresado por Le Corbusier, en su revista *L´Esprit nouveaux*, la cual destaca las cualidades de esta nueva arquitectura, como fueron la casa sobre pilotes, el techo- jardín, la ventana horizontal y alargada, la planta y fachada libre.

Le Corbusier sentenciaba: "La casa es una máquina de habitar". Surge así, en el ámbito del nuevo urbanismo y la ciudad moderna, la exaltación del edificio aislado, prototipo que cobra cada vez más fuerza dentro del CIAM (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna), situándose a nivel de dogma casi incuestionable, como contrapartida revolucionaria, a la decadente ciudad burguesa europea de fachada continua y llegando al delirio (perdonando mi exabrupto, con uno de los íconos de lo moderno, si no se toma como un ejercicio teórico) el plan Voisin de París (1925), realizado por Le Corbusier, en cuyo planteamiento desaparece París y se mantienen solamente sus monumentos como Notre Dame, el Louvre y la Madelaine, y se construyen grandes bloques habitacionales, entre las áreas verdes y las autopistas, para un hombre nuevo, que todo el tiempo es recordado en sus dibujos, bajo el recorrido solar sobre su cabeza.

Sólo extremando el pensamiento a este grado de radicalidad feroz, se pueden instalar una arquitectura y un urbanismo con real capacidad de atender los problemas de la sociedad moderna, e inaugurar todo lo que estaba por venir, pareciéndonos hoy un equívoco menor y hasta cándido e ingenuo.

Por otra parte, el maestro suizo - francés fue un visionario, en cuanto a los problemas que se avizoraban en el horizonte, enfrentándonos hoy a los enormes problemas contemporáneos de la metrópoli a escala global, donde ya no hay lugar a la nostalgia de la inocencia perdida, en el tráfago de los acontecimientos acaecidos en el siglo pasado, que recién termina: voraz y descarnado, donde el cuerpo se viene debatiendo en la angustia, el estrés permanente y la ansiedad.

El cuerpo del siglo XX es un cuerpo desgarrado y se expresa con toda su crudeza en el arte. Basta ver el dolor sordo del *Guernica* de Picasso.

En la génesis de la modernidad, se instaló el concepto de confort y, sobre todo, en el modo de vida norteamericano, ya que Europa salía de dos guerras feroces, donde la calidad de vida demoró muchísimo tiempo en remontar al nivel de los Estados Unidos. Allí se asoció el confort al aseo personal, dando lugar a un espacio que, hasta ese momento, carecía de toda importancia en la vivienda: la sala de baño. Toda una invención dispuesta para ser visibilizada como tema de arquitectura, ya que antes era un lugar denostable, distanciado, cuando no inexistente en el programa de un edificio. De este modo, el cuerpo moderno reconocía su condición biológica y también higiénica y sin complejo se materializa en unos pulidos y pulcros baños, con artefactos ergonométricos, silenciosos y agua caliente a raudales.

También la preparación de los alimentos, labor creciente de las mujeres amas de casa, como el aseo, asociado a un sinnúmero de electrodomésticos, ya se constituyen en el paradigma del "american dream" de los años '50 en adelante. La casa moderna, a partir de esas premisas, integraría, con igual jerarquía programática, aquellas estancias para la vida familiar y social, con servicios indispensables a los requerimientos de un cuerpo reconocido en todos sus aspectos, incluidos aquéllos de orden térmico, como fueron la calefacción central y el aire acondicionado.

Son insustituibles las imágenes del cine correspondiente a aquella época, donde la mujer es un icono de la modernidad, dominando el espacio doméstico y de extrema practicidad de la vivienda. Mujer al cuidado de su hogar, pero que ya no abandonará más su condición emancipada dentro de una sociedad crecientemente más igualitaria, donde ella no pierde su femineidad y coquetería. Así, la casa de ésta época se vuelve un espacio más femenino, en contraste con los salones más tradicionales masculinos, a los cuales nos refería la tradición decimonónica.

Cientos de imágenes fílmicas del Hollywood de la época, dan cuenta de este cambio cultural, apareciendo por allí muebles de tocador, baños de espuma, decoración florida, espejos y un amoblado tremendamente distante a la silla *Barcelona* de Mies Van der Rohe, o la *chaise longe* de Le Corbusier, o la silla *Vasilly* de Marcel Breuer, contemporáneas a este confort, con un cierto sabor edulcorante y autorreferente, de una sociedad todavía adolescente.

Este cuerpo moderno del "american way of life" estaba en sintonía con ese *bungalow* de estructura ligera, donde el automóvil contaba con su espacio protector de gran relevancia, para un programa no muy amplio, y en el cual el nuevo centro de la casa, que ya no era el fuego, sino un aparato que cambiaría el orden interno del espacio, el televisor, en sus comienzos reproducía, además de entretención, el repertorio de productos comerciales ligados a este cuerpo higienizado y resplandeciente, hasta la propaganda del brillo de una dentadura perfecta en una sensual sonrisa femenina, obra de un dentífrico recién lanzado a la venta.

En la actualidad, el confort del cuerpo alcanza un concepto más global, enriquecido por una mayor complejidad, que se relaciona con la calidad de vida. Un concepto, aunque muy manido, tiene un contenido de responsabilidad social y se vincula con el medio ambiente, el paisaje, la ciudad y todos los espacios arquitectónicos, hasta la vivienda de iniciativa social. No hay exclusiones para el bienestar del cuerpo, en este siglo XXI, y es un imperativo ineludible de la humanidad.

Las experiencias llevadas adelante por arquitectos europeos, principalmente los casos de Renzo Piano, Norman Foster y otros, han considerado las variables bioclimáticas, con rigor científico aplicadas a edificios, en cuanto a la conservación y ahorro energético, mediante fachadas que actúan como "pieles" inteligentes, respecto al clima exterior y un sinnúmero de consideraciones técnicas y proyectuales, incorporando, además, el concepto de energías pasivas, como también la aplicación de materiales que no degraden el ecosistema. Todos temas ineludibles para la nueva arquitectura, que con sentido ético aspira a cautelar por el cuerpo y su buena vida.

El cuerpo, en la actualidad, sufre y está fracturado y escindido. No encuentra el silencio y la paz, el espacio donde construir las experiencias más gratificantes y redentoras, que han desaparecido de la ciudad. Se apropian del mundo otros escenarios: un panóptico virtual, un "espacio sin lugar", y que ocupa gran parte de lo que llamamos realidad: los medios de comunicación de masas, el mundo en mi casa en simultaneidad: Irak, el calentamiento global, la crisis energética, la tala de la Amazonía, los desastres naturales, la pobreza de África y América Latina, el agotamiento de los recursos naturales, la urbanización planetaria, ahora El Líbano y todo aconteciendo a los pies de mi cama.

La tarea sanadora de la arquitectura que viene, se vincula a un cuerpo que clama por restablecer una experiencia más humana: la de habitar en armonía y equilibrio con el planeta. Aquel desafío abre nuevos paradigmas a la humanidad, revisando los conceptos de dispendio energético y de degradación del hábitat. Este ilusionismo prometeico está asociado a una idea del progreso, linealmente disparado a un futuro ahistórico y cuyo combustible es, únicamente, el de crecimiento económico por sí mismo. En profundidad, una solución excesivamente optimista, para restaurar los desequilibrios planetarios, sin consideración de la sustentación, ya en el corto plazo y con carácter de urgente.

[1] Juan Borchers, *Meta arquitectura*. Santiago: Mathesis, 1975, Prefacio, p.10

[2] Juan Borchers, *Institución arquitectónica*. Santiago: Andrés Bello, 1968. pp.153-154

[3] Juan Borchers, *Institución arquitectónica*, p.154

[4] Juan Borchers, *Institución arquitectónica*, p.154

[5] Henri Focillon, *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1943, p.19

[6] Le Corbusier, *El modulor*. Buenos Aires: Poseidón, 1953, p. 54

[7] Ernst Neufert, *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995

[8] Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994, p. 44

[9] Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, p.46

[10] Junichiro Tanizaki, *El elogio de la sombra*, p. 49

Bibliografía

Benevolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987 (sexta edición ampliada)

Borchers, Juan. *Institución arquitectónica*. Santiago: Andrés Bello, 1968

Borchers, Juan. *Meta arquitectura*. Santiago: Mathesis, 1975

Focillon, Henri. *La vida de las formas*. Madrid: Xarait, 1943

Le Corbusier. *El modulor.* Buenos Aires: Poseidón, 1953

Le Corbusier. *Modulor 2*. Buenos Aires: Poseidón, 1962

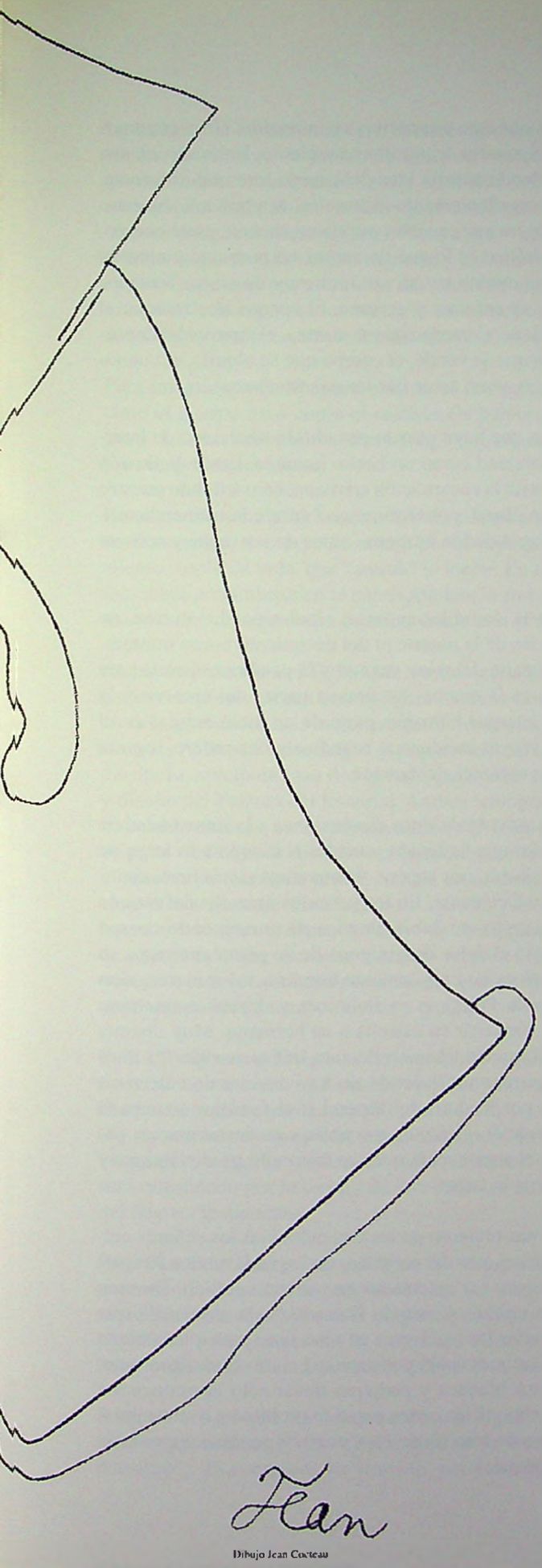
Martín Hernández, Manuel J. *La invención de la arquitectura*. Madrid: Celeste, 1997

Neufert, Ernst. *Arte de proyectar en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995

Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994

PARA UNA IMPOSIBLE E INTERMINABLE HISTORIA DEL CUERPO

Marco Antonio de la Parra C.
Director Escuela de Literatura, UFT



Dibujo Jean Cocteau

A fines del siglo pasado (el siglo XX, tanto nos cuesta decirlo), Orlan -una artista de performance francesa- declaró que el cuerpo estaba obsoleto. Sus trabajos incluían la operación de su propio rostro a manos de una cirujana plástica que copiaba en sus facciones trozos de retratos clásicos de la historia del arte, la Afrodita, la Mona Lisa, los arquetipos de belleza superpuestos, mientras Orlan, operada con anestesia local, leía fragmentos de textos sagrados intervenida por un equipo quirúrgico vestido por Paco Rabanne con delantales de pedrerías.

Le perdí la pista cuando Orlan buscaba un cirujano plástico que le instalara una nariz maya a lo que su compañera de varios de sus trabajos artísticos había renunciado. Rumores no comprobados dicen que lo consiguió en Japón: mezclar su rostro muchas veces operado con otro canon de belleza absolutamente opuesto al occidental. Lo cierto es que su aventura en el límite entre la estética y el delirio, donde suelen encontrarse muchos artistas desde la tradición de la ruptura, refleja lo mismo que esa novela de ciencia ficción que marcó época: Neuromante" de William Gibson, donde apareció por primera vez el *cyborg*, el cuerpo mezclado entre tecnología y partes humanas, figura que lleva al máximo a partir del marcapasos, pensando mañana en el chip intracerebral para cambiar de orientación sexual (una larga investigación se ha realizado tras conseguir actuar dentro del cerebro para implantar recuerdos falsos a partir de una infructuosa búsqueda de un tratamiento para la homosexualidad). El reloj subcutáneo ya está diseñado hace décadas por Philippe Starck y no se lanzó al mercado, pues se supone que ya vendrá la máquina única, mezcla de Palm, iPod, computador, teléfono celular y forma de ubicación en el plano, que podrá insertarse en el cuerpo, bajo la piel, dentro del fémur, como un implante dental de titanio. Una célula mínima en el oído, otra en la retina, un registro en la garganta y podremos entrar en la realidad virtual sin necesidad de cascos ni instrumentos.

La conexión aérea de Internet o del mismo celular (investigaciones bloqueadas por las compañías fabricantes descubrieron que la vibración de las ondas de los teléfonos móviles producían alargamiento de células a nivel del oído interno). No se sabía si esto era normal o patológico, pero se cortaron los suministros de fondos para seguir averiguando qué pasa con esta múltiple conexión.

El cuerpo está obsoleto. La cirugía plástica se convierte en algo similar al diseño de vestuario. Se puede cambiar de rostro, de piel, de sexo, romper el diseño heredado de la familia, parecerse tempranamente a Barbie o a Ken, a veces el chico a Barbie y la chica a Ken. Un adolescente enloquece, pues siente su baja estatura absolutamente ominosa y decide perseguir una operación de alargamiento de huesos por encima del presupuesto de la familia, llevándolos a la ruina económica y emocional. Yace en su lecho con el doloroso alargamiento de sus fémures con una técnica de clavos intraóseos inventada por un cirujano francés.

No hay todavía mil casos en el mundo. Más experimental es el alargamiento de las tibias, muchas veces un fracaso, pero el chico insiste bajo amenaza de suicidio. No salió de su casa en dos años debido a su baja estatura. Especie de paranoia del cuerpo ya tiene ubicación entre los desórdenes de la opinión acerca del propio cuerpo. Pariente cercano de la anorexia y de un nuevo cuadro que suele pasar desapercibido y se ve más en los gimnasios que en los hospitales. La vigorexia, el afán desmedido de verse musculosos y saludables, tanto hombres como mujeres.

El cuerpo ya no es el destino. El cuerpo es material de trabajo, herramienta, lucimiento. Las mujeres feministas que quemaron corpiños no crecerían el afán de ponerse pechos de silicona y convertirse en top models pareciéndose cada vez más a un ideal masculino del cuerpo de mujer, similar a los travestis, más mujeres que las mujeres, más pintados, más curvilíneos, más largas las uñas, más prótesis, más cirugía. No son solamente homosexuales, no son transexuales. Gustan del disfraz, del equívoco, tienen clientes masculinos excitados ante la idea de un cuerpo que es un juego de espejos donde se mezclan un sexo con el otro. La transexualidad sufre de no poder tener otro sexo y a veces pasa desapercibida bajo el vestuario hasta pedir la intervención quirúrgica. La idea de "tener un sexo y estar atrapado en el cuerpo de otro sexo".

El cuerpo pierde su relación con el deterioro de la edad. El trasplante comienza a hacerse trivial y la eternidad de una medicina cosmética permite imaginar la longevidad. La fertilidad ya no solamente es in vitro, sino incluso en un útero de alquiler, y el acto sexual ya no tiene ninguna relación con fecundar. No nos extrañe. El cuerpo humano no es el cuerpo animal.

La corporalidad es un fenómeno cultural

Un relato valórico que cambia radicalmente a lo largo de la historia. El ser humano (ya no se dice "hombre") ha sentido de manera muy distinta la relación entre el cuerpo y el alma a lo largo de la historia, en distintas latitudes.

El sacrifico humano de mayas o aztecas no lo entendemos hoy. No podemos concebir que el triunfador del juego de pelota lo consiga para ser sacrificado y entrar lo antes posible en contacto con los dioses. La sangre es sacada de la herida para sentir la energía de la tierra. La herida, así, la misma herida, puede ser muchas heridas distintas: el corte del cirujano de urgencia, el corte del cirujano plástico, el corte del suicida, el corte del delincuente, el corte del accidente, el corte del torturador, el corte autoinfligido en una depresión.

La herida no es siempre la misma herida

En la historia del ser humano, el cuerpo es un fenómeno, tiene su momento, su tiempo y espacio y su intención. No escogemos ni el lugar ni el minuto de nuestro nacimiento. Entramos en una contingencia donde nuestra idea del cuerpo será muy diferente. Somos seres inevitablemente culturales, simbólicos. Nuestro escenario en el mundo, nuestra puesta en escena, es el cuerpo. El cuerpo simbólico es lo que llamamos corporeidad y entre el nacimiento y la muerte tendrá sentidos muy diversos. Tenemos el cuerpo que se enferma y se sana, el cuerpo que trabaja, el cuerpo que se luce, el cuerpo que se erotiza, el cuerpo del deportista, el cuerpo que se vende, el cuerpo que se alquila, el cuerpo con el que fingir como actor que tengo otro cuerpo.

No hay cultura que haya pasado por alto la necesidad de interpretar la corporeidad como un hecho humano, desde la ilusión del budismo hasta la encarnación cristiana, convirtiendo nuestro cuerpo en algo plural, polisémico, que retrata la tremenda ambigüedad de la condición humana, capaz de ser carne y soñarse espíritu.

En ciertas tribus, como los canacas, citados por Le Breton, no hay ninguna idea de la muerte ni del nacimiento como traumas. Se consideran parte del reino vegetal y la palabra utilizada para piel y corteza es la misma. Se sienten partes del entorno y la estadía como cuerpos humanos parte de un ciclo natural en el que no tienen mayor incidencia; cuando alguien muere, regresa a la naturaleza orgánica del bosque.

Abrirse en un artículo de estas dimensiones a la inmensidad de lecturas posibles que ha tenido y tendrá el cuerpo a lo largo de las distintas culturas, nos supera. Anotaremos cierta línea de interpretación en Occidente. En los períodos arcaicos del mundo griego, por ejemplo, no había ninguna distinción entre cuerpo y alma y por eso el dolor de Antígona de no poder enterrar a su hermano Polinices no es solamente honrar a los muertos, sino que el cuerpo de Polinices es Polinices y dejarlo convertirse en carroña es convertir en carroña a su hermano. Muy distinta es la actitud el mundo tibetano (lectura indispensable "El libro tibetano de los muertos") donde no hay manera de enterrar a los fallecidos por lo duro del terreno y el familiar acompaña al cadáver donde el oficiante, que trabaja en desmontar en pequeñas piezas el cuerpo para que sea devorado por los buitres y mantenga limpia la tierra.

Serios problemas tuvieron en las Cruzadas con los señores caídos en combate, al intentar regresar con los cadáveres a sus países de origen para ser enterrados en terreno católico. Durante un tiempo, se utilizó el método llamado "a la alemana", que consistía en hervir los cadáveres en vino tinto para que la carne se soltara de los huesos sin podrirse, así como se desinsertaran todos los tejidos blandos y pudieran llevar sólo la osamenta a su tumba definitiva. Una orden papal lo prohibió y es duro imaginarse el viaje de retorno de esos cuerpos en descomposición hasta su ciudad natal.

La historia de la anatomía tuvo enormes problemas. En Grecia, estaba absolutamente prohibido abrir un cuerpo humano y se estudiaba anatomía humana en la anatomía del cerdo. La homologación entre el ser humano y el cerdo quizás tuviera que ver con antiguas relaciones simbólicas entre el cerdo que parece trabajar la tierra al hozar con su nariz y los cultos a la agricultura, documentadas por estatuillas del neolítico tardío, antes de la invasión de Europa por los bárbaros indoeuropeos, que no eran ni indios ni europeos alrededor del año 4500 A. de C.

Para los griegos de la época clásica, el cuerpo (el "soma") era tanto el cuerpo vivo como el cadáver (la palabra "corp" en inglés). La condición humana era frágil y limitada comparada a los cuerpos de los dioses.

En el mundo semita, el hombre "es" su cuerpo y en la narración de la creación el cuerpo se anima por el *nefesh*, traducido por aliento, soplo de vida, que "anima" lo inerte. En todas las culturas, cabía preguntarse en la correspondencia entre el cuerpo humano como un microcosmos relacionado con el macrocosmos.

En la construcción del Templo de Jerusalén, había una homologación de proporciones con la figura humana investigada hasta en sus significados más esotéricos por Jerónimo del Prado y Juan Bautista Villapando, teólogos y arquitectos, siendo el primero discípulo directo de Juan de Herrera, que realizó la construcción y diseño del Palacio del Escorial. Ambos teólogos recibieron el imposible encargo de la reconstrucción del Templo de Salomón de parte de Felipe II. Esta homologación entre la arquitectura y el hombre es rescatada por W. Sebald en su notable novela–ensayo–diario de viaje "Los anillos de Saturno", donde también se hacen referencias al famoso cuadro de Rembrandt "La lección de anatomía", que contiene extraños errores. Richard Sennett trabajará la relación omnipresente del cuerpo humano con la arquitectura en su ensayo "Carne y piedra".

Para Protágoras o Diógenes de Apolonia, filósofos presocráticos, el hombre era una unidad corporal animada, pero para Platón, el hombre verdadero se reduce exclusivamente al alma (de alguna manera muy cercano al budismo, donde todo lo que venga del cuerpo, la "ansiedad", debe ser eliminado), tema que será reinstalado por la lectura de San Pablo en su interpretación del Nuevo Testamento.

Para Platón, el cuerpo no podía ser el "órgano de la verdad", y desarrolla una idea de una "medicina del alma" mediante la sabiduría ("phronesis") con el propósito de llegar a la "verdad" ("aletheia"). El cuerpo era la tumba del alma. El ser humano había caído en la Tierra, porque había perdido las alas.

Sócrates señala que "la única ocupación digna del filósofo es morir y estar muerto", la "ejercitación de la muerte" ("melete thanatou"). El cuerpo es un símbolo, pero también lo más negativo y perverso en el pensamiento humano, "perturba el alma del sabio y no le permite adquirir la verdad y el conocimiento". Es "un mal" ("kakon"). El cuerpo humano es el lugar de cautividad del alma, y el verdadero responsable no es el mismo cuerpo sino "el deseo" que conocerá a fines del siglo XX y comienzos del siglo XXI, su apogeo como motor del capitalismo y sacralización del individualismo y los derechos del libre albedrío. La sociedad de consumo funciona gracias a la condición "insaciable" de los humanos, que remarca Hegel.

Schiller señalaba al ser humano como ciudadano de "dos mundos": un reino sublime y un reino miserable. Hoy, el mundo del producto infinito trabaja con el aspecto miserable.

Aristóteles, rescatado por el Al-Andalus a través de Avicena y Averroes, define el alma como "la forma de un cuerpo natural que contiene en el mismo la vida en potencia". La forma es el acto de un cuerpo. El alma es "aquello a lo cual vivimos y sentimos". No es simple materia sino que puede ser "in-formado" y recibir vida por mediación del alma. De ahí que Platón expulsa a los poetas de su República y Aristóteles, por el contrario, intenta descifrar los misterios del teatro como arte superior a través de su Poética.

En la decadencia del mundo griego, crece el orfismo, espíritu que penetrará en el mundo romano y, de ahí, en el cristianismo. Ocupa una posición intermedia entre la religión olímpica y homérica y las religiones y cultos de tipo histérico. Crea una religiosidad popular, colmada de una religiosidad catártica como contrapartida de una religiosidad erudita, donde la lectura teológica al estilo del estudio cabalístico de la tradición judía ocupa el centro de la actividad del creyente.

El orfismo se atribuye a un supuesto músico venido de Tracia, hijo de la musa Calíope con Apolo, que retoma la idea platónica del cuerpo como prisión del alma. Al morir, los órficos conocerían el gozo eterno, de manera muy diferente al mundo homérico, donde el Hades es una experiencia oscura. Sus cultos básicos con el de Deméter y su hija Perséfone, restos del mito perdido de la diosa, que parece haber otorgado a la especie humana por lo menos dos mil años de prosperidad y paz, donde la mitología del guerrero permanece ausente y la fertilidad es adorada: a través de la mujer se llega al mundo y la diosa, confundida con la naturaleza, recibe a los muertos. Además, se desarrolla el culto a Dionisio con ritos de iniciación elaborados y prolijos, asegurando la felicidad y la inmortalidad en el más allá. Son vegetarianos, ascéticos y rituales. La encarnación, nacer, es una verdadera desgracia.

Plotino afirmará que "el hombre interior vive desterrado en el mundo", frase donde podemos reconocer la inspiración de John Milton en "El paraíso perdido". Marco Aurelio, sin embargo, escribirá que la vida es lucha, la estancia en un país extranjero,

el mundo real y contingente, y su fama póstuma, una variante del olvido. La tradición estoica, aparecida en la decadencia irreparable de Grecia, bajo el pensamiento de Zenón, baja la filosofía del Cielo a la Tierra, defendiendo la práctica de la virtud, valorando el ascetismo, despreciando el "logos" para llegar a una praxis primitivista.

En Israel, el Antiguo Testamento contiene consejos muy concretos para la figuración del cuerpo y sus normativas. El ser humano es ser "de carne y de sangre". Es impensable la noción de un cuerpo aislado o independiente del ser humano. El término hebreo "aliento" es traducido en la versión griega de la Biblia seiscientas veces como "psyché". La muerte no es nada más que la extinción de la memoria y el ingreso en la tierra del olvido. La memoria es una forma de denominar a la vida y el olvido el equivalente de la muerte. "Nefesh" puede significar "alma", pero también "garganta" y "aliento". La condición humana es el "empalabramiento" y esto hace necesario desconfiar de los comentarios de tal o cual rabí. La sexualidad es la continuación necesaria y beneficiosa de la creación del mundo. La corporalidad es un don de Dios La creación es convertirse en carne. En palabras de Marc-Alaian Quaknin, "Dios es erótico", combatiendo la soledad, pero la mujer es "secundaria", "cuerpo generativo", ya lejos del mito de la diosa de la época de oro del Neolítico.

El Nuevo Testamento es un relato patriarcal a pesar de los brillantes personajes como Sara, Rebeca, Ester, Raquel, María, Débora. La función maternal la coloca en un papel secundario, muy distinto al culto de la fertilidad como gloria de la manifestación de los dioses en el mundo. El mensaje cristiano parte de la lectura judía y el cuerpo es metáfora de la sociedad. Su revolución es la encarnación del Hijo de Dios, la entrada "corporal" de Dios en la trama de la historia humana. El Nuevo Testamento está repleto de milagros referidos al cuerpo, desde la multiplicación de panes y peces, la resurrección, la cura de enfermedades, vestir al desnudo, alimentar al hambriento. Pero "la carne" se pone en cuestión, como algo distinto al "cuerpo".

San Pablo distingue dos términos griegos: "soma", lo positivo de la manifestación corporal, y "sarx", la entrada del "deseo", la "tentación", el territorio por donde entra "el mal". La lectura de las Cartas de San Pablo muestra las distintas lecturas sobre el matrimonio, el amor de hombre y mujer, la castidad y la abstinencia.

San Juan marca de pronto la frase más revolucionaria: "El Verbo se hizo carne".

En el mundo romano, a pesar de las imágenes sobre cultivadas de la corrupción y la decadencia, se defendía de manera muy conservadora de la continencia masculina, la castidad, un código sexual meticuloso y estricto, además de moralizante. La tolerancia sexual estaba fuera de lugar en el ámbito público.

La mujer es un ser definitivamente inferior. Se está muy lejos del culto a la diosa y la figura de realización es la política y la guerra. Un ideal de concordia matrimonial donde no era tanto una pareja de enamorados con igualdad de derechos sino un microcosmos que garantizaba el orden social.

La Anatomía sufre las consecuencias de este pudor y Galeno desarrolla su saber médico trabajando como médico de gladiadores donde las mutilaciones y las heridas profundas le permiten develar los secretos de la anatomía humana. Textos preciosos de las primeras disecciones se perdieron en el incendio de la Biblioteca de Alejandría.

El Renacimiento lee de otra manera muy distinta el mundo, cambiando del geocentrismo al antropocentrismo, anuncio del desarrollo del individualismo. Surge el retrato firmado por el autor y los burgueses pueden acceder a ese derecho. Antes solamente los héroes accedían a la escultura. En Grecia, la belleza física era un asunto masculino; las Venus que nos maravillan eran escandalosas y un ideal muy diferente a las figuras del Neolítico, aún presente entre los bosquimanos, de un cuerpo femenino de grandes pechos caídos y una esteatopigia de grande nalgas y muslos como consta en la Venus de Willendorf.

Vesalio y Harvey, sumados a la mirada racional de Descartes, ven al cuerpo como una máquina. Ya es posible disecar cuerpos humanos, preferentemente condenados o muertos ajusticiados o vagabundos muertos recogidos en los caminos. Tanto es el éxito de las lecciones de anatomía que se convierten en vista obligada del turismo de la época.

Pero el cuerpo-máquina abandona la dimensión simbólica y convierte, en palabras de Comte, un positivista, al médico en "veterinario del ser humano". Nietzsche señala "cuerpo soy yo y alma" en "Así habló Zaratustra" y decanta la nueva sensibilidad del siglo XX (que, como sabemos, empezó a fines del siglo XIX).

El cuerpo descreído, intervenido por la analgesia y la anestesia, invita a una sociedad hedonista, donde el "deseo" toma el comando de la experiencia humana y la tecnología impone sus prótesis. La radio como prótesis del oído, el telescopio prótesis del ojo, el ferrocarril, luego la gran nave y más adelante el avión, prótesis del caminar. El auto, hoy en día, es una silla de ruedas "full equipo" y el control remoto, creado para discapacitados, algo indispensable. La televisión, nuevo reemplazo del barrio, prótesis de la ciudad, consume horas de conexión y ahora el "messenger", prótesis de la conversación, el contacto cara a cara.

Merleau- Ponty, quizás el filósofo que más páginas ha dedicado al tema, señala que el cuerpo humano es el "anclaje" de la sub-

jetividad en el mundo cotidiano. La mente se encuentra "encarnada" en el cuerpo.

El desarrollo de la psiquiatría instala la idea de la experiencia vital como algo radicado en el cuerpo no como solamente cerebro sino interacción inmunitaria, hormonal, de los sistemas nerviosos autónomos y central.

Se descubre la neurogénesis y la ingeniería genética, aparte del descubrimiento de la posibilidad de leer el genoma con los trabajos en clonación, abre un mundo de ciencia ficción donde el cuerpo se convierte en "el accidente" vital corregible por la medicina como si fuera una enfermedad no corresponder a los ideales sociales de un mundo donde el consumo simbólico del cine y la publicidad destruyen la experiencia resignada del conocimiento del mundo a través del cuerpo tal como se concibió genéticamente.

En otro sitio ("El cuerpo de Chile", Planeta, 1999), revisé la antropología del cuerpo en la modernidad, inspirado sobre todo por los lúcidos trabajos de David Le Breton, lúcido e incisivo al mirar el estado actual de la corporeidad. La nueva actitud de la relación entre cuerpo y subjetividad.

¿Qué cuerpo nos toca vivir? Es una pregunta que se refleja en el espejo con cuál es el rol de la espiritualidad en la posmodernidad y el tardo capitalismo donde ya no hay discurso abarcador y la religión se convierte en un supermercado de prácticas y creencias sin penetración (el mundo "new age" donde Oriente y Occidente se mezclan sin atenerse a las consecuencias de una traducción repleta de confusiones y errores).

La "Buena Nueva", traída por Jesús, al hacerse hombre y padecer como hombre, a pesar de su condición divina, anunciando la resurrección del alma, no es leída ni creída y suele sorprender que muchos autodenominados católicos no la creen posible y pueden creer en la reencarnación, las vidas anteriores, la lectura del aura y la transustanciación de la materia en la liturgia católica como un rito donde no se penetra en el fondo filosófico del acto de fe. El cuerpo quizás, efectivamente, tal como había sido pensado hasta ahora, esté obsoleto.

La mujer, ahora controladora de la fertilidad, antes don de diosa sobre la tierra, luego desprecio y propiedad, cambiando la matrilocación (el hombre debía vivir donde trabajaba la mujer) del final de la Edad de Bronce por la patripotestad, se ha lanzado en colocarse en un nivel de igualdad de oportunidades laborales con el hombre, y el cuerpo de ellas como el de sus parejas es diseñado, estudiado, trabajado.

Es posible ganarse de la vida como "bella". Y la cirugía plástica ya no es algo oculto sino un derecho que ha perdido todo pudor. Más bien es casi una obligación en algunos niveles sociales. La nariz, los pechos, como premio a las buenas notas escolares o universitarias. Si no estás contento con tu cuerpo, no te preocupa, pues no tiene relación con el alma, puedes modificar forma, rasgos raciales (labios de negras con el bótox) e incluso sexo. El tatuaje, el piercing y la llegada del maquillaje masculino a poco tiempo de difundirse, vuelven sobre otros momentos de la historia del cuerpo que es la historia del erotismo, del comer, del morir y del nacer, del torturar, del dolor, de la medicina y desde ese sitio, un permanente desafío a la ética, cuyo soporte sigue siendo la corporeidad como fenómeno cultural y simbólico.

La medicina tradicional pierde pacientes al no contener el elemento simbólico que el paciente sí encuentra en prácticas alternativas. El cuerpo actual sigue trazando su historia. La lectura detallada de su historia permitirá saber más de la condición humana. ¿Dónde está nuestro cuerpo hoy?

Bibliografía

Aisenson Kogan, Aída. *Cuerpo y persona*. México: FCE, 1981

Duch, Lluis y Mèlich, Joan-Carles. *Escenario de la corporeidad*. Madrid: Trotta, 2005

Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y la modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1995

Le Breton, David. *Antropología del dolor*. Barcelona: Seix Barral, 1999

Le Breton, David. *La chair a vif*. París: Métaillié, 1993

Le Goff, Jacques y Truong, Nicolás. *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona: Paidós, 2005

Nancy, Jean-Luc. *Corpous*. Madrid: Arena Libros, 2003

Pérez-Rincón, Héctor (compilador). *Imágenes del cuerpo*. México: FCE, 1992

Ramírez, Juan Antonio. *Corpus solus. (Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo)*. Madrid: Siruela, 2003

Rella, Franco. *En los confines del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2004

Sarduy, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982

Scarry, Elaine. *The body in pain (The making and unmaking of the world)*. NY: Oxford UP, 1985

Sebald, W.G. *Los anillos de Saturno*. Madrid: Debate, 2000

Starobinski, Jean. *Razones del cuerpo*. Valladolid: Cuatro, 1999

"El cuerpo humano" de Osvaldo Peña M., Profesor Facultad de Artes, UFT

CUERPO, POLÍTICA Y ESPECTÁCULO[1]

Rafael Sagredo B.
Instituto de Historia PUC
Conservador Sala Medina Biblioteca Nacional

Introducción

Explicar el papel que representa el cuerpo en la actividad política es el objetivo de este trabajo. Para ello utilizaremos la actuación de José Manuel Balmaceda, una personalidad controvertida en la época que le tocó actuar, entre otras razones, por el uso de prácticas políticas asociadas a su corporalidad que la transformaron en espectáculo.

Nuestro planteamiento esencial es que los viajes gubernamentales a las provincias de Chile realizados por José Manuel Balmaceda entre 1883 y 1891, constituyeron una forma de hacer política. Una práctica inédita en el país destinada a captar adhesiones y el apoyo popular que hiciera posible fortalecer la imagen presidencial en un momento de la evolución nacional en que la trayectoria histórica hacia una sociedad liberal había disminuido el poder político del Presidente de la República en favor del Congreso Nacional.

A través de sus desplazamientos fuera de la capital, Balmaceda hizo posible una instancia de representación del poder y de la sociedad en virtud de la cual no sólo amplió el espacio en que tradicionalmente éste se había ejercido en Chile, sino que, además, propició la participación en la vida política nacional de grupos normalmente ajenos a ella, intentando así fortalecer su situación política. Al hacerse presente en la provincia chilena, el presidente Balmaceda utilizó los sentimientos y valores asociados a la institución que personificaba, así como las características de su corporalidad, en favor de sus intereses políticos, la administración de la cual formaba parte y el Estado que encabezaba.

Para lograr sus objetivos, Balmaceda hizo de sus excursiones por el país verdaderos espectáculos en los que su figura representó el papel fundamental; pero en los cuales, y haciendo uso de todos los componentes de un desplazamiento oficial, se ofrecieron también instancias de integración de la población y de participación cívica de la sociedad de las provincias.

Creemos que el conjunto de los viajes de Balmaceda, junto con mostrar la fortaleza de un Estado que es capaz de hacerse presente a través de su máxima figura en casi cualquier rincón de su territorio, encarna una forma de gobernar que, a través de una nueva dramaturgia política, representó al Chile del último tercio del siglo XIX. Una sociedad en proceso de cambio, más heterogénea y más plural en lo político.

Balmaceda salió de la capital transformando el viaje oficial en una verdadera representación destinada a cautivar, a someter a través del uso del imaginario que la presencia del poder, del Presidente de la República, evocaba en quienes asistían o se imponían a través de la prensa de sus "teatrales" excursiones por la provincia. Practicó una verdadera dramaturgia política que

buscó representar la formulación republicana del Estado en la provincia. Que transformó el territorio nacional en un escenario copado por su figura y por la institución que personificaba. Que se sirvió de los símbolos nacionales y de la historia patria para hacer partícipes de sus interpretaciones a la población nacional, pretendiendo que la sugestión que su presencia despertaba se abonara a lo que él simbolizaba en cuanto actor político cabeza de una administración, por lo demás progresista y emprendedora, en un país cuyo adelanto parecía no tener límites.

Son los trabajos, gestos, actitudes, palabras y planteamientos utilizados por José Manuel Balmaceda en su afán por atraerse la adhesión popular, por divulgar los logros de su administración, por expandir la acción del Estado en la sociedad y por mostrar la voluntad de la república en los territorios más recientemente integrados al destino nacional, tal y como fueron percibidos por la opinión al momento en que se estaban produciendo y expresando, lo que permiten apreciar el viaje gubernamental como práctica política, como espectáculo a través del cual se mostraron, tanto el gobernante como la población que lo acogió.

Veinticinco son los viajes que José Manuel Balmaceda realizó en su calidad de gobernante. De ellos, siete tuvieron como destino principal Valparaíso: tres La Frontera: en dos ocasiones se desplazó a Talca, Los Andes, la provincia de Concepción, la región en la que se desenvolvió el conflicto militar de 1891 y la provincia de Coquimbo -una de ellas como parte de la gira al norte del país-; en tanto que en una ocasión viajó expresamente a Llico, Chillán, Pelequén, La Calera y Cauquenes[2].

Balmaceda utilizó sus viajes como un instrumento político, una práctica que en su concepto lo fortalecía ante el Congreso Nacional al colocarlo en una condición de liderazgo nacional, pero, también, en situación de recibir el respaldo popular, la adhesión de las provincias o, sencillamente, pero no menos significativo, las entusiastas manifestaciones debidas a su alta investidura. Confirma lo dicho el hecho de que la mayor parte de sus desplazamientos se verificaron cuando el apoyo que la opinión le brindaba comenzó a menguar como consecuencia de las luchas políticas que se sucedieron durante su administración.

El cuerpo

Las abundantes y variadas actividades que José Manuel Balmaceda desarrolló en sus también numerosas visitas a la provincia, junto con su reconocida capacidad oratoria, su siempre correcta presentación y su constante actividad, entre otros elementos, permiten sostener que Balmaceda utilizó su propio cuerpo, su físico y las características de su personalidad para captar adhesiones, provocar una situación favorable, influir en la opinión, crearse una imagen pública positiva. Por lo pronto, Balmaceda siempre demostró una prevención especial por su aspecto exterior, el cual, invariablemente, llamaba la atención. Se le describe de apostura enérgica, semblante pálido, cabellos castaños y rizados, alto, de apariencia distinguida[3]. Se le recuerda como un orador brillante y de gran fuerza, de palabra fácil, siempre presto para hablar. Todas características que contribuyeron a su popularidad. De estilo declamatorio y ampuloso, Balmaceda siempre hablaba con entusiasmo, con una voz rica en entonaciones y variada en modulaciones. Un político que, en medio de los grandes oradores con que convivió, supo hacerse notar y llamar la atención de sus contemporáneos.

Con su figura elevada, esbelta y distinguida, Balmaceda se expresaba pasándose los dedos sobre sus largos cabellos en un gesto que, unido al agradable tono de su voz, a su pomposo lenguaje, su actitud correcta y su ilustración general, despertaba rápidamente la atención sobre su persona. Pese a haber sido un hombre de salón y modales refinados, Balmaceda no necesitó cambiar sus maneras para imponerse ante el público. Sin duda, fue un político alejado de las formas antiguas. Uno que no sólo tuvo un proyecto y un modo de ser moderno, sino que, además, se hizo representar como tal, como lo exhibe el óleo que Fernando Laroche pintó en 1891.

La preocupación de Balmaceda por las que alguna vez llamó "formas que seducen", por su aspecto, y en último término por la imagen pública que proyectaba, se refleja también en sus fotografías, especialmente en las obtenidas una vez que ocupó la Presidencia de la República. Ellas muestran que, en su afán por ofrecer una positiva proyección de sí mismo hacia la opinión pública, incluso, consintió en que se retocaran sus retratos.

Como se ha sostenido, en sus fotografías ofrece "porte presidencial", especialmente comparado con Santa María, quien aparece "de estilo más sencillo y campechano, más relajado y espontáneo". Por el contrario, Balmaceda se presenta más "entallado y obsesivo, más altivo y tenso", características que, observando los retratos que lo muestran en su juventud, permiten deducir que ellas sólo afloraron en el Balmaceda Presidente de la República posando para la posteridad.

De hecho, ni siquiera en el ministro Balmaceda se observa el "porte presidencial", todo lo cual permite suponer que Balmaceda en la presidencia quiso dar una nueva imagen de sí mismo y de la institución que en ese momento personificaba. Pretendió transformarse en "modelo, con su cara mejorada, seleccionada; representar un ideal social, darse como prototipo del caballero burgués"; mostrarse siempre elegante y distinguido gracias a su postura erguida, el mentón levantado y la mirada firme[4].

Pero el sujeto que se fotografía entre 1886 y 1891 no es Balmaceda sencillamente. Es el Presidente de la República de Chile. De un país que tenía un alto concepto de sí mismo que el

Jefe de Estado no sólo compartía, sino que pretendía incrementar con su paso por la Presidencia, proyectándose así a la posteridad. En este contexto, tanto Balmaceda como el grupo dirigente del cual formaba parte, utilizó la fotografía, cuya materia prima es el cuerpo del individuo, para construir y proyectar una imagen; pero, no sólo una imagen individual, en especial, una imagen del país en el cual ellos creían encontrarse. Un país moderno, "civilizado y culto", como Balmaceda expresó alguna vez.

En él, la valoración de la belleza exterior y sensible operaba casi como una manifestación visible del bien en virtud de la cual ella es un rasgo propio y distintivo del gobernante o, a lo menos, de una clase social particular. En todo caso, e incluso independiente de ello, es obvio que Balmaceda pensaba que una noble apariencia física era una forma de imperio y representaba un útil y conveniente estímulo para mover voluntades y atraer lealtades. De este modo, y al igual que en las monarquías del antiguo régimen, la exacta y mejorada representación del gobernante a través de un retrato pasaba a constituir un asunto de Estado.

Además, y en virtud de la ya señalada costumbre de intercambiar retratos, como el que se reproduce, fue común que la imagen del gobernante se ofreciera como muestra de distinción y estimación para quienes recibían uno del Presidente. Pero también para la contemplación. Realidad que obligaba a reflejar en él la dignidad del gobernante, pretendiendo con ello transmitir una imagen de modernidad y, además, producir una reacción inmediata de respeto, estimación y, en especial, de adhesión política.

De esta manera, al hacerse y dejarse fotografiar, Balmaceda, al igual que otros hombres públicos de su época, utilizó su figura y su rostro para influir. Con una intención, para generar una opinión positiva; cierto, sobre el país, pero también sobre sí mismo. Pero, y a diferencia de la mayor parte de sus contemporáneos, Balmaceda también hizo uso de su cuerpo cuando se desplazó, se dejó ver, tocar y apreciar, cuando cautivó con su oratoria y con su personalidad.

Balmaceda, además de hacer uso de las funciones propias de cada uno de sus miembros y aprovechar sus variadas aptitudes intelectuales, transformó todo su cuerpo en un solo órgano destinado a provocar efectos sobre quienes lo observaran o se enteraban de sus movimientos. Junto con beneficiarse de las características relevantes que la sociedad atribuía a su persona a causa de su condición de Presidente de la República, Balmaceda Jefe de Estado hizo desempeñar a su cuerpo la función de órgano político, de artefacto generador de hechos y situaciones en la sociedad[5].

Consciente del valor que su corporalidad representaba como instrumento político, Balmaceda hizo uso de ella buscando que ésta fuera apreciada por el mayor número de personas posibles. Por eso, se mostró frecuentemente en público cuando no era común que los políticos buscaran el contacto con la masa. En una época en que los gestos teatrales, el roce, la agitación, el estruendo, la calle y la agresividad no formaban parte del comportamiento de los hombres públicos; cuando tampoco era costumbre que la figura presidencial se alejara del palacio de gobierno y tuviera contacto con personas de toda condición socioeconómica y, menos, que saliera de la capital; en tiempos en que el Presidente era una figura lejana, con un aura de prestigio que venía precisamente de esa imposibilidad de apreciarlo directamente, Balmaceda, repentinamente, lo pone en contacto con la multitud.

Balmaceda se alejó de la costumbre existente en el país y apeló directamente al pueblo, a la masa[6]. Y para llegar a ellos, para obtener su favor, para cautivarlos, no sólo utilizó su oratoria y las ceremonias públicas; se sirvió de sí mismo, de todo su ser, transformándolo en instrumento de su política[7]. Así, su cuerpo fue un objeto, un medio de propaganda de sí mismo, de sus objetivos, de su administración. Constituyó un componente esencial de las prácticas políticas de las cuales sus viajes forman parte pues, en último término, es el desplazamiento físico del cuerpo persona Balmaceda en el tiempo y en el espacio la esencia misma de los viajes que protagonizó.

Por otra parte, no es posible dejar de mencionar que fue haciendo uso de su cuerpo y de su vida que Balmaceda generó uno de los hechos políticos más trascendentes de la historia de Chile, esto es, su suicidio.

La política

José Manuel Balmaceda trató de contrarrestar las limitaciones que la evolución política nacional le había impuesto al poder presidencial, buscando el contacto y la cercanía de la población nacional, pretendiendo con ello, finalmente, obtener su adhesión. En este afán, y como su dinámico comportamiento lo muestra, Balmaceda sustrajo al Presidente de la rutina política existente, enfrentándolo, por ese solo hecho, a los grupos de poder establecidos encabezados por el Congreso Nacional. Por ello, precisamente, intentó ganarse el apoyo de sectores que tradicionalmente no habían sido objeto de atención del poder, especialmente de aquéllos asentados en la provincia, para lo cual, entre otros medios, recurrió a las representaciones que fueron sus excursiones fuera de la capital.

El fenómeno es significativo también en el sentido que, si hasta la llegada de Balmaceda a La Moneda, ésta había sido el espacio esencial del Presidente, el dominio donde sus actos tomaban un sentido político, cuando no de Estado; mientras que fuera de ella casi todas sus actividades adquirían el carácter de una acción personal del Jefe de Estado, ahora, con sus desplazamientos por el país como gobernante, tanto

dentro como fuera de La Moneda, Balmaceda seguía siendo el Presidente y sus acciones, actos oficiales. Esta situación, como se comprenderá, obligó a Balmaceda a representar su papel de Presidente casi permanentemente, generando también mayores oportunidades de ser apreciado y percibido por la opinión pública repartida a lo largo del país; pero también de ser desmitificado, desacralizado por el conocimiento, el contacto, la cercanía de su figura que así, también, fue perdiendo la áurea de prestigio que la lejanía da a toda autoridad.

En efecto, al ampliar el espacio temporal y el ámbito en que representó el papel de Presidente, Balmaceda restringió sus oportunidades de ser sólo él mismo, la persona y no la institución. Lo dicho provocó una confusión que conspiró contra la evolución política del país al limitar, hasta prácticamente hacer desaparecer, la impersonalidad en el ejercicio del poder. Ello, a su vez, perjudicó gravemente la institucionalidad al aparecer ésta asociada a una personalidad con una imagen pública cada vez más resistida por la opinión.

El desplazamiento y arribo de Balmaceda a una nueva población, especialmente en su condición de Presidente de la República, puso en acción concepciones, ideas y nociones relativas al Estado, la nación, el gobierno, el Primer Mandatario y el hombre que entonces la personificaba, presentes en los anfitriones y en la sociedad de la época. Una demostración de ello nos lo ofrece *La Unión* cuando, describiendo uno de los viajes de Balmaceda al sur, escribió que "la gente se atropellaba en las estaciones, para no morirse, según decía, sin conocer de cerca lo que era un Presidente"[8].

Toda persona más o menos atenta al acontecer nacional e informada de los avatares experimentados por el país en la época de Balmaceda, fue capaz de apreciar el significado que podía tener la visita gubernamental. En su condición de partícipe, cuando no protagonista de la acción del Estado en Chile, los desplazamientos de Balmaceda fueron una magnífica oportunidad para evocar la positiva evolución histórica nacional, pero, también, el papel que al gobierno liberal, en general, y a Balmaceda, en particular, le había cabido en este desenvolvimiento. Todo ello alentado por el entusiasmo, la euforia materializada en homenajes, objetos, actos y discursos que las poblaciones brindaron al paso de la comitiva encabezada por Balmaceda. Así, el gobernante no sólo se benefició de sus propias obras, también de una historia plena de triunfos y logros que el pueblo festejaba en él, en su presencia, con homenajes hacia su persona.

Distribuidos a lo largo de casi una década, así como por la mayor parte de los territorios que entonces integraban efectivamente Chile, los viajes de Balmaceda, en apariencia difusos y faltos de unidad, constituyeron un instrumento coherente para fortalecer la imagen del Estado, del gobierno y de su cabeza, el Presidente. Las travesías de Balmaceda, en medio de una administración muy laboriosa, cuyas realizaciones se repartieron por la mayor parte del territorio nacional, hicieron posible también impulsar sus proyectos y ejercer su voluntad gubernativa con la inapelable garantía de su presencia.

Sus desplazamientos se constituyen así en un arma política en manos del gobernante, pues pretendieron captar adhesiones, consolidar apoyos, popularizar los actos y obras de la administración. Provocar un impacto duradero favorable al régimen[9]. Pero también, y especialmente tratándose de Balmaceda, buscaron hacer concreta la abstracción de la Presidencia gracias a la presencia del Jefe de Estado. Así, cómo no, se promovió sistemáticamente un verdadero culto al Presidente de la República, intentando obtener la voluntad de un pueblo que estuviera dispuesto a apoyarlo políticamente y, también, a defenderlo en caso de conflicto; a él o a la institución que personificaba.

En este sentido, los desplazamientos gubernamentales deben ser considerados como prácticas destinadas a revigorizar la figura presidencial, especialmente, ante la constatación de la pérdida de popularidad de la administración. Si se considera que el poder en general está sometido a constantes amenazas como la de la verdad que hace añicos las apariencias; la de la sospecha, que lo obliga a demostrar su inocencia y competencia, y, en especial, la del desgaste, que lo impele a mantenerse vigente, no puede dejar de señalarse que Balmaceda hizo de sus excursiones verdaderos alardes de dramatización destinados a enfrentar estos peligros.

Cada visita gubernamental oficial abrió la posibilidad de que las sociedades locales se exhibieran. Fue un mecanismo a través del cual éstas se dejaron ver, unas más espectacularmente que las otras, pero todas, en definitiva, se mostraron. Discursos, peticiones, leyendas en actos de bienvenida y la participación en los desfiles ante la autoridad de diferentes instituciones de la ciudad, de sus autoridades y sujetos más característicos, por ejemplo, representaron un arma política en la medida que fue capaz de llamar la atención, de impresionar al gobernante. En este sentido, la presencia de Balmaceda en la provincia y las dramatizaciones que ésta provocó, implicaron una dilatación de las formas de expresión de la sociedad ante el poder.

Las vistosas ceremonias y la asociación a momentos de esparcimiento, días festivos, a situaciones de poco común ocurrencia, como la iluminación de la ciudad, la elevación de globos o los fuegos artificiales, hicieron de la presencia de Balmaceda en la provincia un verdadero suceso. Ello explica que, en general, donde quiera que fuera el Jefe de Estado, fuera recibido con fervorosas demostraciones de simpatía, cuando no de júbilo.

Tales expresiones probablemente estuvieron motivadas por la noción popular que veía en el Presidente a un verdadero salvador, al instrumento capaz de solucionar todos los

problemas existentes. La imagen del gobernante dispensador de recursos, jefe de un Estado muy bien dotado económicamente, jugó también su papel en favor de Balmaceda. Por eso, éste no escatimó ofrecimientos, soluciones y medios para atender a las demandas de las poblaciones visitadas, mostrándose, en general, bien dispuesto y receptivo. Accediendo a muchas de las demandas de sus anfitriones, Balmaceda se atrajo la opinión, la aceptación popular, la simpatía de poblaciones siempre carentes, normalmente olvidadas y, definitivamente algunas de ellas, alejadas de todo núcleo de decisiones.

El espectáculo

Los desplazamientos de Balmaceda gobernante a la provincia constituyeron una forma de puesta en escena del poder, lo cual, a su vez, demuestra que en la época, como en todo período histórico, existió plena conciencia respecto del poder de la representación en la vida política[10]. Así, los viajes de Balmaceda, en lo esencial, fueron una dramatización del poder, cuyo objetivo fundamental fue el de suscitar imágenes políticas destinadas a producir efectos en la opinión pública.

Lo dicho supone aceptar que entre el arte de gobernar y el arte de la escena existe una relación íntima, y que todo sistema de poder contiene dispositivos orientados a generar consecuencias en el imaginario de los gobernados. De esta forma, el gobernante debe comportarse como un actor político si es que aspira a conquistar, acrecentar o conservar el poder. Resultado de lo cual su imagen, las apariencias que provoca, deberán adecuarse, corresponder a lo que la ciudadanía espera encontrar en él. De este modo, el consentimiento, el apoyo, la confianza de la opinión resultará, en gran medida, de las ilusiones producidas por el verdadero actor que es el político.

Por medio de sus excursiones, Balmaceda intentó transformar el imaginario, esto es, el poder representado por el Presidente de la República, en presencia que provocaba obediencia, simpatía, cuando no adhesión. En una sociedad sometida a "la dictadura de la voz", el uso de la palabra y del discurso le permitieron adquirir un poder prácticamente teatral al estar fundado, entre otros mecanismos, en la aceptación inmediata de la palabra pronunciada, en este caso, y no poco importante, por la personificación suprema del Estado, la persona del Presidente.

Balmaceda desempeñó el papel de un gran actor político que influyó, dirigió y condicionó el mundo real por medio del imaginario, de las representaciones existentes en la sociedad respecto de su figura, de lo que él encarnaba en cuanto Presidente de la República. Él mismo se convirtió en espectáculo, en sujeto-objeto de observación y de adhesión al representar el papel de Jefe de Estado. Así, por ejemplo, es posible percibirlo en la mayor parte de sus entradas en las poblaciones visitadas, todas ellas, verdaderas puestas en escena centradas en su persona-institución.

El Balmaceda que arribó a la provincia no era un político cualquiera, era el Presidente de la República, aquél que podía hacer uso de los símbolos nacionales y de su ordenamiento en un cuadro ceremonial que lo tenía como protagonista. Dicha situación, en último término, contribuyó a su legitimación ante la opinión, especialmente en momentos, como los de su administración, en que la Presidencia de la República estuvo envuelta en una controversia por el poder con el Congreso Nacional.

La dramaturgia política dispuesta en la mayor parte de los desplazamientos de Balmaceda, pretendió traducir, representar, la formulación republicana del Estado. En virtud de ella, el escenario, prácticamente copado por la figura presidencial, se convirtió en manifestación de los valores republicanos y nacionales. Por eso, en la mayor parte de las ceremonias que Balmaceda encabezó en la provincia, se interpretó la Canción Nacional y se engalanaron las calles con la bandera nacional y el escudo patrio; se ofrecieron honores militares; hubo desfiles de tropas, de escolares, bomberos e instituciones representativas; discursos histórico-patrióticos e, incluso, en ocasiones, fue posible apreciar la banda presidencial terciada sobre el Jefe de Estado. Todos ellos, elementos que simbolizaban la nación-república chilena, cuya cabeza era entonces el presidente Balmaceda[11].

Las imágenes y símbolos utilizados en sus representaciones en la provincia, muestran que el Balmaceda gobernante acudió a una herencia histórica y cultural reconocible para los sujetos participantes de ellas, tanto como para los que las presenciaron o conocieron a través de la prensa, que hizo posible su integración[12]. Ellas representaron, tal como ha ocurrido en otras épocas y sociedades, una especie de reserva instrumental a disposición y al servicio de las necesidades del poder, el cual, normalmente, tiene el privilegio de administrarlas, como lo demuestra la actuación de Balmaceda.

Incluso, en este caso, la teatralidad política se extremó cuando éste, en un acto absolutamente dramático e inédito en la historia nacional, terminó sus días disparándose un tiro en la sien, dando con ello ocasión al surgimiento del mito del héroe. Como ha sido asentado, la autoridad del héroe es todavía más espectacular que la que engendra la teatralidad rutinaria y sin sobresaltos, como la de un desplazamiento por la provincia, pues, en último término, es la autoridad moral derivada de la fuerza dramática y testimonial de una acción que, en el caso que nos ocupa, es, además, final.

Balmaceda con su suicidio dio claras muestra de saber utilizar la sorpresa, de conocer las fuerzas históricas que animan las voluntades, de tal forma que su manifestación última, al fin y al cabo una expresión de poder, provocó la impresión que él buscó, proyectarse hacia la eternidad. Fue la transformación de

la escena política en teatro trágico, en el que su muerte física hizo posible su inmortalidad en cuanto ejemplo moral, como custodio de la forma y de los valores supremos de la sociedad; esto es, los principios republicanos.

Pero, independiente de su acto final, Balmaceda actuó en una sociedad en que las potencialidades dramáticas estaban limitadas por modos cada vez más participativos, establecidos sobre la base del principio de la representación y según los cuales el poder resultaba de la regla mayoritaria. En este contexto, el arte de la persuasión, del debate, la capacidad para crear efectos que favorecieran la identificación del representado con el representante, resultaban esenciales. De ahí la importancia de las nuevas técnicas puestas a disposición de la dramaturgia política como las elecciones, los medios de comunicación, la propaganda y las consultas a la opinión.

A través de ellas, los políticos, incluidos los gobernantes como Balmaceda, reforzaron la producción de apariencias, depositando gran parte de su suerte, de su destino político, en la calidad de la imagen pública que fueran capaces de generar. Imagen que, por otra parte, dependió de manera significativa de las obras que emprendieron. Lo dicho hace comprensible el empeño de Balmaceda por impulsar y ligar su administración con trabajos de progreso nacional.

Esta actitud explica la transformación del Estado en la administración Balmaceda en "Estado-espectáculo", en teatro de ilusiones cuya cabeza, el Jefe de Estado, representó el papel de encantador itinerante, siempre bienvenido, no sólo por la fiesta que representó su visita; especialmente, por las ventajas que ésta podía significar para la población anfitriona[13].

De esta forma, el poder, es decir el presidente Balmaceda, acabó obteniendo la subordinación y adhesión también por medio de la teatralidad, la cual, en último término, representó también a la sociedad gobernada. La dramatización devolvió a la sociedad una imagen de sí idealizada y aceptable, normalmente magnificada, pues las expresiones del poder, en general, se adaptan mal a la simplicidad; siendo la grandeza, la ostentación, la etiqueta o el fasto, el ceremonial o el protocolo, lo que las caracteriza. Así, las ceremonias de embarque y desembarque, los actos emotivos, las largas comitivas, los carruajes presidenciales de origen francés, entre otros, no fueron más que algunos de los medios utilizados por Balmaceda para impresionar y cautivar, para hacer partícipe a las poblaciones de la gran representación que fueron sus desplazamientos a la provincia.

Pero Balmaceda comprendió también que el poderío político se manifestaba en la duración, inmortalizado, entre otros medios, en materia imperecedera, en obras materiales que ofrecieran un ejemplo de su "personalidad" y ambición de progreso. Tuvo, en palabras de un colaborador, "la vanidad de las grandes construcciones. Buscó ligar su nombre todos los edificios que hacía levantar"[14]. De ahí el empeño en concretar su programa de obras públicas, cuya expresión más espectacular fue esa verdadera obra de arte que es el viaducto del Malleco, según él, "una construcción estimada entre todas las de su género como una de las primeras del mundo".

Todavía más, y siguiendo con lo que puede ser considerado una máxima de todo poder, Balmaceda también tuvo la pretensión de modificar, de acuerdo con las exigencias de las relaciones económicas, sociales y políticas de las cuales su administración formó parte, los espacios, los territorios sobre los cuales actuó. Tal aspiración explica sus constantes salidas a la provincia chilena, las obras que inauguró en ellas y la oportunidad de participación política que las prácticas puestas en uso por él dieron a quienes habitaban fuera de la capital.

En su afán por cambiar el país, especial significación tuvieron las líneas férreas. Por ello, afirmó refiriéndose a Chile: "si la naturaleza nos dividió de la región oriental por la muralla de piedra, si el mar nos separa del mundo, ofreciéndonos una huella de comercio tan ancha y barata como el océano, debemos completar la obra de la naturaleza unificando y extendiendo la viabilidad al interior del territorio". Así, los ferrocarriles no sólo representaron un instrumento de la intervención del Estado en la economía, un medio a través del cual promover el progreso nacional; además, uno de los recursos fundamentales para resistir los asaltos del tiempo, la base de la pretensión de Balmaceda de ser considerado por la eternidad. Recordemos que fue en la inauguración del viaducto del Malleco que afirmó, categórico y exuberante: "este grandioso monumento marcará a las generaciones venideras la época en que los chilenos sacudieron su tradicional timidez y apatía y emprendieron la obra de un nuevo y sólido engrandecimiento".

Como se apreciará, la aspiración de Balmaceda, fundada en sus líneas y obras ferroviarias, no se limitó a la modificación del paisaje geográfico; también pretendió relacionarse con un cambio de la mentalidad nacional. De esta forma, y considerando que en cada época el poder busca expresarse a través de obras materiales, por medio de sitios o edificios que expresen su naturaleza, que impongan su carácter mejor de lo que podría hacerlo cualquier discurso o explicación, el viaducto del Malleco, en particular, y las obras ferroviarias, en general, fueron para Balmaceda y su régimen su máxima expresión de poder, el espacio, la construcción simbólica que manifiesta la, tal vez, suprema aspiración del Presidente, esto es, la de hacer de Chile un país moderno, pasando él a la historia como el Mandatario que encabezó dicho tránsito.

Junto al espectáculo visual que en ocasiones por sí solo hacía innecesarias las palabras, como por ejemplo lo fue la observación de alguna de las grandes obras de ingeniería inauguradas por Balmaceda, éste también fue capaz de desarrollar un lenguaje propio, una expresión verbal del poder que encarnaba.

Balmaceda generó una retórica particular, es decir, recurrió a un léxico específico, a fórmulas y estereotipos, a reglas y modos de argumentación relacionados con las tareas del régimen liberal que pretendía encabezar y con el engrandecimiento económico del país que aspiraba a materializar.

Tales usos identifican su régimen desde el momento que lo constituyen parcialmente y contribuyen a dotarlo de un estilo que, en su caso, es el de la actividad, el del progreso material de Chile. Al igual que otras personalidades de la historia, Balmaceda fue capaz de imponer la marca de su palabra al Estado que conducía. Fue un estilista del verbo y del gesto que por medio de la palabra, a través de su fuerza y sus efectos, ilusionó lo real hasta lograr que sus ideas sobre la modernidad nacional acabaran cobrando vida. Balmaceda manipuló la realidad hasta hacer de ella parte de la teatralidad y la ambigüedad de su política.

El lenguaje del poder en Balmaceda, que por lo demás hace manifiesta las diferencias entre un antes y un después de su gobierno, se revela como válido al margen de la vida inmediata, de la trivialidad cotidiana. Con las alusiones a la historia nacional y a las consecuencias de su administración, remite a un más allá, en dirección al pasado, pero también al porvenir; a los fundadores, a una carta inicial y a sus principios, a una prospectiva que impone la gestión del futuro.

El presidente Balmaceda forma parte de lo que su época cree es una sociedad moderna y, por tanto, el espectáculo resulta esencial en cuanto manifestación pública del poder. En su caso, y como se aprecia al conocer sus viajes por el país, su escenario es el territorio nacional; en él se produce la dramatización de su quehacer como gobernante. La mayor parte de sus actividades en la provincia, especialmente aquéllas que dieron oportunidad a la participación de la población en masa y al despliegue de decorados patrióticos, pueden ser interpretadas como instrumentos de poder, celebraciones, fiestas, ceremonias en las cuales se produjo la transposición dramática de los valores y principios que el gobernante representa.

En una sociedad como la chilena del último tercio del siglo XIX, impregnada de nacionalismo y exitismo, en la cual el Estado impone a la conciencia colectiva la que podríamos considerar una representación global de la sociedad, ésta refleja los objetivos y aspiraciones del Estado. Así, el centro del espectáculo es el Presidente de la República, el Jefe de Estado, el garante del orden, la máxima autoridad de la nación, el gran dispensador de beneficios.

Es él quien, en cuanto encarnación de la Presidencia de la República, se ofrece como objeto de admiración y de orgullo de los chilenos. Por eso, Balmaceda se desplaza, se pasea por el país, siendo su objetivo no sólo el público que podía apreciarlo directamente, es decir aquél que aportaba su presencia y participación en los actos que encabezaba, sino que, también, aquel otro, el invisible y disperso que a través de la prensa recibía las imágenes, y cuya significación política se encontraba en su número. A ambos buscaban cautivarlos, a través de los sentidos y por medio de una escenografía llamativa, en ocasiones, deslumbrante, las representaciones, las prácticas del poder.

Atento al hecho que para alcanzar dicho objetivo los recursos tradicionales no bastaban, Balmaceda inició la práctica sistemática de salir de La Moneda, de dejarse ver, de mostrarse por el país en medio de la aclamación mayoritaria de la población. Cabeza de un Estado moderno, Balmaceda -al igual que el Príncipe del florentino- calculó que para desempeñar su papel requeriría de todos los resortes al alcance del poder. Esta actitud es significativa si se considera que en razón de ella Balmaceda relegó a un segundo plano, cuando no olvidó, su calidad de persona privada, postergando, como su suicidio lo demuestra, su propia salvación personal frente a las necesidades de la *res política*.

Si el propio Balmaceda se concibió como el primer servidor de Chile y el depositario de la confianza popular para conducir al país por la senda del progreso hacia su engrandecimiento, a la vez que postuló un Estado realizador, activo partícipe de la vida nacional, no debe sorprender que él, en cuanto máxima autoridad, sea el protagonista de una representación de la sociedad en la que la nación se constituye gracias a la acción del Estado. Un Estado que, a consecuencia de su gestión en el gobierno y de su proyecto nacional, ya no sólo representa los intereses de la élite.

El gobierno de Balmaceda generó sus propias imágenes y espectáculos representativos de su imaginario. Ellos fueron concebidos como liturgias civiles, fiestas en las cuales colocar en escena los componentes esenciales de la sociedad y de la administración con el propósito de exponerlos y apreciarlos, pero, también, manifestarles su adhesión. En este contexto, fue la figura del Presidente de la República la que, en primera instancia, resultó más beneficiada.

Una vez en el poder, Balmaceda se fue situando progresivamente en escena, demostrando su poderío y fortaleza, especialmente económica; aprovechando los festejos y solemnidades histórico-patrióticas; las obras públicas; las cuestiones que interesaban a la sociedad. Acompañado de sus comitivas, formó verdaderos cortejos cívicos destinados a impresionar a las poblaciones visitadas, a demostrar su autoridad y, en virtud de todo lo expuesto, captar la adhesión de la opinión.

La mayor parte de las recepciones de las que fue objeto, sus entradas gubernamentales, representaron verdaderas exaltaciones de la Presidencia y su misión. En ellas, Balmaceda se mostró en su doble condición de Jefe de Estado y de político liberal. Como expresión de la nación, a la vez que estadista moderno, reconocido por sus afanes de progreso. De esta forma,

los temas, los símbolos, los actos, el contenido de los discursos pronunciados en sus visitas, están referidos al poder y a la autoridad que éste tiene sobre la república. El prestigio de la autoridad, como hemos apreciado, no sólo emanaba de la voluntad popular o de la riqueza del erario público, también de la continuidad histórica que la nación representaba en la Presidencia. O'Higgins - Prat - Vicuña Mackenna - Balmaceda fueron algunos de los nombres contenidos en las leyendas ofrecidas a Balmaceda a su paso por la provincia[15].

El decorado de las calles, los motivos de los arcos de bienvenida, los conceptos de los editoriales de los medios de comunicación, entre los más significativos, proclamaban el respeto, la simpatía, cuando no la adhesión que despertó la figura del Jefe de Estado. Gobernante que, al pasearse en larga y llamativa procesión, mostrarse con aparato junto a un cortejo republicano en el que figuraban autoridades de todo orden, ofreció una representación de una magnitud tal que la ciudad entera que asistía a ella se veía involucrada, entrando a formar parte del espectáculo, transformándose la población en el escenario de una acción política de múltiples facetas.

A través de ella, se afirmaba la imagen pública del Presidente de la República, se exhibía su poderío, se alentaba a colaborar y continuar con la obra de progreso emprendida por el Jefe de Estado, se ofrecía la imagen de una nación integrada por la figura del Primer Mandatario. Pero, y en definitiva, también por medio de la representación, se subordinaba a través de un espectáculo que se repetía una y otra vez en cada población visitada.

De esta forma, los ciudadanos, al igual que los súbditos de las monarquías renacentistas, fueron objeto del poderoso efecto del espectáculo, tal vez uno de los medios más efectivos de desplegar estrategias políticas. La población visitada, por lo general, se entregó mayoritariamente al gobernante, le manifestó su compromiso para con su política. A cambio de ello, y en un fenómeno de doble faz, reivindicó sus intereses, buscó amparo para sus privilegios o protección para sus actividades disminuidas. Educó a la autoridad sobre la forma de ganarse su adhesión. Lo instruyó a través de metáforas, alegorías y espectáculos, pero también, en ocasiones, a través del uso de un lenguaje directo, tanto en los discursos que se pronunciaron en su presencia como en los escritos de peticiones que se le hicieron llegar durante su estadía. En este contexto, la visita gubernamental constituyó un vehículo para el diálogo entre la autoridad y la población.

Así, a través de la dramatización política que los desplazamientos de Balmaceda representaron, se consagraron, se conmemoraron, se difundieron ideas, se reclamaron adhesiones, se expusieron reivindicaciones. Ellas dieron oportunidad para evocar las libertades políticas conquistadas, los adelantos materiales introducidos, los progresos alcanzados y, especialmente, el porvenir que esperaba al país de continuar éste bajo la política trazada. Todo, en medio del recuerdo de hazañas pasadas y del homenaje a los héroes patrios más reconocidos.

Ello representa una manifestación más de la práctica de la religión política con sus fiestas nacionales, conmemoraciones y celebraciones patrióticas a veces vinculadas a las ceremonias políticas y partidistas o a la persona del gobernante, a través de la cual la sociedad es conducida a su propio culto. Así, el pueblo soberano es sometido a su vez a un soberano metafórico: la patria y las instituciones republicanas de las que el poder no es otra cosa que el vicario.

Éste impone una imagen, por ejemplo de progreso y libertad en el caso de Balmaceda, que al no estar del todo conforme con la realidad existente en la época, lleva a la necesidad de producir efectos a través de, entre otros medios, sus viajes a la provincia chilena. Ellos asumen una función compensatoria de las carencias existentes al proyectar una imagen dinámica, realizadora y popular de una sociedad que, a pesar de sus autorrepresentaciones, todavía no alcanzaba la modernidad.

Todo lo dicho explica que alguna vez Balmaceda afirmara, confiado en su obra, que abrigaba un antiguo y profundo convencimiento "que el tiempo y la experiencia del gobierno han robustecido", y éste no era otro "que los gobiernos más débiles son los que más se empeñan en ser fuertes por el ejercicio incesante de la autoridad"; en tanto que "los gobiernos más fuertes son los que con más fe y energía se abandonan en brazos de la opinión pública, y se constituyen en simples ejecutores de la voluntad y de los designios del pueblo"[16].

Tal vez la intención política no fue lo que la mayoría de nuestros lectores esperaba encontrar al saber de los viajes de Balmaceda a la provincia. Sin embargo, luego de su conocimiento y comprensión, lo más probable es que el carácter político de ellos no sorprenda y, por el contrario, parezca evidente. En nada diferente de lo que es posible apreciar en los políticos contemporáneos.

Inspirados en la política de la imagen, y por lo tanto con reminiscencias inevitables al arte del espectáculo, los viajes de Balmaceda constituyen una forma de asociar el poder no sólo a instituciones de carácter histórico, también a un personaje cuya presencia, su corporalidad, debe ser capaz de atraer hacia sí la más amplia adhesión.

Sin embargo, el fin de Balmaceda demuestra que, si bien en algún momento sus prácticas políticas le significaron la mayoritaria adhesión de la ciudadanía, lo cierto es que cuando ésta percibió que tras ellas se escondía la intención oficial de prolongar la costumbre de designar a su sucesor en el poder, ella, en su condición de opinión pública, reaccionó desfavorablemente, a través del mismo instrumento utilizado por Balmaceda para

obtener la adhesión popular, es decir, manifestándose, ahora en su contra, a su paso por la provincia.

Sin duda, a lo largo del siglo XIX, se aprecia una desacralización de la figura presidencial. De un tono respetuoso y solemne, mediatizado por los ministros de Estado, que colocaba al Presidente de la República por encima de los acontecimientos, de la política contingente, se pasa, hacia fines de la centuria, a un trato no sólo directo, incluso soez como lo demuestra la actitud existente hacia Balmaceda al final de su mandato.

De esta forma, si a través de sus excursiones fuera de la capital Balmaceda pudo producir imágenes favorables, paradójicamente, debió contemplar cómo esa capacidad se fue debilitando por culpa de su propio uso, al no dominar adecuadamente, como tal vez ocurre en la actualidad, la tecnología de lo simbólico y de lo imaginario. La última, la base de esa nueva forma de dramaturgia política que fueron sus viajes.

[1] Texto preparado sobre la base de nuestro libro *Vapor al norte, tren al sur. El viaje presidencial como práctica política en Chile. Siglo XIX*. Santiago-Ciudad de México, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana y El Colegio de México, 2001.

[2] Nos hemos concentrado en las excursiones de Balmaceda que hemos podido registrar como viajes realizados en su calidad de gobernante, que se relacionan con el ejercicio del poder o la administración del Estado, con el aparato y las prevenciones que el desplazamiento de una figura de su naturaleza requería, y, además, que tuvieran alguna repercusión pública a través, por ejemplo, del debate parlamentario o de informaciones de prensa.

[3] Hasta la pronunciación de Balmaceda fue objeto de distinción. Fanor Velasco, en su *La Revolución de 1891. Memorias*, Santiago, Sociedad "Imprenta y Litografía Universo", 1914, p. 52, recuerda una de las tantas tertulias en que tuvo oportunidad de participar junto al Jefe de Estado, afirmando: "el Presidente se expresaba con una seguridad de acero, con una calma imperturbable, y con su acostumbrado lujo de dicción".

[4] Eduardo Devés, «La cara de Balmaceda: fotografía, psicología y mentalidad», en *La época de Balmaceda*, Santiago, Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, pp. 25-34.

[5] Aproximaciones ilustrativas de la relación entre órgano y función política, son las que nos ofrecen Le Goff, Heusch, Dupont y Marín, todos en Michel Free (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid, Taurus, 1992. Obviamente, también el ya clásico estudio de Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del rey. Un estudio de teología política medieval*. Madrid, Alianza Editorial, 1985 (1ª edición, 1957).

[6] Ricardo Salas Edwards, *Balmaceda y el parlamentarismo en Chile. Un estudio de psicología política chilena*, Santiago, Sociedad "Imprenta y Litografía Universo", I, p. 154, refiriéndose a los discursos de Balmaceda en su gira al norte afirma: "Balmaceda, rompiendo con la tradición, había establecido ya el sistema de levantar su voz para expresar directamente al pueblo sus ideas en todas las solemnidades públicas".

[7] Lo que venimos sosteniendo habría sido imposible en un político chileno de comienzos de la década de 1870. Entonces, dos reconocidos conocedores de éstos afirmaron: "nuestros políticos son secos, austeros, taciturnos, reservados, graves". Justo y Domingo Arteaga Alemparte, *Los constituyentes de 1870*, Santiago, Imprenta Barcelona, 1910, p. 9. La primera edición de la obra citada es de 1870-1871.

[8] Edición del 28 de abril de 1888.

[9] Una muestra que la llegada del presidente Balmaceda representó un hecho trascendente e inolvidable para las poblaciones que alguna vez lo recibieron, es el telegrama que un grupo de vecinos de Copiapó le hizo llegar. En él se lee: "tenemos el honor de saludar a S.E. Presidente de la República, en el aniversario de su visita a Copiapó". La nota está fechada el 19 de marzo de 1890, un año después del viaje por las provincias del norte. Véase Sala Medina, Correspondencia de Balmaceda, volumen Telegramas 1885-1891.

[10] Seguimos en este apartado los planteamientos de Georges Balandier, *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Barcelona, Ediciones Paidós, 1994. Para este autor, no hay lugar en el mundo en el que los resortes del poder no se revelen idénticos y en el que los dirigentes no recurran, una y otra vez, a símbolos, ceremonias y ritos. También nos ha resultado útil el magnífico texto de Peter Burke, *La fabricación de Luis XIV*, Madrid, Editorial Nerea, 1995. En éste, y a partir de la iconografía relativa a Luis XIV, se analiza la fabricación de una imagen política, los elementos de propaganda, la manipulación de los medios de comunicación, etcétera, comprometidos en un proceso de esas características.

[11] La representación permitió a Balmaceda, hasta promediar su mandato, identificarse con el modelo de autoridad existente en el país, aquél que lo señalaba como el principal garante del régimen republicano y el máximo representante de la unidad nacional. Entonces, se convertía en la institución, la idea, de la cual él no era sino un reflejo material, corporal.

[12] Es preciso considerar, siguiendo a Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, España, Ediciones G. Pili, 1994, pp. 46-47, que la representación sólo puede darse en la esfera pública, puesto que no hay representación que pudiera considerarse "asunto privado".

[13] La noción de "Estado espectáculo", en Balandier, *op. cit.*, pp. 20-22.

[14] Fanor Velasco, "La Revolución de 1891. (De los papeles inéditos de don Fanor Velasco)", en *Revista Chilena*, N° LVI, 1922-1923, pp. 40-41. Según este cronista, la aspiración de Balmaceda fue "un error profundo", pues las edificaciones no se levantaban "con su propio dinero, sino con el de todo el mundo, y las posteridad olvida muy prontamente al que para hacer una construcción no ha tenido más que decretarla". Más allá de la certeza o no del juicio de nuestra fuente, lo cierto es que él mismo refleja que, para la sociedad de su época, la práctica y el estilo de Balmaceda resultaron reprochables y una fuente de críticas en su contra.

[15] En Chillán, un orador solicitó a Balmaceda "la merced de disculpar mi atrevimiento y poder repetir aquí una estrofa que fue dedicada a O'Higgins" y cuyos primeros versos son: "Gloria a O'Higgins, el gran ciudadano/ En cuya alma no cupo ambición". El hecho constituye un ejemplo muy expresivo de las asociaciones que la población realizaba. *La Tribuna* del 12 de septiembre de 1888.

[16] Véase su discurso en el banquete de despedida que el pueblo de Valparaíso ofreció al intendente Eulogio Altamirano, en *El Ferrocarril* del 9 de marzo de 1884.

la CREMA TOKALON.»

Contiene crema fresca y aceite
Estos elementos reconstituyentes
están predigeridos, pueden pene
tejidos por absorción. Su objeto es
piel, y nivelar la epidermis pr
completa, y evitando toda huell
Las damas que, antes de acost
TOKALON, se sorprenden ante
obtienen, y que desde luego con
el día siguiente.

Esta Crema es ideal para la ap
de los polvos, y, usándola, se ob
rojezca ni adquiera brillo, ya que
rado para absorber la transpiraci
CREMA TOKALON entre los
su contextura especial, y se aspira

La **CREMA TOKALON** se v
tapa sanitaria, con lo cual queda
humedad y de los microbios. Est
y se recomienda para los viajes.

PUEDE HACERSE
DE LA CREMA T
GASTO DE NING
en el caso en que

Para ello, id de seguida á una
ó á un almacén, y comprad un
LON. Empleadla luego, conform
y si no os convencéis de que la
da excelentes resultados, y de q
demás productos similares que h
reclamación á la Casa TOKALO
diatamente el importe de vuestra

TOKALON. 7, rue

Este es el mejor Seguro, y el menos costoso, para

CUERPO, BELLEZA Y CONSUMO

IDEALES ESTÉTICOS FEMENINOS EN CHILE, 1830-1930

Jacqueline Dussaillant C.
Escuela de Historia, UFT

A pesar de que la filosofía ha definido la belleza en abstracto, como manifestación del bien o de la verdad, como perfección sensible o como aquello –siguiendo a Kant– que gusta universalmente, cuando aplicamos el concepto para definir la belleza del cuerpo humano, necesariamente entramos en el plano de la subjetividad.[1] Lo que parece bello a algunos, no lo es para otros. Asimismo, lo que es considerado bello en una época, no lo es necesariamente en otra.

Es que inevitablemente el cuerpo es un producto social, cultural e histórico, portador y productor de signos, que no ha dejado de cambiar de sentido al modificar su apariencia.[2] Resalta a la vista que cada sociedad, por distintas maneras, marca, dibuja, transmuta, desarma y rearma el cuerpo. Se modela así al ritmo de los gustos, las modas y también de los roles que ejerce en cada momento. De este modo, si en el pasado, un cuerpo magro y esquelético fue signo de pobreza o uno exuberante de opulencia, en el siglo XX las cosas se trastocaron, al punto de que la "grasa triunfante" acabó como paradigma de belleza, asociándose ahora la corpulencia física con la figura de mujer trabajadora, en tanto que la delicadeza "tísica" con la dama elegante y, por último, la atlética delgadez con la joven moderna. Basta con tener presente la diferencia entre las carnosas bellezas femeninas pintadas por Rubens a comienzos del siglo XVII, y la tan esquelética –como admirada– silueta de la modelo Twiggy en la década de 1960. Si esta lógica –o falta de ella– se aplica al cuerpo desnudo, con mayor razón se advierte en el ámbito de la moda, donde la imaginación fácilmente desborda los límites del sentido común.

Siguiendo la irónica observación de un atónito inglés de la época isabelina, que pensaba en el espanto de Dios al ver aparecer en el Juicio Final el estado en que estaban las criaturas hechas a "su imagen y semejanza", podemos imaginar una extensa columna de señoritas con cuellos de jirafa moldeados gracias a gruesos collares, acompañadas de jadeantes damas encorsetadas; mujeres con implantes mamarios que les hacen perder el equilibrio; algunas con falsos dientes y "siliconados" labios; otras embetunadas con unas fantasmagóricas máscaras para lucir supuestamente una bella piel; menudas chinas tambaleantes por no sostenerse en sus diminutos –y deformes– pies; algún hombre blanqueado a la fuerza que se empeña en cambiar de raza; cuerpos tan tatuados que parecen alfombras y otros tan perforados con *piercings* que se asemejan a un muestrario de ferretería. En fin, la lista es infinita.

Es cierto que hay "vanidades" que pueden resultarnos ridículas. Sin embargo, no hay duda de que todas ellas son signos que merecen ser descifrados. En algunos casos, la lectura puede ser evidente, mientras que en otros, el valor expresivo que aporte algún detalle "adosado" al cuerpo, puede ser del todo ilegible si se desconocen las fibras que motivan a su dueño. Se trata de las vanidades de un individuo, es cierto, pero de un individuo

intrínsecamente social. Si un poco de vanidad no le hace daño a nadie, y un exceso podría considerarse una patología, cabe preguntarse ¿dónde está el límite?, ¿la medida la dicta el propio sujeto o es la sociedad la que marca la pauta? Si la preocupación por el cuerpo en un sentido estético es quizá algo inherente al ser humano y los parámetros del embellecimiento cambian de una sociedad a otra, la situación se torna más compleja aún cuando en la búsqueda de un modelo de belleza se entremezcla un sentido que trasciende la estética para remontarse al ámbito de la pertenencia, la identidad y la apariencia. Buscar responder a los parámetros estéticos considerados adecuados, es también buscar un sentido de pertenencia, transformarlos levemente para resaltar entre los pares: sin duda, apela a la búsqueda de la propia identidad, o de la "autoafirmación" en palabras de Max Weber; y, por último, buscar cualquier recurso que permita adoptar, aunque sea artificialmente, los rasgos valorados y aceptados por la sociedad, no es sino emplear el recurso de la apariencia para evitar la marginación. Lo que parece frivolidad –y en gran medida lo es– también es un mecanismo, digámoslo así, de inserción social y de diferenciación de rango.

Sin llegar necesariamente a los extremos de Narciso o de Dorian Gray, de enamorarse de la propia apariencia, la vanidad extrema o la mínima preocupación por lucir bien han llevado a hombres y mujeres a someterse a los más diversos tratamientos de "embellecimiento", a comprar toda clase de productos que prometen realzar la belleza o devolver la juventud y, de este modo, han hecho florecer una industria que exhibe hoy enormes utilidades, maneja cientos de millones de dólares y en la que trabajan miles de empleados. Es, en otras palabras, el consumo de belleza. Pero, los cuerpos que cada sociedad y cada época estima como ideal de lo bello, no siempre son aquéllos que aportó la naturaleza, sino que en muchas ocasiones se consiguen, o se creen conseguir, a fuerza de hábitos de vida y con la ayuda de los más variados productos. En general, los esfuerzos tienden a concentrarse en lo que está más expuesto a la mirada, de ahí las altísimas exigencias impuestas a las mujeres en las últimas décadas. Cada centímetro más que se muestra es un centímetro ganado para la industria de la belleza. Al quitarse los guantes, el barniz de uña irrumpe en escena; al dejar a un lado el sombrero, los productos capilares se multiplican; al ponerse un bikini, los depilatorios, cremas de cuerpo y anticelulíticos se hacen imprescindibles. En el vocabulario, se van integrando palabras que fácilmente terminan asociadas a rituales de hermoseamiento. Mercurio, bórax, elíxires y lociones primero; colágeno, silicona, elastina, *peelings* y *liftings* después.

El tema de este artículo es la manera en que las chilenas entendieron la belleza como un producto de consumo para acercarse a los patrones estéticos socialmente valorados entre 1830 y 1930. Como se supondrá, el juego de seducciones y vanidades requería de solvencia económica, por lo que nos referimos fundamentalmente a aquellas féminas de los sectores sociales más altos.

En los avisos publicitarios publicados en revistas y periódicos de la época, no sólo se ofrecían productos cosméticos, como cremas y lociones, o píldoras que prometían lo mismo pero desde el ámbito de la medicina, sino que, sobre todo, se vendían prototipos de belleza. Allí aparecían rostros y cuerpos tan perfectos como irreales, cabelleras con brillos inventados, en un comienzo corregidos por la libertad del lápiz y más tarde por grotescos retoques fotográficos. En este sentido, la fuerza comunicativa de la prensa para crear o reforzar algún canon de lo bello, fue multiplicada con el uso de la fotografía primero, y con la llegada del cine después. Tales avisos mostraban y ocultaban, disimulaban o exaltaban partes del cuerpo y del rostro, según dictaran las pautas estéticas del momento.

No deja de ser sintomático el hecho de que del total de avisos publicados en el diario *El Mercurio* de Valparaíso en 1850, los relativos al ámbito de la belleza femenina, esto es, artículos de moda, joyas y cosméticos (en los que se incluyen las medicinas, aún inseparables de la estética), representaban en promedio un 19,9%, para aumentar a un 46,2% en 1900 y a un 65,7 % en 1920.[3] Estas cifras parecen indicar no sólo el evidente desarrollo que vivía entonces la industria del ramo, sino que sobre todo el cambio experimentado por la sociedad chilena en general, y por la mujer en particular. Otra manifestación de lo anterior es el hecho de que, a fines de la década siguiente, un grupo de fabricantes, importadores y comerciantes del área de la cosmética y perfumería, se reunieron en los salones de la Confederación de la Producción y el Comercio para formar la Cámara Chilena de Perfumería, con la finalidad de responder adecuadamente a las exigencias de dicho mercado. Sin duda, la demanda por productos de belleza crecía al ritmo de la expansión urbana del país.

En efecto, al crecer las ciudades de Chile, especialmente en el caso de Santiago, se hizo más habitual vivir entre desconocidos, tendiendo la percepción del *otro* a limitarse al plano de la superficialidad. Al coincidir este proceso con la expansión y consolidación de las clases medias, el arreglo del propio cuerpo y la moda, en general, reforzaron su carácter de herramientas de enorme valor simbólico. El vago conocimiento del *otro* permitió así entrar en el juego de las apariencias. Lucir una piel blanca o una piel bronceada, usar un buen perfume y ropa de buen corte, se constituyeron en algo más que elementos cargados de significados: eran verdaderas armas sociales. De ahí que, como ya lo había dicho Thorstein Veblen, en la base del consumo, y en este caso del consumo de la apariencia, había un móvil que tenía que ver con la rivalidad entre las personas, con ese afán de querer sentirse superior al resto.[4] La moda, que en ningún caso se limita al terreno del vestir, ha estado ligada al placer de ver pero también al placer de ser mirado, de exhibirse ante los ojos de los demás y de distinguirse del resto.

De esta manera, la belleza ausente bien puede ser suplida con el "consumo de belleza". Elocuentes en este sentido son dos

observaciones que hizo Inés Echeverría (Iris) en su diario y que, si bien tenían por escenario algún rincón en Europa, son un excelente reflejo de la aguda mirada de la chilena. Acerca de una condesa que conoció, señalaba que "es una obra de arte, pues desde su peluca hasta los pies todo lo lleva postizo. Algún chusco dice que el conde no la reconoce en el lecho".[5] Más tarde advertía la importancia de actuar como si se fuera bella, aun sin serlo, cuando describía a la baronesa de Bild, quien "lleva un vaporoso traje rosado, y sus clarísimos cabellos graciosamente ondulados hacen suntuoso marco a un rostro vulgar. Se cree bella y va derramando monadas y gracias, con un modo coquetón que ejerce, por la propia confianza en sí misma, no poca sugestión a su paso".[6]

Es indudable que estos códigos se hacen más complejos aún en las sociedades modernas. El desarrollo del transporte y las comunicaciones aceleran el cambio en las modas al mismo tiempo que difunden parámetros estéticos lejanos. Vestirse, peinarse y arreglarse a la usanza parisina aportaban a las chilenas de fines del sigo XIX un estatus fuertemente valorado, especialmente si dicho *look* se había adquirido directamente en esa ciudad europea, y olía a "aristócrata". De ahí que casi todos los anuncios publicitarios de la época insistieran en señalar que se trataba de avisos "de París", de productos usados por "las parisienses", y aprobados por alguna academia francesa.

Asimismo, el interés que despertaba por esos años el "misterioso Oriente" también fue recogido por la industria cosmética, al ofrecer lociones, elíxires y píldoras alusivas a Japón, China o al Oriente, en general. Pero, poco a poco, la industria y la producción en serie empezaron a ofrecer alternativas más baratas para el uso de aquéllos de aspiraciones abultadas y bolsillos estrechos. Desde la década de 1920, tres nuevos argumentos publicitarios empezaron a desplazar a los aires parisinos y aristocráticos: apelar a la mujer moderna, ofrecer precios económicos (no hay que olvidar los escenarios de las guerras mundiales y de la crisis de 1929) y aludir a Estados Unidos como un nuevo paradigma de la moda. Si bien fue un fenómeno que se inició durante la segunda mitad del siglo XIX, fue especialmente desde comienzos del XX cuando la profesionalización de la publicidad, la producción en serie, la venta a gran escala, la expansión del crédito, entre otras cosas, generaron una nueva forma de consumir, tanto en lo cuantitativo como en lo cualitativo. Esto, sumado a los progresos de la emancipación femenina, repercutió directamente en la industria de la belleza. De hecho, en la medida en que la mujer salió del espacio privado y se integró al mundo laboral, no sólo estuvo más expuesta a las miradas, sino que, además, empezó a tener una mínima independencia económica que le permitió convertirse en una importante consumidora de belleza y, por lo mismo, en una gran receptora de avisos publicitarios. De hecho, no es casualidad que las multinacionales que en la actualidad dominan la industria cosmética, hayan nacido precisamente al comenzar el siglo XX.

Con el objeto de descubrir cuáles eran los ideales de belleza femeninos para los ojos de los chilenos de la época, la fotografía y la pintura nos arrojan algunas pistas. Ciertamente puede que tales representaciones iconográficas retratasen más "realidades" que "ideales", siempre y cuando lo entendamos en un plano relativo. Porque debemos suponer que el pintor perfectamente podía, gracias a su paleta de colores y a sus pinceles, darse libertades insospechadas en este sentido. Del mismo modo el retrato fotográfico, toda vez que se consideró hasta comienzos del siglo XX un acontecimiento que exigía de todas formas la mejor cara y el atuendo más adecuado. Asumamos, en consecuencia, que las dudosas maestrías del retocador y del "colorista" terminaban por intervenir una imagen teóricamente "real". De ahí que, como señala Ernst Gombrich, una imagen no puede disociarse de los propósitos y requerimientos de la sociedad en la cual se inserta.[7]

Si se observa la pintura chilena de comienzos del siglo XIX, la ausencia de desnudos no impide adivinar las abultadas formas corporales de las damas que posaron, por ejemplo, para José Gil de Castro. Mujeres jóvenes como Francisca Izquierdo y Jaraquemada, Nicolaza de la Morandé o Mercedes Villegas y Romero, aparecían bajo el pincel del pintor limeño con cuerpos rebosantes que no dejaban lugar para formas ni musculosas ni huesudas. Asimismo, la figura ya más madura de doña Isabel Riquelme, escondía una contextura ya bastante corpulenta en un vestido azul adornado de encajes. Esos mismos cuerpos lechosos, blancos y redondeados, aparecerán retratados al mediar el siglo por Raimudo Monvoisin, teniendo por modelos a mujeres jóvenes, como Carmen Alcalde Velasco de Cazotte, o Emilia Herrera de Toro. Monvoisin ofrece una interesante representación del ideal del cuerpo femenino de entonces, en un óleo titulado *Ninfas*, en el que aparecen nueve mujeres desnudas o semidesnudas durante un ritual de baño en un río. Son cuerpos muy blancos, de anchas caderas, bustos no demasiados exuberantes, como se exigirían décadas más tarde, y formas bastantes redondeadas, en general. La extrema blancura de la piel y la ausencia de maquillaje ofrecen una representación de un ideal cargado de naturalidad. Tales mujeres, con sus pelos recogidos adornados con flores, se presentan con gestos delicados que contrastan con la representación que el mismo pintor hizo de una mujer araucana en la obra *Caupolicán prisionero de los españoles*. En esta última pintura, de 1859, la piel morena, los cuerpos generosos pero más fuertes y musculosos de las araucanas, se enmarcan en la fiereza del pelo suelto y abundante. Se trata en este caso de dos representaciones femeninas muy diferentes, pero que comparten un rasgo que para entonces parecía ser indiscutible: cuerpos rellenos, claro que tan lejos de los excesos de Rubens, como de las huesudas siluetas de mediados del siglo XX.

¿Cómo cuidaban su apariencia aquellas mujeres? Al observar un periódico de la época, se advierte que los avisos todavía no ofrecían muchos productos de belleza, salvo raras excepciones.

Esos escasos ejemplos, sin embargo, no sólo ocupaban un espacio destacado en cada página, sino que, además, sus argumentos "charlatanescos" hacen pensar que difícilmente pueden haber pasado desapercibidos por las chilenas de la época. En 1855, por ejemplo, éstas podían leer en *El Mercurio* porteño:

¡Al bello sexo! Una rara casualidad me ha hecho poseedor del secreto del cosmético que usaba la marquesa de Miranda al lavarse la cara y con el cual conservaba su cutis albo, fresco y terso, que causaba la admiración de cuantos veían esta hija de Moctezuma. En su composición no entra el mercurio, ni ninguna sustancia mineral de las que causan tantos daños, como sucede con la crema de Persia que da al cutis un lustre espantoso y a la dentadura un color negro.[8]

Al avanzar un poco más en el tiempo para acercarnos a finales del siglo XIX y comienzos del siguiente, los pinceles de Pedro Lira, Cosme San Martín o Juan Francisco Gónzalez, daban cuenta de escasos cambios en la silueta femenina, a excepción de que, por una cuestión de moda, esos mismos cuerpos habían debido someterse al forzado molde del corsé. Pero, un par de detalles llama la atención. En *La perla del mercader*, Alfredo Valenzuela Puelma retrató en 1884 una mujer desnuda que, más allá de las diferencias en las técnicas pictóricas, bien podría asemejarse a las ninfas que Monvoisin había pintado veinte años antes, con la sola excepción de tener pechos más generosos. Podría atribuirse esto a un rasgo particular de la modelo, pero coincide con que para entonces la moda empezaba a destacar más el pecho femenino. Otro detalle que interesa tener presente, está dado en la escultura en mármol que Ernesto Concha realizó hacia 1905, que bajo el título de *Miseria*, representaba una madre con su hija, golpeadas por la pobreza y el frío. La primera, sin duda por su propia indigencia, exhibía un cuerpo delgado y huesudo, tan distinto de las formas redondeadas que eran consideradas bellas para esos comienzos del siglo XX, pero que tan sólo un par de décadas más tarde, empezarían a ser exhibidas ya no como signo de pobreza y escasez de alimentos, sino como ejemplo de juventud, distinción y buena salud.

Desde mediados del siglo XIX, los periódicos chilenos comenzaron a publicar una buena cantidad de avisos dirigidos al público femenino, ofreciendo los más variados productos para lucir bellas. Si tomamos nota de los argumentos que empleaban, y de las promesas que hacían, se desprende que para entonces las chilenas exhibían unas cinturas pavorosamente pequeñas mediante el uso del corsé, como los corsés franceses, que decía un aviso que no sólo no tenían costuras, y eran tejidos "mecánicamente" y hechos con verdaderas ballenas, sino que, además, eran los que usaba Sarah Bernhardt, un ícono de la belleza de esos tiempos. Éste empujaba el pecho hacia arriba y hacia afuera apretando, a su vez, el tórax. El pelo lo llevaban largo –en general se cortaba sólo en caso de alguna enfermedad– y maltratado por el uso de las tenacillas calientes con las que se obtenían los efectos de "ondas". Se lo recogían en moños que, a cierta edad, podían ser más altos. Aunque es fácil imaginar hoy lo dañadas de esas cabelleras, la moda de entonces señalaba que debían ser abundantes, largas y onduladas. Un aviso del Tónico Oriental de Kemp nos da la pauta de los cánones de belleza de entonces, al prometer una "espléndida mata de pelo" , y también permite descubrir los argumentos empleados para vender dicho producto, que sugieren no sólo una preocupación por la propia apariencia, sino que también por el atractivo que podía despertar ante el sexo opuesto:

Es un preservativo seguro del color natural y auxilia a la naturaleza para devolver al pelo canoso su primitivo color, comunica un brillo hermosísimo al cabello y cierta propensión a rizarse naturalmente. No es una untura grasienta, ninguna persona que desee cautivar la admiración del sexo fuerte debe carecer de este importantísimo artículo de tocador.[9]

Si bien aún prácticamente no se usaba maquillaje más que para dar un aspecto "natural" al rostro, a los productos caseros se sumaban algunas alternativas que ofrecía el mercado. Era común que ellas mismas hicieran preparados que, vistos hoy, podían ser francamente peligrosos por el uso de ingredientes tales como la lejía, glicerina, bórax y mercurio, que adquirían, en el caso de las santiaguinas, en alguna de las cincuenta y tres boticas y droguerías que había entonces en la capital. Los resultados, en verdad, eran bastante poco naturales y la deseada piel blanca y natural se conseguía con una pasta que más podía asimilarse a una máscara. De todos modos, tenían también la posibilidad de comprar productos supuestamente elaborados para lograr un cutis natural, suave y, sobre todo, blanco y sin manchas. Uno de ellos, la crema Oriza-Lacté, que prometía suavizar y blanquear el cutis "dándole transparencia y frescura", era el complemento perfecto para los polvos de flor de arroz Oriza-Velouté, que lograban dar al rostro la apariencia "aterciopelada del melocotón". La cosmética no sólo representaba una distinción simbólica en el ámbito social, sino que también, asociado a éste, con el racial. De hecho, es fácil imaginar que la gran oferta de cremas blanqueadoras respondía a un prototipo de belleza europeo que menospreciaba las pieles "peligrosamente" oscuras.

Cabe destacar que los retratos femeninos capturados por los pintores en el Chile del siglo XIX, no contemplaban sonrisas. Es difícil determinar si ello se debía al interés del pintor por inmortalizar una imagen pensativa y recatada, o bien porque en la época la dentadura no recibía los cuidados suficientes como para ameritar exhibiciones. Si bien el cepillo dental ya había sido inventado por los chinos en el siglo XVI, y los dientes postizos se vieron en los griegos y fenicios, hacia finales del siglo XIX todavía no se hallaban soluciones adecuadas a la pérdida de piezas dentales. De hecho, en la historia, hay bocas "famosas" que no sonreían, como las de Isabel I Tudor y de George Washington, quienes debían poner pedazos de tela bajo los

labios mientras eran retratados.[10] También sabemos que en el siglo XVIII, en Europa, se extendió el transplante de dientes, especialmente para reemplazar los frontales. Tras ello había un discurso moral dado que, normalmente, como era de esperar, el donante provenía de clases inferiores y sacrificaba su sonrisa a cambio de dinero. Otra alternativa era la de las prótesis de hueso, madreperla o de porcelana. Sin embargo, la gran dificultad de éstas radicaba en que no sólo daban a sus usuarios una apariencia falsa y grotesca, sino que generalmente no servían para masticar. Memorias de la época permiten adivinar que, a la hora de sentarse a la mesa, los hombres no tenían mayores dificultades para quitárselas para comer, mientras que las damas preferían sacrificarse dignamente durante la cena para atragantarse de comida en la intimidad del dormitorio.[11]

Para el caso chileno, sabemos por avisos publicados a mediados del siglo XIX del uso de dentríficos, como el elíxir de Pelletier y el de los Padres Benedictinos de la Abadía de Soulac.[12] Además, en esos años, un dentista de apellido Law hacía, a través de la prensa, un llamado a los santiaguinos a acudir a su casa en la calle San Antonio, para insertarles dentaduras enteras a presión. Prometía dientes fuertes, de apariencia natural y que permitieran masticar. Se daba aires de contar con los últimos conocimientos en la materia, al desechar "el antiguo método de la plancha de oro". Ya en 1905 apareció el aviso de un dentífrico que, por primera vez, no ofrecía sólo acabar con el dolor de muelas, sino que vendía también una bella dentadura, señalando que la diferencia entre una mujer fea y una bonita en parte radicaba en los dientes, prometiendo así lucir "adorable a los 8 días".[13] El mismo ofrecimiento hacían otros productos, como la pasta Esmaltina, al señalar que "una boca hermosa necesita dientes sanos y bien cuidados, para no perder su encanto".[14]

Con respecto a la higiene corporal, la ausencia de cuartos de baño en la mayoría de las casas chilenas hasta entrado el siglo XX, insinúa que esa costumbre no estaba muy extendida, y que el ritual del lavado del cuerpo se hacía "por partes" en el dormitorio. Sólo a veces incluía una inmersión completa en una gran tinaja con agua tibia. Así, los fuertes perfumes conseguían lo que los escasos baños no tenían la oportunidad de ocultar. El "Perfume imperecedero célebre Agua Florida de Murray y Lanman", por ejemplo, supuestamente debía estar en "el tocador de toda señora que tenga aun la más ínfima protección tocante a posición o gusto".[15]

Cuando recién comenzaba el siglo XX, la silueta de la mujer se adivinaba apenas bajo ropajes ultra femeninos, que hacían resaltar el pecho. Para ello, el mercado ofrecía preparativos tales como los Pilules Orientales, que en sólo dos meses prometían "desarrollo, firmeza, reconstitución de los senos", de manera de acabar con "las salidas huesosas de los hombros", o la crema norteamericana Maltex para el "desarrollo y endurecimiento de los senos".[16]

En esos años, un cuello esbelto que se alargaba con un escote, era la alternativa ideal para un peinado con el pelo recogido y adornado con peinetas y un prominente sombrero. Revistas extranjeras, como *The Ladies' Home Journal*, lucían entonces la belleza perfecta de la "chica Gibson": alta, radiante, de mirada clara y directa, de nariz pequeña y levemente respingada, labios finos y elegantes, cuello delgado y peinada con un sencillo chignon.[17] La piel seguía exigiendo los blanqueadores, que a veces se acompañaban del uso de acuarela para resaltar las venas y dar, así, la sensación de mayor delicadeza. Los avisos ofrecían la Crème d'Or, "amiga de la juventud, enemiga de la vejez" o la Crème LGuilhou, de la "eterna juventud recomendada por los doctores especialistas" que usaba las "parisienses". Es decir, la cosmética de entonces, en teoría respaldada por médicos, ya no sólo vendía un cutis blanco y suave, sino que también sin arrugas. En otras palabras, empezaba a aparecer un discurso más claro a favor de la valoración de la juventud. Los polvos, especialmente los polvos de arroz, continuaban ayudando a dar el aspecto deseado al rostro. Y aunque seguían empleando preparaciones en base a arsénico para acabar con granos, pecas, arrugas y rojeces de la piel, en algunos avisos publicados en diarios chilenos se aludía también a la inconveniencia del uso de productos elaborados sobre la base de ingredientes tóxicos. Por ejemplo, el Polvo Oxipático para la cara, "preparación nueva en base de oxígeno", decía no causar perjuicio a la salud por no contener ingredientes venenosos.[18]

Llama la atención un aviso publicado en el año 1911 que ofrecía una crema cuya característica era que resaltaba la belleza de la mujer, pero discretamente, atacando así a aquellos productos que no daban un aspecto natural al rostro. Se trataba de la Crema Ilusión: *Grandioso descubrimiento moderno, único cosmético en el mundo que nadie nota su uso. Frescura, hermosura deslumbradora se consigue con su uso. Único cosmético usado por la nobleza europea y por primera vez se ofrece a la América.*[19] Para entonces, el cuidado de la belleza femenina también contaba con el uso de depilatorios, como el Depilatorio Ideal en barra, que se vendía "únicamente en Chillán", insistiendo en que "no hay agentes en ningún punto de la República". Este aviso recurría al típico "antes y después", con el dibujo de una mujer con bigotes y gruesas cejas primero, y con el rostro perfectamente libre de esos molestos vellos después.[20]

En la moda, comenzaron a llamar la atención los aires exóticos del Oriente. El gusto por las pieles seguía vigente y tendría que llegar la Primera Guerra para cambiar el exceso y el glamour por la conciencia y la mínima austeridad. Se dio un importante cambio en la moda, mostrando los tobillos y liberando la silueta femenina para que ganara en comodidad, al tono con las nuevas responsabilidades y tareas que muchas mujeres tuvieron que emprender con motivos de la guerra. El talle subió como una renovación del estilo Imperio. El pelo terminó cortándose; se usaban sombreros turbantes adornados con cintas, piedras y

plumas. Los rostros seguían delicados en base al uso de polvos, pero ya quedaban atrás las gruesas máscaras de antaño. Eran también los tiempos en que se empezaban a hacer cirugías estéticas, como la inyección de parafina, en gran parte debido a la escuela que significó para la cirugía y la medicina la Primera Guerra. Para entonces, y luego de visitar la Exposición Universal de París de 1900, Francois Coty comenzaba a experimentar en el ámbito de la cosmética, con polvos, barras de labios y perfumes. Asimismo, Max Factor estaba próximo a abandonar las pelucas en la corte imperial rusa y probar suerte en los Estados Unidos. Por su parte, Helena Rubinstein dejaba Australia para instalar un salón de belleza en Londres.

Al acercarse los años veinte, el corsé terminó por desaparecer. La silueta se liberó, se mostraron las piernas, el talle bajó, el peinado se acortó y el prototipo de la mujer tipo garçon imperó. En este sentido, la influencia de Coco Chanel es innegable. El maquillaje, que hasta hacía poco estaba restringido al mundo del teatro y a las prostitutas, empezó a ganar terreno con los ojos pintados exageradamente, labios bien coloreados para dar el efecto de una pequeña boca con forma de "arco de cupido", lo que se complementaba con las cejas delgadas y muy marcadas. Así, las barras para los labios, los esmaltes de uñas y las sombras de ojos, fueron los primeros cosméticos que buscaban dar el efecto de maquillada, alejándose de la supuesta naturalidad de antaño. Max Factor, Elizabeth Arden, Helena Rubinstein y Dorothy Gray se encargaban de vender sus productos con las imágenes de las bellezas de la época, como Clara Bow o Joan Crawford. La prensa, en especial las revistas femeninas, y el cine difundían exitosamente el prototipo de la mujer bella de esos años.

Nuevamente, la pintura invita a imaginar los parámetros de la belleza femenina, esta vez para el Chile de la década de 1920. Camilo Mori, por ejemplo, retrató en 1924 a una mujer sensual, de pelo cortado como melena, de ojos y boca fuertemente maquillados, con un cuerpo esbelto que dejaba ver los hombros y el escote marcado por formas huesudas. Era una mujer que con su apariencia parecía gritar a los cuatro vientos que ya estaba emancipada, que era moderna, a tal punto de ser capaz de cometer un verdadero sacrilegio al cortar sus cabellos hasta la altura de la oreja, signo ancestral de feminidad. En la medida en que esa mujer de los años veinte mostraba piernas y brazos desnudos y tiró la sombrilla a la basura, siguiendo a Coco Chanel, también se aventuró a tomar algo de sol. Así, asistimos entonces a una inversión de los signos. Si en un momento un cuerpo grueso era signo de opulencia y buena alimentación, a partir de esos años sólo sería reflejo de malos hábitos alimenticios, propios de personas pobres e incultas. Asimismo, si la piel bronceada era propia de mujeres que no tenían más opción que trabajar bajo el sol sin pensar en proteger su piel, desde ahora representará las posibilidades económicas de un baño de sol en algún balneario. En consonancia con esta actitud más desfachatada de la mujer moderna, la publicidad ofrecía productos adaptados a los nuevos tiempos. Interesante era la ilustración que acompañaba al aviso de un jabón suavizante para el cutis, en la que aparecía dibujada la mano de la mujer que tomaba el jabón y que, entre sus dedos, tenía un cigarrillo encendido... signo de emancipación y modernidad.[21]

La silueta femenina se afinó y el deporte empezó a ser valorado entre las chilenas. Un artículo de la revista *Familia* de mayo de 1919, decía que "la gordura proviene del descuido en la alimentación o de pereza para hacer ejercicio".[22] La misma idea era compartida por Eugenia García de la Huerta, quien, en julio de 1921, escribía en la revista *La Mujer* que "es un error mantener la creencia de que la gordura es parte de la hermosura. Los modernos dictados de la moda y de la estética femenina ponen de manifiesto que la esbeltez de las siluetas son uno de los mayores atractivos [...] los deportes son tan necesarios a las mujeres como a los hombres, y cuando hay razones para no poder practicar, por carestía de medios económicos y de tiempo, aconsejamos que basta solamente con andar al aire libre".[23]

Estas mujeres de cuerpos ágiles empezaron a pulular por las ciudades del país haciendo compras, o transitando por las calles para ir a trabajar. Jugaban tenis, nadaban, se exhibían, se desinhibían. Algunas se espantaban con la progresiva desnudez que dejaba ver la moda de entonces. A modo de ejemplo, una columnista escribió en 1921 en la revista *La Mujer* que "las piernas femeninas se exhiben como artículos de ventas más o menos bien presentadas a la vista del público en plazas, teatros, tranvías, paseos y salones".[24] Desde entonces y hasta nuestros días, la delgadez se impuso entre las féminas como ideal de belleza, aunque con pequeñas variaciones temporales: el cuerpo de "jovencita" de los años veinte ganó cierta redondez y coquetería femenina en los cuarenta, para nuevamente caer en la extremada delgadez en los sesenta. Al terminar el siglo, los implantes de silicona hicieron posible un contrasentido para la naturaleza, un cuerpo delgado pero con pechos más que generosos.

El cuidado de la belleza tenía que tener productos adecuados, un ritual y también un lugar. En 1933 se invitaba a las mujeres a aumentar los cuidados con el paso de los años, y no al revés. Se decía que había que lavar minuciosamente los dientes, y también la cara y el cuello en las noches y las mañanas. Para esto, se recomendaba hacerlo frente a un espejo de tres caras colgado cerca de una ventana, para contar con abundante luz natural y así no dejar trazos de crema ni de polvos, "lo que resultaría feo y un poco ridículo".[25]

En definitiva, si el ideal de la belleza femenina cambió sustancialmente entre 1830 y 1930, a partir de esta última fecha también se han dado transformaciones que, incluso, han llevado a muchas mujeres a entrar en un quirófano. La valoración de un pecho voluminoso de comienzos del siglo XX tendió a desapa-

recer con la delgadez de la *chica garçonne* de los años veinte y treinta, para luego reaparecer con los *brassières* en los años cuarenta o con la ropa interior con forma cónica a mediados de los sesenta. Finalmente, reconquistó un sitial importante con los implantes en los noventa. Además, desde el siglo XX, con la valoración del deporte, los cuerpos atléticos y delgados –aunque no exentos de curvas– empezaron a ser considerados bellos. Si ya en la década de 1930 los avisos en la prensa llamaban a la mujer a practicar la gimnasia y algunos deportes como el tenis, con el avanzar de las décadas el culto al cuerpo atlético aumentó para llegar a transformarse prácticamente en una obsesión a partir de los ochenta, tendiendo la figura de la esbelta californiana o de la entusiasta Jane Fonda practicando "aeróbica", a convertirse en verdaderos referentes estéticos.

Se ha visto que la delgadez y la gordura por una parte, la piel blanca y la bronceada por otra, han sufrido verdaderos vuelcos en los últimos siglos en cuanto a su valor simbólico. Así también, si hasta las primeras décadas del siglo XX, la moda y con ello nos referimos a todo lo que acompaña al cuerpo... traje, silueta, peinados, maquillajes y otros, el paradigma estaba básicamente en verse elegante y "aristocrático", a partir de mediados del siglo el "verse joven" comenzó a ganar fuerza. "La exaltación del *look* joven, nuevo foco de imitación social, es indisociable de la edad moderna democrático-individualista, cuya lógica consuma hasta su extremo narcisista: todos están, en efecto, invitados a modelar su propia imagen, a adaptarse, a mantenerse y reciclarse".[26]

Otro aspecto interesante en relación con los ideales estéticos de los últimos tiempos tiene que ver con una "democratización de la imagen". Es decir, si la moda normalmente en la historia se generaba entre las élites y luego iba pasando al resto de la sociedad por un mecanismo de mimetismo social, en las últimas décadas hemos asistido a un proceso inverso dado en modas surgidas entre grupos marginales... jeans rotos y aparentemente sucios, pelos desgreñados, rostros a medio afeitar, zapatillas sin cordones (como en la cárcel). Así y todo, la adopción de éstas y otras tendencias estéticas que permiten un sentido de pertenencia a un grupo, van acompañadas de rasgos propios como medio de exaltación de la propia individualidad.

Aunque es difícil determinar si la mujer es hoy más esclava que antes de la preocupación por su apariencia, lo que es innegable es que la vanidad nunca antes había conseguido mover un engranaje industrial, comercial y publicitario como lo hace en estos días. Para Gilles Lipovetsky, en la actualidad, la moda "se halla al mando de nuestras sociedades; en menos de medio siglo la seducción y lo efímero han llegado a convertirse en los principios organizativos de la vida colectiva moderna: vivimos en sociedades dominadas por la frivolidad".[27]

Por último, más de una campaña publicitaria ha sido fuertemente criticada por exhibir la desnudez femenina sin respeto alguno, simplemente como si se tratara de una mercadería más. Y, claro, no hay duda de que en las últimas décadas el cuerpo femenino ha estado tan desnudo, tan expuesto y tan sometido al modelo de la esquiva juventud, que los más diversos tratamientos de belleza han ido atacando arrugas, vellos y manchas, restando carnes de un lado para agregar silicona en otro, estirando por aquí y corrigiendo por allá. En otras palabras, sometiendo cuerpos y rostros a moldes preestablecidos de belleza y juventud. Pero, en palabras de Philippe Perrot, "al suprimir sus infiernos, nuestra época quizás también suprime sus paraísos". Y esa juventud, en la que tanto se invierte, no por ello deja de irse.

1 Kant, Immanuel, "Analytic of the beautiful", en *The critique of aesthetic judgement*, Encyclopaedia Britannica, California, pp. 476–495

2 Perrot, Philippe, *Le travail des apparences. Le corps feminine XVIIIe-XIXe siecle*, Éditions du Seuil, París, 1984, p. 199

3 Dussaillant, Jacqueline, *Breve historia de los avisos publicitarios en los principales periódicos chilenos*, p. 124

4 Véase Thorstein Veblen, *The theory of the keisure class*, Encyclopaedia Británica, Chicago, 1994, p. 29

5 Echeverría Bello, Inés, *Memoria de Iris*, 1899-1925, Aguilar editores, Santiago, 2005, p. 100

6 Ibídem.

7 Gombrich, Ernst, *Art and ilusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Priceton University Press, 2000, p. 9

8 *El Mercurio de Valparaíso*, 1 de febrero de 1855

9 *El Ferrocarril*, 20 de enero de 1865

10 Woodforde, John, *The history of vanity*, Alan Sutton Publishing, Gloucestershire, 1995, p. 60

11 Ibídem, p. xviii

12 *El Independiente*, 3 de marzo de 1884

13 *El Ferrocarril*, 1 de mayo de 1905

14 *El Ferrocarril*, 15 de febrero de 1905

15 *El Ferrocarril*, 2 de mayo de 1865

16 *Zigzag*, número 128, 1907, y *El Mercurio de Santiago*, 3 de noviembre de 1915, respectivamente

17 Kitch, Carolyn, *The girl on the magazine cover*, The University of North Carolina Press, Chapell Hill, 2001, p. 37

18 *Zigzag*, número 154, 1908

19 *El Ferrocarril*, 9 de agosto de 1911

20 *Zigzag*, número 166, 1908

21 *El Mercurio de Santiago*, 12 de abril de 1930

22 *Familia*, número 13, volumen X, 1919, p. 10

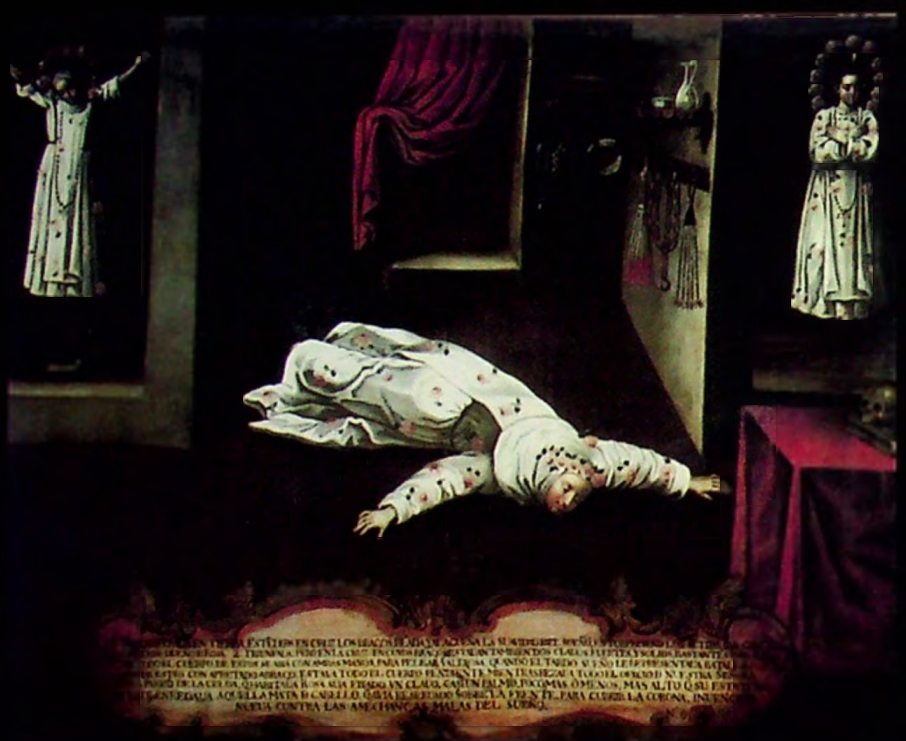
23 *La Mujer*, año I, número 3, 1921, p. 1

24 *La Mujer*, año I, número 1, 1921, p. 4

25 *Bonita*, año I, número 12, 1933, p. 20

26 Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero*, Barcelona: Anagrama, 1990, p. 137

27 Ibídem, p. 13



Vida de Santa Rosa de Lima, Lienzo 6: *Penitencias para vencer el sueño*, 124x162, óleo sobre tela, autor Laureano Dávila, segunda mitad del siglo XVIII, Quito. Acervo del Monasterio de Dominicas de Santa Rosa de Santiago. Santa Rosa de Lima (1586-1617), la primera santa americana, representa una transición de los modelos de santidad femenina en cuanto al lugar en ellos de la mortificación del cuerpo. La vía ascética a la santidad, desde los dictámenes del Concilio de Trento, debía tener como modelo la Pasión de Cristo. Así, para las mujeres, el cuerpo ofrecido en sacrificio pasivo debía transformarse en un lugar de ejercicios y trabajos. En ambos casos, el cuerpo cobra un lugar central en la penitencia y en la meditación sobre uno mismo.

EL CUERPO SUFRIENTE EN LA CONSTRUCCIÓN DEL INDIVIDUO MODERNO: EL EPISTOLARIO CONFESIONAL DE SOR JOSEFA DE LOS DOLORES PEÑA Y LILLO, MONJA DEL SIGLO XVIII*

Alejandra Araya E.
Departamento de Ciencias Históricas, U. de Chile
Centro de Investigación Diego Barros Arana

Podría pensarse que el cuerpo es un dato evidente dado que en nuestra lengua se lo identifica con lo palpable: "generalmente llamamos cuerpo todo aquello que se puede tocar". Así lo define Sebastián de Covarrubias y Orozco en el *Tesoro de la Lengua Castellana* editado en 1611. Allí también nos dice que hay tres "maneras" de cuerpos: el que se contiene debajo de una especie como el hombre, los árboles y las piedras; el que se forma de cosas diversas "compuestas y concertadas entre sí" de lo que materialmente resulta una casa, por ejemplo; y el que se compone de partes distantes entre sí y que hacen cuerpo como una comunidad o una república. Expresiones como "hacer cuerpo" daban cuenta de un grupo y de un volumen. En la escolástica, el cuerpo de un artículo era la doctrina de la cual se sacaban sus argumentos. Tener cuerpo era ser de "tomo y cantero, como el paño o seda". En cuerpo, estar sin capa ni otra cobertura "más que el sayo". De cuerpo se deriva corporal, corpulento, corpulencia y corpóreo[1].

El Diccionario de Autoridades, en la primera mitad del siglo XVIII, sintetiza estas figuras en "lo que consta de partes y se puede tocar", y afirma la doble composición del hombre en una parte material y otra espiritual, siendo su cuerpo lo que lo liga a la animalidad y la carnalidad: "...cuerpo. Por excelencia se llama el compuesto material del hombre, u de otro cualquiera animal". Las autoridades que dan argumento a esta definición son cristianas, escriben vidas de santos como el jesuita Pedro de Ribadeneira (1527-1611) o tratados espirituales. Así, una cosa es carne y otra es cuerpo, "porque no todo cuerpo es carne, aunque toda carne es cuerpo... el alma que está en el cuerpo y le vivifica, no da vida al miembro que está cortado y apartado del cuerpo... el alma está en todo el cuerpo y en cada parte del cuerpo, de suerte, que no podemos dar parte en el cuerpo, en que no luzga o trasluzga algún efecto del alma". En el cuerpo humano, este término se refería principalmente al centro de él, la parte voluminosa y compacta de la cual cabeza y extremidades dependen: "se llama con particularidad la parte del hombre, que comienza desde la horcaxadura, y así se dice le ciñeron por el cuerpo, le atravesaron el cuerpo; y en el vestido para diferenciarlo comúnmente de las mangas, calzones y otras piezas, se llama cuerpo al que cubre esta parte". Este diccionario incluye acepciones que señalan un problema filosófico con el cuerpo que figura a los hombres y mujeres, dado que un cuerpo es también el cadáver, palabra que deja tras de sí dudas angustiosas.[2]

Lo corpóreo designa a todo lo que tiene cuerpo o pertenece al cuerpo, en tanto distinto del alma y de naturaleza inferior al alma, el diccionario remite a Plotino del cual se había escrito que se "avergonzaba de tener cuerpo, por ser el alma de tan nobilísima esencia, y el cuerpo de tan baja y tosca sustancia por lo que nunca decía de qué linaje era, ni de qué padres, ni de qué nación; por la misma causa no se dejó pintar, corriéndose de parecer corpóreo". Otra referencia es a los escritos místicos de María de Jesús Ágreda (1602-1665), que decía que se alcanza-

ría una luz más fuerte y efectos más altos en la vida espiritual mientas "más intelectual y menos corpóreo" fuésemos.[3]

Es la sociología la que ha instalado al "cuerpo" humano como una clave para comprender al hombre en sus relaciones con los otros, advirtiendo que no por trabajar con sujetos vivos, es el cuerpo en ellos una evidencia, puesto que éste es el efecto de una "elaboración social y cultural" en que el revestimiento de él, y sus acciones, son representaciones de la persona que siempre están insertas en las visiones del mundo de la comunidad a la que pertenecemos: "el cuerpo está construido socialmente, tanto en lo que se pone en juego en la escena colectiva como en las teorías que explican su funcionamiento o en las relaciones que mantiene con el hombre al que encarna".[4] Esta proposición epistemológica hace del cuerpo una clave cultural que permite deconstruir los discursos que nos constituyen en tanto personas. La revisión de los términos en diccionarios del siglo XVII y XVIII instalan la herencia de la conflictiva aceptación del cuerpo como falsa evidencia, en tanto es difícil resolver cómo nombrar el problema: tenemos un cuerpo o somos un cuerpo. La asociación de este cuerpo con la materia y a lo humano como una dualidad cósmica de lo bajo y lo alto –en tanto espíritu y carne, alma y cuerpo–, incide en la percepción que tenemos de nosotros mismos, generando mecanismos históricos de construcción de identidad en torno a lo humano y la noción de persona.[5] El modelo de sociedad que asociamos a la "modernidad" tiene como centro la noción de individuo. Este proceso es largo. Puede decirse que, situarse desde el cuerpo para pensar la modernidad, supone hace una suerte de "historia del presente"[6], dado que el triunfo de esta concepción implica transformaciones profundas en el plano social que exigen romper con ciertos modos tradicionales que van desde los sustentos ideológicos del sistema político hasta el sistema de valores colectivo. Dentro de ellos, la noción del cuerpo como propiedad del individuo, no regida a las consideraciones del grupo, es central.

Individuo y subjetividad están entrelazados por medio de la práctica de la escritura íntima, pero es difícil acceder a textos de tal naturaleza para sujetos coloniales. La escritura en manos de monjas ha sido un camino fructífero y validado en esfuerzos sostenidos tanto por la literatura como por la historia de las mujeres, considerando, además, que textos autobiográficos y privados son quizás más escasos entre los hombres, cuestión que es relevante a la hora de pensar en las continuidades de los modos de construcción de subjetividades y la asociación de lo subjetivo y lo privado a las mujeres. Piénsese solamente en la práctica de escribir diarios de vida, asociada culturalmente a lo femenino.

Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (1739-1822) –monja de velo blanco del convento de dominicas de Santa Rosa de Lima en Santiago de Chile–, escribió cartas a su confesor, el jesuita Manuel Álvarez, entre 1763 y 17697. Son, como ella las llama, "papeles de conciencia", dado que en ellas vuelca su mundo interior a su director espiritual. Siendo una mujer con inquietudes espirituales dentro de la tradición cristiana, su naturaleza corpórea le produce amargas angustias en el camino de salvación. Su relato del cuerpo tiene dos lenguajes íntimamente unidos: el de la mística y el de la ascética. En el siglo que escribe, la mística está rigurosamente vigilada y controlada. Sor Josefa está al tanto de los peligros que pueden llevarla a la Inquisición y, con ella, al confesor. Por lo tanto, el diálogo con su cuerpo se vuelca hacia el dolor. En este trabajo, me interesa mostrar cómo el lenguaje canónico del dolor, el sufrimiento, el padecer y la enfermedad –que sitúan a éstos en la penitencia y la vía purgativa–, permiten nombrar y construir un cuerpo que sufre carnalmente, y en tanto carne, hablar de un sujeto finito, de una humanidad terrenal a la que le duele este cuerpo.

Mi trabajo con ellas comenzó planteando al cuerpo –desde el psicoanálisis– como un hablante desde otro lugar, que permitía a las mujeres relacionarse con un lenguaje desde el cuerpo en tanto su verbo era devaluado. La continuidad de esa estructura me permitía ver en las descripciones del cuerpo enfermo que ocupan a Sor Josefa, como una hipocondría que hablaba de otras cosas, de furias y rabias que no podía expresar libremente en tanto mujer, pero que en el marco de una carta secreta explosiona como un discurso del Yo[8]. No obstante, lo que remitía al cuerpo implícita o explícitamente –al tener como soporte la escritura– daba cuenta de los límites de esa posibilidad de decir. Aunque también dan cuenta de la posibilidad creativa de sí mismo por medio del uso del lenguaje metafórico a partir de las concepciones culturales y sociales sobre la persona humana dentro de un discurso cristiano y en una sociedad de colonización en un sentido profundo, de la instalación de modos de pensarse y de decirse occidentales. En este trabajo, aludiré a estos procesos y fenómenos desde la corporalidad: "la experiencia vivida del cuerpo como realidad fenomenológica".[9] Actualmente, este concepto se usa en contraposición a "cuerpo", que sería el objeto de estudio de anatómicos y fisiólogos, distinción que da cuenta del problema, en la cultura occidental, de definir si se "tiene" un cuerpo o si se "es" un cuerpo. Por lo tanto, en este trabajo, lo que refiere al "cuerpo" en tanto materia, también forma parte de la experiencia vivida del cuerpo, ya que permite trazar una fisiología y anatomía del cuerpo en el lenguaje.

Conocimiento y vivencia del cuerpo están íntimamente imbricados. El concepto de "corporalidad" remite aquí a dos niveles de análisis: el esquema corporal para agrupar el conocimiento del cuerpo y la vivencia corporal sólo posible por medio de la imagen corporal.[10] El esquema corporal refiere a la "representación más menos consciente de nuestro cuerpo, inmóvil o en acción, de su posición en el espacio, de la postura respectiva de sus diferentes elementos, del revestimiento cutáneo por el que se halla en contacto con el mundo".[11] La imagen corporal a una "representación mental más vaga" que en el trabajo con

sujetos vivos está influenciada por variables biológicas, cognitivas, afectivas, psicopatologías individuales, el peso corporal a lo largo de los años, las actitudes individuales hacia el peso y las formas corporales, así como las normas sociales y culturales respecto a la corporalidad.[12] Siendo nuestro acercamiento a la vivencia del cuerpo de Sor Josefa por medio de sus cartas, primero se debe establecer qué normas sociales y culturales le permiten referirse a esta vivencia, cómo y en torno a qué temas. En los apartados finales, consideraré los primeros desarrollos del establecimiento y análisis del esquema corporal.

En sus cartas, funcionan tres discursos socio-culturales que le proporcionan el repertorio de imágenes, representaciones y discursos desde donde pensarse y decirse. 1° El modelo de la monja de claustro, clausurada arquitectónicamente y en el propio cuerpo que debe sellar los sentidos (o ventanas del alma) al exterior para hacer efectiva la castidad. Este modelo se construye en torno a la concepción bipolar de las mujeres, en tanto extremos de vicios o extremos de virtud. 2° Los modelos de santidad que pone en circulación el Concilio de Trento (1545-1563), que resaltan el papel de las mujeres en él como heroínas por medio del triunfo sobre su propia flaqueza que, sumada al fomento de la piedad cristocéntrica, hacen de la mística y la ascética lenguajes esencialmente corporales de amor y dolor.[13] 3° La enfermedad como un arcano lenguaje existencial.

Ésta es la historia de una mujer cuya experiencia como mujer monja la construye en la correlación, dentro de una cultura, entre campos de saber (teológico, confesional, médico), tipos de normatividad (las reglas, las constituciones, la confesión, las jerarquías, el género) y formas de subjetividad (escritura, espacio conventual y su cuerpo).[14] Sus cartas forman parte de la historia de las relaciones con nuestro propio cuerpo que hace de él un *otro* en la cultura occidental, una grieta dolorosa, una contradicción vital: la cárcel, el bruto, el enemigo. Ello pone en tela de juicio la conciencia construida que tenemos de nosotros mismos.[15] La dicotomía cuerpo-alma y carne-espíritu es un modelo que construye saber. Sor Josefa forma parte de la difusión y construcción de ese modelo en el espacio colonial. En ella, todos esos "juegos de verdad", en palabras de Foucault, se entrecruzan para converger en su concepción como criminal, la "máquina de pecados", como ella misma se nombra, y señalar a su cuerpo como el bruto o jumento que obstaculiza su camino de perfección, pero del cual se compadece:

...pero aunque me faltan alientos para todo, porque aun el ler, hablar, andar y demás movibientos+ de mi cuerpo me atormentan y rinden a mi flaca naturalesa, pero, con la grasia de Dios, procuro alentar a este miserable jumento, y estoy siguiendo la comunidad y hasiendo lo que puedo en lo que la obediensia me ocupa, con particular consuelo y alegría de mi alma; aun el* bruto a veses quiere retroseder, porque todo le es pesado y molesto: así le reprendo y lo hago caminar aguas arriba, porque quien ha ofendido a Dios y tiene meresido el infierno, ha de pagar su deuda hasta morir en la demanda* (Carta 56, tercera etapa, sin fecha).

Las cartas de Sor Josefa a su confesor permiten postular que el relato del dolor corporal es un discurso del Yo y que la enfermedad no le impide pensarse y construirse tomando diversos repertorios cristianos que aluden al sufrimiento como conocimiento. Estos padecimientos también permiten rastrear la conexión que existe entre prácticas de autoconocimiento y tipos de padecimientos, por ejemplo, entre la melancolía, la histeria y la hipocondría, así como el paso de ellos desde el dominio religioso (enfermedades del alma) al de la medicina (enfermedades del cuerpo) en un largo proceso que va desde el siglo XVI al XX.[16]

El espacio conventual y la subjetividad moderna: cuerpo enfermo, escritura y confesión

En las cartas de Sor Josefa, confluyen muchas tradiciones y prácticas de las que ella se hace parte al ingresar al mundo conventual femenino. Ellos conforman un "campo" en tanto espacio y dispositivos[17] donde se despliegan procedimientos específicos que permiten la construcción de ese narciso inclinado sobre sí mismo. Por ejemplo, el espacio conventual permite crear los espacios para sí al reglamentar el tiempo cotidiano en torno a la oración individual, así como arquitectónicamente en la celda y la escritura dentro de la dirección de espíritus y la práctica de la confesión. En el convento, podía surgir el deseo de escribir como indicio de una voluntad más o menos consciente, a veces obstinada, de apartarse, de conocerse mejor uno mismo. Las monjas escribieron mucho, como numerosos estudios lo señalan, particularmente autobiografías, diarios espirituales y cartas.[18] Estos textos, al pertenecer a la "escritura íntima" que se ejecuta sin tener por objeto la publicación[19] y producirse dentro de la relación de una religiosa con su guía espiritual, pueden ser entendidos como "tecnologías del Yo", puesto que refieren a la "dominación individual" o el "del modo en que un individuo actúa sobre sí mismo".[20]

El confesor de monjas, desde el Concilio de Trento, debía ser un profesional especializado en la dirección de la espiritualidad de las mujeres de claustro. Este camino tiene en la escritura un lugar especial, aunque como señalan las constituciones de la "segunda orden" como se llama a las ramas femeninas de los religiosos regulares, los papeles de "conciencia" frecuentemente se queman dado que el secreto y la privacía es una exigencia en cuestiones de confesión. Por lo tanto, acceder a las cartas de Sor Josefa es doblemente importante.

La irrupción de su cuerpo en el texto como protagonista de su historia, como un objeto a descifrar, como algo que la perturba, le estorba o le produce conmiseración, instala otro procedimiento de construcción del individuo moderno que se "encuentra"

Dos almas, pintura del convento de santa catalina de siena, oaxaca-méxico, 1777. El confesor, como director espiritual de las monjas, se convirtió en el guardián de sus secretos, incluyendo las experiencias del cuerpo contenidas en sus papeles de conciencia, diarios espirituales y cartas de confesión.

(choca casi) consigo mismo al contemplarse como enfermo. Cuando la enfermedad irrumpe en el relato, las cartas dan un vuelco hacia el diario íntimo. Así lo sugiere Madeleine Foisil respecto a los libros de razón: cuando "las miserias del cuerpo se convierten en objeto de escritura son ellas las que posibilitan el paso al diario íntimo con lo que éste pueda tener de complacencia y pudor... el vocabulario de la escucha del cuerpo y la enumeración de los males que lo aquejan. Esta visión del cuerpo enfermo no tiene todavía la complacencia y el narcisismo que tendrá en los autores del diario íntimo; es la visión que producen la incertidumbre, la inquietud ante la enfermedad y ante la muerte que acecha".[21] El movimiento hacia esta interioridad que se sitúa desde la incertidumbre, la inquietud y la muerte, está en las cartas de Sor Josefa. Se encuentra en un momento de perplejidad próxima a cumplir veintisiete años cuando la expectativa de vida al nacer era de veinticinco, pasar la veintena era ir a rumbo a la vejez y lo que ella tiene al fin del camino.[22] No es una cuestión menor que considere que una forma de ser sometida a una evaluación sea relatando sus enfermedades, compartir con el confesor –el cura de almas– los sufrimientos que ha padecido en secreto.

Los padecimientos físicos dentro del mundo conventual y los modelos de santidad

Los dolores y enfermedades debían ser examinados por el confesor para saber si provenían de Dios o del "Enemigo", o si eran simples "achaques mujeriles". El confesor extraordinario particular se autorizaba por razón de consuelo y adelantamiento espiritual, pero también por enfermedad grave. Sin importar el veredicto, se comprueba el recurso de expresión que es el cuerpo doliente: llama la atención y legitima el hablar sobre ello como un lugar común en el discurso sobre las mujeres y en el de la santidad. Sin embargo, desde el siglo XVI, puede verse el desplazamiento de sentido del dolor físico desde una aceptación pasiva como señal de castigo por los pecados, o como prueba del amor de Dios, hacia un dolor que se hace parte de la penitencia como trabajo y ejercicio, como esfuerzo que se ofrece a Dios por amor y que busca imitar a Cristo, y encontrarlo, siguiendo sus pasos. Este desplazamiento puede observarse en la tendencia a reforzar la piedad centrada en la pasión de Jesús, modelo que intenta reformular uno más arcaico y de genealogía femenina: el sufrimiento físico como ofrecimiento pasivo, dejarse morir en alguna manera, cuya máxima representante fue Santa Rosa de Lima. Proponerse como modelo seguir a Cristo implicaba un plan, unos ejercicios metódicos y no sólo resignarse a sufrir dolores corporales. Es complicada la trama que se teje en torno al sentido de padecer en las monjas, puesto que todo convive. Sin embargo, los ejercicios espirituales ignacianos y la interpretación que se la da al modelo de Santa Rosa como imitadora de Cristo, van indicando un movimiento hacia un dolor que es humanamente carnal, que implica identificar partes del cuerpo, establecer una jerarquía de órganos, utilizar descripciones más terrenales de dolor como cuchilladas, punzadas, temblores, sudores. Ello va permitiendo una evolución del lenguaje de la enfermedad desde el quebranto total al dolor físico específico que hace tomar conciencia del "bruto", el cuerpo, como el Yo sufriente.

En las cartas, puede verse claramente cómo el padre Álvarez transforma las mortificaciones que ejercitaba Josefa imitando a Santa Rosa en un plan de trabajo tendiente a centrarse en la pasión de Cristo, en su cuerpo adolorido, como método de oración. La primera etapa de las cartas tiene como protagonista a Santa Rosa; la segunda, a Cristo en camino a la Cruz y en la Cruz. En la primera etapa, dado que el confesor debe enterarse de todo lo que le está sucediendo, llama a su condición de enferma "quebrantos habituales", para luego pasar al detalle pormenorizado de sus dolores.[23] En la segunda etapa, reemplaza la descripción densa por "los afectos y afectos que usted ya sabe",

Descriptores de sensación de dolor físico en el Epistolario de Sor Josefa de los Dolores: el lenguaje del cuerpo en el lenguaje del alma:

Lenguaje del alma que sufre:	Descriptores:		Lenguaje desde el cuerpo que sufre:	
Accidente	Accidente	Encogimiento	Calenturas	Encogimiento
Desfallecimiento	Calambres	Enfermedad	Calambres	Enfermedad
Flaqueza	Calenturas	Flaqueza	Catarro	Padecimientos
Destemplanza	Catarro	Padecimientos	Descoyuntar	Flaqueza
Deliquio	Descoyuntar	Pasmo	Desfallecimiento	Pestes
Dolores	Desfallecimiento	Pestes	Descompuesto	Punzadas
Enfermedad	Destemplanza	Punzadas (cabeza, pecho y espaldas)	Dolamas	Quebrantos
Padecimientos	Descompuesto	Quebrantos	Dolores	Sudores
Pasmo	Dolamas	Sudores		
	Dolores			

para introducir novedades sólo cuando algo excepcional sucede, por ejemplo, los "accidentes de muerte", siendo desahuciada por los médicos en 1766 cuando cumplió veintisiete años. En la segunda etapa del Epistolario, que va de septiembre de 1765 a marzo de 1767, el relato de sus dolores o males habituales ya no son tanto objeto de desciframiento para el confesor, sino que una prueba de que ella ha aceptado el camino del padecer y olvidado el peligroso de las visiones y arrobamientos.

El confesor va conduciendo los tópicos del relato. La narración pormenorizada de las visiones, sueños y arrobamientos que pueblan las cartas iniciales de la primera etapa (1763 - septiembre de 1765), va cediendo lugar al relato de los padecimientos corporales ya fuesen posteriores a los arrobos o como protagonistas de lo sobrenatural. La enfermedad pasa a ser algo cotidiano, que se acepta como sacrificio natural. En la tercera etapa, que va de marzo de 1767 a 1769, vuelve el detalle de los padecimientos, pero ahora con un interés inusitado, que es el hacer del dolor una reflexión sobre la "otra vida". El lenguaje arcano de la enfermedad que remite a la muerte, permitió que Sor Josefa pasara de las interpretaciones simbólicas del padecer a una pregunta sobre lo que uno es, incluso cuestionando el dogma. Finalmente, le pide al confesor le diga "qué disparate es este que se me ofrece". El tal disparate es nada menos que preguntarse por la validez de la teología del padecer para la salvación, puesto que si el espíritu es sólo espíritu cómo puede sentir dolor. ¿Cómo puede el alma sentir dolor si no tiene cuerpo? En sus propias palabras:

Otra espina me queda, que ahora se me ofrese, y es que, si el espíritu es sólo espíritu y no tiene carne ni miembro alguno que pueda sentir dolor, ¿cómo en el infierno y purgatorio siente pena y dolor; y, en el Sielo, descanso y consuelo?; ya veo y conosco que si la carne siente aquí, es porque está viva, esto es, poseída de el alma que le mantiene la vida, pero sabe que cualquier dolor y maltrato no le duele a la alma, sino al cuerpo y carne que lo resibe en vida. Dígame qué disparate es éste que se me ofrese.* (Carta 60, tercera etapa, sin fecha)

En esta tercera etapa, la enfermedad es vivida como un "abreviado infierno" que sufre en la tierra. La enfermedad habla de una historia que se oculta en el cuerpo con un lenguaje en tanto trama o entretejido de temas o "argumentos". Es una metáfora total del drama de la existencia que se centra en el enigma del futuro del cuerpo. El concepto de enfermedad, entonces, remite a una historia total en tanto es –como postula la sociología– el indicador más "sensitivo de la cualidad problemática de la división naturaleza/cultura".[24] Una exploración de la naturaleza de la enfermedad proporciona una de las rutas más fecundas hacia la cuestión que motiva este trabajo: el lugar del cuerpo en las formas en que nos hemos concebido, pensado y actuado, dado que se sitúa no sólo en esa división entre lo biológico y lo cultural sino en el del Yo y la sociedad y el proceso de toma de conciencia de nosotros mismos desde nuestro cuerpo. La instalación del cuerpo enfermo en el centro de esta historia muestra que, los diferentes discursos que se entrecruzan, lo hacen precisamente porque se transita a mediados del siglo XVIII hacia una mayor especialización, o división de competencias, entre la religión, la medicina y la ley. Pero mientras ella no se delimita claramente, en sociedades tradicionales como las nuestras, el cuerpo enfermo sigue siendo un traductor de cosmovisiones que se complementan o se confrontan, pero todas confluyen en intentar descifrar el enigma del sujeto que sufre. La experiencia de estar enfermo nos conduce a nosotros mismos.

El relato pormenorizado del cuerpo doliente constituía una experiencia común a las religiosas en el siglo XVIII; sin embargo, se censuraba en la literatura oficial sobre monjas publicada por hombres, quedando en el secreto de la carta privada o en el diálogo oral con el director espiritual. Un sermón fúnebre de 1794 para una monja novohispana, dice que ella era un ejemplo para que "todos aprendieran a sufrir", pero que "individualizar todas

las enfermedades que en el largo tiempo de ochenta y siete años sufrió... sería una relación desagradable".[25] Narrar de nuevo ese "desagradable" relato del cuerpo que sufre, no es aceptable para el confesor que procede –al redactar la historia oficial– al "sofoco de los sentimientos". Esa experiencia personal es censurada. Hagiografías, vidas ejemplares, oraciones fúnebres y sermones transforman el relato de la experiencia del sufrimiento en un tópico o lugar común. Las cartas de Sor Josefa sirvieron de materia prima para un extracto de su vida y virtudes, cuya estructura lo muestra claramente: nacimiento, oración mental, oración vocal, enfermedades que padecía, tentaciones, penitencias, otras virtudes y consuelos extraordinarios.[26]

El cuerpo sufriente es sofocado quizás por rebelde, porque las cosas que "cuenta" no permitirían comprender –para el cristiano común– cómo la rabia, la ira, las tentaciones, los dolores terribles, las ganas de suicidarse, de desaparecer, puedan permitir que una mujer monja llegue a ser el icono de la virtud. También porque, en esa intensa búsqueda de sí de una mujer, llega a conclusiones que es mejor nadie sepa. Da muestras de raciocinio y hasta de aspiraciones de teóloga. Esta censura permite valorar el relato quejoso que invade las cartas como expresión libre y sin control del Yo en lo íntimo.[27] La enfermedad posibilita espacios de soledad sin parecer desobediente y tener control sobre el orden del relato, ella primero, luego Dios, sin parecer soberbia:

En otra carta diré lo que su reverensia me pregunta en orden a la orasión, que por ahora apenas se ha podido dar cumplimiento a lo demás que me pregunta, que es lo que va escrito; porque, sobre todas mis dolamas, me ha dado esta peste o catarro, que me tiene bien quebrantada la cabesa, perdida de dolores continuos, de modo que me han hecho recoger de la comunidad, y así*, hecha un jumento inhábil, estoy en la selda.* (Carta 23, segunda etapa, sin fecha).

La atención precisa que presta a los detalles del cuerpo que sufre le permite narrarlos con una viveza que conmueve lo que, sumado a la combinación de registros totales del dolor como enfermedad y la descripción de síntomas e incluso el manejo de un lenguaje médico especializado, hace del cuerpo un relato personal y subjetivo que destaca por excepcional, incluso dentro de lo que se conoce de las escrituras monjiles[28]:

Padesco pues, reuma, repartida por todo el cuerpo, con aserbos dolores; dolor continuo en pecho y espaldas, espesialmente en los pulmones, que a veses ni resollar puedo, porque cualquiera respirasión y movimiento del cuerpo me lastima el interior; también adolesco de seática, cuYo dolor aun para andar me molesta y aun a veses me lo impide del todo, que no puedo dar ni un paso sin tormento maYor; me atormenta también mal de orina, y éste ha muchos años que lo padesco, y son tan terribles los dolores que ocurren, que me hasen estremeser y temblar todo mi cuerpo, tal que me dejan cortada Padesco, pues, reuma, repartida por todo el cuerpo, con aserbos dolores; dolor continuo por buen espasio de tiempo, sin estar en mi mano lo contrario; ordinariamente, padesco encogimiento de nervios, los que me han encogido el lado derecho, que parese le tengo más corto que el isquierdo*, y, dest[e] modo, ni puedo estar hincada mucho tiempo ni parada tampoco, que no me rindo luego; siento también calambres en las cuerdas, de modo que cada dolor destos fuera capás haserme dar de gritos, a no poner de por medio en la considerasión aquellos miembros atormentados y sumamente adoloridos de mi Señor, padesidos con tanta pasiensia y sufrimiento; el dolor de sintura es continuo, tal que ni sentada ni hincada y de modo ninguno me deja estar hasta que me postra; los ojos también tienen buena rasión: a veses me duelen de tal modo, que no soy capás de haser movimiento alguno con ellos, porque parese que se desunen de el casco para saltarse, y así, aun el mirar y mover los párparos+ me suele impedir este dolor; los oídos parese que me atraviesan un r[a]Yo* ensendido en ellos, y que este fuego se reparte para las muelas, dientes, garganta, etc., que parese respiro insendios por todos los sentidos; esto me causa inflamasión de garganta, hinchasones por afuera y por adentro, como si estuviera toda acuchillada; así son los dolores que siento, tal que parese se me saltan las muelas y dientes; si para esto se me pone algún reparo frío para tempera[r]* este fuego y dolor*, luego viene una espesie de ramo de hora+ o pasmo que se me tuerse la boca para el lado isquierdo*, no con pequeño* tormento, y, en el modo que me coge, así me quedo, de modo que ni* hablar, ni pasar bocado, ni tomar agua, ni haser movimiento con los labios, hasta que esto pasa por sí con el favor de nuestro Señor; las manos y pies también suelen estar pasados de dolor, de modo que ni puedo dar paso con los pies ni haser movimiento con los dedos de las manos...* (Carta 15, segunda etapa, viernes 5 de octubre de 1764).

La mención especial que hace Sor Josefa de su cumpleaños, con ocasión de llegar a los veintisiete es significativa, puesto que llevar una cuenta de los años vividos por unidades, en el siglo XVIII, es una muestra de que ese registro van moldeando la existencia individual en forma consciente. Rolando Mellafe señaló que éste es un rasgo específico del siglo, puesto que implica que el tiempo métrico decimal comienza a tener valor en sí mismo, "cargado de un efecto de causalidad que producía conflictos y angustias", un tiempo terreno y cotidiano que daba otra dimensión a la existencia más allá de nacer y morir.[29] Pero este fenómeno no es masivo en la sociedad colonial del XVIII, por lo que los espacios religiosos son lugares de "vanguardia" en la construcción del individuo moderno, dado que el sistema pecado-castigo de la religión católica –en torno a un fin de condena o salvación–, produce en las prácticas conventuales una obsesión por ese tiempo de partida; como dice Josefa, "el plaso de mi destierro, me tiene como impasiente... vivo mártir de deseos esperando el fin deseado". La temática del fin del destierro como momento de la muerte se hace recurrente en la segunda

etapa del Epistolario, que comienza con la partida del confesor a Concepción, y se acentúa por la cercanía de su cumpleaños, tiempo en que tiene sueños en que se le muestra una palma y el número cinco.[30] Tanto ella como el confesor los interpretan como "lo que resta del tiempo que padeser por acá", sumado en "sentir de los médicos disen que no viviré". Josefa, sin embargo, se angustia porque cinco quizás puedan ser cincuenta años y entonces exclama " y aónde vamos a dar con esta vejés, cansada con 27, que ajusté el día 25 de marso" (Carta 41, segunda etapa, de 4 de abril de 1766).

Las monjas tenían mayores expectativas de vida que las mujeres no monjas, porque la vida religiosa propiciaba prácticas que inciden en una vida más larga como los hábitos de higiene (lavarse las manos antes de comer), hábitos alimenticios, control frecuente de enfermedades y sobre todo no parir, que era la principal causa de muerte de las mujeres en el período colonial.[31] En este sentido, es importante considerar que la larga vida de las monjas es un tópico en los relatos sobre ellas, considerado uno de los favores extraordinarios que Dios les concede como premio a su virtud. Sor Josefa vivió hasta los ochenta y tres años, a pesar de todas sus "enfermedades". Sería interesante por tanto, con otros estudios, constatar en qué período de la vida de las monjas se produce la crisis de muerte, una suerte de rito de pasaje que anuncia la victoria en su carrera de salvación. Siendo, entonces, los años siguientes de vida, una prueba del favor de Dios.

Cosmovisión barroca y cuerpo sufriente: el lenguaje del quebranto como mecanismo de construcción del Yo

Que una mujer desatienda lo que la rodea para prestar atención a su cuerpo sufriente, puede parecer una anomalía, pero en ello se descubre y se piensa. La enfermedad y el dolor le permiten a Sor Josefa construir un espacio de expresión de sí misma que jugaba con la confusión y la imposibilidad de decir y comprender. Sentirse enfermo tiene una hermosa relación con el artificio barroco, tanto si se le considera una especie de fuga –hacia sí, dando la espalda a lo cotidiano– como si se relacionan los términos con que Sor Josefa la caracteriza sintomáticamente, que denotan tensión entre extremos o la inversión de lo normal: quebranto, desfallecimiento y descoyuntamiento. Quebrantar es "disminuir alguna cosa de sus fuerzas y de su entereza, sin dividirla en partes", quebrantado es estar cansado de resistir esa fuerza que nos quiere derribar y el quebranto, el dolor y la aflicción.[32]

Lo "real" del sufrimiento corporal se describe tan profusamente que se hace extravagante, una suerte de hipocondría que también puede entenderse como un artificio barroco. Al relatar sus padecimientos físicos, impacta e impresiona con un despliegue literario que transforma el dolor en una maravilla y un milagro. Su cuerpo es el escenario de una batalla, una lucha, de la que ella a veces se sustrae y en otras se solaza. Así, el cuerpo –el ausente del lenguaje como lugar de deseo e infortunio–[33], habla desde la morbidez que impone la muerte, puesto que el quebranto anuncia lo que puede pasar, sin que suceda: es un cuerpo anormal que atormentado no muere. Desde este punto de vista, el relato de sus padecimientos pertenecen a un registro pre-moderno de la enfermedad o a un punto de transición entre entenderla como parte de un designio, un plan, y una amenaza que hay que combatir. Es interesante que actualmente algunos médicos se acerquen al psicoanálisis para volver a una medicina clínica que busca "resolver la enfermedad", puesto que se concibe como "una historia que se oculta en el cuerpo", un enigma.[34] Un lenguaje crudo y un cuerpo teatral deberían plantear nuevos enigmas respecto a qué tipo de historia es la que oculta Sor Josefa, de qué se nutre su inconsciente.

El lenguaje del quebranto coincide con la mística en tanto la flaqueza de ánimo, o las "sequedades" del alma (la noche oscura de San Juan de la Cruz), son una etapa en el camino de conocimiento y perfección. Saberse frágil, asumirse como tal, resignarse con la voluntad de Dios y congeniar la naturaleza con la gracia, producen tensión y melancolía. La tradición cristiana integra la melancolía –que Michel De Certeau llamó el "motor secreto del pensamiento", hito del surgimiento de un "Yo" que se reconoce como un Otro– en la mística y en la enfermedad del escrúpulo, resultado de la práctica patológica de la confesión.[35] Ella menciona su piel una sola vez, refiriéndose a unas manchas que le salieron por estar "melancólica" y que quizás la llevó a explorarse de forma inusitada. Sor Josefa se siente reventar, se descompone y ello me permite pensar que las metáforas del cuerpo descoyuntado se relacionan con este estado de tedio. Es decir, que el cuerpo enfermo hace correlato a las aventuras interiores que la llevan de un extremo a otro. Con palabras que nos resultan muy familiares a los sujetos del siglo XXI, describe estados del "alma" que no son exclusivos de los religiosos:

En lo presente, me hallo con grandes ahogos y penas, porque deste estremo se ha pasado a otro aonde en nada hay consuelo ni seguridad; todo es un disvarío: la voluntad, la orasión, batallar con muchos enemigos; la pobre alma está acoquinada y sin bríos; ni vuelvo a parte alguna que halle aonde guareserme; no hallo más refugio, aniquilarme en la presensia de mi Señor, que así lo dispone por mis deméritos, aquí es tan vivo el conosimiento propio, que todo lo referido me parese nada en comparasión de los castigos que meresen mis delitos. Y así son muy sin medida las lágrimas que me ocurren, y lo cierto es, padre mío, que si en tales lanses no hubieran estos ahogos, reventara mi corasón, porque es mucha la opresión que en estos acaesimientos hay, y sólo deste modo tienen algún consuelo mis penas. Pero cuando nuestro Señor todo lo niega y no hay refleja para cosa alguna, no tienen comparasión mis penas; ¡ah!, que estoy así muchos días ha, y todo se me agrava; muchos más, viéndome en el desamparo que he quedado, sin el sirineo de su reverensia, se me hasen de insoportable peso todas las congojas de mi alma. ¡Ah!, padre mío, qué diremos de los designios de

Dios en sus criaturas, que casi falta el ánimo para conformarse con su voluntad. Después de estar en el trabajo dicho, se ha seguido gran persecusión de las criaturas, y más en espesial de las que yo he procurado del modo posible su bien, así en lo espiritual como en lo corporal, y esta persecusión ha sido en cosas de bastante peso, que me son bien sensibles; a esto se sigue que todo el infierno concurre a traer rasones por donde debo procurar mi defensa. ¡Válgame Dios, padre mío, y qué guerra no hay entre la naturalesa y la gracia: todo el poder divino es nesesario para venser al Enemigo que en mí mesma hallo; que estoy peor que todos ellos: qué de odios, aborresimientos, qué deseos de vengansa, de quitar la habla, de huir su trato, de cooperar a su mal, de negarles todo bien...* (Carta 24, primera etapa, septiembre 20 de 1765).

El lenguaje del quebranto del barroco le permite expresar con claridad ese universo de "contrarios" que se "concierta de desconciertos" al decir de Gracián, el gran autor jesuita del barroco español.[36] La inestabilidad y la inseguridad respecto a lo que le pasa y lo que es y su desenlace, hacen que los estados íntimos de Sor Josefa sean "andar cayendo y levantando", que se refleja en la desarmonía entre estos opuestos del ser humano –cuerpo y alma– que incluso pueden llevar a la ilusión: el cuerpo es fuente de engaños: "metida e'mis miserias y borrascas bien penosas, que muchas veses es osioso ponerme a orasión, porque con sólo el cuerpo estoy recogida, pero mis potensias suelen estar bien altaneras y llenas de disvaríos y discantes+, [sic]". Estos estados del alma y la relación entre su cuerpo y su alma la hace concluir que está compuesta de extremos:

*... y así, padre mío, toda Yo soy compuesta de estremos: hay días que, cuando lo da el Señor y lo hase todo de su parte, aunque ande ocupada, parese que hallo a mi Señor en toda, *si próspero* como adverso; y otras veses y muchos tiempos suelo estar tan distraída que, aunque ande entre buenos ejemplos y procure estar recogida en la orasión, y fuera de ella todo es en vano y perdido, conque, esplíqueme su reverensia, en qué está este sebarse, para deponerlo si acaso está de mi parte...* (Carta 7, primera etapa, viernes 22 de julio de 1763. Los fragmentos anteriores pertenecen a la misma carta).

¿Es, entonces, condición necesaria de la individualidad moderna que el cuerpo sufriente ocupe un lugar en el lenguaje o es el relato de Josefa una prueba de un sujeto moderno, en otra etapa, barroca si se quiere, en que la armonía –el Yo– se logra en la reunión de los extremos? Precisamente, por ser sujeto en transición, el lenguaje barroco no sólo le pertenece por ser una herramienta que la constituye por cultura, sino que le permite dar cuenta de este estado confuso total, lleno de extremos y de opuestos, de dudas y temores.

El quebranto como no salud es una violencia que se siente en un todo de partes, que al no tener la fuerza que le da armonía, lo une, empalma con la descripción específica del cuerpo como descoyuntado. Los opuestos complementarios llevan de un extremo a otro, de la experiencia total de la melancolía al estallido total del cuerpo. Temblores, estallidos, pedazos:

Además de lo dicho, estoy bastantemente enferma: los dolores de cabesa son estraños, los dolores y quebranto del cuerpo y sonido en los güesos me traen bien indispuesta; pensar en ponerme a orasión mental o vocal es en vano, porque el bruto se pone inhábil para nada, a tantito que le apuran los quebrantos. (Carta 30, primera etapa, sin fecha)

anoche me dio el mal de corasón, resiamente, desde las ocho hasta las onse de la noche, que ha quedado mi cuerpo hecho pedasos...* (Carta 20, primera etapa, jueves 18 de julio de 1765)

Volví deste desmaYo a la noche, no sé qué hora fue, llena de dolores en el cuerpo y los güesos como descoyuntados y empapada en sudor con bochorno, que parese que por el interior estaban mis güesos penetrados de fuego, aunque los pies y manos estaban que paresía estar muerta, así estaba helada por ensima; los demás efectos, afectos que después redundaron son como los que ya tengo espresados a su reverensia en tras+ ocasiones. (Carta 15, primera etapa, viernes 5 de octubre de 1764)

La marioneta y la figura de bulto: la vivencia del cuerpo en Sor Josefa desde la imagen corporal

La modernidad de la experiencia de Sor Josefa, al plantear el dolor físico como sufrimiento que la vuelca hacia sí y permite construir su Yo, nos deja frente a un cuerpo que se explora con desazón. El discurso que ella asume desde el cristianismo católico del siglo XVIII refleja estar incómoda en un cuerpo que es lugar de podredumbre y pasiones que la condenan. No debe prestarle atención; sin embargo, para poder controlarlo, debe efectuarlo. Esta dinámica que reconoce a este *otro* negándolo, angustia, pero al mismo tiempo hace que el repertorio de términos propiamente físicos, las partes del cuerpo, sean fragmentarias. El esquema corporal, como se dijo al inicio, refiere a la representación más menos consciente de nuestro cuerpo, inmóvil o en acción, de su posición en el espacio, de la postura respectiva de sus diferentes elementos, del revestimiento cutáneo por el que se halla en contacto con el mundo.[37]

He agrupado un repertorio de términos de acuerdo al binomio interior/exterior, que permite reunir tanto la experiencia del conocimiento anatómico de las partes que conectan con el mundo tanto interior como exterior a él. Este esquema permite construir dos imágenes del cuerpo. Una da cuenta de la dificultad de percibirse con nitidez hacia fuera fisiológicamente, en que el "bruto" tiene forma de "bulto" cuando cobra un lugar central en el autoconocimiento. Para una monja es lo que el hábito permite ver, como manos (y los dedos, las uñas), pies (las puntas), el

Representaciones del cuerpo en Sor Josefa de los Dolores: de bulto a marioneta

ESQUEMA CORPORAL			IMAGEN CORPORAL		
Exterior:	Conexión interior/exterior:		Interior:		Referencia total al cuerpo:
Brazo	Boca	Párpados	Corazón	Nervios	Bruto
Cabeza	Dientes	Pecho	Costillas	Paladar	Cuerpo
Casco	Muelas	Piel	Cuerdas	Pulmones	Jumento
Cintura	Paladar	Sienes	Entrañas	Sangre	Miembros
Dedos	Labios		Garganta		Rústico
Manos	Oídos		Huesos		Bulto
Nariz	Ojos		Lengua		
Pies			Muelas		
Uñas					

casco y el rostro (boca, labios, ojos, párpados, uñas). Parece una figura de bulto, de ésas que poblaban las iglesias coloniales y el propio convento. Bulto: "todo aquello que hace cuerpo, y abulta y no se distingue lo que es, ó por estar cubierto con alguna cosa, ò por estar muy distante", en otra significación sería "solo el rostro, la cara, ò el semblante del hombre". Bulto es la "Imagen, efigie, ò figura hecha de madera, piedra ù otra cosa" a diferencia de las pinturas que son en plano.[38]

La descripción del interior del cuerpo es limitada y difusa. Le produce la misma perplejidad que le provoca la enfermedad y un cuerpo que no entiende, o que se "apodera" de ella dando muestra de su falta de control sobre la materia: una falta imperdonable para estas mujeres que debían ser ángeles en la tierra. Las muelas y dientes se internan en la boca, siendo la garganta el límite de este viaje, nombrada en el acto de comulgar. El corazón remite a la "caja" o "tabla del pecho", sitio en donde éste –en los arrobos místicos– circula saliendo de su centro. Los ojos también conectan con el interior al estar unidos al casco, y un dolor agudo que siente en ellos es que se le "desunen" de él, dando la misma sensación de caos y descomposición del corazón danzante dentro del pecho. Respira incendios que la hacen sentir hinchada por "dentro y por fuera", sensación que la motiva nombrar los pulmones.

Los nervios, o cuerdas, y los huesos permiten efectuar la conexión entre este exterior de bulto y el interior difuso o desconocido, siendo los huesos y nervios la "profundidad" de sí misma. Covarrubias define las cuerdas como "los nervios que hacen trabazón en el cuerpo, que los médicos llaman algunos de ellos tendones, a tendendo".[39] Ellos se encogen o le dan calambres, produciendo transformación en sus posturas y desarmonía en el exterior en forma violenta y total. La imagen segunda imagen del cuerpo que proyecta Sor Josefa es la de una marioneta cuyos hilos intenta conocer y comprender. Esta imagen refleja la unión de un todo, aunque de frágil unión.

El dolor de su cuerpo es su refugio. Se ensimisma observando su piel hasta dar con sus huesos, que le dan estabilidad y la sumen en su interior y son el límite de un sufrimiento que más allá de ellos no puede imaginar. Si bien los huesos eran considerados "insensibles", Sor Josefa remite a ellos para dar cuenta de la intensidad del sufrimiento y, al mismo tiempo, los señala como límite del cuerpo interior nombrado, el soporte del todo y lo que permite la unión de toda la estructura junto con los nervios o "cuerdas" de esta marioneta. Entre los huesos detalla el casco y las costillas. Los huesos son materia sólida, el edificio de todo animal –el bruto cuerpo–, pero permiten al mismo tiempo dar prueba de eternidad, de permanencia en el tiempo, porque no se corrompen; de allí la conexión también con las reliquias de los santos y los cuerpos incorruptos:

Güeso. La parte firme del cuerpo que naturaleza ató con ligaturas de los nervios, armadura del edificio animal que la cerca y abriga la carne dispuesta por la naturaleza, según la calidad del animal. En el hombre es un artificio el de sus huesos admirable, y de grande especulacion; dél han escrito los anatomistas. Lo primero que pudre la tierra de los cuerpos humanos es la carne; y los huesos, por ser materia sólida, se conservan mucho tiempo, de modo que ahora en sepulcros de mil y dos mil años se hallan los huesos enteros, y algunos tan disformes que parecen de gigantes... Los que tienen poca carne y mucho hueso, y juntamente nerviosos, son valientes y para mucho, y exceden en fuerzas a los demás...[40]

La expresión más elocuente de este todo unido por huesos y nervios es "descoyuntado". Usa la expresión para referirse a los embates totales al cuerpo, puesto que peligra su unión y armonía:

Coyuntura. Latine iunctura, ae. CONIUNCTIO. NIS. Es propiamente aquella ligadura con que se ata un hueso con otro, como las coyunturas de los dedos, de las manos y pies, de codos, ombros y muñecas, rodillas y talones; porque todos estos miembros me-

neamos. Suelen engendrarse en las coyunturas entre hueso y hueso algunas enfermedades de mucho dolor y peligro. y en ellas tiene gran dominio el mal francés. la gota. corrimientos y resfriados. 2. Y porque la coyuntura hace trabazón entre hueso y hueso. cuando uno tiene con otro negocio y halla buena sazón. se dice haber llegado a buena coyuntura.3. Descoyuntar. alargar y apartar un hueso de otro: esto acontece en el tormento de garrucha y otros en que se extienden los miembros.[41]

El cuerpo es una juntura de partes. Esto puede explicar. por ejemplo. el sentido de los tormentos dentro del sistema penal colonial. provenientes del martirio. en los castigos corporales o "aflictivos". El más terrible de ellos era la pena capital en la forma de desmembramiento del cuerpo. Padecer y quebranto se reúnen aquí en una coherencia dada por la concepción fisiológica del cuerpo. Ella siente. magistralmente. que se le "descuaderna el cuerpo" como un libro que se descifra al pasar por todas sus partes o las cuadernas de un barco que componen su estructura. Los nervios y cuerdas se le encogen y. entonces. entre desarmarse y encogerse. la marioneta ni un paso puede dar:

... 8 años ha que siento dolores en medio lado del cuerpo. que. aunque me han curado infinito y varios médicos. ninguno ha entendido el mal ni han tenido asierto; otras veses me entra temblor que me descoyunta el cuerpo; otras veses me dan estrallidos+ en los güesos. que pa[r]ese se me descuaderna+ el cuerpo; otras veses se me encogen todos los nervios y cuerdas. que para dar un solo paso o haser cualquier movimiento. me cuesta clamar a Dios y quejarme contra toda mi volun[tad]. por la fuersa de dolores que me causa la violensia que me hago a haser lo que pueda en la comunidad. que. por la bondad de Dios. ando en pie. aunque tan quebrantada.* (Carta 4. primera etapa. martes 15 de marzo de 1763)

La enfermedad como descomposición interior es pérdida de la armonía. del "natural temperamento ù disposiciòn que antes tenía: como descomponerse el estómago". o la calentura. que es demasiado hervor de sangre. La descompostura como desorden. falta de modo o regla. en este caso también se asocia a la unión de partes que se privan de la "hechura y ser que tenía el agregado de varias cosas. deshaciéndose ù desordenándose"42. El dolor del cuerpo le causa descompostura total. interna y externa. Pierde la armonía que debe tener dentro del convento al faltar a sus obligaciones y la armonía con Dios al quejarse y no poder agradecerle que se acuerde de ella al enviarle dolor. porque le duele mucho. La descomposición puede llegar al extremo de la separación del cuerpo del alma. es decir. de ella misma:

este conjunto me causa una descomposisión tan estremada. con desmayo y escaesimiento en todo mi cuerpo. de pies a cabesa. que me parese que ya se me desune la alma del cuerpo. porque creo que. cuando llegue este transe. no habrá diferensia la menor en lo que me pasa... (Carta 4. primera etapa. martes 15 de marzo de 1763)

Lo que Sor Josefa describió en el párrafo anterior era habitual y se le acentuaba de jueves a viernes. es decir. al meditar en la pasión de Cristo. agregándose dolor de cabeza. sienes y "selebro y todo el casco". con lo que enfatiza la experiencia límite a la que está sometida por el dolor del cuerpo. puesto que el casco es un hueso y no debería dolerle por ser parte no sensible. Ella extiende los límites de lo sensible para expresar la totalidad del dolor y con ello también "estira" su lenguaje para poder nombrar aquello que sólo sabe sentir. La dualidad cuerpo y alma que deja al cuerpo en situación de inferioridad. impone una dificultad de percibirse a uno mismo en armonía si se centra esa reflexión en él. Sor Josefa se percibe en desarmonía e incluso cree tener un lado del cuerpo más largo que el otro.

El cuerpo es un todo frágil. fragmentado. de débil unión o fortaleza. Es la experiencia límite del alma. que cae a lo profundo hasta encontrarse con la melancolía. La incomprensión total del cuerpo y el alma puede resumirse en la expresión "penas de muerte". las que sobrevienen porque "ni Yo me entiendo ni el confesor me entiende" y entonces. en mejores palabras que las mías. dice:

... este conjunto de penas me acarrean tal indisposisión y dolores. que me pares[e] ya son los últimos alientos de la vida; a esto se sigue grande melancolía. que me cubre de manchas el cuerpo. y aonde me salen estas manchas. me dan terribles dolores. que si no recordara su aservidad los dolores que la humanidad santísima de mi Señor padesió en toda su vida. pasión y muerte. fuera cosa dura el tolerarlos en lo humano. si no me refugiara en las dolorosísimas llagas de mi pasientísimo Jesús. que así se acuerda de mí con tanto amor.* (Carta 4. primera etapa. martes 15 de marzo de 1763)

La agresividad que acompaña la melancolía y el sufrimiento de Sor Josefa. tanto hacia sí en el suicidio como hacia las personas que la rodean queriendo incluso beber su sangre. junto a la enfermedad como hipocondría o masoquismo al remitirla a la muerte constantemente. permite afirmar –como ha propuesto el psicoanálisis más reciente (Lacan-M.Klein)– que el Yo está marcado desde el origen por la agresividad en tanto pulsión de muerte. Esto ha sido planteado en estudios con niños que ven animales que se trituran. o que se ensucian con heces y orina. que ven el cuerpo "fragmentado".[43] En Sor Josefa. fragmentación no es lo que se reprime y aparece en sueños. sino que la forma de percibir y conocer el cuerpo. En este sentido. el paso hacia la "modernidad" de la psiquis tendría que hacer del cuerpo un predominio de órganos y funciones. más que de un todo bruto de miembros que se descontrolan fácilmente. De hecho. en el repertorio de palabra de Sor Josefa. los órganos son cuatro: corazón. pulmones. cerebro y piel. Es significativo que en el esquema corporal de Sor Josefa estos órganos le permitan dar cuenta de experiencias totales intensas en que interior y exterior son uno. todas ellas remitidas a la muerte.

Acervo del Monasterio de Dominicas de Santa Rosa de Santiago. Imagen de bulto de Santa Rosa de Lima y crucifijo barroco.
Una mujer monja se debatía entre dos imágenes del cuerpo, el del hábito, silencioso, oculto y pasivo, casi desconocido, y el del sufrimiento en el cuerpo de un Cristo masculino, pero humano, pensable en su dolor, sus llagas y desgarramiento en la Cruz. A través de los escritos de Sor Josefa, aparece otro cuerpo, sin iconografías, pero sí con imágenes de partes, miembros, órganos, centros y nervios que a veces corresponden con conocimientos médicos y, en otras, constituyen un mapa interior y personal.

La percepción del cuerpo en sus imperfecciones y en su ideal tiene diferencias entre hombres y mujeres. Cabeza y pecho poseen un lugar destacado en el relato de esta monja. Dentro del pecho, costillas y pulmones. Dentro de la cabeza, el cerebro. La percepción del cuerpo en nosotras -señalan estudios para sociedades occidentales contemporáneas-, tiene una asociación total al concepto de carne, lo que refuerza el discurso de la inferioridad y peligrosidad femeninas. Situándonos desde el "resultado" histórico de tal concepción, las "mujeres parece estar más preocupadas por su propio cuerpo y tienen de su propio cuerpo un concepto inferior al de los hombres, especialmente durante la fase perimenstrual".[44] Como pretendo mostrar aquí, ello viene de una concepción pre-moderna del cuerpo de las mujeres, dada por la dicotomía cuerpo/alma – carne/espíritu que tiene correspondencia con las categorías ordenadoras de lo superior y lo inferior, lo alto y lo bajo, y las posibilidades que estas asociaciones suponen para la salvación o de paso a la "racionalidad" en las mujeres.

Interesante es que se hayan considerado, en estudios actuales, que hay partes masculinas –por su protagonismo en la autopercepción– como orejas, espalda y codo y otras femeninas como los labios, la cara y la piel. En una investigación de 1964, se concluye que los hombres asocian el self con la cabeza y la mujer con el tórax y con el cuerpo.[45] ¿Será otra "coincidencia" con el análisis corporal aquí presentado? Aunque es interesante que Sor Josefa -junto con mencionar la piel, la cara y los labios- haga de la cabeza un lugar recurrente de dolores, punzadas y tormentos. La cabeza, junto a los pies, son los extremos de sí. Se detiene en ella mencionando el cerebro y el casco que pueden asociarse a estas angustias que la llevan a pensar tantas cosas. El pecho, y la caja del pecho, la espalda y el cuerpo en general son su Yo como mujer, reuniéndose otra vez aquí los discursos que le permiten pensarse y asignarse un sentido: la mística (en el pecho) y la ascética (el cuerpo como lo inferior y un obstáculo para la salvación en tanto máquina de pecados).

Los quebrantos, en tanto dolores físicos, dan cuenta de un proceso total de construcción de identidad, histórico, particular de una mujer en el siglo XVIII que quedó en cartas privadas, secretas y en el propio cuerpo de Sor Josefa al morir. Ella misma sabe ya, al final de las cartas al confesor Álvarez, que es "individuo". Pero nadie podrá hablar ni decir nada de ella después de muerta; vendrá el silencio, se quemarán los "papeles" y todo se sepultará con su cuerpo:

Díseme su reverensia que sus papeles, antes de morir, los queme: le hago saber que sólo los muy presisos tengo para mi gobierno, y su reverensia hágame la mesma diligensia, si acaso hay alguno en su poder, que le estoy pidiendo a nuestro Señor que, si hay esto, en ser los sepulte, deme el consuelo que le pido; y le suplico que ni en vida ni después de muerta ha de hablar palabra en orden a mi individuo, sino sólo me ha de nombrar en el santo sacrifisio de la misa, para pedir a Dios por mi pobre alma, y a lo demás: silensio, que bien es que se sepulten con mi cuerpo todas mis cosas, pues sólo en la tierra están bien premiadas y holladas, como ellas y Yo meresemos por nuestros desaciertos en todo, y así, no hay lisensia para nada sino para lo dicho, a bien que Yo allá lo he de ver y saber todo.* (Carta 59, tercera etapa, sin fecha).

Epílogo

El sufrimiento del cuerpo permite al sujeto tomar conciencia de sí. El dolor físico obliga a Sor Josefa a nombrar ese Otro que es su cuerpo, el que se hace presente para obstaculizar sus propósitos. Cuando el cuerpo se hace presente, encarna la metáfora total de la caída: "mis habituales quebrantos me ponen en tal estremo de no poder estar hincada ni sinco minutos, por la violencia de dolores que siento de pies a cabesa, y cuando me hago fuersa, se me adormece el cuerpo y me dan tantos temblores que me ponen en estremo de dar en tierra, pero aun con todo, no dejo de seguir comunidad ni servir solo en los ofisios de obediencia"

(Carta número 30, primera etapa, 1763). Las ideas que he tratado de exponer tienen en un texto –que retomé recientemente– la expresión más clara de todos estos rodeos míos. Dice E.M. Cioran: "Es el sufrimiento y no el genio, únicamente el sufrimiento, lo que nos permite dejar de ser marionetas."[46] La experiencia de Sor Josefa forma parte de un proceso de constitución del sujeto moderno, en tanto "individuo", en el mundo colonial. Lo vemos en esos instantes fugaces en el texto en que ella intenta describir la totalidad del sufrimiento, en que el cuerpo –su enemigo– es el único interlocutor en la soledad de su vivencia individual.

Muy moderno si comparamos sus expresiones relativas al peso del cuerpo, del bruto, en la conciencia de sí, en la asociación de la hipocondría con la melancolía y la cercanía de la muerte con las de Hugo von Hosmannsthal a inicios del siglo XX: "¿Serán ya los rebasados cuarenta años, y que algo en mí se ha vuelto más pesado y sordo, igual que mi cuerpo, al que nunca sentí mientras estuve en los Distritos y al que ahora –salvo que sea la hipocondría la que me invade- comienzo a sentir?"[47] La escritura en forma de cartas y la escritura de diarios que hace del cuerpo un tópico íntimo, acercan el Epistolario de Sor Josefa al sino existencialista propio del individuo contemporáneo. Si bien ella sufre por el destino de su "individuo" luego de la muerte, ordenando modernamente su vida presente en torno a las angustias de una vida medida y pesada en una línea temporal de años que le encaminan a la otra vida, es parte de la misma angustia moderna del ser cuando dice con Kafka: "es totalmente cierto que escribo esto porque estoy desesperado a causa de mi cuerpo y del futuro con este cuerpo".[48]

* El Epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo ha sido íntegramente transcrito y críticamente establecido por Raïssa Kordic Riquelme. Se respeta por tanto la ortografía original. Su estudio ha formado parte de los proyectos fondecyt 1010998 del grupo de investigadoras conformado por Lucía Invernizzi, Ximena Azúa, Raïssa Kordic y Alejandra Araya. Al establecer la riqueza y la importancia del texto, comparándolo con otros escritos de monjas conocidos hasta ahora para el mundo americano, es que el espacio conventual y la escritura de monjas se reveló como un eslabón imprescindible para la comprensión del proceso de construcción de la subjetividad y la individualidad modernas. Estas líneas de trabajo las continuamos en un nuevo proyecto fondecyt (1040964) que toma estas cartas como indicio de este proceso en la sociedad colonial chilena. Mi tesis doctoral, dirigida por la doctora Solange Alberro en el Colegio de México, también se inserta dentro de ellos.

1 Alonso de Covarrubias y Orozco, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Castalia. Madrid, 1995, p.380. En adelante, Covarrubias.

2 *Diccionario de Autoridades*, Real Academia Española, Imprenta de Francisco del Hierro, Madrid, Tomo segundo, 1729, p.687. En adelante Autoridades.

3 Ibid., p.605.

4 David Le Breton, *La sociología del cuerpo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002, p.28.

5 La discusión respecto a la pertinencia de la categoría cuerpo en la sociología y la antropología fue establecida en el artículo pionero de Marcel Mauss, "Técnicas y movimientos corporales" (1936), a partir del cual ambas disciplinas han continuado la empresa de establecer propiamente una sociología del cuerpo. Los libros de Bryan S. Turner, El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social (México, 1984) y La sociología del cuerpo (Buenos Aires, 2002) de David Le Breton, son de mucha riqueza para un programa de investigación en sociedades contemporáneas, pero también como sugerencias para el historiador. Trabajos concretos desde la historia del cuerpo siguen siendo los reunidos por Michel Feher / Nadia Tazi, Fragmentos para una historia del cuerpo humano, tres tomos (Madrid, 1999). El reconocimiento de la historia del cuerpo se recoge en el artículo de Roy Porter, "Historia del cuerpo", en Peter Burke, Formas de hacer historia, Madrid, 1999.

6 Ver David Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.

7 Manuel José Álvarez López, el destinatario de estas cartas, era oriundo de Villafranca, Castilla. Nació el 2 de diciembre de 1701 y entró a la Compañía de Jesús el 19 de marzo de 1723, llegando ese mismo año a Chile. Fue parte de las misiones de Santiago, Copiapó y Huasco (al norte de Santiago). Se destacó como profesor de Teología en el seminario de Concepción, al sur, del cual fue rector así como del Colegio de la misma ciudad, cargos que lo alejaron de Santiago. Estos destinos marcan un hito en la relación epistolar con Sor Josefa así como su expulsión del territorio que lo llevó a Massa Carrara, donde murió el 19 de abril de 1773. Fue reconocido como autor místico y tuvo una estrecha relación con el padre Ignacio García, patrocinador del monasterio de Sor Josefa, puesto que es autor de una biografía del mismo. Estas cartas constituyen el segundo corpus estudiado que se conoce en Chile para el período colonial perteneciente a lo que genéricamente se denomina relato conventual. El primero es la Relación autobiográfica de Sor Úrsula Suárez (1666-1749), clarisa que redacta su obra entre 1700 y 1734. Edición crítica de Mario Ferreccio y Raïssa Kordic, Biblioteca Antigua Chilena, 1984.

8 Ver Alejandra Araya, "El discurso sofocado: El epistolario confesional de una monja del siglo XVIII", en Revista Mapocho, Santiago de Chile, N°53, Primer Semestre 2003, pp.161-192.

9 José Guimón, Los lugares del cuerpo. Neurobiología y psicosociología de la corporalidad, Paidós, Barcelona, 1999, p.16.

10 Ibid., p. 19.

11 Ibid., p. 17.

12 Ibid., p. 18.

13 Ver José Sánchez Lora, Mujeres, conventos y formas de la religiosidad barroca, Fundación Universitaria Española, Madrid, 1988.

14 Tomo de Michel Foucault el modo de trabajar en tres niveles de correlación que constituyen la experiencia. Ver Historia de la sexualidad: El uso de los placeres, Siglo XXI editores, 13ª edición en español, p.10.

15 Jacques Revel / Jean Pierre Peter, "El cuerpo. El hombre enfermo y su historia", en Jacqques Le Goff, Hacer la historia, vol.III, Laia, Barcelona, 1974, 173-195, p.191.

16 Estos últimos aspectos no son abordados a cabalidad en este texto. Forman parte de mi tesis doctoral y pueden leerse los siguientes artículos de mi autoría: "De espirituales a histéricas: las beatas del siglo XVIII en la Nueva España", en revista Historia n°37, vol.1, enero-junio 2004, pp. 5-32 y "Melancolía, hipocondría e histeria o las enfermedades del individuo moderno: una mirada desde la historia de las mentalidades y la historia del cuerpo", en Revista Psiquiatría y Salud Mental, Sociedad Chilena de Salud Mental, en prensa.

17 Michel De Certeau, La fábula mística, Universidad Ibero Americana, México, 1993, p.25.

18 Ver Asunción Lavrín, "De su puño y letra: epístolas conventuales", en Manuel Ramos Medina, Memoria del II Congreso Internacional 'El Monacato femenino en el Imperio Español. Monasterios, beaterios y colegios', Condumex, México, 1995, 43-62. Y Asunción Lavrín / Rosalva Loreto (Introducción), Monjas y beatas. La escritura femenina en la espirituali-

dad barroca novohispana. Siglos XVII y XVIII. Universidad de las Américas/Archivo General de la Nación, México, 2002.

[19] Ver Jean Marie Goulemont, "Las prácticas literarias o la publicidad de los privados", en: Philippe Ariès/Georges Duby (direc.). Historia de la vida privada, vol. 3, 1989.

[20] Michel Foucault, Tecnologías del yo, Paidós/I.C.E-U.A.B, Barcelona, 1996 [1990], p.49.

[21] Madeleine Foisil, "La escritura del ámbito privado", en Georges Duby/Philippe Ariès (direc.). *Historia de la vida privada*, vol 5, Taurus, Madrid, 1989, p.359.

[22] Rolando Mellafe, "Demografía histórica de América Latina. Fuentes y métodos", en Mellafe, Rolando, *Historia social de Chile y América*, Santiago, Editorial Universitaria, 1986, 146-215, p.185.

[23] Las cartas, sesenta y cinco en total, se encontraban desperdigadas sin orden y sólo veinticinco de ellas tienen fecha precisa. El procedimiento para ordenarlas lo realizó Lucía Invernizzi, reparando en unidades menores del enunciado para construir redes de relaciones entre signos e indicios esparcidos en las distintas cartas. Ello permitió un ordenamiento básico, preliminar y provisorio que configura una secuencia que se extiende desde antes del 15 de marzo de 1763 y hasta después del 7 de marzo de 1769, fecha de la última. Esto permite distinguir tres etapas en el proceso de escritura de Sor Dolores que es al que se hace alusión cuando cito las cartas por etapas. La primera comprende los años 1763, 1764, hasta septiembre de 1765, cuando el confesor físicamente se ausenta de Santiago y parte a hacerse cargo del rectorado del Colegio de Jesuitas en Concepción, en la frontera mapuche. La segunda se inicia en septiembre de 1765 y mediados de 1767, período en que el padre no está en la ciudad y ella debe escribirle por mandato al menos una vez al mes. La tercera es más difusa, porque sólo cuatro cartas están fechadas con posterioridad a 1766, pero la expulsión de los jesuitas decretada el 27 de febrero de 1767 es la clave de este tercer momento, puesto que para el caso de Chile esta salida empieza a ser efectiva en octubre de ese año. El padre Manuel se encontraba enfermo y eso retardó su salida, en fecha no precisa, pero posterior al 7 de marzo de 1769. Sabemos que, como otros, Álvarez partió a Italia donde murió el 19 de abril de 1773. Podría ser que algunas cartas se extendiesen a 1770. Ver Lucía Invernizzi Santa Cruz, "El discurso confesional en el Epistolario de Sor Josefa de los Dolores Peña y Lillo (siglo XVIII)", Historia, Pontificia Universidad Católica de Santiago, vol.36, 2002, pp. 179-190.

[24] Bryan Turner, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, Fondo de Cultura Económica, México, 1984, p.249.

[25] Fr. Francisco de San Cirilo, La señora de sí misma. Sermón por el alma de la M.R.M. Sebastiana Mariana del Espíritu Santo, religiosa del convento de Carmelitas Descalzas en la Nueva España, Oficina de los herederos de Joseph de Jáuregui, México, 1794. Biblioteca Nacional de Chile. Biblioteca Americana José Toribio Medina, p.20.

[26] Julia Rosa Meza Barahona (Sor María de Jesús), *Recuerdos históricos del Monasterio de las religiosas dominicas de Santa Rosa de Lima de Santiago de Chile*, Santiago de Chile, 1923, pp.169-177.

[27] Araya, 2003, p.187 y ss.

[28] Dice Asunción Torres, respecto del Epistolario de Ana de Jesús, compañera de Santa Teresa, y que, de lo que conozco, es el más cercano al de Josefa, que: "Quizás sea la primera vez que nos encontramos, tras la lectura de diferentes documentos escritos por religiosas, con la narración de una enfermedad hecha con tanto detalle y con semejante tono de queja y padecimiento". Ver Concepción Torres, Ana de Jesús. Cartas (1590-1621) Religiosidad y vida cotidiana en la clausura femenina del Siglo de Oro. Fundación Universitaria Española, Salamanca, 1995, pp.20-21.

[29] Rolando Mellafe, "El tiempo, la edad y la vejez", en Rolando Mellafe/Lorena Loyola, *La memoria de América colonial*, Santiago, Editorial Universitaria, 1994, 33-55, pp.34-35.

[30] La palma, como el ramo o la rama de árbol, es casi siempre un símbolo de victoria tanto militar como sobre el mal, lo perverso y la muerte. Por eso mismo, es también símbolo de resurrección y de eternidad. La palma de Cristo, llevada el Domingo de Ramos prefigura su Resurrección. La iconografía paleocristiana atribuye la palma a los mártires, significando la resurrección de los justos y la inmortalidad del alma (ver Gastón Duchet-Suchaux / Michel Pastoureau, La Biblia y los santos. Guía iconográfica, Alianza Editorial, Madrid, 1999, p.303). En la carta 3 de la segunda etapa, del año 1766, relata una visión estando "traspuesta" como en un "letargo", en que una persona de semblante "halagüeño, pero "majestuoso", le muestra un palma de más de tres varas, verde, ajada de oro que parecía "árbol de palmas", rematando en flores más grandes que una mano. Estas flores eran de oro como forma de tulipanes y azucenas (símbolo de pureza), se le ordenaba imperiosamente que la tomara. En la otra mano, le mostraba el número cuatro, en el otro sueño cambia a cinco. La simbología de la palma era entendida perfectamente por Josefa y por Manuel, formando parte de la anunciación de la muerte como victoria, muy importante para nuestra monja, cuyas angustias estriban en si se salvará, si triunfará por sobre su condición pecadora. En el otro sueño, en carta de cinco de agosto de 1766, la palma es una, no como árbol, y de cada hoja salen rayos de luz.

[31] Ver Rolando Mellafe, Carmen Arretx y Jorge L. Somoza, *Estimaciones de mortalidad: religiosos de Chile en los siglos XVIII y XIX*, Santiago, Centro Latinoamericano de demografía, Serie A, N°135, 1976.

[32] Covarrubias, p.843.

[33] Revel/Peter, 1974, p.173.

[34] Luis Chiozza, *¿Por qué enfermamos? La historia que se oculta en el cuerpo*, Alianza Editorial, Buenos Aires, 1997, p. 37.

[35] Ver Jean Delumeau, *La confesión y el perdón*, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

[36] El criticón, I. III, citado por José Antonio Maravall, La cultura del barroco, 9ª edición, Editorial Ariel, Barcelona, 2002, p.326.

[37] Guimón, p.17.

[38] Autoridades, 1726, Tomo Primero, p. 714.

[39] Covarrubias, p.375.

[40] Ibid., p.652.

[41] Ibid., p.364.

[42] Autoridades, Tomo Cuarto, 1732, p.134.

[43] Guimón, p.93.

[44] Ibid., p. 153.

[45] Ibid., p. 154.

[46] E.M. Ciorán, Ese maldito Yo, Tusquets editores, Barcelona, 2002, p.105.

[47] Hugo von Hosmannsthal, *Cartas del que regresa*, Traducción y notas de Carlos Ortega, Plaza & Janés editores, 2001, p.12.

[48] Franz Kafka, *Diarios (1910-1923)*, Tusquets editores, Barcelona, 1995, p.8.

CUERPOS FRENTE AL ESPEJO

Marcela Labraña C.
Escuela de Literatura, UFT
Profesora, UDP

En gran medida, todo intento por pensar el barroco desemboca en el ámbito de la complejidad expresiva. Así, las aproximaciones teóricas sobre el tema abundan en el establecimiento de parejas de contrarios que subrayan la tensión que pareció gobernar los impulsos culturales y vitales del período. El cuerpo, en su tránsito por este camino inquieto, se encuentra frente al espejo. Ciertamente, no es novedad que ambos, cuerpo y espejo, se necesiten mutuamente, pero en el barroco esta pareja adquiere inusitada fuerza y protagonismo.

A través del tiempo, en el contenido simbólico de ambos términos, se ha proyectado con frecuencia la silueta de una segunda pareja de términos que destaca el contraste, el conflicto que subyace, a veces de manera un tanto difusa, en la relación cuerpo-espejo. Me refiero al binomio realidad y representación, al que aluden en particular algunos aspectos generales de la carga simbólica del espejo. Juan Eduardo Cirlot explica en su *Diccionario de símbolos* que desde la Antigüedad el espejo ha sido entendido como un objeto ambivalente. Por un lado, se lo ha visto como símbolo de la conciencia o la imaginación en virtud de su capacidad para reproducir los reflejos del mundo visible. Pero precisamente este sometimiento absoluto del espejo a la ley del cambio y de la sustitución que gobierna este reino voluble, explica que también se lo haya definido como una lámina engañosa que hace aparecer y desaparecer las imágenes, recordándonos, de paso, la a veces violenta fragilidad de lo real[1]. Como señala Arnold Hauser, el espejo barroco, en síntesis: "dice la verdad y miente a la vez. Es claro como el cristal, duro y liso, pero también delicado y frágil; y si el espejo es la superficie del agua, basta un leve soplo para destruir la imagen, para convertir el espejo y la imagen en pura ilusión"[2].

Francisco de Quevedo, uno de los aspectos de esta síntesis, el lado claro del espejo, la cara que dice la verdad, en este soneto:

> *"Dificulta el retratar una grande hermosura, que se lo habían mandado, y enseña el modo que sólo alcanza para que fuese posible"*
>
> *Si quien ha de pintaros ha de veros*
> *y no es posible sin cegar miraros,*
> *¿quién será poderoso a retrataros*

sin ofender su vista y ofenderos?

En nieve y rosas quise floreceros,
mas fuera honrar las rosas y agraviaros;
dos luceros por ojos quise daros,
mas ¿cuándo lo soñaron los luceros?

Conocí el imposible bosquejo,
mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
aseguró el acierto en su reflejo.

Podraos él retratar sin luz impropia,
siendo vos de vos propia, en el espejo,
original, pintor, pincel y copia[3].

Quevedo se refiere a la dificultad que conlleva todo intento por representar o plasmar la realidad. La distancia entre copia y modelo se vuelve aún más extensa cuando el original posee una belleza sobresaliente, ya que ésta, como explica el primer cuarteto, enceguece al pintor. El segundo cuarteto da cuenta de los vanos esfuerzos del pintor por ser fiel, por no agraviar la belleza del modelo. Al inicio del primer terceto, reconoce su fracaso absoluto: "Conocí el imposible en el bosquejo"[4]. Pero inmediatamente aparece el espejo que se erige como el territorio que logra conciliar todos los elementos del proceso representativo: "original, pintor, pincel y copia"[5].

Pero recordemos que también el espejo barroco tiene otro lado, el reflejo que miente y ostenta involuntariamente la fragilidad de sus conquistas. En el soneto "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión", de Sor Juana Inés de la Cruz, se despliega una aguda conciencia del artificio al que induce este reflejo:

Éste que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;

éste, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores
triunfar de la vejez y del olvido,

es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado:

es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada[6].

Este poema se refiere al espejo de manera oblicua, a través de la alusión a un retrato, es decir, al reflejo de un cuerpo sobre una tela. Lo primero que llama la atención es lo poco que estos versos cuentan acerca del cuerpo retratado. No nos dicen nada respecto a la pose, al encuadre que recoge el reflejo. Nada sobre los colores de la piel, los atuendos y el fondo que lo ampara. El cuerpo calla, duerme, mientras el reflejo convoca palabras que proclaman su carácter de artificio, de engaño.

En el primer y en el último verso del cuarteto inicial, encontramos la palabra *engaño* que en ambos casos se utiliza para definir al retrato. En concreto se explica que los colores sobre una tela, es decir, el sustrato material que da vida a un cuerpo retratado, son sólo "falsos silogismos" captados por los ojos. Luego, en el segundo cuarteto, se pone en entredicho uno de los fundamentos de la función social que el retrato desempeñaba en ese tiempo. Me refiero a la idea de que el cuadro, a diferencia del cuerpo, garantizaba la eternidad del retratado, la derrota "de la vejez y del olvido". Los dos tercetos, en tanto, están compuestos por versos que deshojan distintas maneras de decir una misma verdad: el retrato no salva de la muerte, ni es un salvoconducto que permite viajar sin mácula por el tiempo. Todos los versos de los tercetos son definiciones destinadas a subrayar la precariedad del retrato, su calidad de "vano artificio". Severo Sarduy explica que "El retrato, el autorretrato como género, ha tenido siempre por objeto la glorificación del sujeto, su elogio franco o solapado, su exaltación al rango del arquetipo"[7]. Este poema, entonces, subvierte las características propias del retrato en cuanto género, omitiendo por completo al sujeto; por el contrario, elogia o exalta la precariedad de la pintura (la copia) y su modelo (el sujeto).

Aquí conviene recordar que el barroco proyecta sobre el espejo y el retrato su obsesión por la fugacidad de la vida, su visceral

conciencia de la muerte. Esto explica, por una parte, la habitual presencia de los espejos en las *Vanitas*, aquellas pinturas que buscan representar al mismo tiempo el esplendor y la fugacidad del mundo. Así, espejos, pompas de jabón, cristales, violines con cuerdas cortadas, flores y calaveras, se desprenden de su dimensión cotidiana y en conjunto inscriben un lema pictórico sobre la precariedad de lo real. Por otra parte, se cree que la incorporación casi obligatoria de la calavera en este tipo de cuadros tiene su origen justamente en los retratos: "hacia fines del siglo XVI, la figura que aparece con mayor frecuencia en el reverso de los cuadros es la calavera, en tanto proyección inversa del retrato, su negativo exacto: mientras el retrato pretendía perpetuar la memoria y la fama de un hombre, el reverso borraba toda señal identificatoria y lo convertía en *memento mori*, recuerdo de la muerte"[8].

El poema de Sor Juana culmina con un verso notable tanto a nivel de contenido como de insistencia rítmica: "es cadáver, es polvo, es sombra, es nada". Aquí se establece en forma categórica que el retrato posee el mismo destino final que el cuerpo que le dio origen. De manera implícita, se mimetizan también la naturaleza, la esencia de ambos términos. Este proceso de intercambio de piel se vuelve particularmente evidente al aislar este último verso. Al margen del marco de sentido que le otorga el resto del poema, estas palabras (cadáver, polvo, sombra, nada) remiten inmediatamente al cuerpo y a su carga de finitud. Me parece, además, que en este poema de Sor Juana subyace una reflexión sobre los alcances de la reproducción mimética y del arte, en general. En él se plantea que más allá de los detalles superficiales, que se omiten conscientemente, la representación, el reflejo, se identifican sustancialmente con lo representado, porque el arte también es vano afán, también es parte de "este mundo, república del viento / que tiene por monarca un accidente", como escribió otro poeta del siglo XVII, Gabriel Bocángel, en su soneto "Huye del sol, el sol y se deshace"[9].

Francisco de Quevedo aborda en su famoso soneto "Amor constante más allá de la muerte" el tema de la muerte del cuerpo recurriendo precisamente a esta socorrida imagen del polvo: "su cuerpo dejarán, no su cuidado; / serán cenizas, mas tendrá sentido; / polvo serán, más polvo enamorado"[10]. Queda claro que estamos ante una perspectiva del destino final del cuerpo mucho menos negativa que la expresada por Sor Juana en su soneto "Procura desmentir los elogios que a un retrato de la Poetisa inscribió la verdad, que llama pasión". En él, tanto el cuerpo como su reflejo son materia, son polvo y, en última instancia, son nada. Por el contrario, en el soneto de Quevedo, el polvo, las cenizas del cuerpo adquieren un sentido: el amor, la pasión salva al polvo de la nada. Pero esta imagen, como suele ocurrir en el barroco, también posee un lado oscuro. Octavio Paz supo dar cuenta de esas sombras:

¿Las cenizas sienten, el polvo sabe que está enamorado? Quevedo se aparta del platonismo y del petrarquismo: no afirma la inmortalidad del alma sino la del cuerpo, literalmente reanimado por la pasión. El amor de Quevedo se resuelve en una afirmación eminentemente cristiana que ya había escandalizado a los filósofos paganos: la resurrección del cuerpo. (...) Pero la imagen de Quevedo también es escandalosa para un cristiano: el agente de la resurrección no es Dios sino el amor humano hacia otra criatura humana. Y algo todavía más escandaloso: no hay realmente resurrección del cuerpo sino reanimación de sus despojos.[11]

Por otra parte, el espejo barroco también se vincula al simbolismo del agua *reflejante* y al mito de Narciso que, según Carmen Bustillo, constituye el elemento clave de una tendencia estética de alto impacto en el Barroco. Así, se puso el énfasis en la reflexión del creador sobre su propia obra, lo que en el fondo respondería al afán de ver la propia imagen reflejada, de hacer, de escribir o pintar, observándose; "Las Meninas" de Velázquez es, sin duda, el ejemplo más conocido de esta corriente.

Muchas veces este "hacer observándose" trata el problema que ya he mencionado: la dificultad o la imposibilidad de la representación. La copia, el reflejo del cuerpo en el agua, emerge como un eco inexacto, siempre en deuda y ciertamente siempre en fuga. En Sor Juana, hay varios poemas en los que esta reflexión se hace manifiesta:

"En un Anillo retrató a la Sra. Condesa de Paredes. Dice por qué"

Este retrato que ha hecho
copiar mi cariño ufano,
es sobrescribir la mano
lo que tiene dentro el pecho:
que, como éste viene estrecho
a tan alta perfección,
brota fuera la afición;
y en el índice la emplea,
para que con verdad sea
índice del corazón [12].

"Esmera su respetuoso amor hablando a un Retrato" (fragmento)

Copia divina, en quien veo
desvanecido al pincel,
de ver que ha llegado él
donde no pudo el deseo;
alto, soberano empleo
de más que humano talento;
exenta de atrevimiento,
pues tu beldad increíble,
como excede a lo posible,
no la alcanza el pensamiento.

Toco, por ver si escondido
lo viviente en ti parece:
¿posible es, que de él carece
quien roba todo el sentido?
¿Posible es, que no has sentido
esta mano que te toca,
y a que atiendas te provoca
a mis rendidos despojos?
¿Que no hay luz en esos ojos?
¿Que no hay voz en esa boca?

Y aunque ostentes el rigor
de tu Original, fiel,
a mí me ha dado el pincel
lo que no puede el amor.
Dichosa vivo al fervor
que me ofrece un bronce frío:
pues aunque muestres desvío,
podrás, cuando más terrible,
decir que eres impasible,
pero no que no eres mío[13].

En el primer poema, se desarrolla una observación crítica sobre el hacer, el pintar en este caso, que da cuenta de un cambio de rumbo: el artista prescinde de la información sensorial que le proporciona el modelo y opta por plasmar en la tela los sentimientos, la imagen interna del original que sus sentimientos han dibujado. De hecho, es su "cariño ufano" el que despierta la necesidad de pintar, el deseo de "sobrescribir la mano / lo que tiene dentro del pecho". La autoevaluación estética, por consiguiente, ya no depende de la proximidad del retrato a la apariencia del modelo sino de su propia capacidad para copiar o reflejar una imagen o emoción interna.

En "Esmera su respetuoso amor hablando a un Retrato", Sor Juana plantea que el arte tiene un poder evocador que en ocasiones logra convertir la ausencia en presencia cautiva, es decir, el arte a veces traspasa la frontera, deja de evocar la realidad y, decididamente, la convoca. Este poder otorga al reflejo del cuerpo, al retrato, una existencia paralela que pertenece por completo a su creador, al artista: "Y aunque ostentes el rigor / de tu Original, fiel, a mí me ha dado el pincel / lo que no puede el amor. (...) pues aunque muestres desvío, podrás, cuando más terrible, / decir que eres impasible, / pero no que no eres mío"[14]. Estos versos de cierre remiten al último terceto de uno de los sonetos más conocidos de Sor Juana, "Que contiene una fantasía contenta con amor decente". Aquí la poderosa energía evocadora del retrato se canaliza a través de la fantasía: "que tu forma fantástica ceñía, / poco importa burlar brazos y pecho / si te labra prisión mi fantasía"[15]. Me parece que esta alusión a la fantasía clarifica una línea importante del pensamiento estético de Sor Juana, ya que permite leer ambos finales como manifestaciones de un modo de entender o concebir la relación arte (retrato, fantasía)-realidad.

Ahora bien, la confianza en la capacidad del arte para convocar la realidad que Sor Juana expresa en los poemas que acabo de revisar, contradice por completo al primer poema suyo que comenté en este ensayo. En él, el retrato, el arte, aparece como signo del fracaso. La fantasía aquí no atrapa, ni convoca nada del mundo real; muy por el contrario, se convierte ella misma en realidad, en cuerpo-cadáver, en polvo, en nada. Elegí precisamente estos tres poemas de Sor Juana para mostrar la huella que dibuja el movimiento de un espíritu barroco como el

suyo. Estos trazos en torno a la idea del retrato responden a la ambivalencia del barroco que ciertamente encuentra en el espejo y sus manifestaciones un reflejo inagotable de su ambigüedad. A la vez, creo que estos poemas responden a lo que Hauser señala respecto a la relación espejo-propuesta estética: "¿Qué podía responder mejor que el símbolo del espejo al concepto manierista del arte, a su contradicción interna, a su irrealidad, a su lúcido brillo y encanto"[16].

Para finalizar esta revisión del espejo barroco, quiero mencionar la reflexión de Octavio Paz sobre los retratos de Sor Juana que pintaron Miranda y Cabrera. Paz señala que, en estas dos versiones de su retrato,

hay una oscilación entre la representación y la reserva. Los dos pintores confirman a sus poemas; al pintarla, pintaron la imagen ambigua de la seducción y el desengaño. (...) La actitud y la mirada evocan el indefinible gesto de Narciso mientras ve cómo la corriente cambia su rostro y acaba por borrarlo. (...) Después de verse en la admiración de los otros, Narciso se ve en el momento de mirarse a sí mismo y se aborrece. En Sor Juana ese aborrecimiento no llega a la destrucción. No rompe el espejo: contempla con melancolía su imagen y acaba por mofarse de ella. La introspección enfila hacia la ironía y la ironía es una manera de quedarse sola [17].

Como vemos, no sólo los poemas, sino además la imagen del cuerpo de Sor Juana, también revela esa ambigüedad melancólica tan propia de esta época. Pero el símbolo del espejo no nace y muere en el barroco. Quizá en su propia contradicción radique el secreto de su eterna vigencia. En la poesía contemporánea, existen numerosos ejemplos que beben de este pozo inagotable. Muchos son poemas ecfrásticos, que nacen de la contemplación de un autorretrato o retrato. Uno de los más famosos, al menos en el ámbito anglosajón, es el poema "Autorretrato en espejo convexo" de John Ashbery, basado en un cuadro de 1524 que lleva el mismo título. Vasari cuenta la génesis del cuadro que Francesco Mazzola, "El Parmigianino", pintó: "Francesco se puso un día a sacarse su retrato, y se miró con ese propósito en un espejo convexo, como los que usan los barberos ... Para ello mandó a un tornero que le hiciera una bola de madera, y tras partirla por la mitad y reducirla al tamaño del espejo, con gran arte se puso a copiar cuanto veía en el espejo"[18]. El cuadro muestra al Parmigianino mirando a un espejo convexo. La habitación en la que posa adopta el aspecto de una esfera convexa. El pintor, además, tiende su mano alejándola del cuerpo, de modo que ésta se ve deforme en el cuadro, dos veces mayor que la cabeza.

En esta larga meditación poética, Ashbery reflexiona obsesivamente sobre el espejo. Al inicio señala que "el retrato (de Parmigianino) es el reflejo una vez quitado. El espejo decidió pintar tan sólo lo que el veía"[19]. Luego comenta que pese a su distorsión el cuadro no produce una sensación de falta de armonía debido a que conserva una fuerte dosis de belleza ideal. Ashbery considera que a estos vestigios de la belleza los "nutren nuestros sueños" y que nos parecen formas extrañas, bizarras, porque en realidad no podemos verlas. De todo esto, "sólo nos damos cuenta en un punto en el que se esfuman como una ola rompiendo en una roca, renunciando a su forma en un gesto que expresa esa forma. Las formas conservan una fuerte dosis de belleza ideal al hurgar en secreto en nuestra idea de la distorsión"[20]. Así resuena el eco del barroco en estos planteamientos; por un lado, se destaca el poder de los sueños, de la fantasía y, por otro, se articula una estética en torno a la fugacidad, a la precariedad de las formas.

En Chile, un poeta que ha desarrollado de manera notable la reflexión poética sobre la pintura es Gonzalo Millán, especialmente en su libro *Claroscuro*, que recoge poemas inspirados en pinturas de Zurbarán y Caravaggio. En su siguiente publicación, *Autorretrato de memoria*, deja por un momento las grandes obras de la pintura y dirige su mirada hacia sus autorretratos, fotográficos o imaginarios. En "#347 (Aproximado)", medita sobre la dificultad de la representación en relación a los signos de desvanecimiento y decadencia que el tiempo va inflingiendo tanto en el retrato como en su modelo:

Aquí el contorno de la figura se pierde.
La nitidez deja de ser lo que fue,
Esfumada por el halo del color.
El valor de la línea se empaña y decae.

El rostro invadido por el tiempo
Destaca el pómulo huesudo,
Las orejas infladas y porosas,
Las arrugas y orejas peludas.
Entre una ventanilla y otra de la nariz,
Se extiende el Sahara.
Entre los ojos hay un Desierto de Atacama.[21]

Aquí, además del problema de la representación, aparece lo que ya veíamos en Sor Juana: el espejo no sólo da cuenta del presente, sino del futuro, en tanto *memento mori*, recuerdo de la muerte. Pero, en el poema de Millán, el polvo del barroco se ha convertido en un desierto.

Escojo como estación terminal de este recorrido por ambos lados del espejo un poema de Enrique Lihn que reúne varios de los temas que han estado girando hasta ahora. Un espejo de larga data devora a Narciso y lo enfrenta a su verdadero y secreto rostro: la nada, "la nada que está en todo como el sol en la noche", como la calavera en el reverso del retrato.

La vejez de Narciso

Me miro en el espejo y no veo mi rostro.
He desaparecido: el espejo es mi rostro.
Me he desaparecido;
porque de tanto verme en este espejo roto
he perdido el sentido de mi rostro
o, de tanto contarlo, se me ha vuelto infinito
o la nada que en él, como en todas las cosas,
se ocultaba, lo oculta,
la nada que está en todo como el sol en la noche
y soy mi propia ausencia frente a un espejo roto.[22]

1 Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela, 1998.

2 Citado por Carmen Bustillo en *Barroco y América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1998, p. 119.

3 En *Paraíso cerrado*. Edición de José María Micó y Jaime Siles. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003, pp. 505-6.

4 Ibídem.

5 Ibídem.

6 Cruz, Sor Juana Inés de la. *Antología de Sor Juana Inés de la Cruz*. Selección e introducción de María Luisa Pérez. Santiago: Universitaria, 1994, pp. 47-8.

7 Sarduy, Severo. *Obra completa*. Edición Crítica. Tomo II. Coordinadores: Gustavo Guerrero y François Wahl. Buenos Aires: ALLCA XX, 1999. p. 1319.

8 Accatino, Sandra. "Vanitas: imágenes del conocimiento y de la vacuidad de todo saber". *Vértebra* 10 (2005): p. 29.

9 En *Paraíso cerrado*. Edición de José María Micó y Jaime Siles. Barcelona: Galaxia Gutemberg, 2003, p. 578.

10 En *Antología de la 1a poesía española del siglo de oro*. Edición de Pablo Jauralde Pou. Madrid: Espasa, 1999.

11 Paz, Octavio. *Fundación y disidencia. Dominio hispánico*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 131.

12 Op. cit., pp. 100-1.

13 Idem, pp. 90-2.

14 Idem, p. 92.

15 Idem, p. 32.

16 Citado por Carmen Bustillo en op. cit.

17 Paz, Octavio: op. cit., p. 240.

18 Citado por John Ashbery en *Autorretrato en espejo convexo*. Traducción de Javier

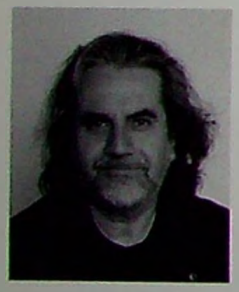
19 Ibídem.

20 Idem, p. 23.

21 Millán, Gonzalo. *Autorretrato de memoria*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2005, p. 40.

22 Lihn, Enrique. *Porque escribí. Antología poética*. Selección, prólogo y apéndice crítico de Eduardo Llanos Melussa. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 1995, p. 24.

CUERPO Y ARQUITECTURA
DE LA ANALOGÍA A LA VIRTUALIDAD



Hernán Marchant M.
Profesor Escuela de Arquitectura, UFT

La arquitectura como arte corpóreo

Desde los primeros gestos arquitectónicos a los que nos podamos remontar, aparece el cuerpo en el que habita el hombre, y su relación con el entorno natural, en el que la arquitectura se constituye en una segunda piel, la que actúa como mediadora para la habitación humana.

Las primeras manifestaciones de lo que podríamos llamar una "conducta arquitectónica", son la búsqueda del cobijo para proteger al cuerpo de las intemperies. A lo largo de la historia del hombre, la arquitectura ha ido desarrollando formas de ser de este cobijo, hasta llegar a construir universos totalmente artificiales, en los que el hombre contemporáneo habita, pero en todos ellos existe la constante, la referencia corpórea bajo sus distintas formas.

Nuestra presencia corporal ha estado, y sigue estando, al centro de la problemática arquitectónica. De allí se comprende que, de todas las disciplinas artísticas, es la arquitectura la que mantiene una relación de mayor complejidad con el cuerpo, lo que se explica al tener que contener simultáneamente distintas facetas que involucran la relación cuerpo-entorno-mediador:

1. La arquitectura tiene en su centro focal de interés el dar respuesta a las necesidades de la vida del hombre en todos sus aspectos, tanto físicos como mentales, cuyas referencias en ambos casos es de orden corpóreo. William Morris definía esta intervención al decir: "*La arquitectura es una concepción amplia, porque abarca todo el ambiente de la vida humana, no podemos sustraemos a la arquitectura, ya que formamos parte de la civilización, pues representa el conjunto de las modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objeto de satisfacer las necesidades humanas.*"[1]

2. La arquitectura modifica el entorno físico por medio de construcciones materiales, que implican el manejo formal de cuerpos, volúmenes y espacios. León Battista Alberti, en el siglo XV, ya planteaba esta condición de la arquitectura: *"Llamaré arquitecto a aquel que sepa imaginar las cosas con razones ciertas y maravillosas, y dentro de la regla, tanto con*

la mente como con el ánimo; así como llevar a cabo en su obra todas estas cosas, las cuales, mediante movimiento de masas, conjunción y acumulación de cuerpos, se pueden adaptar con gran dignidad al uso de los hombres. Y para poder hacer esto, es necesario que posea conocimiento de las cosas mejores y excelentes."[2]

3. En la percepción de la arquitectura, se usan los sentidos, pero es fundamentalmente una "experiencia corporal", que se desarrolla a través del movimiento del cuerpo en el espacio y el tiempo.

Analogías formales y conceptuales

Las relaciones de la arquitectura y el cuerpo han sido declaradas por los arquitectos desde larga data. El romano Marco Vitruvio Polión, del siglo I AC, plantea en su tratado *Los diez libros de la arquitectura* que *"Ni puede ningún edificio estar bien formado sin la simetría y la proporción, como lo es un cuerpo humano bien formado"*[3], dejando establecida la estrecha relación entre la composición arquitectónica y las proporciones del cuerpo humano.

Las analogías formales que la arquitectura ha desarrollado en relación al cuerpo humano son diversas y atraviesan toda la historia de la arquitectura. Su empleo va desde el uso directo de la figura humana, como las columnas cariátides del Erechtheion en la Acrópolis de Atenas, pasando por las imágenes sacras de las catedrales, o la identificación simbólica de la planta en cruz de las iglesias con el cuerpo de Cristo (Francesco di Giorgio Martini se interesa en el Renacimiento a la relación entre el edificio y el cuerpo humano), hasta llegar a construcciones analógicas más conceptuales, cuya estructura de composición formal repite el modelo humano a través de edificios con base, cuerpo y coronación. La antropomorfización ha llegado hasta la época contemporánea con la formulación incluso de propuestas urbanas.

El cuerpo como medida

La medida y las magnitudes en la arquitectura han sido frecuentemente relacionadas con las dimensiones humanas, con el fin de darle un valor estético:

En cualquier edificio pueden distinguirse tres cosas: la magnitud que realmente tiene (medida mecánica), la magnitud que parece tener (medida visual), y la sensación de magnitud que produce (medida corporal). Las dos últimas han sido muchas veces confundidas, pero la única que posee valor estético es la sensación de magnitud.[4]

Le Corbusier, a mediados del siglo XX, propuso un nuevo sistema de dimensión de la arquitectura para *"poner orden a través de una nueva medida visual"*, que le llamó *El Modulor*, siendo esta palabra la conjunción del concepto de módulo y del número de oro. Para justificar su planteamiento, escribió:

Todavía queda por explicar lo siguiente: los Partenones, los templos indios y las catedrales se construyeron según medidas precisas que constituían un código, un sistema coherente que afirmaba una unidad esencial. Más aún; el salvaje de todos los tiempos y de todos los lugares, el transmisor de las altas civilizaciones, el egipcio, el caldeo, el griego, etc., han construido y, por consiguiente, medido.

¿De qué instrumentos dispusieron? De instrumentos eternos permanentes, de instrumentos preciosos puesto que están adscritos a la persona humana, instrumentos que tenían un nombre: codo, dedo, pulgada, pie, braza, palmo, etc. Vayamos inmediatamente al hecho: tales instrumentos formaban parte integrante del cuerpo humano y, por consecuencia, eran aptos para medir las chozas, las casas y los templos que se trataba de construir.[5]

Esta idea de relacionar la armonía de las dimensiones del cuerpo humano como recurso de proporción de la arquitectura, no es nuevo, como lo demuestran los estudios del gran genio renacentista, Leonardo da Vinci, que se sintetizan en su imagen del "hombre vitruviano", que le da forma a su interpretación de la naturaleza y el lugar de la humanidad en el "plan global de las cosas".

La regulación física

Los elementos que componen los recursos de la arquitectura están referidos al alojamiento del cuerpo en su entorno, sean éstos para acoger los movimientos y permanencias del cuerpo a través de recorridos, estancias y límites, o para dar al cuerpo las condiciones de vida e higiene que requiere por intermedio del cobijo, la iluminación, el soleamiento, la ventilación, entre otros. Así surgen muros, techos, puertas, ventanas, columnas, etcétera. En esta misma dimensión física, actúan los órganos de percepción que están definidos por las características de los sentidos del cuerpo, refiriendo el espacio a un delante, detrás, al lado, arriba o abajo, que resumen las posibilidades físicas de movimiento de los cuerpos en el espacio.

La arquitectura se desarrolla en el ámbito de las leyes físicas básicas, que son las mismas que rigen al cuerpo humano: de este modo, la gravedad y los fenómenos asociados a la luz se constituyen en temas centrales de pensamiento y desarrollo arquitectónico. Le Corbusier lo plantea cuando enuncia:

"La arquitectura es el juego sabio, correcto, magnífico de los volúmenes ensamblados bajo la luz"[6].

Por su parte, Auguste Perret se refiere a la tectónica, cuando hace énfasis en la materialidad de la arquitectura:

"Una arquitectura que no ha nacido de un sistema de construcción no es más que una moda".

Es interesante constatar que el ámbito de desarrollo de la arquitectura está fuertemente relacionado con los aspectos físicos, en términos de su concreción material, pero los temas que animan estas formas han sido definidos desde hace muchos siglos con una gran amplitud, como lo manifiesta el mismo Marco Vitruvio Polión en el siglo primero antes de Cristo:

Deberá (el arquitecto) ser ingenioso y aplicado; pues ni el talento sin el estudio, ni éste sin aquél, pueden formar un artífice perfecto. Será instruido en las buenas letras, diestro en el dibujo, hábil en la geometría, inteligente en la óptica, instruido en la aritmética, versado en la historia, filósofo, médico, jurisconsulto y astrólogo.

Esta definición nos conduce naturalmente a la idea de la arquitectura referida a los campos más diversos, en relación al hombre, e incluida su dimensión existencial.

La regulación existencial

Le Corbusier también se encarga tempranamente en su libro de 1923, "Hacia una arquitectura", de declarar que esta dimensión de la arquitectura se relaciona con el hombre, más allá de sus necesidades físicas y biológicas:

La Construcción ES PARA SOSTENER; la Arquitectura ES PARA EMOCIONAR. La emoción arquitectónica se produce cuando una obra resuena en ustedes al diapasón de un universo del cual sobrellevamos, reconocemos y admiramos las leyes. Cuando ciertas relaciones son logradas, estamos cogidos por la obra. Arquitectura es "relaciones", es "pura creación del espíritu".

Sin embargo, aun cuando este ámbito de la arquitectura pareciera alejarnos de las relaciones con el cuerpo, no es tal, ya que la dimensión existencial del hombre está referida a lo físico y corporal, más allá de su sentido, o como lo dice Heidegger: *"Ser hombre quiere decir: estar en la tierra como mortal, es decir: habitar"*.[7]

La concepción del habitar nos remite al "lugar" del hombre en el mundo, y a partir de allí se reestablece la relación con el cuerpo. Como dice Muntañola, *"La razón del lugar empieza cuando nos damos cuenta que el lugar es lo más opuesto a la historia que puede darse, y que es el sujeto humano (con su cuerpo), lo único que constituye el puente que enlaza historia y lugar"*[8].

Las relaciones entre el hombre y su cuerpo con el lugar definen los elementos fundamentales de la existencia y el habitar. *"Para adquirir un punto de apoyo en la vida, el hombre debe ser capaz de "orientarse", debe por lo tanto saber dónde está, pero debe ser capaz también de "identificarse" con el medio, lo que significa saber cómo es un cierto lugar"*.[9]

La definición de *lugar* entendido en la antigüedad como ese opuesto con el que el hombre tiene que transigir, nos lleva al *Timeo* de Platón en el que nombra *"khôra"* (localidad, lugar, espaciamiento y emplazamiento), llamada también "matriz" o "nodriza"[10], que en algún sentido explica la complejidad de la relación existencial entre el cuerpo y el lugar.

La deriva virtual

La arquitectura siempre ha expresado la relación histórica del cuerpo del hombre en el mundo. Nuestra época se caracteriza por las transmutaciones de lo material a lo inmaterial, de lo visible a lo invisible, de lo real a lo virtual, etcétera. En las ciudades y lugares contemporáneos, se constata una importante pérdida de sentido; se habla de "no lugares" (Marc Augé) para definir los espacios residuales, carentes de sentido y carga significativa, mal conformados y mal delimitados. Los artistas, desde hace algunos decenios, están a la búsqueda del vacío, de lo invisible, de lo inmaterial, de la nada. John Cage, en Estados Unidos, inicia con su música una manera de "no hacer arte".

En el ámbito social, se pone de moda lo andrógino, lo unisexo, lo indeterminado; se busca borrar las trazas, y por sobre todo la traza del tiempo, privilegiando la juventud permanente y durable recurriendo a dietas, liftings, implantes y otras cirugías del cuerpo. La arquitectura, como reflejo de la sociedad, se asimila a esos "cuerpos perfectos", se interesa de manera preferencial en las "fachadas", valorando en la arquitectura principalmente las imágenes de lo que se ve desde fuera, y emplea formas cada vez más simples, puras y casi evanescentes. Se privilegia lo inalterable, lo liso, como el vidrio y los metales inoxidables. La pátina del tiempo parece haber perdido todo valor. No es de extrañar, entonces, que Marshal Berman titule "Todo lo sólido se desvanece en el aire" para ilustrar y escribir sobre lo que sucede en la experiencia de la modernidad, tomando prestada la imagen a Karl Marx en su "Manifiesto comunista".

Con el advenimiento de la tecnología, la llamada era digital hace surgir el ciberespacio y los mundos virtuales, con lo que nos estamos enfrentando a una nueva forma de relación entre el cuerpo y el espacio, pero esta vez en una dimensión virtual. En este contexto, Anne Cauquelin, filósofa francesa que se interesa en analizar el fenómeno de estas nuevas expresiones artísticas contemporáneas, que se mueven en estos nuevos mundos del ciberespacio y la virtualidad, decide tomar como marco teórico de referencia para intentar entender estas nuevas experiencias, la física de los estoicos y su teoría de "los incorpóreos".

Según Cauquelin, los cuatro incorpóreos que definen los estoicos son: el tiempo, el lugar, el vacío y lo expresable. Es "Inútil de ilustrarlos, ya que no tienen imagen, inútil de describirlos, ya que no tienen forma – y así, son bien invisibles; inútil es intentar asignarles residencia, no tienen nada que pueda fijarlos."[11]

Curiosa paradoja se nos propone al intentar entender las relaciones de lo corpóreo con nuestra época de deriva virtual, a través del espejo lejano de siglos con los incorpóreos de los estoicos. Tenemos pendiente la tarea de entender este contexto, para poder trabajar y establecer nuevas relaciones entre el cuerpo y estos nuevos espacios y sitios virtuales (curiosamente a las páginas de Internet no se les denomina lugares sino sitios), que se caracterizan por ser desmaterializados, diferidos, con significados y sentidos que nos cuesta entender, y que consideramos de alguna manera vacíos.

* Hernán Marchant, Arquitecto UCH., Master en Historia de la Arquitectura Contemporánea, Universidad de la Sorbonne, París, Francia

1 William Morris, *The Prospects of Architecture in Civilization*, 1881

2 Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, 1485

3 Marco Vitruvio Polión, *Los diez libros de arquitectura*, siglo I A.C.

4 Geoffrey Scott, *The Architecture of humanism*, 1954

5 Le Corbusier, *El modulor*, 1953

6 Le Corbusier, *Hacia una arquitectura*, 1923

7 Martin Hiedegger, *Habitar, construir, pensar*, 1954

8 Josep Muntanola Thorberg, *Topogénesis Uno: ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*, 1979

9 Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci*, 1979

10 Jacques Derrida, *Khôra*, 1993

11 Anne Cauquelin, *Fréquenter les incorporels. Contribution à une théorie de l'art contemporain*, 2006

RITUAL DE MIS PIERNAS: DESCUBRIMIENTO, DESLUMBRAMIENTO Y SOLEDAD DEL PROPIO CUERPO

Jaime Valdivieso B.
Escuela de Literatura, UFT

Desde los comienzos de la cultura, desde el descubrimiento del logos y la muerte de los mitos, el hombre buscó la explicación de la vida y del cosmos, más allá de su cuerpo, en el firmamento, en las estrellas. El cuerpo como las palabras estaban, aquí, demasiado cerca, demasiado incorporado a la vida cotidiana. No había para qué estudiarlo: vivía con nuestra propia respiración.

Y de pronto algo pasó, y el hombre buscó la explicación en su mente, en la razón, en las ideas. Nada de lo que vemos es sólido, permanente, estable -aparte de las ideas- nos dijo Platón:.

Pero algo quedó siempre en la penumbra, en lo innombrado: nuestro cuerpo, con todas sus riquezas y contradicciones, con todos los demonios y los ángeles que lo habitan. Las religiones durante un largo tiempo lo condenaron a un exilio terrenal. La Edad Media apenas lo nombró: era uno de los signos del demonio y del pecado. Tuvo que llegar el Renacimiento para que el cuerpo reingresara, desde la Antigüedad, con todo su esplendor.

Pero, no fue por mucho tiempo

Poco después, volvió al ostracismo, hasta estos últimos años en que el cuerpo satura todo el horizonte de la vida del hombre y de la mujer. Lo que se llamó en España el destape, no es sino el destape del cuerpo con todo su esplendor y a menudo con su desvergüenza.

Sin embargo, casi siempre son los poetas los capaces de adelantarse a estas horas de ignominia e impudor, poniendo el acento en lo esencial y trascendente de nuestro cuerpo: uno de ellos es nuestro gigante Pablo Neruda, en su poema "Ritual de mis piernas"[1].

El poema comienza con una serena y cariñosa observación sobre sus propias piernas, observación donde el objeto es a la vez sujeto y conciencia de sí mismo: "Largamente he permanecido mirando mis largas piernas/ con ternura infinita y curiosa con mi acostumbrada/ pasión". Hay un primer momento de sorpresa y descubrimiento, "mirando mis largas piernas". Pero luego toma distancia de ellas y las subjetiviza "como si hubieran sido las

piernas de una mujer divina". Con esto, se aparta de sí mismo y supera su soledad al compararlas con las piernas de una mujer divina. Comparación pero a la vez consolación y satisfacción. El agobio de la soledad y de la falta de hembra está implícita en esta comparación, pues siente sus piernas como parte de una mujer que se cobija "en el abismo de su tórax". En estas ansias de una mujer, se expresa igualmente la angustia del tiempo y de la soledad que engendra los "monstruos de la imaginación": "Y es que la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa, sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza/ y pasa el tiempo y en mi lecho no siento de noche/ que una mujer está respirando desnuda y/ a mi lado/ entonces oscuras cosas toman el lugar de la ausente/ viciosos, melancólicos pensamientos/ siembran pesadas posibilidades en mi dormitorio/ y así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran a otro cuerpo/ y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas/ como tallos o femeninas, adorables cosas".

Este sentimiento de la mujer estrechamente unida a su propio cuerpo y las consecuentes fantasías aparecen, desde muy temprano en Neruda, desde los *Veinte poemas de amor*: "mi cuerpo de labriego salvaje te socava y hace saltar al hijo desde el fondo de la tierra". Y luego en la tercera *Residencia* en la descripción de una cópula con una mujer extraña un día cualquiera, en el poema "Las furias y las penas": "Yo era un hombre transportado al acaso/ con una mujer hallada vagamente,/ nos desnudamos/ como para morir o nadar o envejecer/ y nos metimos uno dentro del otro/, ella rodeándome como un agujero,/ yo quebrantándola como quien/ golpea una campana/ pues ella era el sonido que me hería/ y la cúpula dura decidida a temblar."

Igual situación ocurre más adelante en el mismo poema, cuando describe a la mujer que "entra en medio del sol y la ira de un día de puñales/ a echarse como paloma de luto y nieve sobre un cuerpo". La relación erótica con la mujer en Neruda siempre es un cuerpo a cuerpo, él horadándola y ella envolviéndolo, hundiéndose en su tórax.

No olvidemos que estos poemas los escribió en Ceilán, en el Lejano Oriente, donde hacía un calor húmedo y se vivía una atmósfera agobiante y erotizante, magma del cual sale sin duda el mejor poema erótico, no sólo de la lengua castellana sino de cualquier lengua. "Tango del viudo", desde una atmósfera aplastante y febril rodeada de mujeres flexibles, lentas, felinas y sensuales como aparece en el poema, esa misma atmósfera que sorprendentemente describe el escritor húngaro Sándor Maray, en su extraordinaria novela *El último encuentro* :

La mujer que has escogido está sentada inmóvil, en un rincón, mirándote, durante horas. Al principio no prestas atención. Luego te pones nervioso y ordenas que salga. Pero tampoco sirve: sabes que continúa sentada en otra parte de la casa, en otra habitación, y que te sigue mirando incluso a través de las paredes. Tienen los ojos castaños, muy grandes, como los perros tibetanos, esas bestias taciturnas que son las más insidiosas de la tierra. Te miran con sus ojos brillantes, tranquilos, y vayas por donde vayas, sientes su mirada encima, como si alguien te estuviese persiguiendo con unos rayos maléficos. Si les chillas, te sonríen. Si les pegas, te miran y te sonríen. Si las echas, se sientan en el umbral de tu casa y continúan mirándote. Entonces te sientes obligado a dejarlas volver. Están dando a luz sin parar, pero nadie habla nunca de ello, ni siquiera las mismas mujeres. Es como si tuvieras en tu casa un animal, una asesina, una sacerdotisa, una curandera y una loca en la misma persona.[2]

Esta descripción del novelista húngaro nos ilumina el comportamiento de la mujer en esas tierras del Lejano Oriente muy coincidente con Josie Bliss que nos describe Neruda en el poema "Tango del viudo". Por lo tanto, a la sensualidad natural de Neruda, claramente expresada en sus primeros libros, *El hondero entusiasta* y los *Veinte poemas de amor*[3] , se unía en este caso, como en muchos de las *Residencias*[4] la atmósfera asfixiante, solitaria, impotente y dolorosa del deseo angustioso de hembra.

Sin embargo, es necesario y significativo agregar que el temperamento y concepción de la realidad de Neruda, en la cual hay que considerar su visión de su propio cuerpo y el cuerpo de la mujer, que inaugura una inédita concepción de la poesía y de una cultura erótica (lo cual le valió en primera instancia el rechazo de los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*

por parte de la Editorial Nascimento -ver libro *La poesía de Pablo Neruda*, de René de Costa[5]), es precisamente una de las características del temperamento y el eros latinoamericano, "y en mi lecho no siento de noche/ que una mujer está respirando desnuda y/ a mi lado/ entonces oscuras cosas toman el lugar de la ausente/ viciosos, melancólicos pensamientos/ siembran pesadas posibilidades en mi dormitorio/."

Son los años de su soledad en el Lejano Oriente que él mismo describe en cartas a Chile y a su amigo Héctor Eandi en Buenos Aires, como nos indica el magistral libro sobre Neruda en Oriente de Edmundo Olivares[6]:

Yo sufro, me angustio con hallazgos terribles, me quema el clima, maldigo a mi madre y a mi abuela, converso días enteros con mi cacatúa, pago por mensualidades un elefante. Los días me caen en la cabeza como palos, no escribo, no leo, vestido de blanco y con casco de corcho, auténtico fantasma, mis deseos están influenciados por la tempestad y las limonadas (Carta a González Vera, 1928)

Y en otra a Eandi, en 1930:

Esta es la estación de los grandes calores, verdaderamente abominable, todo el día y la noche se vive mojado de sudor. Se llena uno de sarpullidos y hay que bañarse por lo menos tres veces al día.[7]

Resulta muy notable, una vez más, comparar esas cartas de Neruda con la descripción que hace un personaje de la misma novela de Sándor Maray, sobre el clima hostigoso y desesperante de esos mismos lugares donde Neruda escribe un poema sobre sus piernas y las fantasías y reflexiones que ellas le producen:

Al principio crees que te acostumbrarás.-Yo era joven todavía... Allí la gente vive en casas con tejado de hojalata. Yo no tenía dinero. La sociedad colonizadora me pagaba todo. Por las noches cuando intentas dormir, sientes como si estuvieras acostado en una neblina húmeda. Por las mañanas, esa neblina se vuelve más espesa, más cálida. Con el paso del tiempo todo te da igual. Allí todo el mundo bebe, todo el mundo tiene los ojos enrojecidos. Durante el primer año crees que te vas a morir pronto. Durante el tercero, te das cuenta que ya no eres el mismo, como si tu ritmo de vida hubiese cambiado. Vives con más intensidad, con más rapidez, algo te quema por dentro, tu corazón late de otra forma, y al mismo tiempo todo te da igual. Todo te da exactamente lo mismo, y eso dura meses y meses. Luego llega el momento en que empiezas a no comprender lo que ocurre a tu alrededor. Ese momento puede llegar tras haber pasado cinco años o durante los primeros meses. Es el momento de los ataques de furia. Mucha gente mata en esos momentos, o se mata.[8]

Pero regresemos al cuerpo, a las piernas de Neruda, esta vez, a una descripción en que se combinan asociaciones sensuales femeninas con la objetividad de un anatomista, aunque manteniendo siempre el clima poético y subjetivo, y finalizando con un acercamiento ontológico a la materialidad de sus piernas: "Como tallos o femeninas, adorables cosas/ desde las rodillas suben, cilíndricas y espesas/ con turbado y compacto material de existencia/ como brutales, gruesos brazos de diosa/ como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos/ como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos/ son allí la mejor parte de mi cuerpo/ lo enteramente sustancial, sin complicado contenido/ de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios/ nada sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida/ nada sino la forma y el volumen existiendo/ guardando la vida, sin embargo, de una manera completa".

En la siguiente estrofa, aparece algo que igualmente viene ya de lejos, desde los primeros poemas como *Crepusculario*, donde el elemento de sensibilidad social y solidaridad es fácilmente detectable como en el poema "Amigo":

Amigo-con las tarde haz que se vaya
Ese inútil y viejo deseo de vencer.
Bebe en mi cántaro si tienes sed.
Amigo-con la tarde haz que se vaya
Este deseo mío de que todo rosal
Me pertenezca.
Amigo,
Si tienes hambre como de mi pan.

En este caso que estudiamos, es el paso de lo individual a lo colectivo, de la soledad a la solidaridad, del egoísmo a la preocupación social, "vivir es convivir" decía el filósofo Ortega y Gasset : "La gente cruza el mundo en la actualidad/ sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida/ y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que/ designan el cuerpo/ y se habla favorablemente de la ropa/ de pantalones es posible hablar, de trajes/ y de ropa interior de mujer(medias y ligas de "señoras")/ como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos/ por completo/ y un oscuro y obsceno guardarropa ocupara el mundo/ tienen consistencia los trajes, color forma, designio/ y profundo lugar en nuestros mitos, demasiado lugar/ demasiados muebles y demasiadas habitaciones hay en el/ mundo/ y mi cuerpo vive entre tantas cosas batidos/ con un pensamiento fijo de esclavitud y cadenas".

Este hablar, "es posible hablar de trajes/ y de ropa interior de mujer(medias y liga de señoras)", es a lo que se refiere Martín Heidegger en su libro *Ser y tiempo*[9], y a lo que llama "habladuría" y "uno" a los tipos humanos que no son nadie y son todos:

El uno que no es nadie determinado y que son todos (pero no como la suma de ellos), describe el modo de ser de la cotidianeidad.

El uno tiene sus modos propios de ser. La tendencia de coestar que hemos llamado distancialidad, se funda en el hecho de que convivir procura como tal la medianía. Ella es un carácter existencial del uno. Al uno le va esencialmente esta medianía en su ser. Por eso el uno se mueve fácticamente en la medianía de lo que se debe hacer, y de lo que se acepta o rechaza, de aquello a lo que se le concede o niega el éxito. En la previa determinación de lo que es posible o permitible intentar, la medianía vela sobre todo conato de excepción. Toda preeminencia queda silenciosamente nivelada. Todo lo originario se torna de la noche a la mañana banal, cual si fuera cosa ya largo tiempo conocida. Todo lo laboriosamente conquistado se vuelve trivial, todo misterio pierde su fuerza. La preocupación de la medianía revela una nueva y esencial tendencia del Dasein, a la que llamaremos la nivelación de todas las posibilidades del ser.

Luego regresa al tono objetivo y se diría cotidiano, anatómico, cuasi científico, que le imprime el adjetivo bueno. "Bueno/ mis rodillas, como nudos/ particulares, funcionarios, evidentes/ separan las mitades de mis piernas en forma seca/ una estructura de huesos y persistencia/ y los tobillos no son sino el propósito desnudo/ la exactitud y lo necesario dispuesto en definitiva/ sin sensualidad, cortas y duras y masculinas/ son allí mis piernas y dotadas/ de grupos musculares como animales complementarios/ y allí también una vida, una vida sólida, sutil, aguda vida/ sin temblar permanece aguantando y actuando".

Al final de esta estrofa, pareciera que lo físico se vuelve metafísico, en esa zona en que todo se torna misterio y conjetura. Luego los versos que siguen se hacen más poéticos con el uso de símiles y metáforas: "En mis pies quisquillosos/ y duros como el sol y abiertos como flores/ y perpetuos y magníficos soldados/ en la guerra gris del espacio/ todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies/ lo extranjero y hostil allí comienza: lo sustantivo y lo adjetivo que no cabe/ en mi corazón/ con densa y fría constancia allí se originan."

Termina, como vemos, en una reflexión que implícitamente significa una crítica y un rechazo a lo que está más allá de su cuerpo: allí comienza lo colectivo, la sociedad, el mundo, "lo extranjero y hostil allí comienza" , aquello que no cabe en su corazón, es decir el mundo impersonal, seco que con "fría constancia allí se origina".

En la última estrofa, se condensa la crítica y el agobio del mundo impersonal, manufacturado, comercializado, que lo hace sentirse aún más solitario, con ese cuerpo que lo acompaña pero a la vez lo aísla y llena su mente de fantasías eróticas y pensamientos hostiles en un clima de calor y humedad sofocantes. "Siempre productos manufacturados, medias, zapatos/ o simplemente aire infinito/ habrá entre mis pies y la tierra/ extremando lo aislado y solitario de mi ser/ algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra/ algo abiertamente invencible y enemigo.

Conclusión

Hemos querido en este ensayo analizar uno de los grandes poemas de Neruda escrito en el Lejano Oriente, incluido en una

de sus *Residencias*, donde el cuerpo es el actor principal y medio a la vez de reflexión sobre el mundo que lo rodea más allá de sus piernas y de sus pies como algo amenazante y hostil. Tal vez son muy pocos los poetas que han reflexionado sobre su propio cuerpo y de una manera tan descarnada y profunda como lo hace Neruda, descripción muy individual pero que a la vez, por su genio, se carga de implicaciones sociales, morales y metafísicas como en la mayoría de los poemas de las *Residencias*.

Ritual de mis piernas

Largamente he permanecido mirando mis largas piernas
con ternura infinita y curiosa, con mi acostumbrada pasión,
como si hubieran sido las piernas de una mujer divina
profundamente sumida en el abismo de mi tórax:
y es que, la verdad, cuando el tiempo, el tiempo pasa,
sobre la tierra, sobre el techo, sobre mi impura cabeza,
y pasa, el tiempo pasa, y en mi lecho no siento de noche que
una mujer está respirando, durmiendo, desnuda y a mi lado,
entonces, extrañas, oscuras cosas toman el lugar de la ausente,
viciosos, melancólicos pensamientos
siembran pesadas posibilidades en mi dormitorio,
y, así, pues, miro mis piernas como si pertenecieran a otro cuerpo,
y fuerte y dulcemente estuvieran pegadas a mis entrañas.

Como tallos o femeninas, adorables cosas,
desde las rodillas suben cilíndricas, y espesas,
con turbado y compacto material de existencia:
como brutales, gruesos brazos de diosa,
como árboles monstruosamente vestidos de seres humanos,
como fatales, inmensos labios sedientos y tranquilos,
son allí la mejor parte de mi cuerpo:
lo enteramente sustancial, sin complicado contenido
de sentidos o tráqueas o intestinos o ganglios:
nada, sino lo puro, lo dulce y espeso de mi propia vida,
nada, sino la forma y el volumen existiendo,
guardando la vida, sin embargo, de una manera completa.

La gente cruza el mundo en la actualidad
sin apenas recordar que poseen un cuerpo y en él la vida,
y hay miedo, hay miedo en el mundo de las palabras que
designan el cuerpo,
y se habla favorablemente de la ropa
de pantalones es posible hablar, de trajes,
y de ropa interior de mujer (de medias y ligas de "señora"),
como si por las calles fueran las prendas y los trajes vacíos
por completo,
y un oscuro y obsceno guardarropas ocupara el mundo.

Tienen existencia los trajes, color, forma, designio,
y profundo lugar en nuestros mitos, demasiado lugar,
demasiados muebles y demasiadas habitaciones hay en el
mundo,
y mi cuerpo vive entre tantas cosas abatido,
con un pensamiento fijo de esclavitud y de cadenas.

Bueno, mis rodillas, como nudos,
particulares, funcionarios, evidentes,
separan las mitades de mis piernas en forma seca:
y en realidad dos mundos diferentes, dos sexos diferentes
no son tan diferentes como las dos mitades de mis piernas.

Desde la rodilla hasta el pie una forma dura,
Mineral, fríamente útil aparece,
una criatura de hueso y persistencia,
y los tobillos no son ya sino el propósito desnudo,
la exactitud y lo necesario dispuestos en definitiva.

Sin sensualidad, cortas y duras, y masculinas,
son allí mis piernas, y dotadas
de grupos musculares como animales complementarios,
y allí también una vida, una sólida, sutil aguda vida,
sin temblar permanece, aguardando y actuando.

En mis pies cosquillosos,
y duros como el sol, y abiertos como flores,
y perpetuos, y magníficos soldados
en la guerra gris del espacio,
todo termina, la vida termina definitivamente en mis pies,
lo extranjero y lo hostil allí comienza,
los nombres del mundo, lo fronterizo y lo remoto,
lo sustantivo y lo adjetivo que no caben en mi corazón,
con densa y fría constancia allí se originan.

Siempre,
productos manufacturados, medias, zapatos,
o simplemente aire infinito,

habrá entre mis pies y la tierra
extremando lo aislado y lo solitario de mi ser,
algo tenazmente supuesto entre mi vida y la tierra,
algo abiertamente invencible y enemigo.

1 Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra.* Buenos Aires: Seix Barral, 2005.
2 Maray, Sándor. *El último encuentro.* España: Salamandra, 2002.
3 Neruda, Pablo. *Veinte poemas de amor.* Santiago: Pehuén, 2005.
4 Neruda, Pablo. *Residencia en la tierra*, op.cit.
5 De Costa, René. *La poesía de Pablo Neruda.* Santiago: Andrés Bello, 1993. Traducción al castellano de Jaime Valdivieso B.
6 Olivares, Edmundo. *Pablo Neruda los caminos de Oriente.* Santiago: Lom, 2001
7 Olivares, Edmundo, op.cit.
8 Maray, Sándor, op.cit.
9 Heidegger, Martín. *Ser y tiempo.* Santiago: Universitaria, 2002. Tercera edición. Traducción de Jorge Eduardo Rivera.

SUTURAS:
FRAGMENTOS PARA LA CRIATURA DE VÍCTOR FRANKESTEIN

Pero todo era un sueño; no tenia una Eva que aliviase mi dolor y compartiese mis pensamientos; estaba solo. Recordaba las súplicas de Adán a su Creador. Pero, ¿dónde estaba el mio? Me habia abandonado y en la amargura mi corazón le maldecia. Mary W. Shelley: *Frankenstein o el Prometeo moderno*

Tomás Harris E.
Escritor

Hay determinadas épocas en que la Historia siente sed de mal. Y la sed de mal se sacia, como sabemos, con flujos y humores del cuerpo abatido: sangre, sudor, lágrimas y semen. Pero uno de los nutrientes simbólicos que van adosados a las épocas oscuras como rizomas son sin duda las representaciones de este horror: el expresionismo alemán en la República de Weimar; los *Caprichos* y las *Pinturas Negras* de Goya durante las invasiones napoleónicas a España; las danzas de la muerte y los aquelarres durante el reinado de la peste en la Edad Media; el error de la razón, que desencarnan las ficciones del Marqués de Sade y su mancha negra en la época de las supuestas Luces: la víctima propiciatoria: el cuerpo: los símbolos: la carne y sus representaciones.

Pero el mal, antes de desatarse, es una latencia inadvertida. Artaud sobre la peste: "El cuerpo está surcado por bubones. Pero así como los volcanes tienen sus lugares preferidos en la tierra, los bubones prefieren ciertos sitios del cuerpo humano. Alrededor del ano, en las axilas, en los lugares preciosos donde las glándulas activas cumplen fielmente su función, aparecen los bubones; y el organismo descarga por ellos la podredumbre interior, y a veces la vida. En la mayoría de los casos una conflagración violenta y limitada indica que la vida central no ha perdido su fuerza y que cabe esperar una remisión del mal, y aun una cura. Como el cólera blanco, la peste más terrible es la que no revela sus síntomas".[1]

El advenimiento de la novela de horror en la narrativa occidental a fines del siglo XVIII y su decadencia y muerte a fines del XIX (pienso en *Drácula* de Bram Stoker (1897), la *Romantic agony* o novela gótica, que tiene sus albores en *El castillo de Otranto* de Horace Walpole y sus máximas cumbres, o abismos, en *El monje* de M. G. Lewis, en las novelas aparatosas de Ann Radcliffe o en *Justine o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade), son fundamentales para la comprensión de la sed de mal: la soberanía de los tiranos, los vampiros inspirados en la

figura de Lord Byron, las perseguidas y seducidas damas pálidas, la presencia latente o encarnada del Demonio desgarrando carne y espíritu. El mundo que concibió las utopías concibe también estos horrores: "Cualesquiera que sean los errores de los historiadores o los médicos acerca de la peste, creo posible aceptar la idea de una enfermedad que fuese una especie de entidad psíquica y que no dependiese de un virus".[2]

¿Es un azar como lo concebían los surrealistas o un giro revulsivo del gusto, la eclosión de fantasmagorías que arrastraron las leyendas medievales y las baladas folclóricas de temas macabros o de bandoleros despiadados agazapados en bosques umbríos, tan de moda en el siglo XVIII y que, posteriormente, recogen algunos autores de los *Sturm und Drang* alemanes como el primer Schiller o Gottfried Burguer y que, posteriormente fueron la sabia y nutriente del gótico anglosajón? Lo que se produce acá es una fascinación, como dice Artaud en su libro *El teatro y su doble*: una fascinación que aprovecha el caldo de cultivo de los bubones latentes, para "que ante nosotros se desarrolle una batalla de símbolos".

El horror es a-histórico –arquetípico diría Jung–, pero encarna en la Historia y una de sus formas de encarnación es el cuerpo. Michael Foucault, en el libro *Los anormales*[3] –transcripción de los cursos dictados en el *College de France* entre enero y marzo de 1975–, propone que la novela de terror debe ser leída como un texto político. Sumariamente, lo que plantea Foucault es que la novela negra, sobre todo la ficción gótica, debe su surgimiento a los trastornos producidos por la Revolución Francesa de fines del siglo XVIII, en relación a la trasgresión sistemática y totalizadora de tabúes –en su sentido freudiano– fuertemente enraizados en la cultura occidental, hasta la época de la Ilustración. La narrativa gótica hunde sus raíces en la contraposición entre el erotismo y el sentimiento de muerte, que produce monstruos y pesadillas recurrentes, tanto en el inconsciente colectivo de la época (tradiciones orales) como en las propias obsesiones de los autores, ya sea el romántico por antonomasia, Lord Byron; la imaginación homosexual reprimida de Lewis; el anómalo Marqués de Sade –que junto a Poe producen una imaginación como la de Baudelaire–; el vampirizado Dr. Polidori o la desdoblada señora Ridcliffe. Y la inclasificable Mary W. Shelley que creó la imagen simbólica del "Prometeo moderno": Víctor Frankenstein y su criatura: inseparables. *Dead Ringers*.

Plantea Foucault en *Los anormales*: "creo que la reactivación de esos temas y el nuevo dibujo del salvajismo bestial están ligados a la reorganización del poder político, a sus nuevas reglas de ejercicio. No es una casualidad que el monstruo aparezca en relación con el proceso de Luis XVI y en referencia a las masacres de septiembre que, como ustedes saben, eran una especie de reivindicación popular de una justicia más violenta, más expeditiva, más directa y más justa que la justicia institucional. Estas dos figuras del monstruo (el soberano incestuoso y el pueblo antropófago)* aparecieron sin duda en torno del problema del derecho y el ejercicio del poder punitivo. Y son importantes por otra razón. Es que tienen un eco de una amplitud muy grande en toda la literatura de la época, y digo literatura en el sentido más tradicional del término, en todo caso, la de terror. Me parece que la irrupción súbita de la literatura de terror a fines del siglo XVIII, en los años que, poco más o menos, son contemporáneos de la Revolución, debe asociarse a esa nueva economía del poder punitivo. Lo que aparece en ese momento es la naturaleza contranatural del criminal, el monstruo. Y, en esa literatura, lo vemos surgir igualmente en dos tipos. Por un lado, vemos al monstruo por abuso de poder: es el príncipe, es el señor, es el mal sacerdote, es el monje culpable. Después, en esa misma literatura de terror, tenemos también al monstruo de abajo, al monstruo que vuelve a la naturaleza salvaje, el bandolero, el hombre de los bosques, el bruto con su instinto ilimitado."[4]

¿Y el moderno Prometeo de Mary Shelley, cómo llega a ser el hacedor del monstruo por antonomasia de la literatura de terror? ¿Cómo decae de héroe a una visión suturada de cuerpos trozados, crímenes horripilantes y un castigo peor que el del águila devoradora de hígados recompuestos del mito griego; el del ser el creador de una especie única, abominable por su extranjería total, acorralada en todos sus deseos por poseer un cuerpo inadmisible para los otros?

"*Una lúgubre noche de noviembre vi coronados mis esfuerzos. Con una ansiedad casi rayana en la agonía, reuní a mi alrededor los instrumentos capaces de infundir la chispa vital al ser inerte que yacía ante mí. Era la una de la madrugada: la lluvia golpeteaba triste contra los cristales, y la vela estaba a punto de consumirse, cuando, al parpadeo de la llama medio extinguida, vi abrirse los ojos amarillentos y apagados de la criatura; respiró con dificultad, y un movimiento convulso agitó sus miembros.*"[5] Así, con una capacidad de síntesis asombrosa, despacha Mary Shelley la creación de la Criatura por parte de Víctor Frankenstein. Y aunque él –o ella– afirma, en un par de oportunidades en el transcurso de la novela, que no dará más detalles de su experimento por el horror que produciría, pero, sobre todo, para que nadie intente emularlo, creo que, este párrafo encierra una lectura entrelíneas: la impaciencia y la indolencia de Víctor, que desatan la tragedia posterior.

"Existen dos pecados capitales en el hombre –afirma Kafka en uno de sus aforismos más comentados–, en los cuales se originan todos los demás: impaciencia e indolencia. La impaciencia hizo que lo expulsaran del Paraíso, al que no vuelve por culpa de la indolencia."

Vemos estos dos pecados kafkianos en el comportamiento de Víctor Frankenstein durante el proceso de creación del monstruo:

indolencia en sus estudios en Ingolstadt, por la premura para reparar sus conocimientos erróneos de los alquimistas, como Cornelio Agrippa; por un estudio apasionado como vacilante, propio de la disforia romántica, de la Filosofía Natural, y la aplicación de ésta al hacer a la Criatura (*"Quién puede imaginar los horrores de mi trabajo secreto, mientras andaba entre las humedades impías de las tumbas o torturando a los animales vivos con el fin de dar vida al barro inanimado? (...) Recogí huesos de los osarios y turbé con dedos profanadores los tremendos secretos del cuerpo humano"*, confiesa su apasionada impaciencia Víctor Frankenstein al capitán Robert Walton, en las nieves eternas del Polo Norte); e indolencia, cuando al encontrarse frente "a unos ojos aguanosos que parecían casi del mismo color blancuzco que las cuencas que los alojaban, una piel apergaminada, y unos labios estirados y negros", huye, abandonan a la Criatura a su suerte, sin detenerse ante las futuras consecuencias. La novela se encarga del 'proceso' de Víctor y la justicia se transforma en su Némesis, la propia Criatura.

El primer encuentro entre Víctor Frankenstein y su Criatura tiene lugar en las faldas del Mont Blanc, un atardecer nevado y frío, y las primeras palabras que le dirige Víctor a su 'hijo' son: *"Demonio, ¿cómo te atreves a acercarte a mí?"*. No son precisamente las palabras más adecuadas de un padre a un hijo después de abandonarlo, porque, por más que no hubiese sido concebido por sus homúnculos, él era el responsable del engendro, y, monstruoso o no, era algo sí como su hijo. El episodio tiene lugar en el tercer relato en abismo de la novela de Mary Shelley, un relato que la Criatura dirige a su creador con admirable elocuencia, plagado de efectos retóricos y, se supone, articulado en francés, que fue la lengua en que aprendió a hablar y leer la Criatura. El lenguaje es fundamental en la 'educación' de Frankenstein Jr. Y en su comprensión del mundo. El mismo Víctor lo sabe y teme: hacia el final del relato, le advierte, moribundo, al capitán Robert Walton, en las nieves polares, que se cuida de la "elocuencia" de la Criatura. El lenguaje mana a borbotones de este cuerpo suturado y deforme, y su creador arrepentido lo percibe como una amenaza casi tan deletérea como su fuerza física.

Es la misma Criatura la que relata su educación autodidacta, desesperada y brutal, que lo saca de un estado de buen salvaje roussoniano, o de un Kaspar Hauser gótico, y lo acerca al mundo de los hombres 'normales', al que nunca podrá ingresar, sin embargo, a pesar de sus conocimientos de la lengua francesa, sus dotes oratorias y las clásicas lecturas que adquiere, con la misma naturalidad que el viento en el bosque en que ronda, poco más adelante. La monstruosidad de su cuerpo, su desmedida estatura, su ser Otro para cualquier ser humano, esa otredad radical del *unicum* lo aparta, porque, finalmente, constituye su verdadera maldición, más allá de la maldición que recaerá en el Prometeo moderno, Víctor Frankenstein, al querer ofrecer a los hombres la dádiva equivocada.

La Criatura aprende por el método ensayo-error a sobrevivir y conocer los extremos de la experiencia, aspectos que van a ser fundamentales en su Destino y en el de su creador: *"En mi alegría –rememora y razona la Criatura–, metí la mano entre las ascuas encendidas, pero la retiré inmediatamente con un grito de dolor. Qué extraño, pensé, que la misma causa sea capaz de producir efectos tan opuestos."*[6] Poco después va a descubrir, en una cabaña del bosque que le sirve de cobijo, una familia de exiliados franceses, a los que se dedica a observar, oculto en un galpón en desuso cerca de la cabaña y a los que llama, idealizándolos, sus 'protectores'. La Criatura aprende las reglas de la familiaridad, la cortesía, el contrato social, la virtud; pero, y sobre todo, el poder y la magia de la comunicación lingüística: *"Poco a poco fui haciendo un descubrimiento de mayor trascendencia aún. Me di cuenta de que esa gente poseía un método de comunicar sus experiencias y sentimientos, articulando sonidos. Noté que las palabras que pronunciaban producían placer o dolor, sonrisa o tristeza, en el espíritu y en el semblante de los que escuchaban. Era esa, efectivamente ciencia divina, y deseé ardientemente dominarla yo también"*[7]. Cosa que, como el lector de la novela puede ver por sus mismas palabras, ha logrado perfectamente, y, más aún, puede emitir juicios sobre el mismo lenguaje que utiliza, al considerarlo un medio para intercambiar afectos y también un instrumento divino. La Criatura es ya un lingüista bastante avezado; pero, esa noción de Divinidad, ¿de dónde la saca la Criatura?

Un momento clave del relato de Mary Shelley se produce cuando la Criatura descubre la lectura en voz alta, que practica un anciano exiliado en la cabaña del bosque con sus hijos y su nuera musulmana, Safie, a la que lee *La ruinas de Palmira* de Volney. En este punto, la Criatura comienza a adquirir un conocimiento más vasto: historia y geografía, el tiempo y las distancias, la diversidad y las desventuras del mundo. A medida que se adentra en el saber, el monstruo se va haciendo más taciturno, más infeliz: *"Pero el saber no hacía sino aumentar mi sufrimiento"*[8]. Tanto el lenguaje como el conocimiento, inútiles si no se pueden compartir con sus iguales, resultan más bien un castigo tantálico para la Criatura, que, a pesar de ingresar cada vez más en la cultura y el conocimiento, no puede adentrarse en el Otro, porque el aspecto de su cuerpo y el origen de éste –si se supiera– lo hacen intolerable para el Otro.

Las lecturas, como a Don Quijote, terminan de hundir a la Criatura de Víctor Frankenstein. Una tarde, deambulando por el bosque, se encuentra con una maleta negra –¿por qué el color?– que contiene tres libros, por azar o destino, traducidos al francés, y que son la base de sus lecturas personales y de su propia y aparentemente restringida biblioteca: *Las desventuras del joven Werther*, de Goethe; *El paraíso perdido*, de Milton, y un volumen de las *Vidas paralelas*, de Plutarco. Los libros que la Criatura lee "convencido de que eran historias verdaderas"

le despiertan en la mente (que en ningún momento de la novela de Mary W. Shelley se dice que sea la de un criminal como en el filme de James Wahle rodado para la Universal el año 1931) *"un sinfín de imágenes y sentimientos nuevos, que a veces me elevaban al éxtasis, pero frecuentemente me hundían en el más profundo desaliento"*.[9] ¿Qué tipo de lector era la Criatura? En sus comienzos, como él mismo lo declara, era un lector 'ingenuo', que pensaba que las historias eran verdaderas, parte indiferenciada de toda su esfera de conocimientos. Posteriormente, inferimos que algo lo distancia y distingue en los libros, ficción, pero no reniega de los efectos (éxtasis y posteriormente un profundo desaliento) que éstos producen en él y que han quedado como ecos de desasosiego en su educación sentimental.

La Criatura de Víctor Frankenstein es un lector ávido que se entrega a la ficción y trata de obtener conocimientos y retazos de moral en relación a su experiencia, es decir, es un lector del siglo XVIII que, al leer, además de conmoverse con el destino de los héroes de ficción, "analiza con atención" sus "propios sentimientos y situación": Padece con *Las desventuras amorosas del joven Werther* y sus *"disquisiciones sobre la muerte y el suicidio estaban destinadas a llenarme de asombro"* –¡la Criatura se asombra!– . Las *Vidas paralelas* le llevaron a admirar las épocas pasadas y sus héroes; pero *El paraíso perdido* de Milton le revela su verdadera condición: *"Muchas veces llegué a considerar a Satanás el símbolo más acorde a mi condición, pues con frecuencia, como él, cuando presenciaba la dicha de mis protectores, sentía removerse en mi interior la hiel amarga de la envidia"*[10].

Las lecturas –esos tres libros hallados de una manera tan providencial en un bosque, dentro de una maleta negra de la cual no tenemos más noticias que ésta–, son las que llevan a la Criatura a la pregunta de las preguntas: *"¿Qué soy?"* –no 'quién'–. Ni siquiera Satanás, que al fin y al cabo tenía su hueste de seguidores: más bien Nadie –que como un perro vagaba gritando que su nombre es Nadie, recuerda en un poema Borges el pasado aventurero de Odiseo– o Nada. El abandono sin remisión, el solitario expulsado del paraíso antes siquiera de tenerlo, es decir, el monstruo marcado por la otredad radical que comenzó cuando su 'padre' insufló la llama de la vida en un cuerpo equivocado, mal hecho, una pura sutura de desenfrenos pasionales, con una peligrosa amante: la ciencia sin límites. ¿Y si hubiese vivido como un buen salvaje russoniano, sin acceso a los libros y a la cultura, habría sido menos desdichado el monstruo?; tal vez habría muerto prematuramente en forma cruenta, pero incomprensible para él, a manos de campesinos supersticiosos o crueles cazadores. Al fin, ¿se habría desatado la tragedia en las dimensiones que relata la historia de Mary W. Shelley, con todas sus irradiaciones concéntricas, en un ámbito familiar y en un contexto histórico específicos?

* El paréntesis es mío.

1 Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976 (Tercera edición), pp. 19-20.

2 Artaud, Antonin. op. cit., p. 18.

3 Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires, FCE, 2000.

4 Foucault, Michel. op. cit., pp. 101-102.

5 Shelley, Mary. *Frankestein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Alianza, 1981, p. 74.

6 Shelley, Mary, op.cit., p.131.

7 Shelley, Mary, op.cit., p. 140.

8 Shelley, Mary, op.cit., p. 143.

9 Shelley, Mary, op.cit., p. 159.

10 Shelley, Mary, op.cit., pp. 160-161.

Bibliografía

Artaud, Antonin. *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana, 1976 (Tercera edición).

Baudelaire, Charles. *Diarios íntimos*. México: Premia Editores (La Nave de los Locos), 1990.

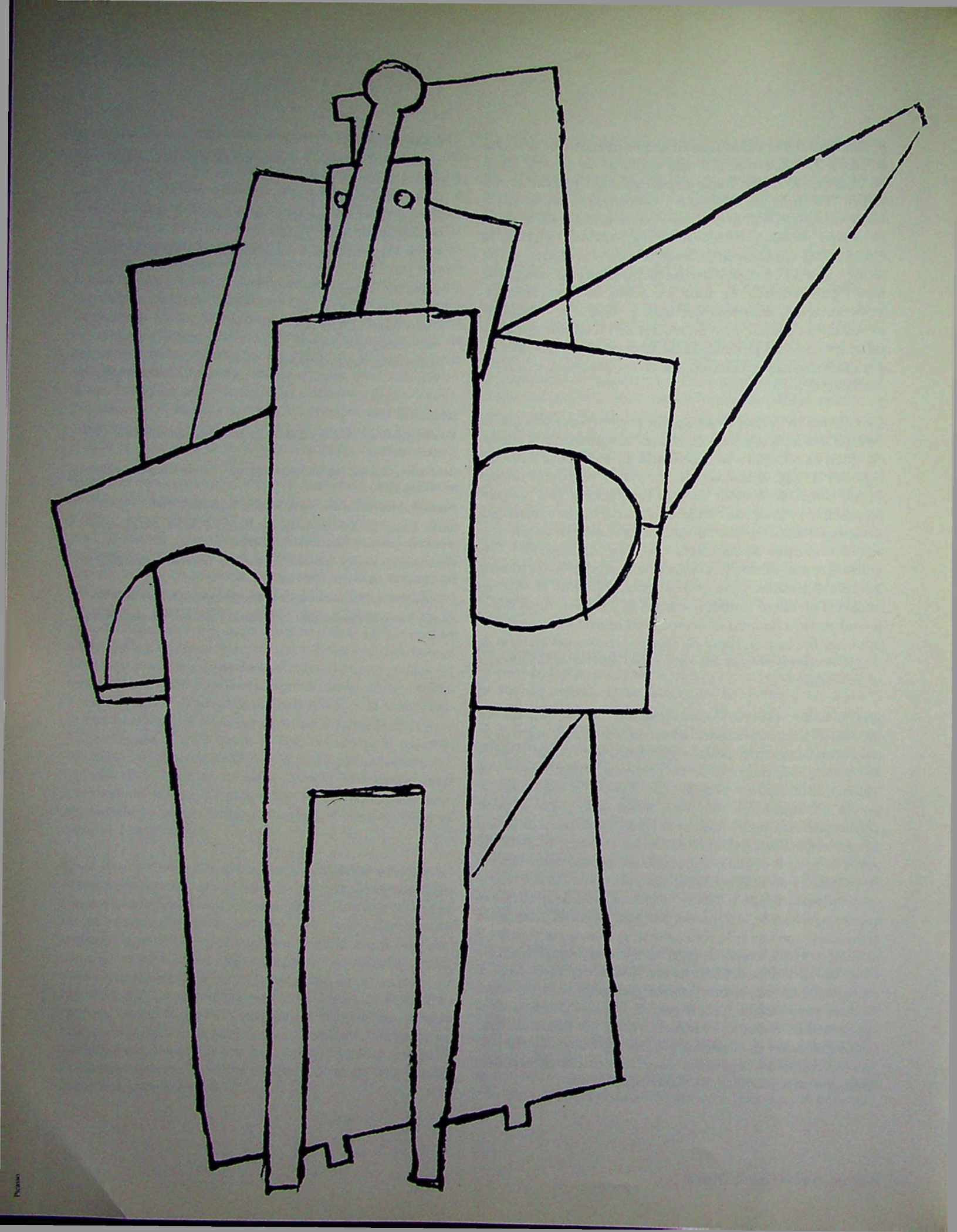
Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: FCE, 2000.

Kafka, Franz. *Consideraciones acerca del pecado, el dolor, la esperanza y el camino verdadero*. Barcelona: Laia Literatura, 1975.

Praz, Mario. *La carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

Lovecraft, H.P. *El horror en la literatura*. Buenos Aires: Leviatán, 1988.

Shelley, Mary W. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. Barcelona: Alianza, 1989.



Picasso

El cuerpo travesti y la inversión del orden en *El lugar sin límites* de José Donoso

Andrea Jeftanovic A.
Escuela de Literatura, UFT

El cuerpo es un locus de significado de género, y el género en tanto identidad sexual es cultura y elección, un acto diario de reconstrucción e interpretación. Elegir un género es interpretar las normas del género de un modo que reproduzca y organice la propia identidad, renovando una historia cultural en los propios términos corporales. Elegir un determinado tipo de cuerpo, vestir el propio cuerpo de una forma determinada, implica escenificar una identidad sexual. Según la definición de la Organización Mundial de la Salud, "La identidad de género es la convicción personal íntima y profunda de que se pertenece a uno u otro sexo, en un sentido que va más allá de las características cromosómicas y somáticas propias"[1]. En otras palabras, las diferencias naturales de sexo no determinan la identidad de las personas como hombres y mujeres. En ese sentido, el género equivale a una construcción cultural de la persona, quien "elegiría su sexo", una identidad que va más allá del binarismo heterosexual/homosexual, que considera una amplia gama de posibilidades como el transexual, el travesti, la lesbiana, el bisexual, el drag queen y otras.

En ese universo de opciones, el sujeto travesti es aquél que no abandona su sexo original impostando un cuerpo contradictorio donde se albergan signos contradictorios; generando una inédita síntesis de los significantes masculinos y femeninos, por ejemplo, cejas pintadas y barba. Elementos opuestos que conviven con la tensión, la repulsión, el antagonismo que entre ellos se crea y subrayando, una y otra vez, la cuestión ¿es hombre o mujer? El travesti es alguien que utiliza ropas o maneras propias del género diferente al suyo. Travestirse no indica necesariamente una orientación sexual homosexual; existen personas de orientación heterosexual que se travisten, tanto por motivos laborales y artísticos, como por deseos eróticos, construcción de una identidad o, simplemente, por diversión. El transformista es la persona que adopta la identidad de sexo opuesto sólo como técnica de actuación. Y el transexual es la persona que requiere una reasignación genérica completa para participar de la opción con el que se siente identificada (diferente a su sexo biológico): incluye frecuentemente una intervención quirúrgica en sus órganos genitales y uso de hormonas. El drag queen es una actuación mediante la cual, de forma deliberada, un sujeto personifica a otro con el ánimo no sólo de verse a sí mismo en el proceso de desplazamiento hacia ese otro que es personificado, sino también de ser visto por otros. A diferencia de la práctica del travestismo –que puede ocurrir de manera privada, o que busca atenuar las diferencias entre un yo y su otro, o que está fundamentalmente asociada a asuntos de género–, la actuación drag hace notar, de manera ambigua, la distancia entre quien personifica y ese otro personificado.

La académica chilena Soledad Bianchi, en una ponencia acerca de la identidad travesti, comenta y desarrolla las nociones asociadas:

decir travesti es decir disfraz y decir maquillaje. Si me dicen disfraz, yo asocio con teatro (si quiero actuar, debo vestirme y simular tal personaje). Si me dicen disfraz, conecto con carnaval (el momento en que todos son otros y asistir enmascarados, por lo menos), y, además, encadeno con juego. De inmediato, entonces, se perciben dos capas: la visible –del disfraz mostrado, la aparente–, y la oculta –lo que seríamos–. Si sigo esta pista pensaría en engaño, y al quitar la máscara, descubriría la infidelidad de disfrazarse, a causa de: ocultar, disimular, encubrir, alterar, cambiar, modificar, engañar (entre otras acepciones puestas por María Moliner). Disfraz es, también, abundancia frente a moderación, es exceso en oposición a control.... [2]

Bianchi apunta a la idea del disfraz, del juego de la represen/ tación carnavalesca, y el disimulo o engaño de la doble ocultación, porque obviamente lo que define al travesti masculino o femenino es esconder su biología original en una careta que expone "la trampa", donde el maquillaje no es mera cosmética, sino un cuestionamiento a saberes e ideologías, a categorías y subordinaciones. Es que el travesti va más allá de las sexualidades minoritarias, de las eróticas y de los cuerpos deseantes; su operación identitaria cuestiona el lenguaje, los géneros gramaticales (es ¿"él" o ella"?), la epistemología occidental, la estructura del conocimiento. Ahí radica la importancia de la teoría de género y su repercusión en el campo del conocimiento, que es indicado como limitado para dar cuenta de la complejidad humana, y donde el travesti es una interrogante abierta. Como afirma Olga Grau, crítica feminista chilena: "... precisamente las disquisiciones que nos permiten desplegar la consideración de los seres intersectos o donde lo humano como género se fractura corporalmente: mestizos, hermafroditas, homosexuales, lesbianas, bisexuales, travestis, transexuales, andróginos, castos y libertinos; es donde las categorías binarias se hacen insuficientes."[3]

El travesti en sí nos plantea un desafío epistemológico; según Grau, el de fundar otra lógica, otros condicionamientos mentales de mayor plasticidad, que sean capaces de contener, percibir y acoger las diferencias singulares. Postula que es tiempo de predisponer socialmente un saber de esta índole. Nuestra lógica categorial tiene límites para pensar lo singular, la proximidad de los opuestos y extremos, que contengan también a las mezclas sociales, raciales, lingüísticas, de los tránsitos entre las identidades genéricas femenina y masculina. Es curioso que las mezclas produzcan emociones tan encontradas: rechazo, aversión, fascinación. Nos recuerda que la mezcla ha sido fuente de fantasías mitológicas como sirenas, centauros, pegasos, unicornios. Pero en el caso de los sujetos, estas identidades son consideradas contra natura y, por tanto, vistas como deformaciones y monstruosidades. Es más, Grau habla de la aversión, todavía masiva, que muchos sienten hacia la persona que no aparece absolutamente determinada como mujer o como hombre estereotipado, tanto en su aspecto físico como en aquello que socialmente se espera de ambos géneros; incluso, tal aversión puede cobrar relieves extremos en el deseo de exterminio. No olvidemos que el régimen nazi también persiguió a homosexuales, además de judíos, gitanos y enfermos. O, sin ir más lejos, los crímenes que hay de grupos skin head contra gays y travestis.

La psiquiatría original también ha concebido problemáticamente las identidades sexuales de los minoritarios, lo que ha influido –sin duda– en nuestra percepción. Sigmund Freud, en el ensayo *"Una teoría sexual"* (1905), habla en la sección "Aberraciones", palabra nada de neutra, acerca de "la inversión" para referirse a la homosexualidad. Freud diferencia entre inversiones heredadas y adquiridas, analizando complejas variables que determinan la inclinación sexual, del hermafroditismo físico y psíquico de los sujetos masculinos. Si bien reconoce la naturaleza perversa de toda sexualidad humana, establecerá que toda homosexualidad en un adulto es patológica, porque habría una aberración respecto a la meta (coito y procreación) y el objeto sexual (persona del mismo sexo). Sin duda, esta noción de que todo comportamiento que no se ajuste al modelo heterosexual, genital y reproductivo es una aberración, ha impactado en la actitud social, en la comprensión cultural.

¿Qué es lo que cuestiona el travesti más allá de su cuerpo? ¿Qué es lo que busca un travesti? ¿Hay un solo tipo de travesti? ¿Es subjetivación o medio de sobrevivencia cuando es parte de la red de comercio sexual? Enigmática identidad, que vacila, que "vive bordeando los límites, jugando con los órdenes simbólicos y con las materialidades de los cuerpos, abriendo el espacio identitario de lo posible, desde la fractura, el quiebre de la articulación de los géneros dicotomizados[4] En la academia norteamericana, se ha erigido un modelo teórico capaz de contener esta singularidad: la teoría queer. En su sentido original, "queer" significa "raro" en inglés. Se usaba como un insulto contra aquéllos que estaban relegados a los márgenes de la sexualidad dominante (como "marica"), pero ha sido reapropiado por quienes recibían ese insulto. De este modo, los aludidos se han convertido –por primera vez– en los productores del discurso sobre sexualidad (las minorías sexuales siempre han sido el objeto estudiado, el "otro"). Uno de los valores más importantes del término es no ser algo estático, esencial, sino estar en permanente evolución, como las personas. Ése es, también, uno de los postulados principales: la identidad no es una esencia sino un continuo.

Pero, ¿hay algún modo de vincular la cuestión de la materialidad del cuerpo con la performatividad del género? La académica Judith Butler, una de las fundadoras de esta escuela, se enfrenta a los problemas de la relación entre hablar y actuar a través de una lectura original de Jacques Lacan, Louis Althousser, J. L. Austin y Jacques Derrida. La autora realiza una reflexión sobre los límites del sujeto, la función del lenguaje en la constitución de la subjetividad y su articulación con el poder. Asimismo,

Butler pone de relieve el estatuto performativo –y no solamente descriptivo– de las enunciaciones de sexo y de género.

Butler afirma que no hay una identidad heterosexual o gay o lesbiana esencial o biológica. Introduce la noción de una sexualidad plural y un género ambivalente. Se deconstruye el binarismo heterosexual/homosexual en tanto jerarquía y radicalidad. Se rompe con las ortodoxias para incluir una amplia gama de sexualidades que irrumpen sobre las categorías fijas o establecidas. Hay un rechazo al esencialismo, hay una disrupción de la identidad que actúa como agente en la perfomatividad del devenir heterosexual, lésbico, homosexual u otro. Es un desafío ontológico que desplaza las nociones del *self* o sí mismo como algo único. Hay un rechazo al esencialismo, que tiene que ver con la identidad posmoderna, una noción donde la identidad es una serie de máscaras, roles, potencialidades; una amalgama donde todo es provisional, contingente e improvisado.

En esta perspectiva, las categorías homo y hetero son instrumentos regulatorios, que desde afuera normalizan (Estado, leyes, economía), pero que esto no corresponde al proceso individual del sujeto; es sólo una aproximación a su identidad. Se pone en cuestión la naturaleza dada, la normatividad self/heterosexual. La forma de identidad del sujeto, el original, es necesariamente una compleja mezcla de obediencias elegidas, posiciones sociales, estereotipos familiares, más que una esencia fija. Por lo tanto, ser gay o no es una posibilidad de construirse, de devenir como tal en un género que se elige. Se trata de un proceso de interpretación en una profunda red de normas culturales.

Butler, en su libro *Cuerpos que importan* (1993), junto con la noción performativa, incluirá –en su eje teórico– la incorporación melancólica de la norma. Sostiene que en la cultura occidental existe una matriz heterosexual que penetra en la construcción del género, que incluso se encuentra en la explicación de Freud sobre el complejo de Edipo. Esta matriz es una construcción exagerada y rígida de la relación entre género y sexualidad, en la cual las posiciones de "masculino" y "femenino" son establecidas, en parte, por medio de prohibiciones que demandan la pérdida de ciertos apegos sexuales, y que exigen, además, que esas pérdidas no sean declaradas ni sufridas. Esto implica que la heterosexualidad se adquiere, en cierto grado, mediante prohibiciones que toman como uno de sus objetos el apego homosexual, forzando con ello la pérdida de esos apegos.

Siguiendo la línea psicoanalítica, Butler explica que en la formación del ego esta pérdida es conservada como una identificación rechazada, en la que los objetos homosexuales quedan excluidos desde el principio. En esta identificación, no hay reconocimiento o discurso con el cual la pérdida pueda ser nombrada o sufrida. La heterosexualidad se naturaliza a sí misma subrayando la alteridad de la homosexualidad y, por tanto, la identidad heterosexual se consigue por medio de una incorporación melancólica del amor que rechaza. Es decir, se trata de una identidad basada en el rechazo a declarar un apego y, por ende, el rechazo a sufrir. Más aún: cuando la prohibición contra la homosexualidad es culturalmente penetrante, la pérdida es precipitada mediante una prohibición que se repite, y ritualiza en toda la cultura: una cultura de la melancolía de género en la que el logro heterosexual es reforzado con el rechazo. La homosexualidad no es abolida, sino conservada en su prohibición. Por lo tanto, según esta autora, cualquier forma rígida de género, sea heterosexual u homosexual, origina formas de melancolía. Ello ocurre porque el género es representativo (performative), es decir, la actuación de género produce retrospectivamente la ilusión de que hay un núcleo interior al género (el efecto de una esencia o atribución verdadera o permanente); pero el género se produce como una repetición ritualizada de convenciones socialmente obligadas, y puede ser entendido como "la actuación" de una aflicción no resuelta.

En síntesis, el interminable "volver sobre sí mismo" (en la puesta en escena) y la incorporación melancólica en la formación del sujeto, también aparece como parte constitutiva: constituye un esfuerzo de "re" presentar, a partir de figuras del lenguaje, la diferenciación de los espacios "interno" y "externo". Es necesario destacar que la sumisión del sujeto a un discurso que tiene el poder de formarlo y regularlo por medio de la imposición de categorías del lenguaje, no presupone una determinación lingüística anterior al sujeto; recuérdese que el sujeto es una estructura en formación. En estos supuestos, la identidad de travesti resolvería de otro modo las tensiones de "volverse a sí mismo" y la formación melancólica del sujeto, ya que no renuncia claramente a ningún opuesto, abriendo prácticas transformacionales que dan pie a formas nuevas de ser, hacer y significar, que exploran nuevas economías del placer, nuevos usos del cuerpo, nuevas subjetividades que resisten la normatividad, la identidad erigida sobre un rechazo. En la medida que el travesti alberga significantes masculinos y femeninos, renuncia a una esencia y a una alteridad.

Lo anterior lo podríamos asociar con lo que postula Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Kakfa, por una literatura menor*, donde establecen que hay literaturas que presentan condiciones revolucionarias al interior de lo que se llama la gran literatura (o la literatura establecida) a través de la desterritorialización del lenguaje, su conexión inmediata e inevitable con lo político y la dimensión colectiva de su enunciación. Es plausible preguntarse si el travesti en el campo de las identidades sexuales es un "género menor", no por condición peyorativa, sino porque dentro de la matriz "mayor o dominante" (la heterosexual) deviene una secuencia de estados intensivos, en una inscripción política que es una fractura entre el sujeto que enuncia y el sujeto enunciado. Es una identidad revolucionaria para una práctica cultural marginal dentro de lo que se llama la gran cultura, o la cultura hegemónica heterosexual. El sujeto travesti es un sujeto "desviado", un "otro", un "queer", que usa un lenguaje

que no es el suyo, la epistemología binaria, y, al hacerlo, revela la configuración de poder que da forma a esta distinción y no alcanza a explicar su específica identidad: ¿es hombre o mujer? Es una condición que subraya un sentido de extrañamiento y distancia respecto del lenguaje oficial y, sin embargo, una condición que impone la necesidad de buscar otras formas de actuar y significar. Así, el travesti se define como una estrategia para producir formas de ser, hacer y significar que, aunque son resultado inevitable de los discursos/prácticas que hacen posible la sexualidad, se niegan a enunciar un nuevo sujeto, elaborando así una crítica a las actuales definiciones. Si entendemos que la sexualidad es un discurso que regula las economías sociales del placer y que modula la visualidad y expresibilidad de los circuitos, expresiones y cuerpos sociales e individuales en relación con las prácticas sexuales (deseo y afectividad), el travesti establece un lugar cultural fuera de las configuraciones de saber/poder, de la normatividad sexual. En este sentido, este sujeto revela, explota, detona la ambivalencia de cualquier discurso/práctica que construye su fuerza y su configuración de poder sobre la consideración de lo heterosexual como una práctica dada, natural y transparente.

Ahora, la "elección" de un género más que un acto totalmente subjetivo e intencional en el que cada cual construye "su" propio género al libre albedrío, en la "actuación" del género, se inscribe en una red discursiva, e históricamente localizada que le precede. Es precisamente en la construcción corpórea de su discurso que el sujeto no sólo accede a esa matriz de saber y poder, sino que elabora "su" propio libreto, mediante la repetición de actos performativos y de habla. Es en esta repetición donde Butler ubica el doble sentido de lo performativo: el género es un acto del habla que da forma a la subjetividad, pero también es una operación del lenguaje que en su repetición disemina los significados originales que el código del género supone contener. La puesta en escena del género produce un desplazamiento entre lo que la norma quiere decir y quien la ejecuta, donde el significado no referencial dado por el "actor" excede el significado "supuesto" del libreto. Así lo performativo es al mismo tiempo un acto del habla que crea una condición cultural, una subjetividad, pero al mismo tiempo es la operación deconstructiva que impone los límites al canon que el género supone repetir. Los actos del habla son declaraciones que no se basan en la idea de que la realidad existe antes de la enunciación, sino que lo real se crea mediante su formulación, mediante el lenguaje. El uso performativo en asuntos de identidad y diferencia forma parte del interés contemporáneo en hacer una crítica a la metafísica occidental, que siempre ha sostenido que el lenguaje es la re-presentación de un mundo del afuera –llámese Dios, la Idea o la Historia–.

Un travesti narrativo: tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha

La novela "El lugar sin límites" (1966) de José Donoso, destacado escritor chileno (1924-1996), protagonista del boom latinoamericano, ofrece un interesante caso de cuestionamiento de las categorías de género y de una sexualidad contradictoria, a través del tratamiento lúdico y transgresor del cuerpo travesti de un entrañable personaje: la Manuela. La obra es transgresora y vanguardista en muchos sentidos. Primero, es una novela que abre un nuevo camino estético frente al realismo regionalista; en sus novelas, el autor ha expresado su relación con el mundo a través del tema de las clases sociales en su país. Segundo, ofrece un interesante caso de cuestionamiento de las categorías de género y de una sexualidad contradictoria, y de un tratamiento lúdico e irreverente del cuerpo travesti.

La trama de la mencionada novela se ambienta en un decadente burdel de provincia en el centro sur de Chile, en un pueblo llamado El Olivo, donde hay una estación ferroviaria que no ha visto partir ni llegar trenes, permaneciendo en el anhelo del porvenir. La acción transcurre en medio de un mundo aristocrático venido a menos, y de clases populares que de una u otra forma trabajan para los terratenientes. El relato cuenta el último día de vida de la Manuela, un travesti socio del prostíbulo del pueblo que es conocido por sus números de baile español. El relato cronológico es interrumpido para narrar dos acontecimientos del pasado que se articulan en torno a las performances de la Manuela. Primero, el hecho que transcurrió hace veinte años atrás cuando se celebraba el triunfo de Don Alejo –terrateniente y senador de la zona; hombre de edad, fiel cliente y sostenedor del burdel– y la apuesta que éste le hizo a la Japonesa Grande, prostituta de renombre y dueña original del local, de acostarse frente al público con la Manuela, un travesti que era el número especial de la fiesta. Esta apuesta tuvo dos resultados. Primero, convirtió a ambas –Manuela y Japonesa– en dueñas de la casa que era propiedad de Don Alejo. Y segundo, el nacimiento de una niña, la Japonesita. Posteriormente, la Japonesa Grande muere, y quedan a cargo del local la Manuela y la Japonesita, pero cumpliendo distintos roles: la Manuela en cuanto espectáculo sexual, y la Japonesita como la administradora del dinero, ya que ella no participará del tráfico sexual.

El segundo momento del raconto data hace un año atrás, cuando la Manuela estaba bailando su show de flamenco y Pancho Vega –el "macho" del pueblo– la ataca y casi la mata si no es por la intervención de Don Alejo. Pero Pancho promete volver algún día y vengarse. En este punto se ensambla la historia, en torno al regreso de Pancho, a la última representación de la Manuela y al trágico desenlace de su vida.

En general, en las obras de Donoso, el fenómeno de la inversión es un aspecto central de su universo creativo, y en esta obra en particular no sólo se invierten las categorías sexuales de los personajes, sino que también se invierten las convenciones familiares, los roles económicos, las jerarquías y los valores contenidos en el discurso oficial. Donoso crea en este universo ficticio "un mundo absolutamente al revés". Propone un texto

cuya dialéctica estructural consiste en un simultáneo marcar y borrar límites, articulado a partir de la identidad travesti de la Manuela.

La Manuela es gramaticalmente mujer (la), pero en tanto hombre atrae a la Japonesa (con quien tiene una hija). La Manuela no calza con las categorías binarias tradicionales de heterosexual y homosexual; es un cuerpo contradictorio, como lo dice el párrafo que describe el desconcierto frente a su arribo a la estación ferroviaria de El Olivo: "Bajaron también dos mujeres más jóvenes, y un hombre, si es que era hombre. Ellas, las señoras del pueblo, mirando desde cierta distancia, discutían qué podía ser: flaco como palo de escoba, con el pelo largo y los ojos casi tan maquillados como los de las hermanas Farías"(63)[5].

Lo que los espectadores resaltan aquí es la ambigüedad del personaje y su teatralidad, su histrionismo, su condición de espectáculo, lo falso. Lo que la Manuela nos hace ver no es una mujer bajo la apariencia de la cual se escondería un hombre, una máscara que al caer deja al descubierto la barba, un rostro ajado y duro, sino el hecho mismo del travestismo. Nadie ignora que la Manuela es un ajetreado bailarín que conserva sus genitales masculinos. Su identidad necesita permanentemente redefinirse en el baile, en el traje. El vestido de española es lo opuesto al hecho de engendrar a la Japonesita. La Manuela en su juego de seducción no es un hombre ni una mujer, sino que un "marimacho", que juega con esa ambigüedad. Por ejemplo, en el acto sexual, la Manuela, por definición biológica, es el hombre, pero la Japonesa es el elemento activo del acto. En el fondo, la Manuela es un hombre pasivo que engendra a su pesar:

> *Manuela, como si fuéramos dos mujeres, mira, así, ves, la piernas entretejidas, el sexo en el sexo dos sexos iguales, Manuela, no tengas miedo el movimiento de las nalgas (...) no, no, tú eres la mujer, Manuela, yo soy la macha, ves cómo te estoy bajando los calzones y cómo te quito el sostén para que tus pechos queden desnudos y yo gozártelos, sí tienes Manuela, no llores, sí tienes pechos, chiquitos como los de una niña, pero tienes y por eso te quiero. (...) mijito lindo, qué cosa más rica* (104).

La Japonesa es consciente de esa compleja ambigüedad, y maneja con maestría lo biológico y lo simbólico para no dislocar la identidad que la Manuela ha conformado; y de esa forma logra convencerla de tener relaciones sexuales con ella.

La Manuela no sólo invierte su identidad, sino que invierte todo un sistema familiar y económico. Tiene una hija signada por una doble inversión: nace de un padre que actúa como hembra en el acto sexual, pero que posee la capacidad de procrear. Ser el padre de la Japonesita es lo opuesto a la expresión de la Manuela como bailadora de flamenco. Por otra parte, hay otra inversión en referencia al rol que cumple la Japonesita, la hija mujer, pues es ella quien administra el burdel, "quien lleva los pantalones" –deposita el dinero religiosamente todos los lunes–, y es la única virgen del burdel. En cambio, la Manuela en cuanto travesti, adopta un valor hembra en el sistema económico, como un objeto de posesión y transacción. Lo que lega a la hija, consecuentemente, no es lo que un padre dejaría en herencia –tradicionalmente un apellido, una dote–, sino lo que una madre legaría: una ética, cuyo valor privilegiado es "pescarse un hombre" (seducción y prostitución). Por ejemplo, en una ocasión, la Manuela le dirá a la Japonesita: "Acuéstate con él, no seas tonta. Es regio. El hombre más macho de por aquí y tiene camión y todo y nos podría llevar a pasear."

También observamos una inversión en la relación padre-hija en cuanto a los roles de protección y jerarquía, por ejemplo, cuando la Japonesita atemorizada le dice a la Manuela, su padre:

> *Usted me tiene que defender si viene Pancho. La Manuela tiró las horquillas al suelo. Ya estaba bueno. ¿Para qué seguía haciéndose tonta? ¿Quería que ella, la Manuela, se enfrentara con un machote como Pancho Vega? Que se diera cuenta de una vez por todas y que no siguiera contándose el cuento... sabes muy bien que soy loca perdida, nunca nadie trató de ocultártelo. Y tú pidiéndome que te proteja: si voy a salir corriendo a esconderme como una gallina en cuanto llegue Pancho. Culpa suya no es por ser su papá.* (48)

La Manuela, a su vez, desea ser su hija, envidia su juventud y, sobre todo, su condición de mujer, dándole una vuelta de tuerca al "lugar común": lo que envidia de ella es la ausencia del pene. Porque la Manuela sabe que nunca podrá enamorar a Pancho por la condición de su sexo original – ser un hombre–. Su condición paterna justamente le hace ser consciente de su identidad móvil, contradictoria, incoherente y falsa; y hace que se desdibuje su improvisada identidad:

> *La Manuela terminó de arreglar el pelo de la Japonesita en la forma de una colmena. Mujer. Era mujer. Ella se iba a quedar con Pancho. Él era hombre. Y viejo. Un maricón pobre y viejo. Una loca aficionada a las fiestas y al vino y a los trapos y a los hombres. (...) Pero de pronto la Japonesita le decía esa palabra y su propia imagen se borroneaba como si le hubiera caído encima una gota de agua y él entonces, se perdía de vista a sí misma, mismo, yo misma no sé, él no sabe ni ve a la Manuela y no quedaba nada, esta pena, esta incapacidad, nada más, este gran borrón de agua en que naufraga.* (50-51)

En la novela, el vestido de española es mencionado treinta y siete veces, y cumple un rol vital para el funcionamiento de la historia y de los personajes. La máxima transformación de la Manuela, su identidad cabal como travesti, toma lugar en el burdel cuando realiza su espectáculo de bailarina de flamenco. Es importante notar que se trata de un acto que no ocurre en la calle ni a plena luz del día. Es una performance que toma

lugar en el escenario, dentro del marco del juego o de la ficción. Para su total existencia, necesita un público que entre en el juego, donde "su peligro" se vuelva cómico y aceptado, pero amenazante. Tal vez, la principal función del vestido es ser el instrumento y el fin de su identidad móvil y contradictoria. El vestido refuerza la ambigüedad del personaje a través de una serie de funciones específicas: cubre los genitales masculinos, y significa una femineidad de mentira, y que para participar en ella hay que estar dentro del juego. Cubre la edad, los achaques, oculta su condición desamparada de "maricón viejo". Pero el traje también se daña, registra el paso del tiempo y su pasado dorado. Reinstaura la dialéctica central del personaje: ocultar el sexo versus revelarlo.

El vestido representa la metamorfosis que se produce a través de la ropa, que crea las condiciones para desarticular los roles sexuales del sistema. En su ropa de diario, está presente su condición de papá, sus genitales masculinos, pero con el traje alcanza su máxima apariencia femenina. El vestido es el significante lúdico, que hace posible una serie de desplazamientos, identidades e inversiones que articulan una sintaxis paralela al discurso oficial, y que amenaza las prescripciones sociales. Su vestido de "bailaora" es un fetiche comunicante; ayuda a cumplir el propósito de conquistar a los hombres, pero dentro de un juego de representaciones peligrosas.

Lo que la Manuela muestra es especial en su número de flamenco: no es sólo la coexistencia en un solo cuerpo de significantes masculinos y femeninos, sino que también la tensión, la repulsión, el antagonismo que esto crea privada y públicamente. El personaje de la Manuela cuestiona el orden establecido, inquieta la definición sexual de los hombres del pueblo –Don Alejo, Pancho, Octavio: los machos del pueblo–; y denuncia "la trampa" de los absolutos. Las sensaciones y reacciones que gatilla en ellos evidencian la ambigüedad y complejidad de la identidad sexual de cada uno de ellos y de lo azaroso de los cuerpos. Estos hombres asisten fervorosos al espectáculo y se sienten excitados por esta "bailarina". Ya no podemos decir que Pancho es un hombre y punto; hay algo más contradictorio y complejo en él.

En las tres actuaciones con el vestido de española, articulan los tres grandes hitos de la historia, pero el traje termina siendo rasgado o desplazado del cuerpo que oculta, dando paso al trágico desenlace. Es en el tercer y último número de flamenco cuando Pancho y Octavio cumplen su venganza. Toman a la Manuela y la llevan lejos para violarla. En medio del campo, rasgan su vestido, que es más que dañar una tela, es traspasar los límites, es romper la ilusión y dejar al descubierto el peligro de las categorías confusas. Cuando se rasga el vestido, es cuando se revela el verdadero nombre de la Manuela –Manuel González Astica –, y es cuando finaliza el juego: "Parada en el barro de la calzada mientras Octavio la paralizaba retorciéndole el brazo, la Manuela despertó. No era la Manuela. Era él, Manuel González Astica. Él. Y porque era él iban a hacerle daño y Manuel González Astica sintió terror." (124-125)

Los dos "machos" del pueblo están excitados y prontos a violar a una glamorosa mujer que en realidad es un hombre viejo y flaco. Ellos se inquietarán y cuestionarán sus conductas, sus identidades. Pancho tras dejarse besar por la Manuela tendrá la siguiente discusión con su cuñado: "Qué me voy a dejar besar por este maricón asqueroso, está loco, compadre, qué me voy a dejar hacer una cosa así. A ver Manuela, ¿me besaste?" (124) Pancho, al ver su machismo cuestionado y su honor mancillado, debe reafirmar su hombría mediante un acto brutal que suprime la ilusión del juego, y el acto sexual pasa a acto criminal. La Manuela sólo podía morir fuera del escenario, cuando se acaba el juego y la representación, y las personas involucradas toman conciencia del peligro del cuerpo y su investidura.

Donoso, como el título de la novela –*El lugar sin límites*–, propone un texto cuya dialéctica estructural consista en un simultáneo marcar y borrar límites, y en los peligros de transgredirlos. De esta forma, se denuncia "la trampa" de los absolutos. En este caso, se denuncia la falacia de la cultura machista, ya que la respuesta masculina que el vestido español provoca evidencia la internalización de un rol masculino adjudicado y, por ende, relativo, cuestionable y susceptible de ser cambiado. Por lo tanto, no hay "una verdad", sino que varias verdades interrelacionadas.

Cuerpos que interrogan y enuncian

El cuerpo travesti nos interroga una y otra vez: ¿es hombre o mujer? Una pregunta que no tiene respuesta. Porque elegir un género es una posibilidad de construirse. Se trata de un proceso de interpretación de las normas culturales. El travesti perturba la narrativa tradicional, cuenta una nueva historia, es una representación distinta. Supera la estructura ideológica como yo/otro, sujeto/objeto, materialidad/idealización o realidad/ilusión, propia de la deconstrucción; va más allá de las oposiciones. El travestismo no es un binarismo ni tiene noción de jerarquía, de dominio de uno sobre otro. La posición de travesti tensiona el escenario, contradiciendo la visión histórica de la mujer como alguien que trabaja contra Edipo, y problematizando la narrativa del cuerpo femenino y del cuerpo masculino. La innovación narrativa está en la representación del cuerpo femenino no como una falta de femineidad que se completa o erradica por el deseo masculino, sino que como un cuerpo que es y no es femenino y masculino; como dos mujeres diferentes que en conjunto habitan una posición de sujeto masculino desplazado, distinto.

Es importante recordar que travesti no es un sujeto sexual pasivo ni una mujer fálica. No tiene las atracciones de la madre fálica que representa la castración, y tampoco es la imagen pornográfica de las dos mujeres "femeninas" que buscan un hombre para

llenar la brecha que existe entre ellas. Esta estructura establece una subjetividad femenina que interrumpe el flujo edípico, porque cuestiona la primacía del falo masculino y descentraliza el mito de Edipo. Fuerza a este mito a reanalizar el deseo y su dirección. De esta forma, se independiza de los discursos de poder, entrando en el ámbito de lo irrepresentable.

Los travestis son un colectivo menor que ocupa posiciones queer y excéntricas desde donde sea posible imaginar una variedad de posibilidades que permitan reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de saber, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos de autoconformación y prácticas comunitarias para reestructurar las relaciones entre el saber y el ser, el poder y el ser y el propio ser. El sujeto travesti está ahí desafiando a las ciencias sociales, a las ciencias biológicas, a la psicología, al estatus cívico, estipulando, jugando con la idea de que existen tantos géneros como personas.

[1] http://www.who.int/topics/gender/es/

[2] Bianchi, Soledad: *Un guante de áspero terciopelo, la escritura de Pedro Lemebel*.

[3] Grau, Olga: "Entre aromos e identidades fracturadas", p.2.

[4] Cf. Grau, "Entre aromos e identidades fracturadas", p.3.

[5] Las citas de esta novela corresponden a la edición 1995 de Alfaguara.

Bianchi, Soledad. "Travestismo: la infidelidad del disfraz", en el marco del Ciclo de Género, Educación y Cultura "Conjurando lo perverso. Lo femenino: presencia, supervivencia", realizado los días 19 y 29 de junio de 1997 en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación. http://www2.cyberhumanitatis.uchile.cl/03/textos/SBIANCHI.HTML

Deleuze, Gilles. *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama, 1996.

Deleuze, Gilles & Felix, Guattari. *Kafka, por una literatura menor*. México DF: Era, 1999.

Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos, 1989.

Donoso, José. *El lugar sin límites*. Santiago: Alfaguara, 1995.

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI, 1999.

Freud, Sigmund. "Una teoría sexual y otros ensayos". Obras Completas II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1929.

Grau, Olga. "Entre aromos e identidades fracturadas", en www.babelonline.net/home/004/ventaglio/Grau_fracturada.pdf

Ludmer, Josefina. "Las tretas del débil". En: La sartén por el mango. Encuentro de escritoras latinoamericanas. Río Piedras: Huracán, 1984.

Sontag, Susan. *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid: Taurus, 1996.

www.emol.com

www.oms.org

DE CUERPO Y ALMA, UN PROYECTO FOTOGRÁFICO

Daniela Miller R.
Escuela de Periodismo. UFT
Pía Cosmelli B.
Felipe Bennett B.

"De Cuerpo y Alma" es un proyecto artístico que busca reencontrar al individuo con su propio cuerpo. Partimos de la premisa básica de que todo cuerpo es en sí un elemento único y bello. Bajo esta suerte de apología del cuerpo es que nuestra visión legitima la belleza como el resultado de un enfrentamiento armónico de cada ser con su cuerpo. Es decir, abolimos la idea de una belleza "clásica". Kant afirmaría que lo bello es aquello cuya forma genera un sentimiento de placer en el observador. Esta definición, o más bien este intento de contribuir a esclarecer la infinidad de particularidades que derivan en ese estado anímico placentero, es un buen pie para intentar explicarnos qué es lo que buscamos al observarnos en una fotografía. Gonzalo Rojas –con una certeza única– se pregunta: ¿qué se ama cuando se ama?

Tal vez esta misma pregunta pueda ser expresada para resolver ese misterio que nos hace amar, desear, sobrecogernos frente a un cuerpo, ajeno o propio. ¿Qué es lo bello que embellece? ¿Es algo que está en el cuerpo mismo? ¿Es una respuesta generada detrás de los ojos? ¿Son ambas cosas a la vez? Nos amamos, está claro, deseamos hacernos el bien, deseamos que todo lo que nos rodea, lo que nos afecta, contribuya a facilitarnos esa búsqueda de placer. Es tan así que ante la menor sensación de desgano parecemos caer en un tobogán que nos conduce a ese estadio que es casi –sobre todo en nuestra era y con mayor vehemencia en este país– la metáfora del infierno: la depresión.

Esta antítesis de lo bello es un claro ejemplo de que la belleza se origina más adentro que afuera de nuestro cuerpo. Aún así, no podemos abstraernos de lo estético, es más, privilegiamos su poder curativo como una importante herramienta de autoestima. Ante esta no desmentida realidad, nuestra intención es ayudar a redescubrir su belleza estética y así aportarle un arma absolutamente eficaz para combatir esa lectura adversa que este particular enfrentamiento nos regala ignominiosamente, tejiendo un velo de insana contemplación.

Es así que quienes fotografiamos se insertan en un espacio lúdico, un escenario creativo en el que ellos son el eje y la energía que nuestros lentes captan. El desarrollo de cada sesión deriva en una instancia terapéutica que fortalece la comunión de cuerpo y alma. Podemos asegurar que todos quienes han posado en nuestro estudio han vivido la experiencia de ver su cuerpo con otros ojos, de asimilar sus defectos y reencontrarse con ese sentimiento de autoestima que, creemos con convicción, es el estado natural en el que nuestra mente transita.

Inevitablemente, la naturaleza nos regala ciertas proporciones que nos hacen comprender que existe un equilibrio, una composición, un orden estético en cada una de las formas en que ella se expresa. ¿Es entonces la belleza sólo una simetría matemática de volúmenes áureos? Si es así, ¿entonces qué es lo que amamos en la desproporción, en el guiño, en la arista que sobresale donde no debiera, en la cicatriz, en la involuntaria desarticulación? Volvemos a Rojas y nos empantanamos en la misma sagrada interrogante que, aunque no parece generar una respuesta congruente, o por lo menos del todo creíble, nos presagia una circularidad que es la propia respuesta: ¿qué se ama cuando se ama? Se ama eso, se ama el sentimiento de saberse amando, se aman los orgones que orbitan como astros iridiscentes alrededor de la misma pregunta, como naves circunnavegando el torrente sanguíneo y alimentando el alma de una viscosidad amable. Demás está decir que nuestra experiencia nos limita para responder a una interrogante que ni poetas ni científicos han logrado responder; sin embargo, podemos decir, con toda certeza, que la mente es capaz de re-ver un cuerpo de mil formas y reordenar el tinglado de odiosidades y animosidades, desencadenando en cada experiencia una respuesta igual o distinta a la que la antecede.

"De Cuerpo y Alma" retrata un momento único, una particularidad que nunca volverá a repetirse, y en ese experimento buscamos encontrarnos con la persona fotografiada, es decir, sacar a flote lo mejor de cada cuerpo, desde dentro hacia fuera, porque creemos que el cuerpo oculta una belleza que, una vez aceptada, se revela, de igual forma que los haluros de plata expuestos a la luz. Es en este escenario, mágico y real, en el que podemos transitar despojados de la mirada crítica y acogidos por la desnudez única del espíritu.

Testimonio

Los espejos pueden ser muy crueles cuando tu ego está más disminuido que tu propio cuerpo. Pero una misma puede ser más cruel que el propio espejo, puede generar más pliegues, más arrugas y más celulitis. ¿Por qué? ¿Cómo logra la mente hacer que una vea algo que realmente no existe? Tal vez la respuesta la tengan que dar los psicólogos o psiquiatras, pero incluso teniendo ese diagnóstico, nada hará prever que la enfermedad se retire. Estamos contaminados por un mal social, un veneno que se transmite con mayor contagio que cualquier virus, con mayor velocidad que cualquier banda ancha. Somos víctimas de nuestra intolerancia, una intolerancia que se regenera constantemente, multiplicando su poder expansivo a través de cada mirada recelosa, a través de cada comparación gratuita, por medio de cada paradigma de belleza. Somos víctimas de un modelo errado desde su génesis, pero tan adquirido que no somos inconscientes de su poder.

Yo no estoy libre de esa desgracia, todo lo contrario, fue ella, la enfermedad, la que me obligó a buscar el antídoto. Así que ese día, de pie frente al espejo, mirando el reflejo de un cuerpo que no deseaba, decidí que el problema conmigo no era mi cuerpo, sino los ojos que lo veían. ¿Pero de qué manera podía revertir esa mirada? ¿Por medio de qué truco podía filtrar esas imperfecciones que me torturaban? Fue entonces que, dejémosle las explicaciones al azar, navegando en la internet, me topé con el estudio fotográfico De Cuerpo y Alma. Al ver el portafolio de personas que no son modelos, que no ocupan ni siquiera el más mínimo centímetraje de una revista de moda, ni de un diario farandulero, y que se ven realmente hermosas, concluí que, en efecto, el problema que me tenía paralizada no estaba en mi cuerpo, sino en mis ojos. Al día siguiente, las contacté y me realicé una sesión de fotos. No me creo lo que no soy, no veo lo que no poseo, simplemente me amo, amo mi cuerpo tal cual es, porque descubrí que es bello.

Finis

CRÓNICA
DE LA UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
2006

NUEVOS CARGOS Y DESIGNACIONES

El 1 de enero, asumió como Decano de la Facultad de Educación y Ciencias de la Familia, la señora Luz María Budge Carvallo, en reemplazo del señor Gonzalo Vial.
El 1 de marzo, asumió como Decano de la Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas, el señor Ernesto Illanes L., en reemplazo del señor Patricio Rojas.
El 2 de mayo, asumió como Directora de la Biblioteca la señora Claudia Gilardoni en reemplazo de la señora Soledad de la Maza.
El 2 de mayo, asumió como Decano de Arquitectura y Diseño el señor José Gabriel Alemparte R. en reemplazo del señor Daniel Ballacey.
El 15 de mayo, asumió como Secretaria de Estudios interina de la Facultad de Arquitectura y Diseño la señora Francisca Maggi.
El 1 de septiembre, asumió el señor Eduardo Bustos como Director General de Tecnologías e Información.
El 2 de noviembre asumió como Directora de Estudios de la jornada diurna de la Facultad de Derecho la señora Carolina Assael Montaldo en reemplazo de Roberto Salimhanna, actual Secretario General, quien se dedicará a dirigir la Unidad de Aseguramiento de la Calidad para los efectos de la acreditación universitaria.

INFRAESTRUCTURA FÍSICA E INSTALACIONES

En mayo, se inició la construcción de un nuevo edificio en la esquina de Amberes con Pocuro, con una superficie de 8.700 m2. Tendrá seis pisos y dará acogida a los talleres de Artes, Teatro, Periodismo y Literatura, además de salas de clases, un teatro-auditorio con capacidad para 280 personas, salas de estar para los alumnos, cafeteria, estacionamientos y una plaza que permitirá la realización de actividades masivas.

EXTENSIÓN

Diplomado en Metodología y habilidades

La Vicerrectoría Académica y de Desarrollo dictó, en dos oportunidades, el Diplomado de Metodología y Habilidades Docentes a los académicos de la Universidad. El objetivo es incentivar en la docencia de pregrado la utilización de metodologías activas por parte de los profesores de nuestra Universidad a objeto de fortalecer la aplicación del nuevo modelo formativo. Desde el 9 al 13 de enero y del 24 al 28 de julio.

Concurso de Cuentos Paula

El 11 de enero se realizó la premiación del Concurso de Cuentos Paula, auspiciado por la Universidad. En la oportunidad, se presentó el libro "Mi nombre en el Google", editado por Alfaguara, que incluye la obra premiada de Claudia Apablaza y los relatos finalistas. El encargado de presentar la obra fue el escritor Mauricio Electorat.

"Big Band"

El 16 de marzo, la Universidad y la Escuela Moderna de Música celebraron el convenio suscrito entre ambas instituciones, que permite la formación de profesores de música, con un concierto de la "Big Band", dirigido por el pianista y arreglador Juan Manuel Arranz, en los jardines de la casa central.

"Fuga"

El 23 de marzo, la Escuela de Periodismo organizó la presentación del trailer de la película chilena "Fuga", la que estuvo seguida de una conversación con el director Pablo Larraín y los actores Benjamín Vicuña y Alfredo Castro.

Truman Capote

El 28 de marzo, las Escuela de Periodismo y de Literatura organizaron la presentación del trailer de la película "Capote" y de un documental biográfico inédito de Truman Capote, seguido de un foro-debate sobre este controvertido escritor y su obra.

Magíster en Dramaturgia Corporal

Bajo la coordinación de Amilcar Borges, la Escuela de Teatro inició las clases de su primer programa de posgrado con el Magister en Dramaturgia Corporal, el cual tendrá una duración de cuatro semestres. Este magister corporal viene a suplir una carencia que presenta el medio nacional en lo que es la formación de pedagogos, directores, críticos y teóricos.

Club Monetario

La Universidad continuó con su tradicional Club Monetario, instancia que fue iniciada en 1992 y que ha contado con la participación de destacados hombres públicos, académicos y empresarios, en la discusión de temas de interés económico nacional. Para este nuevo período, fue nombrado como presidente (abril 2006 - abril 2007) el economista José De Gregorio Rebeco. Las reuniones se efectuaron el tercer viernes de cada mes con un desayuno en la sala de exposiciones de la casa central. Se debatieron, entre otros temas: "Desafíos para la regulación de mercados financieros", por Alejandro Ferreiro; "Previsión: diagnósticos, opciones", por Solange Berstein; "Perspectivas y desafíos energéticos", por Pablo Serra; "La crisis del salitre", por los historiadores Sofía Correa y Tomás Jocelyn- Holt; "Ley seca. Los límites de la democracia electoral en América Latina", por Patricio Navia.

Nutrición y Dietética

Desde abril a noviembre, la Escuela de Nutrición y Dietética organizó un ciclo de charlas mensuales sobre salud y alimentos. Entre otros temas, se expuso sobre: "Dole", a cargo de Carolina Aravena y Sandra Elgueta; "Los lípidos en el organismo: factores regulatorios de su depósito y oxidación", por Eric Diaz; "Cirugía y obesidad", por el Dr. Cristián Martínez; "Nutrición y diabetes", por Rafael Jiménez.

Ciclo de "encuentros profesionales"

La Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas organizó un ciclo de "Encuentros profesionales", cuyo objetivo es invitar a un hombre destacado para que les hable a los alumnos sobre la actividad que desarrolla. Vinieron, entre otros: José Miguel Correa, gerente de nuevos negocios y estudios de CCU; Patricio Achondo, socio viña Huaraculen: Juan Andrés Camus, Director ejecutivo de Celfin; Jorge Claro, dirigente del Club Deportivo de la Universidad Católica de Chile, quien les habló sobre la modernización del fútbol. Desde abril a noviembre.

Diplomado Orientación y Mediación Familiar

La Escuela de Ciencias de la Familia dictó por cuarto año el diplomado en "Orientación y Mediación Familiar", dirigido a profesionales del área, el cual tuvo una duración de dos semestres, en los que se abordaron materias como antropología filosófica, teoría general del matrimonio, comunicación conyugal, mediación familiar, teoría del conflicto, técnicas de intervención familiar, mediación escolar, sicología del desarrollo, entre otros.

"El Asia desconocida"

El Departamento de Extensión y Comunicaciones organizó el seminario "El Asia desconocida", dictado por la historiadora Rosita Larraín, en el cual se profundizó en los escenarios de un Asia cargada de múltiples creencias y enorme poder espiritual. Los miércoles, entre el 19 de abril y el 3 de mayo.

Ciclo de charlas sobre familia

Durante dos miércoles (26 de abril y 3 de mayo), la Escuela de Ciencias de la Familia organizó un ciclo de charlas sobre la familia: "Realidad de la familia hoy", a cargo de abogado Paulina Villagrán, y "Desafíos actuales de la familia", a cargo de la filósofa Carolina Dell'Oro.

Semana del autor

La Escuela de Teatro realizó este año la semana del autor dedicada al dramaturgo chileno Juan Radrigán, bajo el título "Dos veces Radrigán". Se presentó un extracto de la obra "Las brujas", a cargo de un grupo de exalumnos, y el montaje de "Diatriba de la empecinada"; además, se exhibió una reseña audiovisual (realizadores Arturo Álvarez y Pamela Sierra) y se discutió sobre su trabajo como escritor, en el cual participaron los críticos teatrales Carola Oyarzún, Agustín Letelier, Eduardo Guerrero y el actor Ramón Núñez. 25 y 26 de abril.

Ciclo de budismo

La Dirección de Asuntos Estudiantiles organizó un ciclo de charlas sobre budismo contemporáneo a cargo del venerable Khenpo Phuntzok Tenzin Rinpoqhe. Las charlas se desarrollaron los miércoles entre el 26 de abril y el 28 de junio.

Seminario sobre psicoanálisis

El 5 y el 6 de mayo, la Escuela de Medicina patrocinó el seminario "Cuando el psicoanálisis se relaciona con el arte", el que se realizó en la Universidad, y cuyo objetivo fue destacar las influencias que Freud tuvo en el arte visual contemporáneo, la literatura, la filosofía y la cultura en general, más allá del principio del diván. Para finalizar el curso, se inauguró una exposición de pinturas y objetos "Freud: tormenta y pasión", con obras de Eleonora Casaula y Daniel Malpartida.

"Chernobyl"
La Escuela de Periodismo invitó al periodista Rafael Cavada, quien dictó una conferencia (a los alumnos de la Escuela y de cuartos medios) con motivo de cumplirse veinte años del desastre nuclear de Chernobyl. 12 de mayo.

Seminarios sobre Derecho
La Facultad de Derecho organizó los seminarios "El rol del querellante en el nuevo proceso penal" y "Análisis jurisprudencial del recurso de nulidad", en el que expusieron el abogado Matias Balmaceda y el Ministro de la Corte Suprema Alberto Chaigneau. 24 y 31 de mayo.

Curso de "Perfeccionamiento docente"
La Escuela de Medicina dictó un Curso de Perfeccionamiento Docente para sus académicos. El curso se dividió en dos grandes áreas: metodologías de enseñanza y evaluación de aprendizajes. Entre los expositores, estuvieron: Dr. Claudio Aldunate, Rigoberto Marín, Roberto Vega, Dr. Eduardo Rosselot, Dr. Santiago Soto. Desde el 2 de junio al 14 de julio, los días viernes.

Informe Especial
En el mes de junio, los alumnos de la Escuela de Periodismo tuvieron la oportunidad de compartir con el periodista Santiago Pavlovic y el equipo realizador de Informe Especial, al inicio de la temporada 2006, donde vieron imágenes exclusivas. Además, participaron en un debate abierto en el auditorio de Televisión Nacional, lo que les permitió reforzar los vínculos con el área periodística de dicha estación televisiva..

"Delito de injuria"
La Facultad de Derecho organizó el foro "El delito de injuria contra un medio de comunicación en el nuevo proceso penal", con la participación de los abogados Ángela Vivanco, asesora legal de ANATEL; Jaime Laraechea, asesor legal de Chilevisión y TVN; Paola Plaza, jueza de garantía del 4° Juzgado de Garantía, y Guillermo de la Barra, juez de garantía del 7° Juzgado de Garantía, ambos de Santiago. 8 de junio.

I Festival "PescaTeatro"
La Escuela de Teatro en conjunto con Teatroimpacto organizaron el primer festival de egresados de la Escuela, "PescaTeatro", realizado en la sala 2 del Galpón 7. Se presentaron diez obras, dos callejeros y se efectuaron tres foros. Del 17 al 30 de mayo.

Seminario "Mujer y arte"
El Departamento de Extensión y Comunicaciones organizó el seminario "Mujer y arte: análisis bajo una visión de Chile y Latinoamérica", dictado por la doctora en historia del arte María Elvira Iriarte. El objetivo del curso era destacar la labor de las mujeres en la creación de las artes visuales, que desde el siglo XX tiene cada vez mayor importancia. Se estudió la obra de Rebeca Matte, Tarsila Do Amaral, Amelia Peláez, Marta Colvin, Frida Kahlo, Lily Garafulic, Matilde Pérez, Ligia Clark, Bruna Truffa, Teresa Gazitúa, entre otras. Los días martes, desde el 6 al 27 de junio.

"Después del aborto ¿qué?"
La Facultad de Educación y Ciencias de la Familia en conjunto con la Fundación Chile Unido organizaron la conferencia "Después del aborto ¿qué?" dictada por la doctora española María Victoria Uroz Martínez. 8 de junio.

Fotógrafa norteamericana
La Escuela de Periodismo invitó a la fotógrafa norteamericana Ami Vitale, ganadora de premios en la categoría noticias generales del World Press Photo, quien dictó una charla a los alumnos sobre sus vivencias en los diferentes países que ha estado y que abarcan los cinco continentes.

"Para la mujer 2006"
El Departamento de Extensión y Comunicaciones, en conjunto con la Escuela de Historia y el Centro Cultural Casas de Lo Matta, organizaron el ciclo de charlas "Para la mujer 2006", en el cual se trataron los temas: "El código da Vinci" a cargo del Padre Luis Eugenio Silva; "El cuerpo y el alma" por Mario Toral; "China hoy y en el futuro" por Roberto Vega y "Por qué la mujer de hoy acude al siquiatra" por Marco Antonio de la Parra. Todos los jueves de junio.

"Saludarte"
La Escuela de Medicina organizo el ciclo de charlas "Saludarte", en el cual se abordaron mensualmente diferentes temas de Arte-terapia. Entre los temas, se expuso sobre: "Arte. Espejo del alma y fuente de autosanación" por Marcelo Soto; "Creatividad emocional a partir del juego" por Gloria Reyes, Carmen Gutiérrez y Jorge Aceituno; "Cuerpo. Fuente de energía y color. Biologia de la luz, cromoterapia y sinergética" por Jurgen Ziller. Desde el 27 de junio al 28 de noviembre.

Talleres de Arte
El Departamento de Admisión y la Escuela de Artes Plásticas invitaron a alumnos de cuarto medio a participar en un entretenido taller, en el que junto a los profesores Andrés Vio y Francisco de la Puente, crearon murales y disfraces con materiales como diarios, tiza, pegamento y lápices pasteles. Se premió a los ganadores. 17 de junio.

"Desafíos de la salud"
La Escuela de Medicina organizó un ciclo de charlas sobre los "Desafíos de la salud para el siglo XXI", en el cual diferentes conferencistas analizaron temas como "Los desafíos de la salud privada en la reforma de la salud chilena" (Dr. Manuel Hinostroza); Humanización de la salud" (Dr. Santiago Soto); "Calidad, seguridad y eficiencia de los medicamentos en Chile" (Dr. Iván Saavedra); "Paciente crítico: desafíos del presente y futuro" (Dr. Sergio Valdés). Se dictaron nueve charlas desde el 29 de junio al 12 de diciembre.

Seminario "Ley de propiedad industrial"
La Facultad de Derecho organizó el seminario "El alcance e impacto de la nueva Ley de Propiedad Industrial", dictado por la abogada jefe del Departamento Jurídico de Propiedad Industrial del Ministerio de Economía, Carmen Iglesias. El objetivo fue dar a conocer la aplicación práctica de la nueva ley, así como sus regulaciones, trámites y procedimientos. 27 de junio.

"Imagina el Chile del 2020"
Las Escuelas de Periodismo, Historia y Literatura en conjunto con el departamento de Admisión organizaron el concurso "Imagina el Chile del 2020" con el patrocinio de Editorial Santillana. Se convocó a los alumnos de Educación Media para que escribieran sobre cómo imaginan la vida cotidiana, la salud y la educación en el futuro. Las historias podian escribirse como mensaje, poema o cuento. El concurso se cerró el 30 de junio.

Taller "Familias Fuertes"
La Facultad de Educación y Ciencias de la Familia organizó el curso "Introducción al taller de capacitación en Familias Fuertes", dictado por las doctoras Tamara Zubarew y Sylvia Santander. 10 al 12 de julio.

"Santiago Piedemonte"
La Escuela de Arquitectura realizó una mesa de trabajo en la que se presentaron los adelantos del proyecto "Santiago Piedemonte", que se desarrolla entre la Universidad y Protege. Desde julio de 2005, un equipo multidisciplinario trabaja en la creación de un Master Plan que permita generar una propuesta basada en áreas de transición entre los sistemas naturales y los sistemas urbanos en la precordillera. 27 de julio.

Seminario "¿Hay crisis energética?"
El Instituto de Políticas Públicas en conjunto con El Mercurio y la SOFOFA organizaron el seminario "¿Hay crisis energética? La salida", en el que expusieron, entre otros, Karen Poniachik, Ministra de Energía y Minería; Hernán Felipe Errázuriz, abogado; los economistas Alex Galetovic, Jorge Rodriguez, Javier Fuenzalida. 4 de agosto.

"Sectas religiosas y pandillas juveniles"
La Escuela de Historia organizó la conferencia "Sectas religiosas y pandillas juveniles", dictada Humberto Lagos, sociólogo y experto en el tema. 9 de agosto.

"Sistemas de evaluación"
La Facultad de Educación y Ciencias de la Familia organizó la conferencia sobre "Sistemas de evaluación; valor agregado a la educación", dictada por el ingeniero Vicente Brunet. 9 de agosto.

Taller de Periodismo Narrativo
La Escuela de Periodismo invitó al periodista argentino Roberto Herrscher, director del máster en Periodismo de la Universidad de Barcelona-Columbia, quien dictó el seminario "El periodismo narrativo como lugar de encuentro entre reporteria y literatura". 17 y 18 de agosto.

"Primer Coloquio Interdisciplinario"
El Instituto de Políticas Públicas organizó el "Primer Coloquio Interdisciplinario" en memoria de Sir Moses I. Finley, titulado "Economía Globalizada y Economía Antigua. Perspectivas en torno al pasado y el presente del problema humano del sustento", el cual contó con la asistencia y participación de alumnos y académicos de diferentes universidades de Santiago y Valparaíso. Expusieron, entre otros, Eduardo García de la Sierra, Cecilia Inojosa, Miguel Bahamondes. 21 de agosto.

Seminario "La tradición religiosa de la China"
El Departamento de Extensión y Comunicaciones organizó el seminario "La tradición religiosa de la China", dictado por las académicas Luz María Edwards y Diana Wilson. El objetivo del seminario fue ahondar en los pilares fundamentales de esta cultura: El libro de los cambios, el pensamiento de Confucio y el taoísmo de Lao Tse. 16 de agosto al 6 de septiembre.

Violencia escolar
La Facultad de Educación y Ciencias de la Familia organizó un ciclo de charlas sobre violencia escolar. En la primera, se trató el tema "Violencia escolar entre pares: aproximaciones a la realidad nacional", a cargo del sicólogo Felipe Lecannelier, y la segunda sobre "Experiencias de trabajo en torno a la prevención de la violencia en las escuelas", a cargo del sicólogo Jorge Varela. 23 y 30 de agosto.

"Socios por un día"
El Departamento de Admisión en conjunto con la Fundación Educación Empresa, organizaron, por sexto año, "Socios por un dia", cuyo objetivo es orientar vocacionalmente a los alumnos de cuartos medios y acercarlos a las empresas para que conozcan el trabajo que ellas desarrollan y así ayudarlos en la elección de la carrera que quieren estudiar. Esta actividad se realizó el 23 de agosto en Casapiedra, hasta donde llegaron cerca de dos mil estudiantes, quienes visitaron más de setenta y dos empresas públicas y privadas de áreas tan diversas como salud, comunicaciones, negocios, etcétera.

Diplomado en Matemáticas

La Facultad de Educación y Ciencias de la familia organizó la primera versión del Diplomado de Especialidad en Matemáticas, orientado a profesores de colegios. Se inició en agosto de este año y finaliza en julio del 2007.

Centro de Globalización Aplicada

Fue creado el Centro de Globalización Aplicada, bajo la dirección de Eduardo Aninat. Éste tendrá como objetivo realizar estudios, conferencias y análisis sobre temas de globalización que sean relevantes para el país.

"Congreso de Odontología"

Un grupo de estudiantes de la Facultad de Odontología, apoyados por las autoridades de la Facultad y de la Universidad, organizaron el "Primer congreso de estudiantes de Odontologia zona centro", en el cual participaron alumnos de todas las universidades de Santiago en las distintas charlas, conferencias y actividades efectuadas en los cuatro días de actividades. 30 de agosto al 2 de septiembre.

VI Reunión Científica

La Escuela de Nutrición organizó la VI Reunión Científica sobre "Ejercicio y nutrición en pacientes con factores de riesgo", en la que expusieron los académicos Carolina Aguirre, Jorge Cajigal, José Galgani, Erick Díaz, Marcela Mascayano, entre otros. 2 de septiembre.

Concurso Juego de Inversiones

La Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas y el Departamento de Admisión, realizaron el segundo concurso "Juego de inversiones", con el objetivo de acercar a los alumnos de tercero y cuarto medio de los colegios de la Región Metropolitana al mercado bursátil chileno, a través de un juego que simula la realidad. Se premiaron los tres primeros lugares. El 9 de septiembre se realizó la final y la premiación.

Charlas sobre "Arquitectura contemporánea"

La Escuela de Arquitectura organizó un ciclo de charlas sobre "Arquitectura contemporánea en la península ibérica", en el cual se presentaron una serie de videos testimoniales en los que destacó la visión entregada por los entrevistados de cómo conciben y realizan sus propuestas arquitectónicas. En cada sesión, un profesor aludió a lo exhibido. Algunos de los videos vistos fueron: "Dios lo ve", por Oriol Bohigas y comentado por Cristina Felsenhardt; "Esencia del sur", por Cruz y Ortiz, comentado por Alfredo Juneman. 14 de septiembre al 7 de diciembre.

Ciclo de Artes

La Escuela de Artes Plásticas organizó un ciclo de charlas temáticas y mesas redondas para sus alumnos, las cuales tenían como objetivo fortalecer las especialidades que se imparten en la carrera y promover la participación del estudiantado en la construcción del conocimiento. Expusieron, entre otros, Claudia Campaña, Juan Domingo Marinelo, Pablo Sedeño (escultor español), Gaspar Galaz, Boris Quercia. 28 de septiembre al 9 de noviembre.

IV Jornada de la Salud

El Departamento de Admisión organizó la "IV Jornada de la Salud" para alumnos de cuartos medios, con el objetivo de que conocieran un poco más sobre las carreras de Odontología, Medicina, Kinesiología y Nutrición y Dietética. La actividad, realizada el 30 de septiembre, permitió que los interesados en las carreras del área de la salud compartieran con profesores y alumnos.

Talleres de creación literaria

La Escuela de Literatura creó dos talleres: uno de narrativa, a cargo de Alejandra Costamagna, y otro de poesía, con Teresa Calderón. Se ofrecieron, durante tres meses, para jóvenes menores de veinticinco años que quisieran aprender a escribir. 12 de octubre al 28 de diciembre.

Clínica de Dramaturgia

Los alumnos de cuarto año de la Escuela de Teatro, como ya se ha hecho tradicional, realizaron una clínica de dramaturgia en Buenos Aires, en la que tuvieron la posibilidad de relacionarse con dramaturgos y directores trasandinos, como también presenciar espectáculos de la escena teatral argentina. 2 al 6 de octubre.

Diplomado método grotowskiano

El magister de la Escuela de Teatro impartió el diplomado "Método grotowskiano para el entrenamiento del actor", a cargo del actor argelino Souphiene Amiar, discípulo de uno de los grandes creadores del teatro contemporáneo, Jerzy Grotowski. Durante los meses de octubre y noviembre, tres veces a la semana.

"El arte de hacer negocios con el Asia"

La Facultad de Derecho en conjunto con la Cámara de Comercio Asia Pacífico dictaron la cuarta versión del curso "El arte de hacer negocios con el Asia", orientado a empresarios, académicos y profesionales. Fue inaugurado por el subsecretario de Relaciones Exteriores Albert van Klaveren. Entre los expositores, se contaron: Carlos Furche, Manfred Wilhelmy, Álvaro Echeverría, Roberto Izquierdo y Alberto Sepúlveda. Se dictó entre el 3 y el 25 de octubre, los martes y miércoles.

Seminario sobre guión cinematográfico

La Escuela de Literatura organizó un seminario sobre "Aprende a crear un guión cinematográfico", dictado por Marco Antonio de la Parra, director de la Escuela, escritor, dramaturgo, guionista, y Andrea Jeftanovic, doctora en literatura hispanoamericana y escritora de guiones. El objetivo es el descubrimiento del guión cinematográfico como género literario para profundizar la capacidad de apreciación del cine. 5 de octubre al 9 de noviembre.

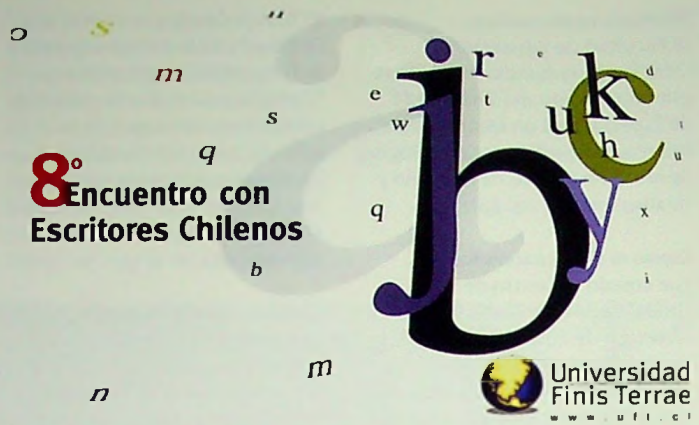
Jornada Vocacional Carreras Humanistas
El Departamento de Admisión organizó la III jornada vocacional para alumnos de cuartos medios, con el objetivo de que conocieran de cerca las carreras de Literatura, Historia, Periodismo, Ciencias de la Familia, Derecho, Ingenieria Comercial, Educación Básica, Educación Media, Pedagogia en Religión y Educación Parvularia. La actividad, realizada el 14 de octubre, permitió que los interesados en las carreras del área de las humanidades compartieran con profesores y alumnos.

Yahoo
La Escuela de Periodismo en conjunto con Televisión Nacional realizaron una conferencia con Jeordan Legon, Product Manager de noticias de Yahoo, quien habló sobre la evolución del quehacer periodistico desde los medios tradicionales hacia los medios que son expresión del fenómeno de la convergencia tecnológica. Se efectuó en el auditorio de Televisión Nacional. 16 de octubre.

"Capacitación en Mediación Escolar"
La Facultad de Educación y Ciencias de la Familia dictó un curso sobre "Capacitación en Mediación Escolar" para profesores y orientadores de establecimientos educacionales de la Municipalidad de Providencia. 17 al 25 de octubre.

"Riesgo político transfronterizo"
El Centro de Globalización aplicada realizó como primera actividad del año el seminario internacional "Riesgo político transfronterizo: ¿Qué herramientas existen para protegerse?, con la participación de Yukiko Omura, Viceprsidenta Ejecutiva de World Bank Group; Martin Werner, director de Goldman Sachs Co.; Hans Trautmann, Vicepresidente del Grupo Commodities Goldman Sachs Co. 17 de octubre.

"Octavo Encuentro con Escritores Chilenos"
La Escuela de Teatro en conjunto con el Departamento de Extensión y Comunicaciones, organizaron el "Octavo Encuentro con Escritores Chilenos". En esta oportunidad, sostuvieron una conversación con el critico teatral y director de la Escuela de Teatro, Eduardo Guerrero, los escritores José Miguel Varas, Guillermo Blanco, Santiago Roncagliolo, Jorge Edwards y Teresa Calderón. Los lunes del 16 de octubre al 13 de noviembre.



Seminario "Chile: una economía dependiente"
El Instituto de Políticas Públicas en conjunto con la Sofoca y El Mercurio organizaron el seminario "Chile: una economía dependiente", en el cual expusieron un grupo de expertos, entre ellos, Andrés Velasco, Ministro de Hacienda; los economistas Rolf Luders, Alejandro Fernández, Hernán Cortés, Patricio Arrau y Rodrigo Vergara. 20 de octubre.

Documental "Perspecplejia"
La Escuela de Periodismo organizó un encuentro con el periodista cuadrapléjico David Albala, quien presentó su documental "Perspecplejia", una mirada personal y emocionante sobre y desde la discapacidad, al cual asistieron alumnos de cuartos medios y de la Escuela. Se realizó un debate abierto. 27 de octubre.

"IV Zona de Expresión"
El Departamento de Admisión organizó una jornada, titulada "IV Zona de Expresión", orientada a alumnos de cuartos medios; en la oportunidad, pintaron junto a Mario Toral y participaron en talleres de arquitectura, diseño, artes plásticas y teatro con profesores y alumnos de la Universidad. La actividad se realizó el 28 de octubre.

III Concurso Proyecto de Ley
La Facultad de Derecho y el Departamento de Admisión organizaron, patrocinados por el Colegios de Abogados, el concurso "Presenta tu Proyecto de Ley al Congreso". Se invitó a los alumnos de tercer y cuarto medio para que, en forma individual o grupal, presentaran un proyecto de ley, sobre un tema real y libre, de interés de los jóvenes. El jurado estuvo integrado por Sergio Urrejola, Presidente del Colegio de Abogados, y los diputados Jorge Burgos y Marcela Cubillos. Se premiaron los tres primeros lugares. 6 de noviembre.

Seminario "Mujeres notables"
La Escuela de Literatura organizó el seminario "Mujeres notables", en el que se destacó la trayectoria realizada por importantes mujeres chilenas en el área cultural, quienes conversaron con los periodistas Mario Valdovinos y Vivian Lavín. Fueron invitadas la escritora y dramaturga Isidora Aguirre, la folclorista Margot Loyola, la actriz Marés González y la pintora Carmen Aldunate. 8 al 29 de noviembre.

"El reportero en zona de crisis"
La Escuela de Periodismo realizó el seminario "El reportero en zona de crisis", en el que distintos periodistas analizaron sus vivencias en zonas de conflicto. Participaron, dando sus testimonios, Almudena Ariza, periodista española; Rafael Cavada y Amaro Gómez Pablos. 14 de noviembre.

ACTIVIDADES ARTÍSTICAS

"VII Salón de Alumnos"
En marzo, se realizó el "VII Salón de Alumnos", donde los estudiantes de Artes Plásticas de tercero y cuarto año mostraron sus mejores trabajos del año. Además, se hizo entrega de premios en las distintas categorías expuestas, que fueron los siguientes: "Premio Salón" a Alejandra Lazcano, "Premio Pintura" a Constanza Castaño, "Premio Escultura" a Francisca Silva y "Premio Gráfica" a la obra colectiva de Bernardita Lantadilla, Valentina Ovalle, Dominga Vergara, Isabel Cardemil y Constanza Castaño. La muestra se inauguró el 23 de marzo en el Centro Cultural Montecarmelo.

"Transfiguración"
La Universidad patrocinó la exposición "Transfiguración" de los exalumnos de la Escuela de Artes Plásticas, Elisa García de la Huerta y Federico Infante. La muestra, realizada en el Centro Artistico Cultural Juventud Providencia, estuvo abierta al público del 27 de abril al 26 de mayo.

Exposición "Entre el dibujo y la imagen"
La Facultad de Arquitectura y Diseño realizó una exposición de dibujos titulada "Entre el dibujo y la imagen", del arquitecto y profesor Manuel Casanueva. En la inauguración, se efectuó un acto poético a cargo de la Universidad Católica de Valparaíso. La muestra estuvo abierta desde el 15 al 31 de mayo.

Presencia en el Festival Universitario de Teatro de Blumenau
El Coordinador del Magíster y profesor de la Escuela de Teatro, Amilcar Borges, participó en la X versión del Festival Universitario de Teatro de Blumenau, Brasil. Borges formó parte de distintas mesas redondas, en una de las cuales se revisaron los programas y curriculum de distintas escuelas de actuación de Latinoamérica. 7 al 15 de julio.

Exposición de Matta
El Departamento de Extensión y Comunicaciones organizó la muestra "Don Qui, homenaje de Matta al Quijote", compuesta por dos series: "Don Qui" (1985) y "Qui d'Eux" (1990), las que reúnen un total de veinticinco litografías firmadas y numeradas que eluden el concepto de un "Quijote ilustrado" para dar paso a la interpretación propia y lúdica de Matta sobre las aventuras del hidalgo famoso, que el artista nacido en Chile, pero habitante del surrealismo más europeo, fue tomando de sus constantes lecturas y relecturas del libro de Cervantes.. Estuvo abierta al público desde el 15 de junio al 28 de julio.

Exposición "Sergio Rocca/ Knoll NY"
La Escuela de Diseño organizó la exposición "Sergio Rocca/ Knoll NY. 30 años de mobiliario innovador", en honor a este destacado mueblista chileno, donde se mostraron los principales muebles que introdujo en Chile. La exposición estuvo abierta entre el 8 y 22 de agosto.

"V Encuentro Nacional de Escuelas de Teatro"
Organizado por la carrera de actuación Duoc UC (Sede Viña del Mar), tuvo lugar el "V Encuentro Nacional de Escuelas de Teatro", en el cual participó nuestra Escuela con dos ejercicios: "La doncella" (alumnos de segundo año) y "Rubias y morenas" (alumnos de tercer año). 19 y 20 de octubre.

Día Nacional de las Artes Visuales
En el marco de la celebración del Día Nacional de las Artes Visuales, un grupo de alumnos y ayudantes del área de grabado de la Escuela de Artes Plásticas, compartieron con los niños del hospital Pedro Aguirre Cerda, realizando ejercicios de impresión con papas, hojas de árboles y máscaras de stencil, obteniendo como resultado un mural que alegrará por algún tiempo la fachada de la Escuelita donde un grupo de niños se rehabilita y estudia. Esta actividad se repitió con niños en tratamiento oncológico, neuropsiquiátrico, VIH y otros en el Hospital San Borja Arriarán. Septiembre.

Muestra "Sewell 1914-1926"
En el marco de la realización de FotoAmérica, Segundo Festival de la Fotografía en Chile, la Escuela de Artes organizó la muestra del profesor José Luis Granese sobre "Sewell 1914-1926", en la que se expusieron más de ochenta fotografías que muestran la realidad de la época en ese importante centro minero de la VI Región. 2 al 29 de noviembre.

"XII Muestra de Dramaturgia Nacional"
Entre el 20 de noviembre y el 4 de diciembre, en la sala Antonio Varas, se efectuó la "XII Muestra de Dramaturgia Nacional". Entre los seleccionados para las puestas en espacio, estuvo nuestra Escuela de Teatro con la obra "Asfixia". El montaje lo dirigió la profesora Alejandra Gutiérrez y participaron alumnos de segundo y tercer año.

CONVENIOS

Universidad Finis Terrae - Municipalidad de Ñuñoa

La Universidad y la Corporación Municipal de Desarrollo Social de Ñuñoa suscribieron un convenio marco cuyo objetivo general es la cooperación docente, científica y tecnológica entre la Corporación y la Universidad en actividades relativas al área de la salud.

Universidad Finis Terrae - Hospital de Carabineros

La Universidad, a través de la Facultad de Medicina, suscribió un convenio de docencia asistencial con el Hospital de Carabineros, por el cual ambas instituciones se prestarán ayuda en actividades de docencia, perfeccionamiento académico, investigación y extensión en el área de la Nutrición y Dietética, así como nuestros alumnos podrán realizar prácticas en dicho centro de salud.

Universidad Finis Terrae - Municipalidad de Hijuelas

La Universidad, a través de la Facultad de Odontologia, suscribió un convenio con la Municipalidad de Hijuelas, que permitirá usar como campo clínico a los alumnos de cuarto, quinto y sexto año los diferentes centros de salud que posee la comuna, dando atención en forma gratuita a todos sus miembros.

Universidad Finis Terrae - Centro Cultura China

La Universidad suscribió un convenio con el Centro de Cultura China, que permitirá potenciar el aprendizaje del idioma chino mandarín a nuestros alumnos, a través de cursos impartidos por sus profesionales.

Universidad Finis Terrae - Municipalidad de Providencia

Se inauguró el área de Orientación y Mediación Familiar en el Centro de Desarrollo Alicia Cañas de la Municipalidad de Providencia, a cargo de los docentes y alumnos de la Escuela de Ciencias de la Familia, producto de un convenio firmado entre la Universidad y la Municipalidad en el 2005.

Universidad Finis Terrae - Gimnasio Pablo Gaona

La Universidad suscribió un convenio por seis años con el Gimnasio Pablo Gaona mediante el cual los alumnos de la Universidad podrán utilizar las instalaciones deportivas en los días, horarios y condiciones establecidas.

Universidad Finis Terrae – D&S

La Universidad suscribió un convenio con D&S por el cual sus empleados, cónyuges e hijos podrían estudiar las carreras de Ingeniería Comercial y/o Derecho en horario vespertino, con un porcentaje de descuento sobre el arancel anual.

Universidad Finis Terrae - Ejército de Chile

La Universidad y el Ejército de Chile suscribieron un convenio por el cual los miembros de dicha institución o sus cargas podrán realizar estudios en las carreras de Derecho o Ingeniería Comercial en horario vespertino, a los que se les aplicará un descuento fijo sobre el arancel anual.

Universidad Finis Terrae – Grupo Santander

La Universidad suscribió un convenio con el Grupo Santander, que permitirá a los funcionarios y sus familias directos realizar estudios de Derecho o Ingeniería Comercial en horario vespertino, a los que se aplicará un descuento fijo sobre el arancel anual.

ACTIVIDADES DE CARÁCTER DOCENTE Y ACADÉMICO

Inauguración Año Académico

El 6 de abril, se realizó el acto de Inauguración del Año Académico 2006, oportunidad en que el Rector de la Universidad, señor Roberto Guerrero del Río, dio una cuenta pública de su segundo año de gestión. En la ceremonia, además, se dieron premios especiales a los funcionarios y académicos que cumplieron diez años de labor en la Universidad, y se entregaron las Becas de Honor y Lista al Mérito a los alumnos más destacados durante el segundo semestre de 2005.

Día del nutricionista

La Escuela de Nutrición celebró el 4 de mayo el día del nutricionista con una interesante conferencia sobre "Feniquetonuria, un desafío para el nutricionista", a cargo de la académica Verónica Vornejo. En la oportunidad, se entregaron las becas Cachantún–Finis Terrae a la excelencia académica a las alumnas Susan Godoy y María Icaza de primer año; M. Angélica Edwards y Carolina Estremadoyro de segundo año, y María del Rosario Tagle y Emmita Olivera de tercer año.

Profesor invitado

El profesor de la Facultad de Arquitectura y Diseño, Julián Naranjo, fue invitado por la Facultad de Arte, Diseño, Música y Lenguaje de la Millikin University of Illinois, a dictar una conferencia sobre "Identidad y diseño latinoamericano", en el marco del cierre del año académico 2005-2006. 20 de mayo.

Ceremonia de Becas

El 6 de septiembre, se realizó la ceremonia de entrega de Becas de Honor y Lista de Mérito correspondiente al primer semestre de 2006. En la oportunidad, el coro de la Universidad interpretó "Come, sirrah jack, ho!", "Capriciata a tre voci" y "La puerca".

Premios Fondos de Desarrollo Académico

Se asignaron los premios correspondientes a los fondos de publicaciones y perfeccionamiento de la didáctica, tendientes a estimular la investigación, las publicaciones y el mejoramiento de la didáctica. Pudieron postular los académicos de la Universidad. Los profesores premiados fueron los siguientes: Carlos Bustamante, Claudio Cortés, Felipe Eltit, Alejandro Oyarzún, Jacqueline Dussaillant, Claudio Aldunate, Gloria Peña, Guillermo Salgado, Jorge Morales y Eduardo Guerrero.

SALA FINIS TERRAE

Este año, la sala Finis Terrae se trasladó al Galpón 7, a raíz de las obras de construcción del nuevo edificio, en el cual estará el nuevo teatro (con capacidad para trescientas personas). Al igual que en años anteriores, el objetivo es dar cabida a las compañías de teatro nacionales para presentar sus espectáculos, ya sean para público adulto como infantil. Este año se presentaron las siguientes obras:

"El médico a palos" de Moliere, dirigida por Luis Ureta, con la actuación de la Compañía Finis Terrae, itineró por las ciudades de Talca y Cauquenes, con funciones el 9 y 10 de mayo. Posteriormente, el 30 de agosto, se presentó en el Teatro Arena en una función especial para alumnos de cuarto medio.

"Idiotas", adaptación de la obra "La gallina degollada", de Horacio Quiroga, bajo la dirección de Alfredo Allende y con la actuaciones de María Jesús González, Loreto Lustig y Trinidad Piriz, todos egresados de la Escuela de Teatro. Se presentó los domingos de junio.

"Las abuelas", dirigida por Amilcar Borges y con las actuaciones de Loreto Lustig, María Jesús González, Layla Raña y Aurora Collao, dio inicio el 18 de julio al Festival de Invierno del Teatro Regional del Maule. Además, entre el 16 y el 18 de agosto, la mencionada obra itineró por la Séptima Región, dando funciones en las ciudades de Colbún, Rio Claro y Constitución, iniciándose así una relación de apoyo e intercambio entre el teatro regional del Maule y la Escuela de Teatro.

"La noche árabe", del dramaturgo alemán Roland Schimmelpfenning y bajo la dirección de Alejandra Gutiérrez, se constituyó en el tercer montaje de la Compañía Finis Terrae, conformada –fundamentalmente- por profesores y exalumnos de la Escuela de Teatro. En esta ocasión, actuaron Carla Jara, Hernán Lacalle (profesores), Francisca Rojo (exalumna), Karim Lela y Claudio Marín, estos dos últimos actores invitados. Del 20 de julio al 30 de septiembre.

"Lisistratas", montaje coproducido entre la Universidad y la Fundación Mustakis, bajo la dirección de Hernán Lacalle, se presentó para profesores y encargados culturales de colegios. 2 y 3 de septiembre.

"Ser cobarde en París", escrita y dirigida por Karen Bauer, con las actuaciones de Ángeles Riveros, egresada de la Escuela, y los alumnos Sebastián Plaza, Francisco González y Soledad Elizalde. Entre el 6 de octubre y el 4 de noviembre.

VISITAS ACADÉMICAS

Alejandro Montano
La Vicerrectoría Académica y de Desarrollo invitó al académico de la Universidad de Anahuac, doctor Alejandro Montano, quien dictó una charla sobre planificación estratégica y acreditación al Consejo Académico. 22 de marzo.

Millikin University
Visitaron la Facultad de Arquitectura y Diseño dos académicos de la afamada Escuela de Fine Arts de Millikin University, el decano Stephen Fiol y el profesor Eduardo Cabrera, quienes compartieron sus experiencias con los alumnos. 10 de marzo.

Ricardo Lang
La Facultad de Arquitectura y Diseño invitó al destacado diseñador Ricardo Lang, quien dictó una conferencia a los alumnos y profesores. 16 de marzo.

Felipe González
La Facultad de Arquitectura y Diseño invitó al arquitecto colombiano Felipe González, quien es subdirector del taller de Cartagena. 25 de marzo.

Steven Poelmans
La Facultad de Educación y Ciencias de la Familia invitó a Steven Poelmans a un desayuno con académicos y empresarios, en el cual expuso el tema "Sobre familia y trabajo: calidad de tiempo - calidad de vida". 10 de abril.

Univesidad de West Sydney
Invitados por la Oficina de Programas Internacionales, un grupo de académicos de la Universidad de West Sydney visitaron la Universidad. 17 de abril.

María von Harpe
La Universidad invitó a la académica de la Universidad de Bonn, Maria von Harpe, quien participó en un desayuno con distintas autoridades, en donde expuso sobre "La Unión Europea y los efectos politicos de su expansión". 4 de mayo.

Francisco Gálvez
La Facultad de Arquitectura y Diseño invitó al diseñador y reconocido tipógrafo Francisco Gálvez, ganador del premio Morisawa Awards en Japón, quien realizó una charla y Workshop a los alumnos de Taller de Diseño Gráfico, titulada "Tipografías por obligación. La democratización de la tipografía a través del uso del computador". 13 de junio.

Rosangela Tenorio
La Escuela de Arquitectura invitó a la académica de la Universidad de Auckland, Nueva Zelandia, quien dictó una charla sobre "La diversidad cultural dentro del ambiente de enseñanza del proyecto arquitectónico"; además, tuvo un encuentro con los talleres de Arquitectura, en los que se discutieron proyectos sobre urbanismo en zonas vulnerables, y montó una exposición con su trabajo en las favelas de Brasil. 22 y 23 de junio.

Jorge Eines
Con el apoyo de la Vicerrectoría Académica, la Escuela de Teatro invitó al destacado director teatral argentino Jorge Eines, quien presentó su libro "Hacer actuar" y dictó dos charlas-taller a los alumnos de la Escuela. 22 y 23 de junio.

María Luisa Martin
María Luisa Martin, académica del Tecnológico de Monterrey, visitó la Universidad, dictando una charla a los miembros del Consejo Académico Ampliado sobre el modelo formativo del TEC y nuevas técnicas metodológicas. Además, se reunió con los diferentes decanos, directores de escuela y de estudios. 26 al 28 de julio.

Adolfo Nigro
La Facultad de Artes invitó al destacado artista argentino Adolfo Nigro, quien sostuvo una interesante conversación con los alumnos de artes. 11 de agosto.

Enrique Norten
La Facultad de Arquitectura en conjunto con la Asociación de Oficinas de Arquitectos, AOA, invitó al arquitecto mexicano Enrique Norten, quien dictó una charla titulada "Obra reciente". 25 de agosto.

Roberto Ampuero
Las Escuelas de Periodismo y Literatura invitaron al escritor chileno Roberto Ampuero, quien fue entrevistado por el Director de la Escuela de Teatro, Eduardo Guerrero, y conversó con los alumnos sobre sus motivaciones para escribir, sus obras, en especial de su último trabajo sobre Jorge Edwards. 13 de septiembre.

Diane Taylor
La Escuela de Teatro invitó a la profesora del Tisch School of New Cork University, Diana Taylor, quien dictó una clase magistral sobre el "Análisis del Performance". 5 de octubre.

PUBLICACIONES

"El poema del ángulo recto"
La Facultad de Arquitectura y Diseño editó el libro "El poema del ángulo recto" de Le Corbusier, obra totalmente escrita, compuesta y dibujada por él. Al cumplirse cincuenta años, respetando al propio Le Corbusier de dar mayor difusión a esta obra, se realiza esta nueva edición de mil ejemplares, incorporando la primera traducción del texto al español, traducida por el arquitecto y académico de la Facultad Hernán Marchant. La presentación se realizó el 20 de junio.

Revista de Derecho IX
En agosto, se publicó el noveno número de la "Revista de Derecho", editada por la Facultad respectiva, bajo la dirección de Enrique Navarro. Este número trató sobre temas vinculados a la justicia económica.

Teatrae Número 10
En el mes de diciembre, apareció el número 10 de la revista Teatrae, editada por la Escuela de Teatro. La publicación, en esta oportunidad, fue un monográfico sobre teatro ruso. Este número en especial fue coordinado por la profesora Alejandra Gutiérrez y editado por Carla Jara.

Boletín Instituto de Políticas Públicas
El Instituto de Políticas Públicas edita un informativo semestralmente, en el cual da cuenta de las principales exposiciones realizadas en el Club Monetario; además, se desarrollan temas de interés económico, incluidos los monetarios, fiscales, financieros, regulatorios y macroeconómicos en general.

Boletín Mundo
Mensualmente, el Departamento de Admisión elabora un boletín electrónico dividido en áreas de interés: humanista, artístico, salud, educación y familia, ingeniería comercial y derecho, orientado a alumnos de enseñanza media, orientadores y profesores de colegio. El objetivo es entregarles información referente a las carreras que imparte la Universidad y a las actividades que en ella se realizan.

Diario Mundo
Desde junio, se edita mensualmente el diario Mundo, que busca informar a la comunidad universitaria sobre las actividades que se realizan.

LOS ALUMNOS DE LA UNIVERSIDAD

Facultad de Derecho

El 4 de mayo, tuvo lugar la ceremonia de entrega de Diplomas de Egreso a los alumnos de la Facultad de Derecho. En la oportunidad, se entregó el premio "Francisco Bulnes Ripamonti" a los mejores promedios de la promoción 2005: de la jornada diurna a María Clemencia Stuven del Valle y de la vespertina a Sebastián Porcile Tabaco, y el premio "Francisco Hoyos Henrechson" a los alumnos con mejor promedio de Derecho Procesal; de la jornada diurna se le entregó a Cristián Painemal Nahuel, y de la vespertina a Sebastián Porcile Tabach.

Facultad de Ciencias Economicas y Administrativas

El 29 de mayo, se realizó la entrega de titulos a los alumnos de Facultad de Ciencias Económicas y Administrativas en las menciones Administración y Economía. En la ocasión, se hizo entrega del premio al mejor alumno de la promoción, que recayó en María Francisca Solís Hernández y en José Esteban Irazoqui Soto.

Facultad de Arquitectura y Diseño

El 12 de abril, se efectuó la entrega de títulos a los alumnos de la Facultad de Arquitectura y Diseño. Se hizo entrega de los premios a los mejores alumnos en las categorías Arquitecto a Gonzalo Javier Pérez Nanjari y en Diseño con Mención en Ambientes y Objetos a Magdalena del Carmen Grez de la Cerda, y en la mención de Diseño Gráfico la recibió Maricarmen Cristina Arteaga Stempel.

Escuela de Periodismo

El 31 de mayo, tuvo lugar la ceremonia de entrega de títulos a los alumnos de la Escuela de Periodismo. En la oportunidad, se hizo entrega del premio al mejor alumno de la promoción a Daniela Varas Cortés.

Escuela de Teatro

El 19 de abril, se efectuó la entrega de titulos de la Escuela de Teatro. En la ocasión, se hizo entrega del premio al mejor alumno de la promoción a María Jesús González Fuentes.

Facultad de Artes

El 26 de octubre de 2005, se realizó la ceremonia de entrega de títulos de la Escuela de Artes Plásticas. Se hizo entrega del premio al mejor titulado en cada una de las menciones que se imparten. En Escultura, la distinción la obtuvo María Alejandra Swett Ruiz-Tagle; Pintura, Gabriela Tábata Carmona Slier, y en Grabado, Francisca Onetto Larraín.

Facultad de Educación y Ciencias de la Familia

El 8 de junio, se realizó la ceremonia de entrega de titulos a los alumnos de la Escuela de Educación Básica, Media, Parvularia y Ciencias de la Familia. Se entregaron los premios a los mejores alumnos de la promoción en Educación Básica a María del Pilar Infante Ibáñez, en Educación Parvularia a María Paz Achondo Jarpa, en Educación Media a María Carolina Hurtado Labarca y en Ciencias de la Familia a Karina Edith Ordóñez Torres y a María Ignacia Pozo Cruz.

Trabajos de verano

La Dirección de Asuntos Estudiantiles junto a un grupo de alumnos organizó trabajos de verano, los que se efectuaron entre el 5 y el 15 de enero en la localidad de Trapa Trapa, comuna de Alto Biobío, en donde construyeron doce mediaguas y se compartió con la comunidad pewenche. A ellos asistieron sesenta estudiantes.

"Amaltea"

Los alumnos de medicina se integraron al Club de Cardiología "Amaltea", que agrupa a todas las universidades, el cual trata mensualmente en una conferencia algún tema de interés. Las charlas se iniciaron el 24 de marzo y se abordaron durante el año temas como: bases moleculares de insuficiencia cardíaca, rol de la circulación periférica y disfunción endotelial, estrés oxidativo en insuficiencia cardíaca.

Alumnos de intercambio

La Facultad de Arquitectura y Diseño recibió diez alumnos mexicanos de intercambio, provenientes de las universidades de Mayab de la Salle y del Tecnológico de Monterrey. Además, de la Universidad Politécnica de Cataluña, llegaron por un semestre cinco alumnos. Por su parte, en el segundo semestre, la Escuela de Teatro recibió a tres alumnos provenientes de la Universidad de Guadalajara, México.

Proyectos de título 2005

La Junta de Alumnos (JA) de la Facultad de Arquitectura y Diseño organizó una muestra con los mejores proyectos de titulo presentados en el 2005. Se expusieron los siguientes: Pedro Castro, "Reciclaje de estructuras existentes como soporte para nuevos actos en el Teatro Manuel Rodríguez"; Michelle Berry, "Habilitación del Santuario Natural de Chinquihue, en la X Región"; Tomás Weisser, "Hotel en triángulo fundacional de Santiago"; Francisco León, "Fundación de una ruta marítima que da accesibilidad al territorio y reconoce las lógicas del lugar en Nornopirén, X Región"; Patricio Urrutia, "Capilla de peregrinaje en la Reserva Natural San Carlos de Apoquindo"; Carolina Letelier, "Intervalo Sacro en el Santuario de Lo Vásquez, V Región"; María Teresa Guzmán, "Extensión del Teatro Municipal de Santiago"; Javier Pérez, "Construcción de zócalo urbano en la Estación Ñuble-Mirador de la Linea 5 del Metro, Santiago". 28 de marzo al 13 de mayo.

Semana terráquea

La "Semana terráquea" se efectuó los días 30 y 31 de marzo. Ésta se realiza para dar una cálida bienvenida a los alumnos que ingresan a nuestra Casa de Estudios y celebrar el inicio de un nuevo año académico. Las actividades incluyeron competencias, deportes, una banda tropical, fiestas y un asado en Isla de Maipú.

Taller Cartagena de Indias

Por sexto año, la Escuela de Arquitectura participó con un grupo de alumnos en el Taller Internacional de Cartagena de Indias, organizado por la Universidad de los Andes en Colombia, y que se realizó entre el 29 de junio y el 30 de julio en su XX versión. El propósito de este taller es acercar a los participantes a la experiencia de hacer arquitectura contemporánea, interviniendo la estructura histórica de la ciudad.

Viaje de Estudios

La Facultad de Arquitectura y Diseño realizó, entre el 16 de julio y el 20 de agosto, el decimoséptimo viaje de estudios, en el que cerca de cuarenta alumnos guiados por el profesor Ramón Méndez visitaron

más de treinta ciudades de Estados Unidos, Egipto y Europa, y pudieron conocer la historia de su arquitectura, construcciones y comparar los distintos hitos y acontecimientos que han marcado el desarrollo de ciudades como Roma, Milán, Venecia, Ámsterdam, Barcelona, Madrid, París, El Cairo; además, efctuaron un crucero por el mar Egeo.

Feria del Libro Usado

Por quinto año, la DAE invitó a la Feria del Libro Usado "La Repisa", quienes ponen a la venta libros durante dos semanas. Esta actividad tiene lugar una vez al semestre.

Trabajos de invierno

Los alumnos de la Universidad organizaron, en conjunto con la Dirección de Asuntos Estudiantiles, trabajos de invierno, los que se realizaron entre el 17 y 25 de julio en la localidad de Pichidegua. A ellos asistieron sesenta estudiantes, quienes efectuaron la construcción de dieciocho mediaguas y compartieron con la comunidad, entre otras actividades. Los trabajos voluntarios tienen por finalidad acercar a los alumnos de la Universidad a la realidad de la pobreza. De esta forma, los estudiantes no sólo conocen, conviven y ayudan a los más pobres, sino también se hacen conscientes del hecho que son personas privilegiadas y que desde sus carreras pueden servir al prójimo.

Trabajos de invierno de Medicina

El centro de alumnos de Medicina organizó sus propios trabajos de invierno en la comuna rural de San Vicente de Tagua Tagua, en la cual cerca de veinte alumnos ejercieron labores en los consultorios y policlínicos del sector. En una de las jornadas, fueron acompañados por el doctor Santiago Soto, Decano de la Facultad, y por el doctor Claudio Aldunate, Director de la Escuela. 16 al 22 de julio.

Actividades universitarias

La Dirección de Asuntos Estudiantiles, DAE, ha organizado diferentes actividades ; entre ellas se cuentan: recepción a los alumnos nuevos en el Teatro Pedro de Valdivia, la que concluyó con música en vivo y almuerzo en los jardines de la Universidad; fiesta universitaria de inicio del año académico; seminarios, charlas.

Misiones

La Pastoral de la Universidad organizó por tercer año misiones de invierno a Quirihue, en las que participaron cerca de cuarenta alumnos. El objetivo fue incentivar el trabajo pastoral apostólico, llevando a Cristo a la comunidad. Se realización talleres y charlas de formación en todos los colegios y liceos de la comuna. 23 al 31 de julio.

Tocata Dieciochera

La Dirección de Asuntos Estudiantiles junto a un grupo de alumnos organizó, para celebrar las fiestas patrias, una tocata dieciochera que contó con la presencia de diferentes bandas. La actividad se realizó el 14 de septiembre en el patio de la Universidad.

Torneo de oratoria

El Centro de Alumnos de la Facultad de Derecho organizó el "Primer torneo de oratoria Finis Terrae", en el cual participaron alumnos de distintas escuelas. 30 de agosto.

Semana de la cultura

La Dirección de Asuntos Estudiantiles organizó, como ya se ha hecho tradicional, la "Semana de la cultura", la que contempló una serie de actividades como obras de teatro, peliculas, tocata de bandas universitarias, concursos, café concert, entre otras. Con esto, se busca satisfacer la necesidad de los alumnos de conocer, relacionarse y manifestarse a través de diversas expresiones. 25 al 27 de octubre.

Salud bucal

La Pastoral de la Universidad organizó una visita con veintitrés alumnos de la Facultad de Odontología al Colegio Santa Teresita en la Pincoya, donde realizaron un taller de salud bucal con los niños. 11 de octubre.

Deportes

Durante este año, el deporte de la Universidad ha duplicado sus actividades. No sólo cuenta con las instalaciones de la "Ciudad Deportiva de Iván Zamorano", donde se desarrollan fútbol masculino, futbolito femenino, natación y tenis. Cabe destacar que en el tenis (damas y varones) los alumnos nos han representado en forma extraordinaria, obteniendo destacados lugares en los diversos torneos. Por otra parte, se ha mejorado notoriamente en vóleibol y básquetbol, deportes que se practican en mejores instalaciones y con mejores horarios para los entrenamientos. Nuevamente, se ha formado la selección de hockey césped femenino. El otro centro deportivo que utilizan los alumnos es el Gimnasio Pablo Gaona (ver convenios), lugar donde todos los estudiantes pueden desarrollar varios deportes (individuales y colectivos). A estas instalaciones, asisten más de quinientos estudiantes. Además, este año se inició el tenis de mesa, en sus versiones masculina y femenina, y se implementaron los torneos de baby fútbol de las escuelas. Asimismo, se ha dado apoyo económico y deportivo a alumnos que desempeñan disciplinas deportivas como motocross, maratón; los del paddle tenis, gracias al apoyo recibido por la Universidad, clasificaron para el mundial de la disciplina realizado en el mes de octubre en Murcia, España. También, el grupo de montañistas este año ha efectuado más de siete salidas.

BECAS DE HONOR Y LISTA AL MÉRITO

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Benjamin Ossa Prieto
- José Ramón Vásquez Toro

Lista al Mérito
- Amelia Campino Ariztía
- María Paz Camposano Kuhn
- Valentina Costabal Garcia Huidobro
- Alejandra Cruz Turell
- María Isabel De la Sotta Pinto
- Paula Klingenberg Carvallo
- Ignacio Muñoz Vicuña
- Rodrigo Andrés Varela Silva

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- Constanza Larenas Garcés
- Walter Andrés Berendsen Mercado

Lista al Mérito
- Valentina José Vignola Bello
- María Ignacia Díaz von der Hundt
- Sofía Izquierdo Armendáriz
- Magdalena Celedón Correa
- María Josefina Frederick Mena
- Antonia Gazmuri Arrieta
- Dominique Sylvia Salles Gandara
- Teresita Raffray Labbé

ESCUELA DE TEATRO

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Carmen Victoria Fillol Letelier
- Carolina Cox García

Lista al Mérito
- Lucy Andrea Cominetti Rivas
- Martín Guillermo De la Parra López
- Muriel Matilde Garrido Ávila
- María Camila Hirane Silva
- Daniel Katz Zondek
- María José Larraguibel Fuenzalida

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- Nadia Catalina Mena González
- Ignacia Octavia Durand Quiroga

Lista al Mérito
- Daniel Katz Zondek
- Carla Andrea Corral Rendic
- María Gracia Omegna Vergara
- Sofía Elisa Delanoé Garcés
- Antonia Anastassiou Rojas

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- María Isabel Maturana Almarza
- María José Silva Prieto

Lista al Mérito
- Rodrigo Fuenzalida Lesser
- Francisca García Bombal
- Diego Romero Evans
- Francisca Álvarez Giannerini
- Francisca Daniela Chávez González
- María José Hasenberg Ruiz-Tagle
- María Luisa Navarro Cruz
- Juan de Dios Mujica Rodríguez

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- Mauricio Andrés Álamos Rojas
- María Luisa Navarro Cruz

Lista al Mérito
- María Carolina Grez Campo-Martínez
- Carolina Beatriz Hevia Moroni
- Malisse Caterina Prenafeta Asuar
- Jorge Gabriel Pincheira Carrillo
- Nicolás Larraín Larraín
- Begoña Andrea Carracedo Zúñiga
- Álvaro Javier Romero Tapia
- Natalia Carolina Rubio Thomsen
- Bárbara Ábalos Branes
- Javiera Sepúlveda Hirigoyen
- Dominique Gigoux Mandioca
- Paula Zegers Arrasate

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y ADMINISTRATIVAS

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Carolyn Marcela Alfaro Alfaro
- Paulina Carrasco Rojas
- Manuel José Arce Saavedra
- Candice Mónica Burrows Matamala

Lista al Mérito
- María José Castillo Alvear
- Susy Andrea Carrasco Escobar
- Juan Andrés Contreras Martínez
- Santiago Crichton Subercaseaux
- Tino Sebastián Gracia Palomer
- Andrés Gustavo Parot Parot
- Rodrigo Andrés Ramdohr Álvarez
- José Ignacio Rodríguez Saavedra
- Pablo Aníbal Toledo Canahan
- Belén Patricia Álvarez Álvarez
- Hardy Marcelo Balboa Arias
- Miguel Ángel Madariaga Valdivia
- Fernando Soiza Piñeyro

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- Pablo Aníbal Toledo Canahan
- Luis Gabriel Gómez Jonson
- Manuel José Arce Saavedra
- Belén Patricia Álvarez Álvarez

Lista al Mérito
- Carolyn Marcela Alfaro Alfaro
- Paulina Carrasco Rojas
- Juan Enrique Winter Silva
- Juan Andrés Contreras Martínez
- María José Castillo Alvear
- Catalina Trucco Campos
- Susy Andrea Carrasco Escobar
- Rodrigo Carrasco Prieto
- Diego Fernando Corrales Figueroa
- Gonzalo Alejandro Gómez Ansaldo
- Miguel Ángel Madariaga Valdivia
- Patricia Alejandra Moreira Escobar
- Deborah Astrid Joannes Salvo
- Lisette Paola Müller Sobarzo

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Daniela Patricia Zúñiga Rios
- María Teresa Solinas Ivys
- Paula Ruiz-Tagle Correa

Lista al Mérito
- Magdalena Burmeister Sáez
- Magdalena Donoso Gómez
- Karla Contreras Saavedra
- María Paz Gazmuri Montes
- Francisco Belmar Orrego
- Victoria Sánchez Unzurrunzaga

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- Daniela Zúñiga Rios
- Karla Contreras Saavedra
- María Carolina Bastías de la Maza

Lista al Mérito
- Eduardo Ignacio Aguilera Acha
- Magdalena Sofía Donoso Gómez
- Raimundo Encina Risopatrón
- María Teresa Solinas Ivys
- Magdalena Sofía Burmeister Sáez
- Leonor Riesco Tagle
- Paulina Alejandra Duque Hernández
- Sebastián Edwards Fontecilla

FACULTAD DE DERECHO

Becas de Honor
- Pía Francisca Novoa Carbone
- Luis Andrés Miranda Durán
- Juan Fernando Tala Manriquez
- Claudia Hortensia Lucero Barahona

Lista al Mérito
- Carolina Contreras Órdenes
- Catalina Benavente Escandón
- María Catalina Donoso Moraga
- Carlos Norambuena Cerda
- María Ivonne Ortega Maureira
- Cristián Painemal Nahuel
- William Sumar Concha
- María Clemencia Stuven del Valle
- Carlos Yáñez Fonterroig
- Raúl Vio Berríos
- Olga Carolina Acuña Meza
- Esteban Manuel Brito Martínez
- Leonel Francisco Cajas Silva
- Nury Casas Kram
- Eliana María Ferretto Sanhueza
- Vanessa Andrea Ferretto Sanhueza
- Guillermo Sebastián Porcile Tabach
- Erika del Carmen Silva Villarroel

- Mauricio Vicente Soto Olivos
- Mario Alejandro Valencia Troncos

ESCUELA DE EDUCACIÓN BÁSICA Y MEDIA

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Paulina Mercedes Di Doménico Madrid

Lista al Mérito
- Nicole Sarah Castro Flores
- Nelda Francisca Cerpa Cervantes
- Maria Paz Del Solar Eyzaguirre
- Antonia Lira Murphy
- Pamela Ivonne Olivos Astudillo
- Maria Paz Thieler Espinoza
- Pamela Lilian Vergara Orellana

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- María Paz Thieler Espinoza

Lista al Mérito
- Priscilla del Carmen Galarce Suárez
- Carolina Larrain Cruzat
- Pamela Lilian Vergara Orellana
- Nelda Francisca Cerpa Cervantes

ESCUELA DE EDUCACIÓN PARVULARIA

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Andrea Ojeda Gerlach

Lista al Mérito
- Maria Florencia Amenábar Shaeffer
- Maria Constanza Artal Lascar
- Daniela Alexandra Honorato Joerger
- Maria Inés Morales Godoy
- Andrea Catharina Silva Sprangers
- Macarena Soffia Rosselot

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- María Inés Morales Godoy

Lista al Mérito
- Jennifer Soltof Tos
- Andrea Ojeda Gerlach
- Nicole Francoise Cerda González
- Ignacia María Manterota Gana

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA FAMILIA

Primer Semestre de 2006

Lista al Mérito
- Cecilia Alejandra Pacheco Pacheco
- Patricia González Santibáñez
- Macarena Arellano Salas
- Maria de la Luz Cox Quiñones

FACULTAD DE MEDICINA

ESCUELA DE MEDICINA

Becas de Honor
- María José Robles Sepúlveda
- Andrés Hernán Torrealba Bustos

Lista al Mérito
- Carmen Laura Alcalde Araya
- Greissy Comte Muñoz
- Javiera Catalina Moore Guerrero
- Javiera Paz Monardez Popelka
- Francisca Fernanda Perales Pérez
- Trinidad Raby Biggs
- Carlos Román Zamora
- Gretchen Erika Rodríguez Eger
- Patricio Felipe Ruiz González
- Anamaria Constanza Urbina Rodríguez

ESCUELA DE KINESIOLOGÍA

Becas de Honor
- Marco Antonio Kokaly Farah

Lista al Mérito
- María Alarcón Miranda
- Constanza Burgos Fluhmann
- María Calvo Rubio
- Nicolás Figueroa López
- Alejandro González Acle
- Gastón González Sepúlveda
- Melissa Muñoz Garcés
- Ignacio Naranjo López
- Bárbara Orrego Elgueta
- Pierpaolo Zolezzi Seoane

ESCUELA DE NUTRICIÓN

Segundo semestre de 2005

Becas de Honor
- Emmita Olivero Mondaca

Lista al Mérito
- María José Abumohor Salman
- Gabriela Aguilera Espinoza
- Yasna Cabezas Salgado
- Ginella Delpero Quevedo
- Maria Angélica Edwards Vial
- Carolina Estremadoyro Barahona
- Valerie Hamilton Viollier
- Francisca Norero Saavedra
- María del Rosario Tagle France
- Ana Pierina Valentino Guerra

Primer Semestre de 2006

Becas de Honor
- Emmita Olivero Mondaca

Lista al Mérito
- María Angélica Edwards Vial
- Maria del Rosario Tagle France
- Valerie Hamilton Viollier
- Nicole Kassis Zerenine
- Gabriela Constanza Aguilera Espinoza
- Constanza González Lennon
- Ana Pierina Valentino Guerra
- María de los Ángeles Ibáñez Álvarez
- Ginella Delpero Quevedo
- Sandra Bortnik Konsens

FACULTAD DE ODONTOLOGÍA

Becas de Honor
- Victoria Gabriela Jiménez Sandoval
- Sofía Martina Calcagni González

Lista al Mérito
- Josefina Aubert Valderrama
- Macarena De Pablo Icarán
- Andrés Javier Diaz Palma
- Álvaro Alfredo González Schain
- Consuelo Soledad Jiménez Rojas
- Maria Patricia López Mateo
- Valeria Sofía Mujica Cisternas
- Natalia Alejandra Quintana Olivares
- Andrea Francisca Urzúa Salas
- Daniela Paz Vallejos Rojas

ALUMNOS TITULADOS Y LICENCIADOS

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES PLÁSTICAS

MENCIÓN ESCULTURA

- Larisa Bernardo Saavedra
- Marcela Pía Cortés Burgos
- María Carolina Hepp Arias
- Diego José Larraín Donoso
- Marcela Denisse Sola Riquelme
- Chris Stephanie Zahlhaas Ríos
- María José Valdés Vial
- María Alejandra Swett Ruiz-Tagle

MENCIÓN GRABADO

- Richard Buche Sagrado
- Francisca Onetto Larraín
- Carolina Parragué Guzmán
- María Francisca Prado Pino
- Patricia Andrea Urquieta Rodríguez

MENCIÓN PINTURA

- Daniela Patricia Bertolini O'Ryan
- Loreto Carmona Manaut
- Gabriela Tabata Carmona Slier
- Constanza Corral Ilabaca
- Carolina Flores Velasco
- María Piedad García Zañartu
- Federico Antonio Infante Lorca
- Isidoro Andrea Irarrázaval Ilaba
- María Carolina Irribarren Latorre
- Paulina Verónica Rubio Eberhardt
- Miguel Alejandro Michelson Martínez
- Mariana Najmanovich Sirota
- Claudia Tamara Abeliuk Kimelman
- Gabriel del Favero Bannen

ESCUELA DE TEATRO

- Vanesa Berenice Andrade Bert
- Fabiola Araceli Araneda Díaz
- María Carolina Araya Bravo
- María Ignacia Baeza Hidalgo
- Victoria Balic Larenas
- Pablo César Barrientos Jiménez
- Vesna Soledad de Lourdes Beros Aguilar
- Carola Paz Carstens Garrido
- Sebastián Daniel Castro Vecchiola
- María del Pilar Correa Sáenz
- Milena Covacevich Squella
- María del Rosario Elizalde Cortés
- Sissi Irene Fuentealba Cabello
- María Jesús González Fuentes
- Catalina María González Manzano
- Macarena Paz Guerrero Delgado
- Daniela Alejandra Meneses Iturralde
- Patricio Isaías Meneses Olmos
- Daniela María Opitz Rudloff
- Felipe Sebastián Pino Guzmán
- María Luisa Portuondo Vila
- Carolina Alejandra Sagredo Silva
- Cherie del Carmen Sanhueza Venegas
- Marcela Soledad Velásquez Meza

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

DISEÑO GRÁFICO

- María del Rosario Alcalde Herrera
- Bernardo Agustín Amenábar
- Maricarmen Cristina Arteaga Stempel
- Mariana Banfi Auba
- Catalina Bayor Cruz
- Trinidad Besa Alonso
- María de los Ángeles Besa González
- Daniela Francisca Bravo Kusanovic
- Catalina Castro Besa
- María Isabel Cerda Vicuña
- María Josefina Isabel Cook Rojas
- María Victoria Cortés Brahm
- Violeta Cynthia Croxatto Akel
- Luciana Helena Del Campo Fuentes
- María José De La Noi Montero
- María Teresa Delgeon Stapel
- María Jesús Díaz Ferretti
- María Josefina Donoso Izquierdo
- Paulina Inés Donoso Tirado
- María Magdalena Fuenzalida Vives
- Vyerica Milka Grbic Galvez
- María Isabel Sofía Gumucio Schonthaler
- Daniela Harmsen Rivera
- Karen Alice King Buscaglia
- María Paz Lagarrigue Ibáñez
- Sofía Larraín Birrell
- María Paz Lama Erbetta
- María Luisa Lyon Correa
- Andrea Catalina Mahns Merino
- María Carolina Martínez Planella
- Carolina Maschietto Sotomayor
- María José Mendoza Garay
- Viviana Carolina Mohr Fuchslocher
- Catalina Montes Moore
- Paula Andrea Muñoz Parada
- Constanza Obach Granifo
- Ana María Ortega Ortiz
- Constanza de la Luz Paut Vicuña
- María Ignacia Piriz Correa
- Francisca José Rodríguez Bonilla
- Violeta del Carmen Sánchez Espinoza
- Rosario del Pilar Uribe Valdés
- María Paz Vidal Riedel
- Sabrina Andrea Weinreich Roman

DISEÑO DE AMBIENTES Y OBJETOS

- María José Astaburuaga Vicuña
- Catalina Baudrand De La Cerda
- Patricia Canales Herreros
- Magdalena del Carmen Grez De la Cerda
- María José Herranz Álvarez
- María Francisca Montero Marín
- Daniela Cecilia Muñoz Bravo
- Guillermo Eduardo Pastores Pruzzo
- Carolina Prieto Ibarra
- María Luisa Riesco Tagle
- María Bernardita Traub Galilea

ARQUITECTURA

- Cristián Ignacio Aigneren Schultz
- María Consuelo Alcalde Ríos
- Francisca Aldunate Bachelet
- Nicole Denise Andreu Cooper
- Leticia Alejandra Angulo Fernández
- Pedro Gabriel Elías Arze Alcalde
- María Francisca Aspillaga Finlay
- Macarena Avilés Vial
- Consuelo Barra Zambra
- Fabián Leandro Barros Di Giammarino
- Michelle Sheila Francine Berry Ibáñez
- Andrés Nicolás Briones González
- Nicolás Cañas Silva
- Cristián Alejandro Castaño Orrego
- Pedro Felipe Castro Arroyo
- María de los Ángeles Chadwick Stuardo
- Atilio Alberto Cosmelli Munita
- Rodrigo De la Cerda Silva
- Gabriela Francisca Domínguez Álvarez
- Nicolás Ducci Fernández
- Pablo Eluchans Aninat
- Gonzalo Ladislao Errázuriz Greene
- Claudio Nicolás Errázuriz Vial
- María Francisca Evans Hernando
- Leonardo Eyzaguirre Fernández
- Catalina Andrea Fantuzzi Díaz
- Luis Hernán Fernández Gurruchaga
- Cristóbal Andrés Fuenzalida Lazcano
- Jorge Luis Franco González
- Rafael Simón Frías Fernández
- Diego Manuel Galecio Carrasco
- Jorge Felipe Alfonso García Correa
- María Teresa del Carmen Guzmán Martínez
- María Isabel Hodgson Contrucci
- Nicolás Gerardo Joannon Aninat
- Andrés Laborde Correa
- Magdalena Larios Goldenberg
- Carolina Macarena Lausen Espinoza
- Francisco León Ross
- María Carolina Letelier Braun
- Adriana Lizasoain Aninat
- Úrsula Lohmann Gandini
- María Cristina López Bruce
- Sebastián Eugenio Lucero Muñiz
- Cristián Martínez Izquierdo
- Camila Alejandra Miralles Escudero
- Ivonne Catalina O'shea Sánchez
- Nicolás Andrés Otero Belaúnde
- Rodrigo Enrique Pérez Kenchigton
- Gonzalo Javier Pérez Nanjarí
- Andrés Alfonso Rakos Varela
- Tomás Ríos Araya
- Mónica Naza Rode Díaz
- Blanca Isabel Rodríguez Valdés
- Ignacia Alejandra Sáenz

Larraguibel
- María Soledad Sánchez Vivero
- Natalia María Sotomayor Barros
- Pía Loreto Trepte Costas
- Patricio Andrés Urrutia Latorre
- Claudia Andrea Vergara Salvatierra
- Tomás Weisser Mengdehl
- Rodrigo Olaf Werner Sánchez

ESCUELA DE PERIODISMO

PERIODISMO

- María Ester Avilés Toro
- Cristóbal Errázuriz Almarza
- Loreto Lasserre Araya
- María Francisca López Sánchez
- Tomás Alberto Martínez del Río
- Carla Mujica Rosati
- Carolina Denisse Núñez Quiñones
- María Inés Ruiz de Viñaspre Rencoret
- Matías José Sánchez López
- Paola Alejandra Sepúlveda San Martín
- Gloria Daniela Varas Cortés

MENCIÓN EN COMUNICACIÓN ESTRATÉGICA

- Paula Andrea Chace Fuenzalida
- Daniella Paz Garrido Barahona
- Patricia Macarena Muñoz Riadi
- Sergio Alonso Silva Silva
- José Ignacio Vallmitjana Espina
- María Natalia Villanueva Canicoba

BACHILLER EN HISTORIA

- María José Mora Diener

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y ADMINISTRATIVAS

INGENIERO COMERCIAL CON MENCIÓN EN ADMINISTRACIÓN

- Bárbara Aguilera Catalán
- Juan Pablo Aldea Iriondo
- Gustavo Adolfo Ale González
- Matías Amenábar Edwards
- Cristóbal Arancibia Larraín
- Rafael Araya Ugarte
- Hugo Andrés Barceló Gaete
- María Francisca Barriga Ovalle
- María Magdalena Barros Porcile
- Diego Beltrán Alcalde
- Félix Berríos Theoduloz
- Diego Casali Casanave
- José Francisco de La Sotta Baeza
- Pedro Andrés Despouy Zulueta
- Rodrigo Díaz Cancino
- Sergio Durán Collao
- Christian Emden Chang
- Carlos Fabres Osses
- Josefina Falcone Gallo
- Cristóbal Forttes Vial
- Camilo Gacitúa Zúñiga
- Federico García Bloj
- Francisca García Estol
- Helian Godoy Godoy
- Tino Gracia Palomer
- Gustavo Heusser Cavada
- Ignacio Ibaibarriga Escobar
- Beatriz Infante Ossa
- Nicolás Luksic Puga
- Gonzalo Martino Baldwin
- José Andrés Miralles Escudero
- Carolina Montoya Vatavsky
- Felipe Oróstica Huerta
- Daniel Ortiz Maceiras
- Juan Pablo Osman Smok
- José Tomás Ovalle Troncoso
- Esteban Page Bustamante
- Andrés Parot Parot
- Macarena Pérez León
- María Loreto Pérez Salas
- José María Pinto Ferrada
- Arturo Roa Benard
- Tomás Sánchez Cerda
- Juan Pablo Santa Cruz Marín
- Félix Santolaya Baracatt
- Marcos Schmitt Castro
- Paola Silberman Bercovich
- María Francisca Solís Hernández
- José Tomás Sotta Benaprés
- Felipe Taricco Zanartu
- Luis Felipe Tisne Maritano
- María Carolina Undurraga Bulnes
- Rodrigo Ureta Schmidt
- Benjamín Varela Charme
- Rodrigo Vial Dumas
- Eugenio Von Chrismar Tassara
- Alfonso Araya de La Taille - Tretinville
- Pablo Andrés Feliú Álvarez
- José Esteban Irazoqui Soto
- Rodolfo Gabriel Levín Koffman
- Juan Carlos Ovalle Urrutia

FACULTAD DE DERECHO

- Luis Felipe Acevedo Martínez
- Orlando Antonio Álvarez Bulacio
- Rosario Arechavala Cruz
- Giovanna Leonor Benavides Moraga
- Stefano Wilhelm Josef Bertolone Egger
- Juan Pablo Castro Lagos
- Miguel Antonio Cea Bustos
- María Paz Cortés Novoa
- Ximena Cortés González
- María Francisca Cristi Ihnen
- Felipe Andrés Danker Tornero
- Alejandra Donoso Ramos
- Patricia Yolanda Delgado Rivas
- Cristián Gallardo Ojeda
- Alejandra Gallardo Pinto
- Rodrigo Garrido Soto
- José Alejandro González Tobar
- Claudia de las Mercedes Goycolea Carreño
- Nicolás Herrera García
- Gloria Andrea Hernández Saldías
- Daniel Huencho Morales
- Felipe Ernesto Jobet Eluchans
- Karen Rocío Lepe Hermosilla
- Claudia Marín Rubio
- Nancy Francisca Millán Encalada
- Paolo Moreno Rodríguez
- Pablo Antonio Moya Li
- Felipe Muñoz Hermosilla
- Walter Rodrigo Muñoz Godoy
- Carlos Norambuena Cerda
- María Pía Ovalle Montero
- Marcelo Orellana Caro
- Alberto Raúl Pacheco Navarro
- Gustavo Ulises Pantanalli Rozas
- Cristián Painemal Nahuel
- Juan Andrés Pérez Pérez
- Eloísa del Pilar Perrejinoski Toro
- Juan Esteban Pino Guerrero
- Juan Guillermo Pino Guerrero
- Germain Francisco Pinoleo Acevedo
- Guillermo Sebastián Porcile Tabach
- Rafael Riquelme Mella
- Jeannette Paola Rivera Salas
- Rafael Francisco Pío Rojas Retamal
- Gonzalo Sánchez Berríos
- Fernando Cristián Santiago Zúñiga
- Germán Segura Valenzuela
- Nancy Catalina Josefa Sierra Heredia
- Lorena Cecilia Silva Lagos
- Mauricio Vicente Soto Olivos
- María Clemencia Stuven Del Valle
- Vanessa Andrea Torrealba Ponce
- Juan Felipe Urrutia Riesco
- Rodrigo Andrés Varela Anabalón
- Aldo Enrique Vera Sanhueza
- Renzo Verdi Lama
- Rafael Vial Valenzuela
- Katiza Elcira Yaksic Miranda

FACULTAD DE EDUCACIÓN

ESCUELA DE EDUCACIÓN BÁSICA

- Catalina Alejandra Berríos Chacón
- Magdalena Belén Espinoza Amengual
- Mariela Fantuzzi González
- Alicia Katherine Garrido Hidalgo
- María del Pilar Infante Ibáñez

ESCUELA DE EDUCACIÓN PARVULARIA

- María Paz Achondo Jarpa
- Paz Hevia Campusano
- María Rosario Cuadra Campos
- María Guadalupe del Solar Eyzaguirre
- Thelma Magdalena Escobar Ponce
- Valeska Fabiola Guerrero Tapia
- Karol Andrea Kazazian Rojas
- María Isabel Pérez Jarpa
- Josefina Simpson Cifuentes

ESCUELA DE EDUCACIÓN MEDIA

MENCIÓN ARTES PLÁSTICAS
- Constanza Albarrán Jiménez
- Marcela Pía Cortés Burgos
- María Ignacia Fernández Padilla
- María Carolina Hurtado Labarca
- Isidora Irarrázabal Ilabaca
- Natalia Andrea Lizana Espinoza
- Francisca Onetto Larraín
- Luz María Pedreros Zanetta
- María José Riquelme Croquevielle
- María Carolina Rodríguez

Varela
- Patricia Andrea Urguieta Rodríguez
- María José Valdés Vial
- Catalina del Pilar Vega Vergara

MENCIÓN HISTORIA Y GEOGRAFÍA

- Patricia Marcela Beas Ravera
- María Javiera Díaz Lathrop
- Raimundo Guillermo Meneghello Matte
- Carla Fernanda Prenafeta Godoy

ESCUELA DE CIENCIAS DE LA FAMILIA

- Susana Patricia Berenguer Tapia
- Daniela Karina Espinoza Escobar
- María del Pilar Figueroa Icaza
- María José Gálvez Chacón
- Ana María Muñoz Tarraf
- Karina Edith Ordóñez Torres
- Ximena Alejandra Parra Espinoza
- María Ignacia Pozo Cruz
- María Jesús Ramírez Hodges
- Carolina Sepúlveda Miranda
- Adriana Flavia de la Luz Sinn Carrasco
- Catalina Eugenia Strube del Solar
- Mauricio Undurruga Larraín

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRÆ

FINISTERRAE, AÑO 1, N°1, 1993

CARTA DEL RECTOR

LA UNIVERSIDAD CONTEMPORANEA
EDWARD SHILS
LA IDEA DE UNIVERSIDAD: OBSTÁCULOS Y OPORTUNIDADES EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS. COMENTARIOS AL ARTÍCULO DE SHILS

JOSÉ JOAQUÍN BRUNNER
IDEA DE UNIVERSIDAD Y REALIDAD LATINOAMERICANA

ENRIQUE PROFUMO
ALGUNOS ALCANCES SOBRE LA IDEA DE UNIVERSIDAD HUMBOLDTIANA, SEGÚN EDWARD SHILS

RICARDO KRIBS
LAS UNIVERSIDADES CHILENAS Y LA IDEA DE UNIVERSIDAD DE HUMBOLD

IGOR SAAVEDRA
IDEA DE UNIVERSIDAD EN LA SOCIEDAD CONTEMPORÁNEA. UNA VISIÓN DESDE CHILE

IVAN LAVADOS
LA EDUCACIÓN SUPERIOR CHILENA: VISIÓN DE CONJUNTO

PABLO BARAONA
EDUCAR EN LIBERTAD

DERECHO
GONZALO ROJAS
NOTAS SOBRE EL POSITIVISMO LEGAL EN CHILE, SIGLO XX

ARQUITECTURA
DANIEL BALLACEY Y RAMÓN A. MÉNDEZ
L'ECOLE DES BEAUX ARTS DE PARÍS

ECONOMÍA Y ADMINISTRACIÓN
ENSEÑANZA DE LA ECONOMÍA Y LA ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS EN LAS UNIVERSIDADES CHILENAS

DANIEL TAPIA, OSCAR MUÑOZ Y CARLOS WILLIAMSON
MESA REDONDA: LA ENSEÑANZA DE LA ECONOMÍA

DANIEL TAPIA Y VITTORIO CORBO
MESA REDONDA: A LA ENSEÑANZA DE LA ECONOMÍA (II)

DANIEL TAPIA, MATKO KOLJATIC Y CARLOS CACERES
MESA REDONDA: LA ENSEÑANZA DE LA ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS

DANIEL TAPIA Y OSCAR JOHANSEN
MESA REDONDA: LA ENSEÑANZA DE LA ADMINISTRACIÓN DE EMPRESAS (II) HISTORIA

AUGUSTO SALINAS
LOS HISTORIADORES CHILENOS Y LA HISTORIA CONTEMPORÁNEA - UN SEGUNDO ENFOQUE

ARTES
MARIO TORAL
VIAJE DE MI MEMORIA

CARMEN ALDUNATE
SOBRE MI PINTURA

PERIODISMO
JAMES R. WILLIAN
LA PRENSA EN EL MUNDO MODERNO

FRANCISCA ALESSANDRI
EL PERIODISTA: ADIÓS A LA TIZA Y EL PIZARRÓN

M. JOSÉ LECAROS
IDEAS EN TORNO A LOS PROGRAMAS DE PERIODISMO

MARIO URZÚA
ESCUELAS DE PERIODISMO: RESPONDIENDO CRÍTICAS

CRÓNICA

FINISTERRAE, AÑO 2, N°2, 1994

CARTA DEL RECTOR

LA COMUNIDAD EUROPEA
ANTONIO ORTÚZAR, LEÓN LARRAÍN, FRANCISCO RECABARREN Y CARLOS PORTALES
LA UNIÓN EUROPEA: HISTORIA, INSTITUCIONES Y OBJETIVOS, 1944 - 1994

V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS
D. JUAN JOSÉ LUCAS
DISCURSO DEL PRTE. DE LA JUNTA DE CASTILLA Y LEÓN EN LA INAUGURACIÓN DE LOS ACTOS CONMEMORATIVOS DEL V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS
LOS REPRESENTANTES DE LAS EMBAJADAS DE PORTUGAL Y ESPAÑA ANTE LA CONMEMORACIÓN DEL V CENTENARIO DEL TRATADO DE TORDESILLAS
CUESTIONARIO PRESENTADO POR LOS EDITORES DE FINISTERRAE
RESPUESTA DEL EXMO. SR. EMBAJADOR DE PORTUGAL D. LUIS MENESES CORDEIRO
RESPUESTA DEL SEÑOR CONSEJERO DE INFORMACIÓN DE LA EMBAJADA DE ESPAÑA, DR. ALIRIO MORENO C.
DOCUMENTOS SOBRE LA PUGNA
CASTELLANO PORTUGUESA, 1479-1494
TRATADO DE ALCAÇOVAS (4 DE SEPTIEMBRE DE 1479)
BULA INTER CAETERA II (4 DE MAYO DE 1493)
TRATADO DE TORDESILLAS (7 DE JUNIO DE 1494)
AUGUSTO SALINAS
LA CIENCIA Y LA TÉCNICA EN EL TRAZADO DE LA LÍNEA DE TORDESILLAS

VISIÓN HISTÓRICA DE CHILE Y AMÉRICA

GABRIEL VALDÉS SUBERCASEAUX
PDTE. DEL SENADO DE LA REPÚBLICA
VISIÓN HISTÓRICA DE CHILE

MARIO TORAL
MEMORIA HISTÓRICA DE UNA NACIÓN

SILVIA READY
AMÉRICA PRECOLOMBINA: DE ASOMBRO Y DE ENIGMA

ANGEL SOTO
BIBLIOGRAFÍA HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE CHILE

PERIODISMO
TOMÁS MACHALE
DEMOCRACIA Y LEGISLACIÓN DE PRENSA

ENTREVISTA
MARCOS LIBEDINSKY
EDUCACIÓN Y JUSTICIA COMO VOCACIÓN

CRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO 3, N°3, 1995

CARTA DEL RECTOR

LA PRIMERA BOMBA ATÓMICA
REDACTORES DE FINIS TERRAE
HIROSHIMA: 50 AÑOS DESPUÉS
CARTA DE EINSTEIN AL PRESIDENTE DE EE.UU.
EL INFORME FRANCK
LA DECISIÓN DE USAR LA BOMBA ATÓMICA

HISTORIA CONTEMPORÁNEA DE CHILE
REDACTORES DE FINIS TERRAE
LA UNIDAD POPULAR Y EL GOBIERNO MILITAR

GONZALO VIAL
LA UNIDAD POPULAR COMO ALIANZA POLÍTICA

AUGUSTO SALINAS
CIENCIA Y TECNOLOGÍA EN CHILE, 1970-1973

GONZALO VIAL
CAUSAS Y ANTECEDENTES DEL 11 DE SEPT. DE 1973

MANUEL ANTONIO GARRETÓN
CRISIS DE LA DEMOCRACIA, EL GOLPE MILITAR Y EL PROYECTO AUTORITARIO/OLIGÁRQUICO

HERMÓGENES PÉREZ DE ARCE
CAUSAS INMEDIATAS DEL PRONUNCIAMIENTO MILITAR

PABLO BARAONA
LA POLÍTICA ECONÓMICA DEL GOBIERNO MILITAR

MIGUEL A. SCHWEITZER
EL GOBIERNO MILITAR ANTE EL PROBLEMA DE LOS DERECHOS HUMANOS

CRISTIAN ZEGERS
ACUERDO NACIONAL: TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA

TOMÁS MOULIAN
REGÍMENES MILITAR DEL AUTORITARISMO A LA TRANSICIÓN A LA DEMOCRACIA

ANGEL SOTO
BIBLIOGRAFÍA EN INGLÉS SOBRE LA UNIDAD POPULAR Y EL RÉGIMEN MILITAR

UNIÓN EUROPEA
SABURO GARCÍA
ESPAÑA EN LA PRESIDENCIA DE LA UNIÓN EUROPEA

ARTE
ENRIQUE LORDONEZ
OBRA Y REFERENTE

JAIME LEÓN
EN TORNO A LA MONA LISA

MARIO TORAL
¿ARTE PARA QUIEN?

FRANCISCO GACITÚA
MATERIA

ARQUITECTURA Y DISEÑO
CRÓNICA DE VIAJE
HACIA UNA VIVENCIA DE LA HISTORIA AMERICANA

CRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO IV, N° 4, 1996

CARTA DEL RECTOR

LA CONSTITUCION DE 1980
ROBERTO GUERRERO Y ENRIQUE NAVARRO
ALGUNOS ANTICLIMENTES SOBRE LA HISTORIA FIDEDIGNA DE LAS NORMAS DE ORDEN PUBLICO ECONÓMICO ESTABLECIDAS EN LA CONSTITUCIÓN DE 1980

JOSE LUIS CEA
UNA TESIS POR LA JUSTICIA CONSTITUCIONAL

OLGA FELIÚ
INTEGRACIÓN MIXTA DEL SENADO CHILENO

BRIGADIER GENERAL CARLOS MOLINA
EL CONSEJO DE SEGURIDAD NACIONAL EN CHILE

ALVARO BARDÓN
EL PODER MONETARIO AUTÓNOMO

MESA REDONDA: EL PLEBISCITO DE 1989 Y EL PROCESO DE REFORMAS A LA CONSTITUCIÓN POLITICA DE CHILE

ANDRES ALLAMAND
REFORMAS CONSTS. Y LOS MOLINOS DE VIENTO

HERNÁN LARRAÍN FERNÁNDEZ
REFORMAS CONSTS. Y MONOPOLIO PARTIDISTA

ENTREVISTA A JOSÉ ANTONIO VIERA-GALLO
DEMOCRACIA Y REFORMAS A LA CONST. DE 1980

CARLOS CACHEL S
INSTITUCIONALIDAD Y PROYECTO ECONÓMICO

ESTADO Y EDUCACION SUPERIOR PRIVADA EN CHILE

JOSÉ JOAQUIN BRUNNER
UNIVS. PRIVADAS Y EL RETO DE LA INNOVACION

ENTREVISTA A ROBERTO GUERRERO
EL DIFICIL CAMINO DE LA AUTONOMÍA UNIVERSITARIA

ENTREVISTA A PABLO BARAONA
EL SISTEMA DE EDUCACIÓN SUPERIOR EN CHILE NECESITA DE UNA JERARQUIZACIÓN

EDITORES DE FINIS TERRAE
CALIFICACIÓN UNIVERSITARIA EN LOS ESTADOS UNIDOS UNA FUNCIÓN PRIVADA

LA UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
IN MEMORIAM JAVIERA GONZÁLEZ MAGÍS

PABLO BARAONA
LA REVOLUCION ECONÓMICA DEL GOBIERNO MILITAR Y SU SIGNIFICADO HISTÓRICO

DICTAMEN BIBLIOGRÁFICO
HISTORIA RECIENTE DE CHILE, 1970-1994

EDITORES DE FINIS TERRAE
EVOLUCIÓN DE LA LETRA Y LA HISTORIA DEL HOMBRE

CRÓNICA

FINISTERRAE, AÑO V, N° 5, 1997

CARTA DEL RECTOR

LA REFORMA UNIVERSITARIA DE LA U. CATÓLICA DE CHILE
EDITORES DE FINIS TERRAE

CARLOS BASCUÑAN
IGLESIA Y UNIVERSIDAD

GONZALO ROJAS
EL MOVIMIENTO GREMIAL DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

ALEJANDRO SAN FRANCISCO
DE LA TOMA DE LA UC A LA REFORMA UNIVERSITARIA

ANGEL SOTO
LA ESCUELA DE ECONOMÍA Y ADMINISTRACIÓN DURANTE LA «TOMA» DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA

AUGUSTO SALINAS
TRADICIÓN E INNOVACIÓN EN LA REFORMA DE LA UNIV. CATÓLICA DE CHILE

DOCUMENTOS SOBRE LA REFORMA UNIVERSITARIA DE 1967
EDITORES DE FINISTERRAE
1. CARTA ALUMNOS OPOSITORES DE LA UC A LA CONGREGACIÓN DE SEMINARIOS Y UNIVERS.
2. DECLARACIÓN DEL CONSEJO SUPERIOR UNIV. CAT.
3. J. CASTILLO V. «LA VIOLENCIA EN LA REF. UNIVER.»
4. DECLARACIÓN DEL COMANDO DE DEFENSA DE LA UC
5. CARTA-RENUNCIA DE MONSEÑOR A. SILVA

ENTREVISTAS
ERNESTO ILLANES
«LA LIBERTAD FUE NUESTRA PRINCIPAL MOTIVACIÓN»

RODRIGO EGAÑA
«CON LA DERROTA SENTÍ QUE PERDÍA EL PUEBLO DE CHILE»

LA EXPRESIÓN PICTÓRICA 1965-1973 107

DICTAMEN BIBLIOGRÁFICO
BIBLIOGRAFÍA: LA UNIVERSIDAD CHILENA CONTEMPORÁNEA

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE: SU PRIMERA DÉCADA

CRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO VI, N°6, 1998

CARTA DEL RECTOR

VISION DE CHILE EN EL FIN DE SIGLO

VISIÓN HISTÓRICA
SIMON COLLIER Y WILLIAM SATER
GONZALO VIAL

VISIÓN POLITICA
OSCAR GODOY
TOMAS MOULIAN

VISIÓN ECONÓMICA
ALVARO BARDÓN
EDUARDO ANINAT

VISIÓN SOCIAL
ARMANDO DE RAMÓN
GONZALO VIAL

VISIÓN CULTURAL
PEDRO MORANDÉ
GASPAR GALAZ

VISIÓN DE LAS RELACIONES INTERNACIONALES
MARIO BARROS
EDUARDO RODRÍGUEZ

VISIÓN JURÍDICA
PABLO RODRÍGUEZ

INDICE DE VIDEOS

CRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO VII, N°7, 1999

CARTA DEL RECTOR

MONICA PERL
UN SIGLO DE PRENSA EN CHILE

JOSÉ DÍAZ
DE FIN DE SIGLO A FIN DE SIGLO
EL DESEMPEÑO ECONÓMICO CHILENO 1896-1994

PABLO BARAONA
LA ECONOMÍA CHILENA: LA TRANSICIÓN ES DIFÍCIL DE DESCUBRIR

LUIS HERNAN ERRAZURIZ
ARTE Y PUBLICIDAD: UNA HISTORIA COMPARTIDA

SERGIO PERLIRA
INNOVACIÓN Y RUPTURA EN LA DRAMÁTICA CHILENA DE COMIENZOS DE SIGLO

EDUARDO GUTIERREZ
CREACIÓN DE LOS TEATROS UNIVERSITARIOS

EDUARDO THOMAS
AÑOS SESENTA, GENERACIÓN DE DRAMATURGOS CHILENOS

JUAN ANDRES PIÑA
LA CREACIÓN COLECTIVA Y LOS AÑOS 70

ALVARO PACULL
APUNTES SOBRE TEATRO CHILENO DE LOS AÑOS OCHENTA

FRANCISCO BULNES S.
DOCUMENTO

ANGEL SOTO E ISABEL DE LA MAZA
TESTIMONIO HISTÓRICO

CRONICA DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO VIII, N°8, 2000

CARTA DEL RECTOR

MARIANA AYLWIN, EDUARDO DLVÉS, SERGIO VILLALOBOS Y GONZALO ROJAS
HISTORIA DE CHILE RECIENTE: QUÉ Y CÓMO ENSEÑARLA

GONZALO VIAL CORREA
GRANDES CRISIS CHILENAS DEL SIGLO XX

ÁNGEL SOTO GAMBOA
LIBERALISMO: UNA REFLEXIÓN AL FINAL DEL SIGLO XX

CONSUELO LARRAÍN ARROYO
PERIODISMO Y LITERATURA: CON LOS PASOS ENTRELAZADOS

ANTONIO LANDAURO
VANGUARDIAS ARTÍSTICAS: DEL MÍNIMAL ART AL KITSCH

RAMÓN ALFONSO MÉNDEZ
ARQUITECTURA, REFORMAS Y CULTURA

CRISTÓBAL ACKERMANN MARÍN
CRÓNICA DE UN SOBREVIVIENTE

DOCUMENTO
ENTREVISTA A JUAN DE DIOS CARMONA

TESTIMONIO
EDUARDO GUERRERO: ENCUENTRO CON ESCRITORES

CRÓNICA DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO IX, N°9, 2001

CARTA DEL RECTOR

JUAN DE DIOS VIAL CORREA
PERSPECTIVAS PARA LA EDUCACIÓN UNIVERSITARIA

ÁLVARO BARDÓN M.
EDUCACIÓN SUPERIOR: UNA CRÍTICA

GONZALO VIAL C.
LA FAMILIA COMO BASE DE LA EDUCACIÓN
LUISA EDWARDS M.
EDUCACIÓN: GOLPE A LA POBREZA

RODOLFO PAREDES R.
EN BUSCA DE LA PASIÓN PERDIDA

VERÓNICA GARCÍA-HUIDOBRO
PEDAGOGÍA TEATRAL: METODOLOGÍA ACTIVA EN EL AULA

ANDRÉS SILVA Q.
ARQUITECTURA: ASPECTOS DE UNA ENSEÑANZA

MARCELA BECK O.
ESTRATEGIA DE RESOLUCIÓN DE PROBLEMAS MATEMÁTICOS

JOSÉ LUIS VILLALBA P.
LA IRRUPCIÓN DE LA GEOMETRÍA FRACTAL

DOCUMENTO
LA ESCUELA NACIONAL UNIFICADA

TESTIMONIO
LORETO SERRANO: ENTREVISTA A ARNOLD C. HARBERGER

CRÓNICAS DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO X, N°10, 2002

CARTA DEL RECTOR

DANIEL BALLACEY F.
LA CIUDAD DEL SIGLO XXI Y LOS ARQUITECTOS

PEDRO ORTIZ Y FRANCISCO DE CASO
SANTIAGO: LA CIUDAD-REGIÓN

PATRICIO HERMOSILLA
EL PAISAJE DE SANTIAGO EN LA DÉCADA DE LOS 50

SERGIO MIRANDA R.
LA ARQUITECTURA DE SANTIAGO

CARLOS BUSTAMANTE O.
LA DESHUMANIZACIÓN DE LAS CIUDADES INMENSAS

ALEX MORENO Z.
SANTIAGO: CUERPO Y ACTO URBANO

ALEJANDRA IBARRAZAVAL P.
CONFITERÍA TORRES

JACQUELINE DUSSAILLANT CH. Y ALEXANDRINE DE LA TAILLE U.
A TRAVÉS DE UNA CARTA

CAROLINA GARCÍA-HUIDOBRO L.
LOS MEDIOS: „EL GRAN PODER"

DOCUMENTO
NERUDA EN CHIGA

TESTIMONIO
EDUARDO GUERRERO: ENCUENTRO CON ESCRITORES

CRÓNICAS DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO XI, N°11, 2003

CARTA DEL RECTOR PABLO BARAONA URZÚA

JUAN DE DIOS VIAL L.
UNA REFLEXIÓN SOBRE EL MATRIMONIO Y LA FAMILIA

SANTIAGO SOTO O.
EL MÉDICO DE FAMILIA

ALVARO BARDÓN M.
ESTADO, PAREJAS, FAMILIA

JESSICA SMITH A.
FAMILIAS CHILENAS: REALIDAD PREOCUPANTE

CARLOS MARTÍNEZ F.
DESARROLLO, POBLACIÓN Y NEO-MALTHUSIANISMO

JACQUELINE DUSSAILLANT C.
LA FAMILIA EN EUROPA: HISTORIA E HISTORIOGRAFÍA

RICARDO NAZER A.
JUANA ROSS DE EDWARDS: 1876-1914

ANTONIO LANDAURO M.
LA FAMILIA COMO TEMA EN EL ARTE

ALVARO QUEZADA S.
LA FAMILIA EN LA DRAMATURGIA DE SERGIO VODANOVIC

IGNACIO WALKER P.
LEY DE MATRIMONIO CIVIL

JORGE PRECHT P.
CATÓLICOS, MATRIMONIO Y DIVORCIO (1810-2003)

IGNACIO COVARRUBIAS C.
LA FAMILIA EN LA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE LA REPÚBLICA

DOCUMENTO: FRANCISCO BULNES S.
SOBRE LA LEY DE MATRIMONIO CIVIL Y EL DIVORCIO EN CHILE

TESTIMONIO
CECILIA ALAMOS I.: ENTREVISTA A HUGO ORREGO

CRÓNICAS DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO XII, N°12, 2004

PRESENTACIÓN ROBERTO GUERRERO DEL RÍO

MARIO TORAL M.
EL DOLOR DE LA VIOLENCIA

SANTIAGO SOTO
DOLOR CRÓNICO

CECILIA INOJOSA G.
EL DOLOR EN EL RITO PROMETÉICO

JAVIER MARIANA T.
SENTIDO CRISTIANO DEL DOLOR

LEÓN COHEN M.
LA MUERTE INMINENTE

ALEXANDRINE DE LA TAILLE Y JACQUELINE DUSSAILLANT CH.
LA MORTALIDAD INFANTIL A COMIENZOS DEL S. XX

ÁLVARO BARDÓN
LA ENFERMEDAD DE LA SALUD

RUBÉN NACHAR H.
EL HUMOR EN LA PSICOTERAPIA

RAFAEL YÉVENES V.
PSIQUIATRÍA Y VEJEZ

CANDICE RUDLOFF B.
OBESIDAD: LA EPIDEMIA DE LOS TIEMPOS MODERNOS

MARINA COSTA C.
EL ESTRÉS: UNA RESPUESTA ADAPTATIVA DEL ORGANISMO

TESTIMONIO
JACQUELINE HOTT D. ENTREVISTA A LA DRA. PAULA PELÁZ

TRIBUTO A NERUDA / CRISTIAN WARNKEN L.
NERUDA: LA TUMBA DE HUIDOBRO

CRÓNICAS DE LA UNIVERSIDAD

FINISTERRAE, AÑO XIII, N°13, 2005

PRESENTACIÓN

JAIME PARADA H.
ISLA DE PASCUA: DESCUBRIMIENTO, CRISIS E INCORPORACIÓN

MARIO TORAL
ISLA DE PASCUA

ANA MARÍA ARREDONDO
LA MUJER A TRAVÉS DE MITOS Y LEYENDAS

ANA MARÍA ARREDONDO
VISIÓN DE LA MUJER A TRAVÉS DE NAVEGANTES, MISIONEROS Y CIENTÍFICOS QUE ARRIBARON A ISLA DE PASCUA A PARTIR DEL SIGLO XVIII

MARÍA EUGENIA SANTA COLOMA
LOS SESENTA DEL SIGLO XX: EL GRAN CAMBIO

RAIMUNDO MENEGHELLO M. Y JAIME PARADA H.
RELIGACIÓN EN ISLA DE PASCUA: LOS LÍDERES DE LA REPÚBLICA SOCIALISTA

LILIAN LÓPEZ
RESEÑA DE LOS PRINCIPALES TRABAJOS SOBRE LOS PETROGLIFOS DE RAPA NUI

LEONARDO PAKARATI
GASTRONOMÍA DE RAPA NUI

PAULA ROSETTI A.
PÉRDIDA DE LA SACRALIDAD DE LA ESCULTURA EN MADERA EN ISLA DE PASCUA

SUSANA NAHOE A.
ESTATUILLA RAPA NUI EN MADERA: EL VÍNCULO ENTRE EL MUNDO TERRENAL Y LO SUPRATERRENAL

MAGDALENA BERRÍOS
TE POU HUKE: DESCUBRIENDO LA ESTÉTICA DEL ARTE RAPA NUI ACTUAL

MARÍA EUGENIA SANTA COLOMA
EL MUSEO ANTROPOLÓGICO PADRE SEBASTIÁN ENGLERT: NUEVAS PROPUESTAS

SUSANA NAHOE A.
LAS TRANSFERENCIAS DE INMUEBLES FISCALES Y LA CONSERVACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUEOLÓGICO

DANIEL BALLACEY F.
UN NUEVO LICEO PARA ISLA DE PASCUA: PRESENTACIÓN DEL PROYECTO CONSTRUIDO

HUGO MOLINA
NUEVO LICEO ISLA DE PASCUA

JUAN SALAZAR S.
RAPA NUI: ¿EL POSICIONAMIENTO DE UNA POLINESIA CHILENA?

TESTIMONIO
PAULA ROSETTI ENTREVISTA A PEDRO PABLO EDMUNDS PADA

DOCUMENTO - SANTIAGO ARANGUIZ
LA REVISTA CLARIDAD DE LA FEDERACIÓN DE ESTUDIANTES DE CHILE 1920-1926

CRÓNICAS DE LA UNIVERSIDAD

CONSEJO SUPERIOR

El Consejo Superior de la Universidad Finis Terrae está integrado por las siguientes pers
Rodrigo Álamos Montero; Álvaro Bardón Muñoz; Fernando Barros Tocornal; R.P. José Cá
Beegers; Bárbara Eyzaguirre Astaburuaga; Óscar Garrido Rojas; Roberto Guerrero del Río,
Craig; R.P. Donald O`Keeffe L.C.; R.P. John O`Reilly L.C.; Antonio Ortúzar Solar; Bruno Phil
Gutiérrez; R.P. Luis Eugenio Silva Cuevas; Martín Subercaseaux Sommerhoff. Actúa com
Universidad.

AUTORIDADES ACADÉMICAS

Roberto Guerrero del Río	:Rector
Pilio Valdés Nagel	:Vicerrector Académico y de Desarrollo
Roberto Correa Barros	:Vicerrector Económico
Roberto Salim-Hanna Sepúlveda	:Secretario General

DIRECTIVOS

Roberto Vega Mossó	:Director Académico y Desarrollo
Gustavo Alfaro Jarpa	:Director Asuntos Estudiantiles
Luz O'Shea Lecaros	:Directora Programas Internacionales
Claudia Gilardoni Silva	:Directora Biblioteca
Francisco Bulnes Serrano	:Director (I) CIDOC
Álvaro Bardón Muñoz	:Director Instituto Políticas Públicas

FACULTAD DE DERECHO

Miguel Schweitzer Walters	:Decano
Roberto Salim-Hanna Sepúlveda	:Director de Estudios Diurno
Maria Teresa Hoyos de la Barrera	:Directora de Estudios Vespertino
Enrique Navarro Beltrán	:Director del Centro de Investigación y Publicaciones
Andrés Donoso Rodríguez	:Coordinador del Centro de Investigación y Publicaciones
Octavio Errázuriz Guilisasti	:Director de Estudios Internacionales

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y ADMINISTRATIVAS

Ernesto Illanes Leiva	:Decano
Maria Eliana Rojas San Martín	:Directora de Estudios Diurno
Luis Fantuzzi Mutinelli	:Director de Estudios Vespertino

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

José Gabriel Alemparte Rojas	:Decano
Jeorge Morales Meneses	:Director Escuela de Arquitectura
Francesco Di Girólamo Quesney	:Director Escuela de Diseño
Francisca Maggi Vidaurre	:Secretaria de Estudios

FACULTAD DE ARTES

Mario Toral Muñoz	:Decano
Pablo Mayer Fuentes	:Director de Estudios
Sebastián Mahaluf Pinto	:Subdirector de Estudios

ESCUELA DE TEATRO

Eduardo Guerrero del Río	:Director
Hernán Lacalle Peñafiel	:Director de Estudios

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Rodolfo Paredes Bitschkus	:Director Escuela de Periodismo
Patricia Corona Campodónico	:Directora de Estudios Escuela de Periodismo
Álvaro Góngora Escobedo	:Director Escuela de Historia
Jaime Parada Hoyl	:Director de Estudios Escuela de Historia

FACULTAD DE ODONTOLOGÍA

Sergio Sánchez Rojas	:Decano
Edgardo Ávila Figueroa	:Director de Estudios
Ricardo Von Kretschmann Ramírez	:Coordinador Académico

CONSEJO SUPERIOR

El Consejo Superior de la Universidad Finis Terrae está integrado por las siguientes personas: Pablo Baraona Urzúa, Presidente; R.P. Raymund Crosgrave L.C., Vicepresidente; Rodrigo Álamos Montero; Álvaro Bardón Muñoz; Fernando Barros Tocornal; R.P. José Cárdenas Jiménez L.C.; Sergio Cardone Solari; Diego de Robina R.; Juan Carlos Dörr Zegers; Bárbara Eyzaguirre Astaburuaga; Óscar Garrido Rojas; Roberto Guerrero del Río; Gonzalo Martino González; R.P. Alfredo Márquez Muñoz L.C.; Guillermo Luksic Craig; R.P. Donald O`Keeffe L.C.; R.P. John O`Reilly L.C.; Antonio Ortúzar Solar; Bruno Philippi Irarrázaval; Patricio Phillips Sáenz; Adelio Pipino Cravero; Andrés Serrano Gutiérrez; R.P. Luis Eugenio Silva Cuevas; Martín Subercaseaux Sommerhoff. Actúa como secretario el señor Roberto Salim-Hanna Sepúlveda, Secretario General de la Universidad.

AUTORIDADES ACADÉMICAS

Roberto Guerrero del Río	:Rector
Pio Valdés Nagel	:Vicerrector Académico y de Desarrollo
Roberto Correa Barros	:Vicerrector Económico
Roberto Salim-Hanna Sepúlveda	:Secretario General

DIRECTIVOS

Roberto Vega Mossó	:Director Académico y Desarrollo
Gustavo Alfaro Jarpa	:Director Asuntos Estudiantiles
Luz O'Shea Lecaros	:Directora Programas Internacionales
Claudia Gilardoni Silva	:Directora Biblioteca
Francisco Bulnes Serrano	:Director (I) CIDOC
Álvaro Bardón Muñoz	:Director Instituto Políticas Públicas

FACULTAD DE DERECHO

Miguel Schweitzer Walters	:Decano
Roberto Salim-Hanna Sepúlveda	:Director de Estudios Diurno
Maria Teresa Hoyos de la Barrera	:Directora de Estudios Vespertino
Enrique Navarro Beltrán	:Director del Centro de Investigación y Publicaciones
Andrés Donoso Rodríguez	:Coordinador del Centro de Investigación y Publicaciones
Octavio Errázuriz Guilisasti	:Director de Estudios Internacionales

FACULTAD DE CIENCIAS ECONÓMICAS Y ADMINISTRATIVAS

Ernesto Illanes Leiva	:Decano
Maria Eliana Rojas San Martín	:Directora de Estudios Diurno
Luis Fantuzzi Mutinelli	:Director de Estudios Vespertino

FACULTAD DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

José Gabriel Alemparte Rojas	:Decano
Jorge Morales Meneses	:Director Escuela de Arquitectura
Francesco Di Girólamo Quesney	:Director Escuela de Diseño
Francisca Maggi Vidaurre	:Secretaria de Estudios

FACULTAD DE ARTES

Mario Toral Muñoz	:Decano
Pablo Mayer Fuentes	:Director de Estudios
Sebastián Mahaluf Pinto	:Subdirector de Estudios

ESCUELA DE TEATRO

Eduardo Guerrero del Río	:Director
Hernán Lacalle Peñafiel	:Director de Estudios

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Rodolfo Paredes Bitschkus	:Director Escuela de Periodismo
Patricia Corona Campodónico	:Directora de Estudios Escuela de Periodismo
Álvaro Góngora Escobedo	:Director Escuela de Historia
Jaime Parada Hoyl	:Director de Estudios Escuela de Historia

FACULTAD DE ODONTOLOGÍA

Sergio Sánchez Rojas	:Decano
Edgardo Ávila Figueroa	:Director de Estudios
Ricardo Von Kretschmann Ramírez	:Coordinador Académico

FACULTAD DE MEDICINA

Santiago Soto Obrador	:Decano
Claudio Aldunate Gómez	:Director Escuela de Medicina
Alejandra Aird Garrido	:Coordinadora de Ciencias Básicas
Marcelo Muñoz Cárdenas	:Coordinador Clínico
Alex Navarro Reveco	:Director Escuela de Nutrición y Dietética
Claudia Sánchez López	:Coordinadora Académica de Nutrición y Dietética
Luis Maya Castillo	:Director Escuela de Kinesiología
Claudio Villagrán Soto	:Secretario Académico de Kinesiología

FACULTAD DE EDUCACIÓN Y CIENCIAS DE LA FAMILIA

Luz María Bugde Carvallo	:Decana
Paula Yakuba Vives	:Directora de Estudios Educación Parvularia y Pedagogía en Religión y Moral Católica
María Paz Lavín Cruz	:Directora de Estudios de Educación Básica y Media
Josefina Vicuña Braun	:Directora Escuela de Ciencias de la Familia

ESCUELA DE LITERATURA

Marco Antonio de la Parra Calderón	:Director
Antonio Ostornol Almarza	:Director de Estudios

OCCIDENT

45

50

55

D U

M E R

ECHELLE

Milles d'Italie de 60 au Degré

60 120 180 14

Lieues Marines Françoises et Angloises,
et pareillement Lieues communes d'Espagne de 20 au D

10 20 40 60 8

Lieues Françoises de 3000 Pas Geometriques ou 2500 Toi

10 20 40 60 80

Lieues Espagnoles definies à 2127 Toises,
et employées par les Hollandois dans la Guyane.

20 40 60 80 100

Mesure de Lieues ou d'Heures de chemin,