

ALBERTO VARGAS RODRÍGUEZ

EL CUERPO CONTRA LA PARED

Representaciones del cuerpo en la imagen grafiti

 EDITORIAL
UTADEO

EL CUERPO CONTRA LA PARED

Representaciones del cuerpo en la imagen grafiti

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 No 22-61 –PBX: 2427030 –www.utadeo.edu.co

El cuerpo contra la pared. Representaciones del cuerpo en la imagen grafiti
ISBN: 978-958-725-205-7
© Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano

Primera reimpresión 2018

RECTORA

Cecilia María Vélez White

VICERRECTORA ACADÉMICA

Margarita María Peña Borrero

VICERRECTORA ADMINISTRATIVA

Nohemy Arias Otero

DECANA DE LA FACULTAD

DE CIENCIAS SOCIALES

Sandra Borda Guzmán

DIRECTOR DEPARTAMENTO

DE HUMANIDADES

Douglas Niño

JEFE DE PUBLICACIONES

Daniel Mauricio Blanco Betancourt

COORDINACIÓN DE PARES EVALUADORES

Jaime Melo Castiblanco

COORDINACIÓN GRÁFICA Y RETOQUE FOTOGRÁFICO

Luis Carlos Celis Calderón

CORRECCIÓN DE ESTILO

Viviana Zuluaga

DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Claudia Patricia Rodríguez Ávila

COORDINACIÓN EDITORIAL

Mary Lidia Molina

IMPRESIÓN

Panamericana Formas e Impresos S.A.

Vargas Rodríguez, Alberto

El cuerpo contra la pared : representaciones del
cuerpo en la imagen grafiti / Alberto Vargas. – Bogotá
: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, 2017.

304 p. : il. col. ; 24 cm.

ISBN: 978-958-725-205-7

1. GRAFFITI. 2. ARTE URBANO. 3. FIGURA
HUMANA EN EL ARTE. I. tit.

CDD751.73

El presente libro es resultado investigación. Hace parte del proyecto
“Hacia una cartografía del cuerpo en el arte contemporáneo. Fase
V” (670-11-14), de la convocatoria 11 de 2014, dscriito al grupo
de investigación. Reflexión y creación artísticas contemporáneas
(COL0033999). Investigador: Alberto Vargas Rodríguez.

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización
escrita de la Universidad. Impreso en Colombia - *Printed in Colombia*

EL CUERPO CONTRA LA PARED

Representaciones del cuerpo en la imagen grafiti

ALBERTO VARGAS RODRÍGUEZ

A la memoria de mi padre (1932-2016).
Y a mi madre, que estuvo con él hasta el final
y durante su larga vida juntos
fueron los pilares de mi estupenda familia.

CONTENIDO



La ciudad contemporánea

Ciudad global	18
Ciudad de consumo	20
Ciudad estetizada	22
La imagen grafiti	24
El cuerpo representado	27



El cuerpo femenino

El cuerpo vitrina	34
El maniquí	35
La <i>pin-up</i>	38
La <i>femme fatale</i>	46
La mujer acción	61
El cuerpo torturado	68
El cuerpo se rebela	72
El cuerpo denuncia I	75
El cuerpo desnudo	88



El cuerpo masculino

El héroe de acción	94
El antihéroe	100
El villano	101
El pandillero	108
El cuerpo feo	113
El cuerpo grotesco	119
El hombre y la mujer “no bellos”	124

11 Nota de agradecimiento

13 Introducción



El cuerpo político

El cuerpo, propaganda política	131
El cuerpo que lucha	134
El cuerpo trabajador	139
El cuerpo denuncia II	144
El cuerpo satírico	160
El cuerpo irónico	172
El cuerpo bélico	177
El cuerpo pacífico	185



El cuerpo artístico

El cuerpo y la historia del arte	194
El cuerpo lector	205
El cuerpo musical	210
El cuerpo farándula	219



Otros modos del cuerpo

El cuerpo étnico	226
El <i>cyborg</i>	238
El cuerpo ecológico	246
El cuerpo lúdico	252
El cuerpo psicoactivo	261
El fragmento	271



Representaciones del otro y de sí mismo

El retrato	278
El autorretrato	284

NOTA DE AGRADECIMIENTO

Mi primer testimonio de gratitud, naturalmente, es para la Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, institución que con su apoyo posibilitó la investigación y publicación de este libro. A Álvaro Corral, director del Departamento de Humanidades, por su aliento permanente y su comprensión en los momentos en los que por diferentes motivos el trabajo no avanzaba. A Carlos Eduardo Sanabria, María Mercedes Durán y demás compañeros del grupo de investigación *Cartografías del cuerpo en el arte contemporáneo* por las constantes discusiones y reflexiones que necesariamente enriquecieron mis perspectivas de análisis. A Jaime Melo y a las personas de la Dirección de Publicaciones que se ocuparon de la publicación de este libro con notable entusiasmo y profesionalismo.

La primera e incipiente versión de este libro fue presentada, a manera de ponencia, en la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (Chile) en 2007. Quisiera expresar mi agradecimiento al profesor Armando Silva, quien allí conversó conmigo sobre el tema y me hizo comentarios que luego fueron significativos para la elaboración de esta obra. A Elkin Rubiano quien leyó ese primer documento y me hizo atinadas recomendaciones. A Douglas Niño quien me ayudó a identificar varias de las imágenes. A Sandra Liliana Pinzón, Franz Flórez, Juan Alberto Conde y Ricardo Malagón quienes me proporcionaron provechosa bibliografía para la composición del texto. A Sandra Grande por su constante apoyo en los asuntos de logística.

La escritura, dice Eduardo Galeano, es un “oficio solitario”; sin embargo, se nutre, entre otras cosas, del compartir la palabra, del diálogo; y el diálogo, dice Jorge Luis Borges, es también una forma de investigación. Así que debo enorme gratitud a Jorge Vallejo, Francisco González y a mi hermano Jaime, excelsos amigos y sempiternos compañeros de palique, quienes siempre estuvieron dispuestos a escucharme y conversar sobre el tema, y me aportaron, además de sus valiosas opiniones, referencias de imágenes, algunas de las cuales terminaron formando parte del libro. Por supuesto a Carolina y a María, mi hija y mi esposa, por su indeclinable comprensión y entusiasmo y por acompañarme tantas veces, renunciando incluso al descanso dominical, a realizar el registro de las imágenes. A mi sobrina Natalia quien me ayudó con la edición de varias imágenes. A Gladys Pinzón quien me hizo valiosas sugerencias, especialmente la de titular las imágenes con los nombres que yo solía usar coloquialmente para referirme a ellas; con ese recurso ganaron identidad.

Un especial agradecimiento debo a mi amigo Miguel Olivares, artista realizador del mural del edificio BD Bacatá, quien con su trabajo y constantes observaciones sobre el arte en general y el arte urbano en particular, me posibilitó, además de incluir algunas imágenes de su creación, ampliar mi visión sobre el tema.

INTRODUCCIÓN

*¿Qué vamos a hacer para
llenar los espacios vacíos donde
olas de hambre rugen?*

*¿Compraremos una nueva guitarra?
¿Conduciremos un coche más potente?*

PINK FLOYD. EMPTY SPACES.

La escena es memorable: dos flores, una de aspecto fálico y otra de apariencia vaginal, se trenzan en una voluptuosa danza erótica. En medio de la cópula, cuyo apasionamiento se va trocando en un frenesí canibal, dos palomas blancas alcanzan el vuelo espantadas y las flores, cuyo aspecto se ha transfigurado en bestiales rostros animalescos, se acometen a dentelladas. Finalmente, la flor *vaginiforme* devora a la flor fálica y se transforma en una especie de pterodáctilo jurásico que se aleja volando hacia un sombrío cielo plomizo. Abajo, sobre una campiña, como brotando de la tierra, una ciudad de rascacielos va creciendo vertiginosamente; al mismo tiempo, una innumerable cantidad de artefactos de origen industrial: barcos, automóviles, motocicletas y toda suerte de electrodomésticos, se va apilando y alza un alto y sólido muro que velozmente va encerrando a la ciudad.

Estas imágenes, creadas por el ilustrador inglés Gerald Scarfe para la canción *Empty Spaces* de la película *The Wall* (1982), con música de Pink Floyd y dirigida por Alan Parker, bien pueden ser entendidas como una metáfora, tanto del acelerado crecimiento actual de muchas ciudades, como del incremento de la sociedad de consumo que las va aprisionando. La escena recrea visualmente algo sobre lo que Jean Baudrillard ya había llamado la atención en su análisis sobre la sociedad de consumo, que, “el rasgo descriptivo más impresionante” de dicha sociedad, está expresado por “la profusión” y “el amontonamiento” de objetos y que estos, que son producidos por el hombre, “se vuelven contra él para rodearlo y sitiario” (1974, p. 16). En las ciudades contemporáneas, como en la escena de la película, la abundancia, el despliegue y la omnipresencia de mercancías, configuran una suerte de muro que las va cautivando –en el doble sentido de la palabra–.

En *The Wall*, a medida que la muralla va encerrando a la ciudad, un rostro humano surge repetida y violentamente de dentro hacia afuera del muro, prorrumpiendo en un desesperado grito. “No debe olvidarse –dice el profesor de la Universidad de Cambridge Felipe López Veneroni–, que el disco sale justamente cuando [...] toda la lógica neoliberal del ejercicio férreo del poder y la liberación de un modelo económico basado en la competencia a muerte llegan al poder”. Modelo político-económico que, antes que atenuarse, se amplía y consolida con el tiempo. La imagen de ese grito, una de las más distintivas de la película, ha valido desde entonces como una forma de manifestación contra la alienación y el autoritarismo que han atenazado a muchas sociedades contemporáneas. Ese rostro estampado en la pared es como una imagen grafiti de las que suelen verse pintadas en las paredes de muchas ciudades contemporáneas.

En su libro *La ciudad postmoderna*, Giandomenico Amendola afirma que la ciudad actual: globalizada, dominada por el mercado y embelesada por la imagen, se ha convertido en una “ciudad-bricolage” en la que la diversidad de signos, estilos, arquitecturas, etc., genera una indeterminación y ambigüedad que lleva a que las estrategias clásicas de comprensión de la ciudad, cimentadas en la racionalidad y en las interpretaciones con pretensiones totalizadoras, sean insuficientes.

Propone entonces, que para entender la naturaleza de las sociedades que habitan las ciudades contemporáneas, resulta legítimo y provechoso recurrir a

elementos de análisis que en las lecturas tradicionales no suelen considerarse: “Graffiti, vestuario y sonidos son las nuevas huellas que ‘un explorador de la socialidad’ puede seguir para hallar los nuevos órdenes simbólicos y sus cristalizaciones espaciales” (Amendola, 2000, p. 88). El graffiti, especialmente la “imagen graffiti”, se ha convertido en una valiosa –y en muchos casos atractiva– fuente de indagación para el estudio de las características socioculturales de las ciudades actuales.

Puestos en plan de “explorador de la socialidad”, como dice Amendola, en esta investigación abordamos el tema de las representaciones del cuerpo en la imagen graffiti, con el propósito de tratar de comprender, por su intermedio, algunas de las características sociales y culturales de las sociedades urbanas contemporáneas. Como dice Tom Flynn, “En nuestra época, el cuerpo se ha planteado de modo diverso, como agente de control político, como instrumento de protesta y como medio de enfrentarse y responder a la realidad de la enfermedad” (2002, p. 9).

La imagen del cuerpo se convierte en una forma de lenguaje que, a través de su expresión en la imagen graffiti, plasma puntos de

vista analíticos, controversiales o antagónicos sobre el *statu quo*. Para acercarnos a un tema tan extenso, establecimos una taxonomía de estereotipos del cuerpo, para cuya caracterización nos servimos del marco teórico. Si bien a los estereotipos se les suele asignar en general un sentido negativo: “Las personas que tienen estereotipos son predominantemente aquellas que tienen prejuicios” –dice Juan Carlos Pérez Gauli (2000, p. 143) citando a Theodor Adorno–, también lo es, que son modelos construidos socioculturalmente y por lo tanto, “transmiten la visión que cada grupo social posee del mundo” (Pérez, 2000 p. 143).

Es esta última interpretación del estereotipo la que se asume en este trabajo. Más que señalar la procedencia social o espacial de las imágenes, nos interesa la aparición del estereotipo en el tiempo, con el propósito de comprender justamente las visiones del mundo generadas en la sociedad urbana en un determinado periodo de tiempo. La totalidad de las imágenes empleadas aquí la registró fotográficamente el autor entre los años 2004 y 2016, en la ciudad de Bogotá, excepto tres, cuya fuente aparece en el pie de foto. Así que la investigación parecería tener un tinte excesivamente local y puede que así sea; sin embargo, consideramos que, dado que Bogotá tiene en mayor o menor medida el espíritu y las características de las urbes contemporáneas (Vargas, 2011, pp. 21-68)¹, con los beneficios y perjuicios que eso implica, los temas que suelen exponerse en las imágenes graffiti: consumo, género, violencia, defensa de derechos, denuncia de inequidades, arte, belleza, fealdad, entre otros, aunque sean tratados a través de casos específicos locales, son de alcance global.

Para no entrar en el debate respecto a si se trata de graffiti o *street art*, controversia que no tiene ninguna incidencia en esta

¹ Para un análisis más extenso sobre el espíritu contemporáneo de Bogotá, puede consultarse: Vargas (2011, pp. 21-68).

búsqueda, nos referiremos a las imágenes como “imágenes grafiti”. Nos parece que recoge el espíritu de las dos posiciones en discusión. En el corpus de imágenes examinado hay también un interesante conjunto de técnicas que van desde el sintético estencil hasta la elaborada fotografía digitalizada e intervenida con pintura al óleo, pasando por pegatinas e imágenes creadas con la clásica pintura y aerosol.

LA

LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA

CIUDAD

CONTEM-

PORÁNEA



CIUDAD GLOBAL

*Pues la ciudad es siempre la misma.
Otra no busques –no la hay–*

CONSTANTINO CAVAFIS, LA CIUDAD.

Dice Lewis Mumford que, “en virtud de su construcción colectiva, las dos mayores obras de arte creadas por el hombre son el lenguaje y la ciudad” (1996). Hoy parece indiscutible que uno de los acontecimientos más trascendentales en la historia de la humanidad es la consolidación y expansión de las ciudades. El Fondo de Población de las Naciones Unidas sostiene que de las más de siete mil millones de personas que habitamos el planeta, al menos una de cada diez vive actualmente en la ciudad; pero dentro de no más de treinta años, dos de cada tres será un “urbanita” (Crossette, 2015; ONU-Hábitat, 2012)¹.

Más que nunca, la ciudad se ha erigido en un modo de organización social de carácter global y en el núcleo de los procesos sociales, políticos y culturales de las actuales y venideras formas de organización colectiva. Además de la concentración de buena parte de la población planetaria, la ciudad también es un fenómeno global en virtud de la economía mundial; una economía de

¹ Según el informe de ONU-Hábitat (2012) se estima que en América Latina y el Caribe alrededor del 80 % de la población habita en centros urbanos; esto convierte a la región en la más urbanizada del mundo.

mercado que se mueve principalmente a través de los centros urbanos y en la que las redes de comunicación e información, Internet, son fundamentales. La conjunción entre ciudad, economía mundial e Internet, contribuye significativamente a la globalización de lo que a finales de la década de 1930 Louis Wirth denominó “El urbanismo como modo de vida” (1988, p. 162).

Pero ese modo de vida urbano, en virtud de la globalización, ha ido adquiriendo en muchas ciudades una notable semejanza en cuanto a su carácter. En *La ciudad genérica*, Rem Koolhaas (2007) asegura un rasgo propio de las ciudades contemporáneas es su creciente pérdida de carácter o para ser más precisos, la tendencia hacia la uniformidad del carácter. Asevera que desde los años setenta del siglo pasado, las ciudades han ido despojándose de los atributos que les confieren una cierta identidad, para convertirse cada vez más en ciudades semejantes, genéricas.

La economía de mercado y los *mass media* han desempeñado un papel preponderante. Al potenciar el consumo mundial, tanto de mercancías como de símbolos, les han ido generando a las ciudades contemporáneas una gran homogeneidad.

CIUDAD DE CONSUMO

*La entronización de la mercancía y la
brillante diversión que la rodea...*

WALTER BENJAMIN, LIBRO DE LOS PASAJES,
III. GRANDVILLE Y LAS EXPOSICIONES UNIVERSALES.

Bogotá lo tiene todo

AVISO PROMOCIONAL DE UN HOTEL DE LUJO EN LA CAPITAL COLOMBIANA.

En 1968, en su libro *El derecho a la ciudad*, Henry Lefebvre reivindicaba el “valor de uso” de la ciudad; su posibilidad de usufructo, como un derecho: el derecho a satisfacer la necesidad de “actividad creadora”. La ciudad debe ser una obra no un producto; además de la provisión de bienes materiales y servicios, la ciudad debe proveer “información, simbolismo, imaginación, actividades lúdicas” (Lefebvre, 1975, p. 123).

Sin embargo, advertía el autor que probablemente una de las consecuencias más indeseables de la industrialización, con respecto a la ciudad, era que “con la orientación irreversible al dinero, al comercio, al cambio, a los productos” (Lefebvre, 1975, p. 18), es decir, con el predominio de las condiciones del mercado, la ciudad también estaba en riesgo de convertirse en un producto.

Tal circunstancia, decía, contrasta con el tradicional valor de las ciudades como obras, esto es, como “centros de la vida social y política donde se acumulan no solo riquezas sino conocimientos, técnicas y obras” (Lefebvre, 1975, p. 18).

La consolidación de la sociedad de consumo parece haberle dado la razón a Lefebvre, la “vara mágica” del mercado ha tocado a las ciudades contemporáneas y ahora se ofertan como destinos de consumo: turístico, cultural, de negocios, recreativo, sexual, de salud; cada día aparece un nuevo renglón. Como cualquier otra mercancía, también las ciudades se han visto en la necesidad de competir en el mercado; hoy en día no es inusual oír hablar, desde ámbitos que van desde la academia hasta el periodismo, de temas como *city marketing*, *city branding*, *place branding*, marca ciudad, etc., denominaciones que aluden a estrategias mercadotecnicas y publicitarias de difusión y comercialización de las urbes.

CIUDAD ESTETIZADA

La ciudad genérica representa un triunfo simultáneo de lo cosmético y lo primigenio

REM KOOLHAAS, LA CIUDAD GENÉRICA

Las expectativas de éxito en el cada vez más competido mercado de ciudad, exigen el despliegue de estrategias de promoción y atracción. Las ciudades deben hacerse interesantes y seductoras; y puesto que en la actualidad la belleza se ha convertido en un elemento muy estimado de demanda colectiva, el embellecimiento urbano se torna también en una importante pauta de valoración de la ciudad (Amendola, 2000). Esto explica en buena parte el generalizado interés que por el embellecimiento urbano y la provisión de entretenimiento han desarrollado en las últimas décadas la mayoría de las ciudades.

El embellecimiento y la provisión de placer que se despliegan en las ciudades actuales, no solo son un atractivo para el turismo, también se orientan a los propios habitantes a quienes la ciudad convierte en *consumers* internos. “Un nuevo hedonismo, esta vez de masas, invade a la ciudad contemporánea”, dice Giandomenico Amendola (2000, p. 126). Alentada por el mercado y en procura del hedonismo de masas, la ciudad emprende entonces proyectos urbanísticos y arquitectónicos de diversa índole: se rescata, donde se puede, centros históricos y/o bienes con carácter patrimonial, se peatonalizan calles, se construyen

alamedas inspiradas en los decimonónicos bulevares parisinos, se levantan parques y plazas, centros recreativos, museos, centros culturales; se promueven ferias, se instalan obras de arte en el espacio público, etc.

El “espacio público” es entonces el centro de acción por excelencia de la ciudad contemporánea. Como dice Antoni Remesar (1997): “La calle, la plaza, el parque, en definitiva el espacio público, se han convertido en la arena en la que diversas ciudades compiten para poseer la marca inefable de los demiurgos, de los mejores arquitectos, escultores, ingenieros, diseñadores, etc.”.

Es cierto que el acceso al disfrute y el entretenimiento, independientemente de la situación socioeconómica de los ciudadanos y en condiciones que posibiliten la socialización, debe ser considerado como un derecho democrático en nombre del principio de igualdad (Peñalosa, citado en *El Malpensante*, 2003). Sin embargo, dado que en muchos casos los progresos urbanísticos tienen más que ver con el mercado que con el desarrollo integral de la ciudad –y el placer que procuran más con la fruición que con una función social–, el embellecimiento urbano termina siendo una cosmética forma de estetización de la ciudad.

LA IMAGEN GRAFITI

The city would finally tolerate drugs, graft, insanities of traffic, mugging, every petty crime of the street, and every major pollution, but it could not accept a towering rain forest of graffiti on all the forty-story walls

NORMAN MAILER, THE FAITH OF GRAFFITI.

Pero la ciudad seductora, la del encantamiento, el entretenimiento y la diferenciación, no es una ciudad accesible a todos los habitantes de la urbe. En la mayoría de los casos, esa ciudad luminiscente y ornamentada va hasta donde se avenga con los intereses económicos y políticos de las clases pudientes: se embellecen áreas de la ciudad que valen para el mercado, ya sea turístico, cultural o de inversión y también sectores que confieren estatus y distinción a quienes pueden pagárselos. Giandomenico Amendola dice:

La ciudad espectáculo, del gusto y de la estetización de masas, está basada en la desigualdad social y su reconocimiento, puesto que un factor importante del impulso

hacia los consumos discrecionales está representado por su capacidad de distinguirnos de los demás (2000, p. 312).

La desigualdad social promovida por el anhelo de distinción, favorece en las ciudades condiciones de exclusión y marginalidad para amplios sectores de la población; condiciones que son terreno propicio para muchos de los problemas sociales que enfrentan las urbes contemporáneas. Una imagen desdichadamente cotidiana en la mayoría de las ciudades latinoamericanas es la de los asentamientos pobres que se van estableciendo en las periferias urbanas y que difícilmente tienen acceso al disfrute de la “ciudad espectáculo”².

La reacción de los marginados, no solo los marginados por la pobreza, no se hace esperar, la protesta social e incluso la violencia

son algunas de sus formas. Otra es el grafiti. A través del uso de elementos urbanos como vehículos de transporte masivo y paredes, para plasmar en ellos inscripciones y todo tipo de imágenes, muchos inconformes, excluidos, e incluso víctimas de la ciudad encantada se apropian de una voz.

Armando Silva (1986) sostiene que el grafiti es sobre todo un modo de expresión de sectores urbanos con alguna forma de marginalidad: individuos que consideran este medio como el más accesible o apropiado para dar sus opiniones personales, sectores culturales como universitarios o artistas que lo emplean para comunicar sus proyectos, grupos feministas o minorías étnicas que expresan a través del grafiti sus reivindicaciones o sectores de obreros y empleados que lo usan para manifestar sus demandas.

Si bien el grafiti, entendido canónicamente como un mensaje lingüístico, sintético, clandestino y efímero, sigue teniendo presencia, desde la década de 1980 ha tenido que compartir el espacio urbano con expresiones en las que es la imagen el elemento comunicativo principal. Imágenes que, además, en muchos casos no solo son legales sino incluso promovidas y patrocinadas por los gobiernos locales. Hoy en día es usual encontrar en las paredes de las ciudades desde pequeñas imágenes elaboradas mediante la técnica del estencil, algunas veces complementadas con textos, hasta extensos y elaborados murales en los que puede haber texto e imagen, pero en los que es esta última el elemento dominante.

Muchos de ellos exhiben una gran calidad gráfica e incluso artística. Cobran actualidad las palabras de Armando Silva cuando decía, en 1986, que en Bogotá el grafiti “de una estrategia basada en la consigna y el panfleto ha evolucionado a un grafiti de composición con alto poder estético” (p. 70).

Hay quienes consideran que estas manifestaciones salen de la órbita del grafiti y configuran un ámbito al que indistintamente

2 El informe 2015 de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe, dice que entre los años 2012 y 2014 el índice de penuria económica de la región se mantuvo estable en un 28 %, índice que mantiene a la región en los primeros lugares del escalafón de pobreza y desigualdad entre los países en desarrollo. Lo más desalentador es que los expertos prevén que la ralentización de la economía en América Latina y el Caribe no cejará durante los siguientes años, agudizando así las condiciones de inequidad social (*Portafolio*, 27 de enero de 2015).

denominan *street art* o arte callejero. Grafiti o arte callejero, hoy es posible encontrar no solo las tradicionales propuestas con contenidos de crítica social o política sino también, con un tono más ornamental o artístico o incluso al servicio de la publicidad. En cualquier caso, estas imágenes urbanas siguen manteniendo, en esencia, su naturaleza transgresora, al tiempo que añaden un elemento de reflexión al permanente debate sobre el sentido del “espacio público” urbano.

En el universo de la imagen grafiti se destaca una prolífica vertiente en la que el motivo de representación primordial es el cuerpo humano. Pintadas, estarcidas, adheridas sobre las paredes, esas imágenes son como efimeros tatuajes en la piel urbana; en ellas el cuerpo se convierte en una refinada forma de lenguaje por medio del cual se plasma, desde mensajes publicitarios hasta diatribas sobre el *statu quo* y desde opiniones y deseos individuales hasta imaginarios colectivos.

EL CUERPO REPRESENTADO

El cuerpo humano no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un tigre o un paisaje nevado

KENNETH CLARK, EL DESNUDO.

Basta asomarse a la historia del arte para constatar que, con contadas excepciones, el cuerpo humano ha sido en todos los tiempos y en todos los lugares, el mayor motivo de inspiración y uno de los temas predilectos de representación. Pero, dice Kenneth Clark, “El cuerpo humano no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un tigre o un paisaje nevado” (1981, p. 18). Ni siquiera la representación del cuerpo desnudo tiene esa cualidad. El cuerpo humano entraña un sinnúmero de asociaciones y connotaciones que le confieren sentido y cuando aparece representado en la obra de arte, es el núcleo a partir del cual se elabora una mirada sobre el sujeto y su universo material y espiritual.

Sin embargo, como ha expuesto José Jiménez, desde finales del siglo XIX, el afianzamiento de la industrialización, la consolidación de las ciudades y el surgimiento de las sociedades de masas, tuvieron como una de sus consecuencias

que “El arte, el conjunto de las artes [perdiera] su posición predominante en la configuración de la sensibilidad occidental” (Jiménez, 2001, p. 33).

La técnica, el diseño y la publicidad entraron a disputarle al arte ese lugar de privilegio. En cuanto a la representación del cuerpo humano, la publicidad y los medios de comunicación de masas desempeñan un papel muy importante en la construcción de modelos con los cuales aspiran que las personas se identifiquen. Arte y publicidad han sido los ámbitos primordiales desde donde se han elaborado imágenes del cuerpo humano que reflejan los modos de vida, las inquietudes sociales y existenciales, los ideales estéticos, los deseos, las fantasías, las ambiciones, etc.

Los modelos de representación del cuerpo varían según las características sociales y culturales, las visiones de mundo y los intereses de las sociedades en las que aparecen. No obstante, es posible percibir en todas las épocas una tendencia hacia la concepción de estereotipos que reflejan los imaginarios de las colectividades. Algunos de esos estereotipos, como el arquetipo griego de la belleza, trascienden en el tiempo.

En la sociedad contemporánea, dado que el hedonismo de masas y la necesidad de agrandar instituyen a la belleza como uno de los principales criterios de aceptación, la imagen de un cuerpo bello, ojalá asociada al erotismo, se convierte en un recurso provechoso. Jean Baudrillard (1974) señala que en la sociedad de consumo el cuerpo se considera un “objeto de culto narcisista o elemento de táctica y de ritual social”. En este nuevo *ethos*, el erotismo cobra un papel esencial, determina la relación con el cuerpo, pero es asumido eminentemente como atributo sexual; un atributo que, despojada de su “carnalidad”, se transforma en “imagen/signo” con un carácter predominantemente utilitario de consumo. Esta

relación vale tanto para el cuerpo masculino como para el femenino¹.

En la imagen de la fotografía 1 un hombre alto, atlético, de barba y cabello largo, desnudo abraza por la espalda a una mujer delgada y sensual vestida de rojo. Parece una escena heroica: el hombre resguarda a la mujer contra su cuerpo y ella, seductora, se abandona al abrazo del héroe. Sugiere una escena de Sansón y Dalila y como dice Baudrillard, son “la belleza y el erotismo, los *leitmotifs* principales” (1974, p. 189).

En su investigación sobre la relación entre arte y publicidad, Juan Carlos Pérez Gauli sostiene que:

Ha sido en el campo del arte donde se han elaborado la gran mayoría de los estereotipos de representación del cuerpo humano; la publicidad los ha adoptado y algo muy significativo, se ha encargado de masificarlos gracias a su mayor capacidad de difusión (2000, p. 31).

Momentos ha habido también en los que el arte se ha apropiado de elementos icónicos de la publicidad y

¹ El modelo femenino y el masculino se expresan, según Jean Baudrillard (1974), como dos polos opuestos: “frineísmo y atletismo”; estos, sin embargo, como imagen, en su función de signo, se comportan de igual manera.



Nº 1. Sansón y Dalila.
(Buenos Aires, Argentina). 2007

la cultura de masas para elaborar sus propuestas². Creemos que las representaciones del cuerpo que aparecen en la imagen grafiti se nutren en muy amplia medida de los estereotipos producidos por el arte y la publicidad; pero también de áreas de la cultura de masas como la televisión y el cine y en los últimos tiempos de las imágenes creadas para los videojuegos. Por supuesto, también hay casos en los que los creadores de las imágenes grafiti se han apartado de los modelos y han elaborado un lenguaje icónico crítico, cuestionando incluso los propios modelos dominantes.

Sea que nos resulte atractiva o nos incordie, la imagen grafiti, en general, no nos deja indiferentes; entonces, además de favorecer la reflexión sobre las visiones del mundo de las sociedades en la que surge, contribuye también, como el arte, la publicidad y los medios masivos de comunicación, a modelar la sensibilidad colectiva. Máxime cuando una de sus características primordiales es ser pública y, sobre todo, abierta a la mirada de los transeúntes urbanos.

A través de las varias formas de representación del cuerpo en la imagen grafiti, se expresan opiniones, sentires y juicios sobre los más diversos tópicos presentes en la vida de las ciudades. Se habla del hombre, la mujer, la belleza, la fealdad, la sexualidad; pero también de la política, el poder, los derechos ciudadanos, la guerra y la paz; el arte, la literatura, la música, entre otros.

“Aparte del grafiti clásico, donde el elemento comunicativo es el texto” (Silva, 1986, p. 50)³, en la imagen grafiti se pueden

encontrar dos tipos: uno en el que la imagen es el único elemento y otro en el que se conjugan imagen y texto. La imagen suele aparecer sola predominantemente en aquellos grafitis con predisposición artística. En ella, su sentido, lo que Roland Barthes llama su “mensaje connotado”, está dado por un “código” constituido “bien por un sistema de símbolos universal, bien por una retórica de una época, en definitiva, por una reserva de estereotipos: esquemas, colores, grafismos, gestos, expresiones, agrupaciones de elementos” (Barthes, 1986, p. 14). Esto quiere decir que el significado, ideológico o estético de la imagen, alude a determinados elementos presentes en la cultura donde esta se produce. Toda imagen es polisémica. Cuando la imagen grafiti va acompañada de un texto, este generalmente cumple lo que Roland Barthes denomina “una función de anclaje” (1986, p. 35).

Dentro de la multiplicidad de significaciones que puede

2 Probablemente el ejemplo más significativo sea el *pop art* norteamericano de los años sesenta. Al respecto, Pérez Gauli afirma: “El pop norteamericano reconoce en la publicidad un lenguaje tan poderoso como el arte. El paralelismo icónico entre artistas y publicitarios es muy evidente y le permite al arte adquirir una gran notoriedad social que había perdido desde el fin de las vanguardias” (2000, p. 14).

3 Armando Silva ha hecho notar, sin embargo, que en el grafiti, aún en aquel

cuya expresión es textual, siempre hay una tendencia a la figuración. Afirma: “Ya sea en su forma verbal, icónica o mixta, propende por ser elaborado como imagen y a ser leído o contemplado de la misma manera” (1986, 50).

tener la imagen, el texto se ocupa de “fijar” un espectro de significados; de esta manera se orienta al lector para que seleccione unos específicos e ignore los demás. El texto opera como una guía de interpretación. Sin ser en las únicas, esto es particularmente evidente en imágenes grafiti con carácter propagandístico, con interés publicitario, con contenido político o en imágenes de naturaleza contestataria.



EL CUERPO FEMENINO

EL
CUERPO

FEME-

NINO

EL CUERPO VITRINA

El más hermoso objeto de consumo: el cuerpo

JEAN BAUDRILLARD, LA SOCIEDAD DE CONSUMO.

En una sociedad donde el consumo es un modo de vida, la apariencia y la exhibición son estrategias esenciales. La intensa competencia por el mercado, por los *consumers*, ha convertido a la imagen en un invaluable elemento estratégico. Las imágenes que promocionan objetos, lugares, estilos de vida, etc., están por todas partes y una de las más persistentes es la imagen del cuerpo que, como una vitrina, se emplea tanto para promocionar bienes y servicios, como para promocionarse a sí mismo.

Pierre Bourdieu (1998) muestra cómo, en la sociedad contemporánea, su exacerbado individualismo, los marcados condicionamientos de clase y la urgencia de distinción han hecho que la imagen corporal adquiera un significativo valor en el mercado simbólico. Todas las clases sociales prestan algún grado de atención a su apariencia corporal y a su presentación; atención que se incrementa en la medida en que se asciende en la escala social, puesto que también es mayor el grado de conciencia que se tiene respecto a los beneficios materiales y simbólicos que puede proporcionar una cierta imagen personal.

EL MANIQUÍ

...limpia y bonita siempre iba a la moda...

JOAN MANUEL SERRAT, DE CARTÓN PIEDRA.

¿Qué puede haber más distintivo del cuerpo vitrina que el maniquí? Representación de lo humano, al tiempo que exhibe y encomia indumentarias, preconiza modelos ideales del cuerpo y cánones de belleza. En una operación de doble vía, configura y es configurado. Así, contribuye a moldear una cultura que, a su vez, lo moldea también a él. De esta manera modela la ciudad: expuesto a la vista de los transeúntes en los escaparates de las tiendas, contribuye a dar forma al aspecto del paisaje urbano.

Quizá sea esa relación tan estrecha e inquietante con lo humano, lo que ha hecho que también la literatura y el arte se hayan interesado por el maniquí. En la pintura en particular, el surrealismo lo convirtió en un significativo objeto de expresión. En la Exposición Internacional sobre el Surrealismo, realizada en 1938 en la Galería de Bellas Artes de París, había una estancia surrealista con maniqués femeninos vestidos entre otros por: Yves Tanguy, André Masson, Kurt Seligmann, Sonia Mossé, Hans Arp, Max Ernst, Marcel Duchamp, Joan Miró, Man Ray y Salvador Dalí (Centro Virtual Cervantes, s. f.). Dice, a propósito, el historiador Hillel Schwartz: “Justo cuando André Breton estaba dando a conocer su manifiesto surrealista, la maniquí femenina se convertía en arte” (1988, p. 105).

En la imagen de la fotografía 2 sobre un fondo compuesto por fragmentos de planos urbanos, una reproducción fotográfica intervenida con pintura al óleo

muestra tres maniquíes femeninos exhibiendo trajes de baño de estilo bikini. Los cuerpos, delgados y longilíneos, mantienen la tradición Art Decó. André Vigneau, el artista que ayudó a diseñar la “Maniquí Art Decó” dijo: “Lo sorprendente es que ahora que el maniquí no es una copia exacta de la naturaleza tiene más vida” (citado en Schwartz, 1988, p. 105). El anuncio “SALE”, sobre la composición, suscita un juego de sentidos, irónico, respecto a lo que está en venta a través del maniquí: ¿los atuendos, el modelo de cuerpo, un modo de vida, las mujeres?



Nº 2. *For Sale.* 2016

LA PIN-UP

Puede que esto sea precisamente lo que necesitamos ahora mismo. Un poco de concentración y tal vez podamos imaginarnos cada mes un maravilloso encuentro a solas con una bella desconocida...

Lo que puede que sea el fin del mundo, está marcado por un muslo bonito; el principio del caos, por la elevación de una preciosa cadera

REVISTA *NEW YORKER*, A PROPÓSITO DE LA APARICIÓN DE UN CALENDARIO CON "CHICAS VARGA".

No es infrecuente que la imagen grafiti se emplee como pieza publicitaria; tampoco lo es que, siguiendo uno de los principios más recurrentes de la lógica publicitaria convencional, se use la imagen del cuerpo femenino para estimular el hedonismo, sirviéndose de un modelo heredado de los cánones clásicos de belleza. Lo dicho se hace patente en las imágenes de las fotografías 3a y 3b en las que para anunciar una marca de whisky, un producto habitualmente dirigido al consumidor

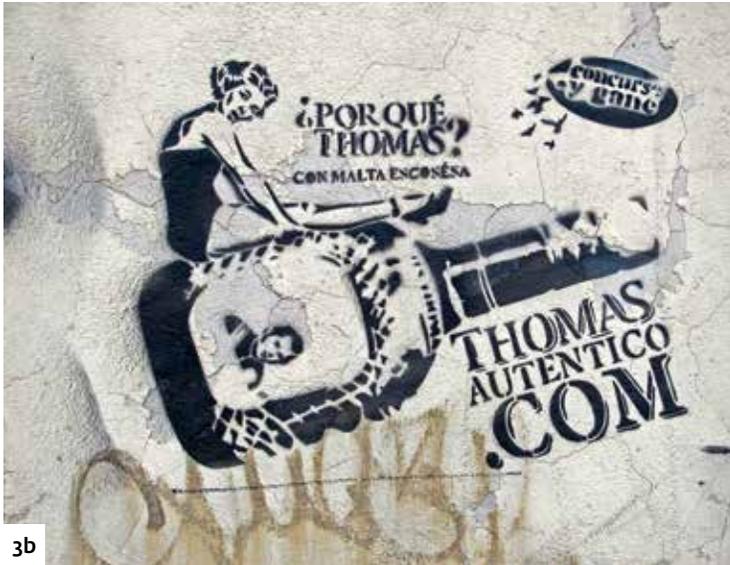


THOMAS
TENTICO
COM

concourse
by
galle



¿CUÁNDO
THOMAS?
CON MALTA ESCOSESÁ



3b



4

Nº 3a-3b. Chicas Varga. 2007. (Nº 3a, p. 39)
Nº 4. *No pay more than \$0.00.* 2007

masculino, se sirven de la conjunción de la imagen del producto reproducciones de imágenes de las legendarias *pin-ups girls*, creadas en la década del cuarenta por el pintor peruano Alberto Vargas para la revista *Esquire* (Robotham, 1993)¹.

Las imágenes de las atractivas chicas *pin-ups* sentadas sobre la botella, que sugieren un falo erecto, exhibiéndose y mirando al espectador en una actitud insinuante, apelan a la vieja y siempre eficaz estrategia de conectar la mercancía con el deseo.

En las anteriores imágenes el deseo erótico está asociado a un licor; pero, como ha dicho Stuart Ewen, “los abiertos llamados al deseo erótico pueden aparecer en cualquier lugar unidos a cualquier cosa” (1991, p. 66).

En la imagen de la fotografía 4 la *pin-up* se emplea para promover una publicación, un fanzine, que circulaba en el centro de Bogotá, como se sabe, los fanzines son publicaciones sobre temas específicos, a veces de carácter contracultural, que circulan de manera gratuita o a muy bajo costo. En este caso la *pin-up* aparece acompañada del nombre de la publicación: “Suburbano” y una inscripción en inglés que resalta su carácter gratuito: “*No pay more than \$0.00*”. La conjunción de la atractiva mujer, entre provocadora y furtiva, con el título de la publicación, sugiere un carácter *underground* de la misma; también anuncia que el producto, además de gratuito, es atractivo.

Las *pin-ups*, afirma Juan Carlos Pérez Gaudi, “han sido las imágenes que mejor definen la representación de la sexualidad por parte de la publicidad” (2000, p. 23). Además, definieron un estereotipo femenino: “mujeres rubias con la piel muy blanca y grandes pechos, mirada insinuante y labios

¹ La revista también producía un calendario con las imágenes de las chicas. La que aparece en la fotografía 3a, es una reproducción de la que apareció en el calendario correspondiente al mes de diciembre de 1944. “Concebida en principio como una revista masculina de actualidad, *Esquire* fue adornada en su etapa de lanzamiento con artículos de Ernest Hemingway y de otros escritores prestigiosos, de manera que la revista estuviera más orientada hacia un público masculino: También se incluyó una selección de ilustraciones sensuales [...] *Esquire* se convirtió en una sensación de la noche a la mañana” (Robotham, 1993, p. 11). Durante la Segunda Guerra Mundial, el ejército norteamericano enviaba reproducciones de las *pin-ups* de Vargas a sus soldados en el frente con el propósito de elevar la moral de las tropas.

pintados de rojo intenso” (2000, p. 72). Son justamente las características que exhibe la Marilyn Monroe de la fotografía 5 que, a horcajadas y recostada sobre un cohete cuya alusión fálica es evidente, hace un gesto de coqueta sorpresa.

Con ese gran proyectil entre las piernas, la imagen parece albergar un sentido irónico: hacer mofa de la condición de símbolo sexual de la protagonista. Pero también puede leerse como una crítica a la política exterior de los Estados Unidos de Norteamérica, la cual, según muchos analistas, combina el poderío militar con propaganda de su modo de vida y sus valores y la industria cinematográfica, al convertir a sus héroes en íconos universales, es una de las difusoras más eficaces de dichos valores.

Como en la publicidad, también en la imagen urbana el estereotipo *pin-up* es bastante recurrente. La fotografía 6 muestra a una mujer rubia cuyo reducido bikini le permite exhibir un cuerpo voluptuoso, con voluminosos y redondeados pechos, que mira provocadoramente al espectador. En la mano izquierda sostiene un extintor de incendios, el mensaje erótico no puede ser más explícito. La imagen se ajusta bastante bien al estereotipo; sin embargo, el cuerpo atlético y los pechos que parecen de silicona la diferencian de la *pin-up* clásica –en la que el canon corporal era más redondeado– y la sintonizan con un modelo más contemporáneo. Es claro que, como estereotipo que es, comporta un elemento invariante, pero permite la adaptación a contextos culturales distintos al originario.

El modelo *pin-up* también se observa en la imagen de la fotografía 7: una sensual mujer se exhibe paseando encaramada sobre una patrulla de la policía. Como es propio del estereotipo, estas imágenes se centran en el carácter exclusivamente sexual del cuerpo femenino, aunque, nos parece que la bella mujer sobre el carro de la policía le confiere a esta imagen un toque de sarcasmo.







6

N° 5. Cohete. 2007. (p. 43)

N° 6. Fuego. 2011

N° 7. Sobre la policía. 2007



7

En el momento de su creación, las *pin-ups* fueron consideradas por algunos sectores sociales como imágenes inconvenientes, perturbadoras. Refiriéndose a las creadas por Alberto Vargas, Tom Robotham dice: “Los defensores de una moral conservadora estaban preocupados ante el hecho de que las Chicas Varga estuvieran minando claramente los cimientos morales, al tentar a los jóvenes de manera despiadada” (1993, p. 14). Además de la propaganda, muchas de las imágenes grafiti inspiradas en las *pin-ups* parecen tener un propósito similar: desafiar la moral convencional. No obstante, como apunta el mismo Robotham, pese a la “ligereza” de ropas y a su coquetería, no deja de haber en esas imágenes un cierto candor. Artísticamente hablando, podríamos decir que hay en ellas un cierto talante naíf.



LA FEMME FATALE

*I met a lady in the meads, full beautiful,
a fairy's child, her hair was long, her
foot was light, and her eyes were wild*

JOHN KEATS, LA BELLE DAME SANS MERCI.

Opuesto a la dulce coquetería de la *pin-up*, aparece en la imagen grafiti otro estereotipo femenino, cuya persistencia sugiere que se aviene bien con su naturaleza marginal: la *femme fatale*. Si bien desde muy antiguo ha habido, tanto en la realidad como en mitos y relatos, mujeres de naturaleza fatídica, a mediados del siglo XIX la literatura y la pintura románticas europeas modelaron conceptual e iconográficamente este prototipo femenino cuya presencia en la literatura y las artes visuales de los siglos posteriores sigue teniendo notable influencia (Bornay, 1990)².

La *femme fatale* es una mujer independiente, sexualmente atractiva, pero peligrosa. Ramón del Valle Inclán dice de ella: “La mujer fatal es la que se ve una vez y se recuerda siempre. Esas mujeres son desastres de los cuales quedan siempre vestigios en el cuerpo y en el alma” (citado en Bornay, 1990, p. 114).

Sobre su apariencia física, señala Erika Bornay que existe una coincidencia en la mayoría de los casos: se describe en general como “una belleza turbia,

2 Elementos literarios para la configuración del estereotipo aparecen ya en las obras de Johann Wolfgang von Goethe, Matthew Gregory Lewis y Charles Baudelaire. En cuanto a la configuración del modelo iconográfico los principales son los pintores Dante Gabriel Rossetti y Gustave Moreau (Bornay, 1990).





contaminada, perversa, incuestionablemente, su cabellera es larga y abundante y en muchas ocasiones, rojiza. Su color de piel pone acento en la blancura” (Bornay, 1990, pp. 114-115).

En la imagen de la fotografía 8, en un yermo paisaje con un castillo medio en ruinas y algunos árboles famélicos al fondo, dos mujeres elegantemente vestidas flanquean una lápida. La luna llena y una cerrazón de nubes negras le dan un matiz siniestro a la escena.

La mujer del lado derecho, como suspendida sobre la tumba, lleva un largo vestido negro de corte sirena y escote *strapless* que ciñe su delgado cuerpo y le deja al descubierto los hombros; adorna su lisa y negra cabellera con una rosa roja. El atuendo la hace ver elegante y seductora. No obstante, las grandes alas como de ángel, la expresión de tristeza de ese rostro angelical de cuyos grandes ojos negros brotan lágrimas de sangre y el color del cuerpo que se asemeja al del lóbrego paisaje, sugieren que se trata del espíritu de la difunta.

La otra mujer es justo lo contrario: de pie frente a la lápida, también viste con elegancia; sin embargo, su largo vestido de corte evasé, negro con la parte superior blanca, hombreras, manga larga y cuello alto, la hace parecer sobria y hasta, se diría, recatada. Un gusto por lo siniestro se adivina en el diseño de telarañas que decora las mangas y el cuello del vestido; el rostro, enmarcado por una larga y ondulada cabellera roja que realza la blancura de su piel, nos mira desafiante y en la nívea mano sostiene una rosa roja que parece estar a punto de arrojar con desdén sobre la tumba.

Cabe pensar que ella, la *femme fatale*, de alguna manera ha tenido responsabilidad en esa muerte. La escena contiene todas las notas distintivas de la novela gótica: el castillo en declive, los personajes distinguidos, el paisaje siniestro, el ambiente umbrío, el romanticismo aciago, la muerte. Era usual en ese tipo de novelas la introducción de personajes femeninos contrapuestos: una chica dulce y honesta y la otra bella y pérfida. Esta última

es uno de los aportes de la novela gótica a los antecedentes literarios de la figura de la *femme fatale*.

La *femme fatale* es una mujer dominadora, fría, dotada de una vigorosa sexualidad, “en muchas ocasiones lujuriosa y felina, es decir animal” (Bornay, 1990, p. 115). Por ello, también se la suele representar con rasgos felinos o de serpiente o asociada a ese tipo de animales. En la imagen de la fotografía 9, el rostro de una atractiva mujer de sensuales labios carnosos y una frondosa cabellera que se fusiona con un paisaje boscoso, nos mira con ojos felinos; dos jaguares flanquean su faz resaltando su talante salvaje. La cara aindiada de la mujer revela una diversificación y contextualización del tipo étnico; como se indicó más arriba, el estereotipo original, que surgió en Europa, mostraba mujeres muy blancas. No obstante, en esencia se mantiene la característica distintiva: un atractivo sensual acompañado de peligro y cierta perversidad.

La cabellera de la atractiva mujer de concentrada mirada de la fotografía 10 se entremezcla con imágenes de fieros tigres rugientes.

Y en la imagen de la fotografía 11 la chica en el teléfono, de abundante

guedeja y mirada provocadora, lleva sobre su hombro izquierdo un gato de malévolos aspecto.

La índole salvaje y su fuerte sexualidad convierten a la *femme fatale* en una “devoradora de hombres”. Con un tono hartado misógino Guy de Maupassant la describe:

Sus ojos, encendidos por el deseo de seducir, por esa necesidad de vencer al hombre, que hace que la impura mirada de las mujeres sea tan fascinadora como la de los felinos, me llamaban me llamaban, me encadenaban, me dejaban sin valor para resistir (1889, p. 19).

En la imagen de la fotografía 12 una sensual mujer gata, aferra con una mano como garra el cráneo de un hombre que ha quedado atrapado en su voluptuosidad y con cierto desdén, literalmente le “sorbe el seso” con su larga y poderosa lengua. Del pobre hombre ya solo va quedando el esqueleto; los ojos y la lengua desencajados por el apetito erótico. Excepto la piel, todo en ella es rojo: el cabello, los labios, las uñas, la lengua, el corpiño, la gargantilla de la que cuelga un dije con forma de corazón; hasta la esclerótica de los ojos la tiene roja.

Es evidente la relación entre los atributos felinos de la chica y los sentimientos de pasión y peligro asociados al color rojo. Una relación bastante frecuente en el imaginario de la *femme fatal*. En esa conexión de la mujer con lo animal, presente en los casos examinados, se percibe una implícita primacía del instinto sobre el intelecto.

El personaje que prefiguró en la obra de los artistas de finales del siglo XIX, el estereotipo de la *femme fatale* fue Lilith, la mujer que según la mitología hebrea fue la primera esposa de Adán. Creada a la par que él, Lilith y Adán nunca tuvieron una convivencia pacífica; cuando él quería tomarla sexualmente, ella se negaba a yacer bajo Adán; consideraba que hacerlo afrontaba su condición de igual. “¿Por qué he de acostarme debajo de ti? –preguntaba. Yo

Nº 8. Ángel y demonio. 2008. (p. 47)

Nº 9. Tigresa I. 2010. (p. 50)

Nº 10. Tigresa II. 2008. (p. 50)

Nº 11. La chica del gato. 2008. (p. 51)



9



10



también fui hecha con polvo y por consiguiente soy tu igual” (Bornay, 1990, p. 25), Adán quiso obligarla y entonces ella abandonó el paraíso refugiándose en el único lugar posible: el reino de los demonios. Allí, con el mayor de ellos, engendró todo un linaje de diablos (Graves y Patai, 1969). Así se convirtió Lilith en una diablesa.

La diablesa es una variante del estereotipo de la *femme fatale* y también suele aparecer en la imagen grafiti. Un pasaje de la mitología hebrea narra que al marcharse Lilith del paraíso, Adán se quejó con Dios de su partida y este envió a unos ángeles a buscarla. “La encontraron junto al mar rojo, región que abundaba en demonios lascivos, con los cuales dio a luz *Lilim* a razón de cien por día” (Graves y Patai, 1969, p. 73). La imagen de la fotografía 13 pareciera recrear este episodio. Sobre una superficie roja³ (que bien podría significar el Mar Rojo), una diablesa de tez morena y cabello muy negro, con pícaro expresión de inocencia parece jugar con unos pequeños diablos. Va vestida de rojo y negro, colores icónicos del personaje y tiene una aureola. El conjunto propone la idea de la dualidad ángel y demonio presente en muchas caracterizaciones de la *femme fatal*⁴.

Como emergiendo de la superficie roja se ve los rostros de otros diablos de mayor tamaño y adusta expresión. Lilith desafió y desobedeció a Dios en aras de la defensa del principio de igualdad entre hombres y mujeres; eso le significó el ostracismo en unos casos y el descrédito en otros. Según el relato mítico referido, la perversión y la lascivia de Lilith son la causa de la procreación desenfrenada del mal.

En la imagen de la fotografía 14 se ve a una simpática diablesa de disfraz. De cara redonda y negros ojos almendrados, lleva los pómulos y los carnosos

³ En rigor no es completamente roja. La parte donde están las figuras se decanta más hacia el rosado pero, parece evidente que ello es por razones técnicas; es decir, para generar un contraste que permita visualizar mejor las imágenes. El color intencional, sin embargo, parece ser el rojo.

⁴ Un ejemplo célebre de esta dualidad es la película *Ese oscuro objeto del deseo*. Conchita, la protagonista, es unas veces ángel y otras demonio y Luis Buñuel, el director del filme, empleó dos actrices diferentes para caracterizar las dos facetas del personaje. La española Ángela Molina era el ángel y la francesa Carole Bouquet el demonio.





labios maquillados de color rosa; también rosados son los cuernos que le emergen del esponjado cabello negro. Dentro del paradigma convencional (al menos en nuestro contexto), la acentuada presencia del color rosa sugiere, además del carácter de lo femenino, un amor asociado a la ternura. Se podría decir entonces que, como también se puede percibir en la expresión de su rostro, ella es una diablesa amorosa y dulce.

No obstante, el conjunto está complementado por un visible corbatín de color rojo que sugiere un fetiche sexual. De nuevo se advierte la dualidad ángel-demonio. La imagen grafiti incluye la palabra “Demon” o “Demonio” (infortunadamente la imagen que registra nuestra fotografía está incompleta dado que la construcción de un muro de ladrillo cubrió parte de la imagen) en un estilo de letra clásico del grafiti.

En las fotografías 15a y 15b una chica (suponemos) que firma con el nombre “Keira” se representa (suponemos) mediante una imagen esquematizada, en los dos roles: como ángel y como demonio. En la primera, con alas de ángel y cola de diablo, es las dos cosas al mismo tiempo; en la segunda solo es diablesa, pero una diablesa amorosa, pues la imagen está rodeada de corazones. Keira tiene algunas de las características distintivas del estereotipo *femme fatale*: cabello rojo, abultados labios rojos y va vestida únicamente con unas bragas también de color rojo.

Hay en ella, sin embargo, algo particular: carece de busto, razón por la cual no lleva corpiño. Eso y el cuerpo sin curvas le dan apariencia más de niña o adolescente que de mujer. Esa ambigua mezcla de erotismo e inocencia, en un cuerpo de niña, hace que la diablesa además sea una Lolita, es decir, como llama Erika Bornay a esas chicas, “una aprendiz de mujer fatal” (1990, p. 156).

Otra variante del estereotipo de la *femme fatale*, del cual también es Lilith la antecesora, es la “mujer vampiro”, la *vamp*. El carácter independiente, rebelde e igualitario le granjeó a Lilith

motes de perversa, prostituta e incluso vampírica. Según la mitología oriental, Lilith acechaba a los niños recién nacidos para matarlos chupándoles la sangre. También es considerada una devoradora de hombres a los que seduce primero y mata después. El estereotipo aparece en las postrimerías del siglo XIX en la literatura y las artes plásticas. Erika Bornay afirma que fue una respuesta al temor y el recelo que suscitaba la irrupción de la mujer en sectores sociales tradicionalmente dominados por los hombres. Dice:

(...) no es de extrañar que, alrededor de 1900, los varones vieran en el vampiro, la imagen más próxima a la temible *New Women*, codiciosa de sexo, poder y dinero. De esta época procede, igualmente, la aún vigente denominación de “vampiresa” para la mujer fatal (Bornay, 1990, p. 30).

No es usual, ni aun en las artes plásticas, hallar a la vampiresa representada en el acto mismo de chupar la sangre⁵; más frecuente es

5 Un cuadro pintado por Edvard Munch en 1894, se conoce popularmente con el nombre de *El vampiro* porque en él una mujer de larga cabellera roja y piel muy blanca abraza a un hombre recostado en su pecho y parece que le está mordiendo el cuello. Sin embargo, la intención del artista, según la leyenda, era representar a



13



14

- N° 12. La come hombres. 2011. (p. 53)
- N° 13. Lilith. 2010
- N° 14. Diablesa. 2015

encontrarla personificada mediante una serie de rasgos característicos: belleza sensual, largos cabellos, rojizos o negros, mirada penetrante, enigmática y seductora pero amenazante. La imagen de la vampiresa suscita una impresión de amor-deseo-temor.

Atributos como estos pueden verse en el rostro representado en la fotografía 16, una mujer de labios carnosos y sensuales pintados de color violeta nos dirige, con ojos de sierpe, una mirada profunda. Orna su largo cabello entre rojizo y negro con una especie de flor configurada por una calavera rodeada, a manera de pétalos, por otras más pequeñas. El adorno bien puede haber sido añadido posteriormente por otro dibujante; de ser así, un adorno tan siniestro se aviene perfectamente con la apariencia de *vamp* de ese rostro.

La mujer de la izquierda en la imagen de la fotografía 17 también exhibe el tipo *vamp*. El aspecto malévolo de la mirada está reforzado por un rictus que le confiere un talante agresivo. El rojo de los carnosos labios contrasta con el azul de los ojos y el negro de las arqueadas cejas y los largos cabellos; de sus orejas cuelgan unos pendientes con la siniestra imagen de la calavera con las tibias cruzadas.

Otra *vamp* es la mujer de la imagen de la fotografía 18, el pálido rostro, el cabello profundamente negro, la penetrante mirada como de sierpe y los labios pintados de negro, la asimilan a la estética de la subcultura urbana conocida como los góticos, cuyos gustos se inclinan hacia lo oscuro, lo nocturno y lo siniestro.

En la imagen de la fotografía 19 lo que parece ser salpicaduras de sangre alrededor de los labios, que la mujer lame con excitada expresión, hace pensar en un ritual de hematolagnia. La palabra

una mujer consolando a un hombre que ha sufrido una desgracia. De hecho, el nombre con el que el propio autor tituló originalmente la obra es *Amor y dolor* (González, 24 de septiembre de 2008).

“bitchez”, que complementa la imagen, sugiere una analogía entre la mujer vampiro y la prostituta⁶. Erika Bornay apunta que: “Los apodos con los que, en ocasiones, se designa a Lilith, prostituta, perversa o falsa, unido a sus peculiares rasgos de insubordinada, independiente e incluso, vampírica, la prefiguran como la mujer fatal *avant-la lettre*” (1990, p. 30).

Una variante más de la *femme fatale* es la Medusa. En la imagen de la fotografía 20 aparece representada una versión de este personaje mitológico. La cabeza enmarcada por los cuerpos ondulantes de los reptiles, los ojos blancos, sin pupilas y una mueca que parece una siniestra sonrisa le confieren un aspecto terrorífico. No hay en la imagen ninguna alusión de tipo erótico. El dibujo se centra en la cabeza destacando el carácter repulsivo de los cabellos de serpientes y en los ojos, puesto que es la penetrante mirada la que petrifica a los hombres. En el costado

⁶ Según el *Urbandictionary*, la palabra “bitchez”, con z para conformar el plural, es una forma *snoob* para referirse a una prostituta. Véase: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bitchez>



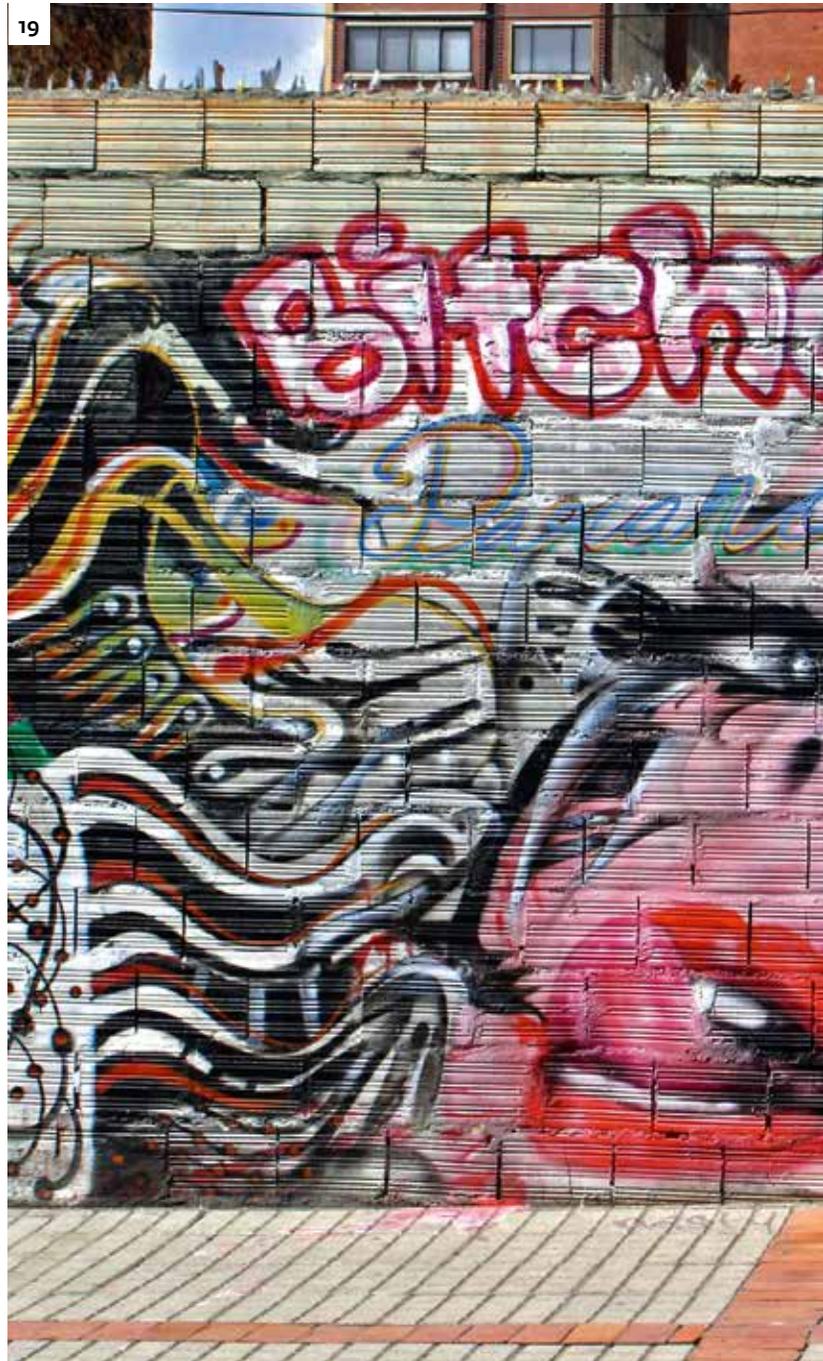
N° 15a-15b. Keira. 2009
N° 16. Vamp I. 2009



17



18



19



izquierdo de Medusa, una de las serpientes dirige su aciaga mirada directamente hacia el espectador; dentro de su boca, desmesuradamente abierta, se adivina la silueta de un hombre de pie, al parecer convertido ya en una estatua de piedra.

Mientras que la cualidad estética del estereotipo *pin-up* es la belleza, entendida como cierto tipo de armonía, la de la *femme fatale* está señalada por la índole de lo que Eugenio Triás ha denominado “lo siniestro”. Para el autor lo siniestro, como categoría estética, es una condición complementaria de lo bello, pero su naturaleza es la latencia. Afirma: “Lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia” (Triás, 1982, s. p.). Tras la belleza de la *femme fatale*, se oculta siempre algo ominoso, amenazante, pero es justamente ahí, en esa conjunción, donde se halla la fuente de su misterio y fascinación.

N° 17. *Vamp* II. 2010

N° 18. *Vamp* III. 2009

N° 19. *Bitchez*. 2009

N° 20. *Medusa*. 2010. (p. 60)



LA MUJER ACCIÓN

*Una verdadera delicia visual...
Una superheroína en la
mejor tradición bondiana*

CARÁTULA DE LA EDICIÓN EN DVD DE LA PELÍCULA
LARA CROFT: TOMB RAIDER.

Así como la mitología, la literatura y las artes plásticas contribuyeron a configurar los atributos de la iconografía de la mujer fatal, la industria del entretenimiento, especialmente las historietas, la televisión, los videojuegos y sobre todo el cine, también ha hecho su aporte y lo ha usufructuado ampliamente. No son pocos los casos en los que el temple de peligrosidad de la *femme fatal* se acentúa mediante un tipo de mujer que, además de exhibir su evidente atractivo sexual, es una mujer de acción que sabe luchar, usar armas e incluso matar.

La imagen de la sensual Honey Rider, interpretada por la actriz Ursula Andress, emergiendo del mar ataviada con un bikini blanco y un cinturón en el que porta un puñal, en una escena de la película *James Bond contra el Dr. No* (1962), fue probablemente la pionera del modelo de mujeres de acción. Como homenaje a Ursula Andress, la actriz Halle Berry haría una escena similar, luciendo un bikini de color naranja y el cuchillo, en la película de la saga Bond *Otro día para morir* (2002), en la que interpreta a la igualmente sensual pero más letal “Jinx” Johnson.



También las paredes de la ciudad testimonian la influencia de este estereotipo. En la imagen de la fotografía 21 una voluptuosa chica de larga cabellera rojiza (una vez más el cabello rojo), vestida con un bikini de color rojo y largas botas de tacón alto, en una pose muy de anuncio de película: de espaldas y girando el torso hacia el espectador, nos mira con sensual agresividad⁷. En la mano derecha empuña con solvencia una pistola automática.

El cine, inspirado muchas veces en historietas y videojuegos, ha ido actualizando con el tiempo el estereotipo y ha producido ejemplos insignes: la teniente Ellen Ripley de *Alien, el octavo pasajero* (1979), interpretada por Sigourney Weaver; la atlética y enojada Sarah Connor de *Terminator 2: El juicio final* (1991), protagonizada por Linda Hamilton; la aguerrida y voluptuosa *Lara Croft: Tomb Raider* (2001), encarnada por Angelina Jolie; las atléticas y enigmáticas Alice, heroína de *Resident Evil* (2002) y Violet heroína de *Ultraviolet* (2006), interpretadas por Milla Jovovich; la bella y estilizada *Aeon Flux* (2005), representada por Charlize Theron; Gail, la erótica y letal líder de las prostitutas de la película *Sin City* (2005), protagonizada por Rosario Dawson; la enigmática guerrera *Imperator Furiosa* de la película *Mad Max: Fury Road*, también personificada por Charlize Theron, entre otras muchas.

Siguiendo un patrón similar al de las mujeres antes mencionadas, en la imagen de la fotografía 22 se observa a una chica muy joven y muy sexi en actitud de combate, usando casco militar –que lleva de tal manera que no le impida lucir con coquetería los aretes y el mechón de pelo sobre la frente– y guantes con los dedos recortados, corre con determinación

disparando un arma muy sofisticada y de alto poder, como las que se ven en los videojuegos y las películas de ficción. En el rostro se adivina arrojo e incluso satisfacción.

Una característica común a estos personajes femeninos, es que ellas son las heroínas. En un mundo dominado por los héroes masculinos, ellas son las protagonistas. Altamente entrenadas para el combate y diestras en el uso de armas refinadas, no solo saben defenderse, sino también defender a los demás; si bien es evidente que en su imagen, voluptuosa, sensual y violenta, se sigue privilegiando la mirada masculina; también vale la pena señalar que son personajes en los que de muchas maneras se expresa un cierto reconocimiento a la independencia y autonomía que poco a poco han ido logrando las mujeres.

No todo, sin embargo, es complacencia. En la imagen de la fotografía 23 una mujer vestida con un bikini que reproduce el diseño de barras y estrellas de la bandera norteamericana, apunta con un rifle de asalto M16, una de las armas predilectas del ejército de los Estados Unidos desde la guerra de Vietnam. La imagen es susceptible de ser leída con benevolencia asumiéndola como un

7 A manera de ejemplo, en una de las fotografías promocionales del filme *Lara Croft: Tomb Raider* y en el cartel promocional de la película *Aeon Flux*, se ve a las protagonistas, las actrices Angelina Jolie y Charlize Theron, respectivamente, en poses similares.



homenaje al coraje, la competencia y la voluntad para luchar por su país que representa la diva norteamericana de acción; aunque, tratándose de una imagen grafiti, nos parece más plausible pensar que, como se planteó al respecto de la imagen de Marilyn Monroe (fotografía 5), más bien es una crítica a lo que muchos consideran una perversa connivencia en la política exterior estadounidense, entre la injerencia militar y la intrusión cultural, en la cual uno de sus instrumentos más eficaces es la industria del entretenimiento.

En la imagen de la fotografía 24 dos sensuales mujeres en bikini apuntan con decisión sus armas hacia un corazón, en cuyo centro están escritas las palabras *fashion war*. Como sucede a menudo con el grafiti, las dos imágenes, las pistoleras y el corazón, bien pudieron haber sido elaboradas independientemente, sin ninguna conexión entre ellas; también pudieron ser obra de diferentes autores, pero uno de ellos pudo haber aprovechado la otra para construir un significado.

Naturalmente también puede ser una imagen propuesta integralmente y es así como la consideraremos. Podría creerse, a primera vista, que se trata de una imagen publicitaria de algún tipo de exótico vestuario de diseñador; sin embargo, como se argumentó con respecto a la imagen anterior, la vocación transgresora del grafiti permite pensar en otra posibilidad de lectura: el hecho de que las modelos apunten sus armas directo al corazón con el anuncio, hace suponer que tal vez contiene una intención crítica, un cuestionamiento de la táctica del mercado que hace de la supervaloración de la moda una de las más eficaces estrategias para “conquistar” a los consumidores. La moda no únicamente restringida al ámbito de la indumentaria, también los estilos, los objetos, las formas de vida, etc. En un artículo titulado justamente: *The fashion war: fashion, is it a threat or a blessing?*, publicado en una revista electrónica, Hiba Abidi, su autora afirma:





Fashion invaded our daily life, ripped off our identity and stolen our culture. [...] There is a war between competitors, fashion creators and designers. A war between multinational companies that only seek for profits. Unfortunately, the only victim here is us, consumers (citada en *The Pulse*, 14 de enero de 2013).

- Nº 21. *Red boots*. 2010. P. 63. (p. 63)
- Nº 22. *Lara Croft*. 2015. P. 65. (p. 65)
- Nº 23. *American Beauty*. 2007
- Nº 24. *Fashion war*. 2007





EL CUERPO TORTURADO

El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte

GEORGE BATAILLE, EL EROTISMO.

George Bataille afirma que “el terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia” (s. f., p. 12). Tal punto de vista se constata, antes y después de Bataille, en muchas obras, tanto de la literatura como de las artes plásticas. Qué duda cabe de que en este terreno la más célebre de todas es la obra del Marqués de Sade, quien opinaba que “no hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina” (citado en Bataille, s. f., p. 8). Pensamiento cuyo influjo sobre muchos literatos y artistas es notable.

La idea de aunar erotismo y violencia también ha exaltado la imaginación de algunos productores de imagen grafiti. La fotografía 25 muestra a una mujer semidesnuda, con los brazos pegados al cuerpo como si los tuviera atados a él y el rostro vuelto hacia un lado en un gesto de postración. Desde la cabeza y a través del rostro y el pecho discurren copiosos hilos de sangre.

En la imagen de la fotografía 26 una bella, sensual y aterrada mujer en bikini, encadenada por las muñecas, arde en medio de una pira. Esto, las flamíferas y malévolamente sonrientes calaveras que vuelan a través de la hoguera y el emblema cordiforme en cuyo interior reza: *Graphic explicit salvation*, sugieren una alusión a alguna clase de esotérico ritual misógino-tanático.





La imagen de la fotografía 27 exhibe el cuerpo desnudo de una mujer, colgado con cadenas sujetas de los brazos atados a la espalda, amordazado y vendado⁸. La representación, que pareciera inspirada en la famosa fotografía *Nu attaché* realizada por Man Ray hacia 1930 y en la que parece exaltarse la violencia como fantasía sexual, sugiere un ritual sádico-sexual. Además de las cadenas, los collares y las correas con los que está atado, el cuerpo de la mujer, lleva puestos en las piernas lo que parece ser unos “calentadores” de baile, de los que fueron tan populares en los años ochenta gracias a películas como *Flashdance* y *Fama* y zapatos de tacón alto que son uno de los accesorios más referenciados como fetiche sexual (Blue, 2006). Jean Baudrillard dice que hay una correspondencia entre el ritual de signos con los que se cubre el cuerpo erótico y el ritual de sufrimiento de la depravación sadomasoquista.

La marca “fetichista” (collares, pulseras, cadenas) mima y evoca siempre la marca sadomasoquista (mutilación, herida, cicatriz). [...] Ciertas marcas (y esas son las únicas sugestivas) hacen que *el cuerpo esté más desnudo que si estuviera realmente desnudo*. Entonces está desnudo con la desnudez perversa que corresponde al ceremonial (Baudrillard, 1980, p. 119).

8 La imagen parece haber sido concebida, en una pose de rebeldía juvenil, con el único y específico propósito de incordiar al espectador. En una entrevista con el “Colectivo Excusado Printsystem” –uno de los grupos dedicados a la producción de imagen urbana más reconocidos de la ciudad y de quien, a juzgar por lo dicho en la misma, se puede presumir que fue quien elaboró esa imagen–, uno de sus miembros cuenta: “Como vamos a estar en TV, listo, vean las imágenes que queremos presentar. Nos invitan a un set de TV, listo, *pero la imagen que yo quiero presentar es una nena amarrada, amordazada, colgada*”. [El énfasis es nuestro]. (Entrevista realizada por Humberto Junca, Elkin Rubiano y Fabiana Gordillo. Excusado Printsystem, 2007, p. 24).

Las marcas pueden ser accesorios, prendas de vestir, etc.

Las tres imágenes examinadas comparten la circunstancia de que parecen ser representaciones de algún tipo de ritual sádico-sexual. Dado que en este ámbito suelen ser los hombres, así no aparezcan explícitamente, quienes ejercen la agresión, la representación del erotismo ligado a la violencia es un terreno esencialmente masculino e incuestionablemente machista. En este dominio (y aquí el término, bien puede adquirir la doble significación de acto de dominación y de ámbito de la misma), la mujer queda reducida exclusivamente a los roles de objeto sexual y de víctima. Paradójicamente y sin que esto signifique de ningún modo aprobación de tales prácticas, estas imágenes parecen darle la razón a George Bataille cuando asevera que “El erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (s. f., p. 8).

Nº 25. *Not Able*. 2009. (p. 69)

Nº 26. *Saint Cat*. 2010

Nº 27. *Nu pendaison*. 2007



26



27

EL CUERPO SE REBELA

*Cuánto vale una mujer, tú no puedes
poner precio a lo que no has creado*

GOTAS DE RAP, DELIRIO.

Una característica común en los estereotipos del cuerpo femenino representados en las imágenes grafiti ponderadas en los apartados anteriores, es su tratamiento como objeto: objeto de placer hedonista en el estereotipo *pin-up*, objeto de temor en el estereotipo *femme fatale* y objeto de placer carnal en el estereotipo sádico-erótico.

Aparecen, sin embargo, en los muros de la ciudad, otro tipo de imágenes en las que el cuerpo se rebela contra ese tratamiento de objeto y reclama el respeto y la valoración de los derechos y la dignidad de la mujer. En la imagen de la fotografía 28, una chica vestida con un *jean* descaderado y ceñido al cuerpo y una blusa que le deja descubierto parte del vientre, mira con fijeza al espectador, al tiempo que se acomoda un sombrero. A su lado hay un gran letrero que exhorta: “Mujer no eres objeto de placer”.

La imagen de la fotografía 29 exhibe el sensual cuerpo desnudo de una mujer. Si bien la imagen en sí misma no cuestiona el estereotipo de belleza dominante, el texto que la acompaña: “No le puedes poner precio a lo que no has creado”, sí parece plantear un cuestionamiento a la mercantilización del cuerpo femenino⁹.

⁹ El texto es un fragmento de la letra de la canción “Delirio” del grupo musical bogotano “Gotas de Rap”; una tonada en la que el grupo, originario de un barrio popular, se manifiesta contra la mercantilización, la insolidaridad, la exclusión y la violencia contra las mujeres. La frase con la

28



29



30



N° 28. Acomodándose el sombrero. 2007

N° 29. No tiene precio. 2007

N° 30. Poderosa. 2007

La fusión de imagen y texto confiere a las dos últimas imágenes grafiti, un carácter explícitamente reivindicativo¹⁰. En ambos casos, la imagen del cuerpo “pulsionado”, objeto de deseo, al juntarse con un enunciado que va en contravía de lo que a primera vista sugeriría la sola imagen, configura un texto que contradice el uso habitual de este tipo de representaciones del cuerpo.

En la imagen de la fotografía 30 una chica con cuerpo atlético y aspecto rebelde rompe las cadenas que la aherrojaban de pies y manos a un globo terráqueo. Un letrero que proclama “Liberación femenina”, complementa la imagen.

Luis Pérez Aguirre, en un libro con el sugestivo título: *Desnudo de seguridades*, indica que:

El hecho de que toda lucha de liberación femenina comience centrándose en la liberación de su cuerpo, es la señal más clara de dónde está el primer cautiverio. La diversidad natural para la complementariedad se ha convertido en desigualdad social, en injusticia (2001, p. 16).

A través de mitos, credos e ideologías que han degradado socialmente el cuerpo de la mujer, la cultura patriarcal la ha convertido en objeto de dominio, por otra parte, el cuerpo femenino “aprisionado” por estereotipos queda rebajado a la condición de mujer objeto, producto del *marketing* de la imagen o en el peor de los casos, objeto de comercio sexual.

que comienza la canción dice: “Cuánto vale una mujer, tú no puedes poner precio a lo que no has creado... (bis)” (Véase: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=1494324>).

¹⁰ De acuerdo con el análisis realizado por Roland Barthes y presentado sucintamente al comienzo de este trabajo (p. 15), el texto cumple aquí una clara función de “anclaje”.

EL CUERPO DENUNCIA I

*Y, claro, nuestros sueños son
verdaderamente las pesadillas
de los patriarcas*

FLORENCE THOMAS, SIN TI NO PODRÉ VIVIR JAMÁS.

La violencia de todo tipo contra las mujeres, incluyendo el feminicidio, es una circunstancia fatalmente instaurada en el mundo, tanto en las relaciones intrafamiliares como laborales y sociales. De acuerdo con un informe de la Organización de las Naciones Unidas para la igualdad de género y el empoderamiento de la mujer (ONU Mujeres):

En todo el mundo, una de cada tres mujeres ha sufrido violencia física o sexual, principalmente por parte de un compañero sentimental. Ya sea en el hogar, en la calle o en los conflictos armados, la violencia contra las mujeres es una pandemia mundial que ocurre en espacios públicos y privados (6 de noviembre de 2015).

Eso significa que aproximadamente el 35 % de las mujeres en el mundo ha sido víctima de violencia; sin embargo, el informe advierte que en muchos países estos porcentajes son muy superiores, alcanzando tasas de hasta el 70%.

En la situación extrema, la del feminicidio, Colombia, por ejemplo, es uno de los países de América Latina con mayor tasa de homicidios de mujeres. Un estudio del Centro de Referencia Nacional sobre Violencia, asevera que entre los años

2009 y 2014 fueron asesinadas en el país 8007 mujeres. El informe resalta que esta tragedia incluye desde niñas menores de cuatro años hasta mujeres de la tercera edad y que aproximadamente el 75 % de los feminicidios ocurrió en las cabeceras municipales (*El Tiempo*, 10 de diciembre de 2015). Más que una situación ocasional o fortuita, pareciera ser un “estado de cosas” que se repite año tras año¹¹. La investigadora Olga Amparo Sánchez Gómez afirma que:

(...) las violencias en contra de las mujeres son expresiones de las relaciones de opresión, subordinación e injusticia social que ellas viven y son dispositivos de poder que utiliza el sistema socio-sexual patriarcal para mantener, re-crear y reproducir dichas relaciones (2010, p. 37).

En la imagen de la fotografía 31 una mujer aterrada, con los ojos muy abiertos, se cubre parte del rostro con una mano, mientras un hombre parece que la agrede verbalmente y parece dispuesto a hacerlo físicamente. Sobre la imagen de la mujer se lee la amonestación: “No al maltrato contra las mujeres”. A juzgar por la diferencia en el estilo y la calidad de los dibujos de la mujer y el hombre y de esa especie de flor antropomórfica en medio de los dos, se diría que las dos imágenes son obra de diferentes autores. Sin embargo, parece muy evidente que son complementarios y expresan, como señala la autora mencionada, la estructura de poder machista-paternalista que ejerce violencia contra la mujer.

En muchos escenarios la violencia contra las mujeres es un lugar común, tanto así que el informe citado de la ONU Mujeres la califica de “pandemia”. Pero apunta que, “a diferencia de una enfermedad, agresores e incluso sociedades enteras eligen cometer actos de violencia” (6 de noviembre de 2015). Para la muestra, un sencillo ejemplo: en la imagen de la fotografía 32 para promover

¹¹ De acuerdo con estudios realizados por el Departamento Administrativo de Bienestar Social de la Alcaldía Mayor de Bogotá, “Incluidos los delitos sexuales, en el año 2002 se atendieron en Comisarias de familia 37.040 casos de violencia intrafamiliar. Para el año 2003, esta cifra ascendió a 41.841 casos, lo que representa un incremento de 4.1% en los casos o en las denuncias. Del total de expedientes analizados en 92% de los casos el demandado fue un hombre y en 88% de los casos la agredida fue una mujer” (Foro Distrital, situación de los derechos humanos de las mujeres en Bogotá, http://www.casmujer.org/index.php/publicaciones/item/foro-distrital-situacion-de-los-derechos-humanos-de-las-mujeres.html?category_id=13).





un *fanzine* denominado “suburbano”¹², no se duda en publicitar su competitividad o lo provocador de sus temas, mediante la representación de un violento ataque de estrangulación de un hombre a una mujer, ataviados ambos con ropa deportiva.

Colombia es un país donde infelizmente se presentan las tres formas de violencia contras las mujeres de las que habla ONU Mujeres: “en el hogar, en la calle o en los conflictos armados”. La denuncia de esa ominosa situación también ha sido un motivo del que se ha ocupado la imagen grafiti en Bogotá.

Un informe publicado por el diario *El Tiempo*, sostiene que, según cifras reveladas por la Dirección de Investigación Criminal e Interpol de la Policía Nacional (Dijin), “durante el año pasado (2015), se presentó un promedio de 205 reportes diarios por agresiones en el interior de la familia, siendo las mujeres las mayores víctimas de estos ataques (62.565)”. El informe argumenta que fueron Bogotá, Medellín y Cali, los tres principales centros urbanos del país, las ciudades que registraron las tasas más altas de denuncias por casos de violencia intrafamiliar. Añade, además, que las principales causas de la violencia intrafamiliar son “el alcohol, la drogadicción, los celos, la infidelidad y los problemas económicos” (*El Tiempo*, 4 de febrero de 2016).

En otro informe sobre el tema del feminicidio, revelado por el periódico *El Espectador* en el año 2013, Olga Sánchez, a la sazón directora de la “Casa de la Mujer”, afirma que:

En el país se han incrementado los asesinatos de mujeres en los que el victimario dice amarla. Esto es un problema cultural, porque algunos justifican que, en una relación pasional entre víctima y agresor, el hombre puede matar por celos (*El Espectador*, 13 de marzo de 2013).

La imagen de la fotografía 33 aborda dicho problema. En ella, una mujer, ama de casa a juzgar por la escoba puesta a su lado, postrada y aterrorizada se toma la cabeza con la mano izquierda al tiempo que interpone la palma de la mano derecha en actitud de defensa o de súplica o de ambas. A su lado, un aviso resaltado en el que aparece un par de guantes de boxeo, amonesta que en muchos casos las mujeres son “100 % sumisas”. Complementa la imagen una conocida expresión popular que no por trillada es menos atroz: “Porque te quiero te aporrio”.

La imagen de la fotografía 34 muestra una suerte de popurrí de representaciones donde el tema central es esa violencia verbal, física y psicológica contra las mujeres. Las dos imágenes que enmarcan el cuadro en los costados son metáforas visuales de la agresión verbal, cuyo efecto puede llegar a ser tanto o más pernicioso que el de la violencia física. La imagen de la pistola recuerda la obra *Gunsmoke* realizada en 1971 por la artista norteamericana Judy Chicago quien fuera, en los años 1970, una de las pioneras del arte feminista en los Estados Unidos. Hacia el centro de la imagen, un niño

¹² Ya se había visto, en un episodio anterior, la propensión de esa publicación a emplear el cuerpo femenino como elemento publicitario, en su versión más común y prosaica. Véase fotografía 2.



- N° 31. ¡No la maltrate!
(Santiago de Chile).
2007. (p. 77)
- N° 32. *Attack*. 2006
- N° 33. *Por amor*. 2009
- N° 34. *Gunsmoke*. 2009

de trágica expresión mendiga por comida. Los niños abandonados son una de las más desastrosas secuelas de la violencia intrafamiliar y social¹³.

La imagen de la fotografía 35 presenta una composición de dos rostros femeninos unidos que parecen expresar dos situaciones aparentemente contrapuestas. Mientras una de ellas maquilla sus labios con un lápiz labial, la otra sangra profusamente por la nariz, el labial tiene el mismo color de la sangre. Un letrero que dice: “Violencia contra la mujer, ¡Nunca más!” complementa la imagen. Hay aquí una denuncia y un rechazo de la violencia contra las mujeres expresada como dos formas típicas: la violencia simbólica de considerar a la mujer únicamente como objeto sexual y la violencia física.

El conflicto armado y el narcotráfico han contribuido considerablemente al incremento de la violencia contra las mujeres. Además de la agresión directa, son víctimas de otras formas de violencia como la pérdida de sus seres queridos y el desplazamiento forzado¹⁴.

En la imagen de la fotografía 36 una mujer indígena carga a su hijo en los brazos. Una lluvia de rifles cae sobre ellos y la aflicción que se nota en sus rostros expresa el profundo desamparo y desolación que les ha dejado la guerra. Las líneas radiales que convergen en la pareja, sugieren que son ellos, las mujeres y los niños, las víctimas cardinales de la guerra. La imagen se acompaña de un texto que narra el desgarrador testimonio de Aracely, una mujer desplazada por el conflicto armado.

En la imagen de la fotografía 37 la composición del cuadro, dividido verticalmente en dos partes, presenta dos realidades contrapuestas. En el lado izquierdo el escenario es idílico: en el frente se ve un brioso y exuberante caballo blanco como de cuento de hadas y en el fondo un parque con varias personas, entre ellas una amorosa pareja y un niño elevando una cometa. En el lado derecho

13 “El ICBF, hasta diciembre [2015], acumuló 21,666 procesos de protección por maltrato infantil, que en su mayoría sucedieron dentro del hogar” (*El Tiempo*, 4 de febrero de 2016).

14 Una crónica sobre los efectos del conflicto armado en Colombia en las mujeres, escrita por Juan Gossain y publicada en el periódico *El Tiempo*, declara: “más de 3 millones fueron desplazadas de sus pueblos, veredas y hogares. Otras 440.000 han sido asesinadas” (20 de octubre de 2015).

N° 35. ¡Nunca más! 2013

N° 36. Aracely. 2013



35



36

"Mataban señoras embarazadas, cuentan los que quedaron vivos, que les pegaban el tiro a ellas y el bebecito se les movía ahí en el estómago, hasta que el bebé también se moría."

Aracely VICTIMA DEL DESPLAZAMIENTO FORZADO POR LA VIOLENCIA ARMADA.



37



38

N° 37. Lágrimas de sangre. 2009

N° 38. La letra con sangre entra. 2010

en cambio, el escenario es aciago: una mujer amordazada llora hilos de sangre y tras ella, rodeado de una atmósfera tenebrosa se ve un cementerio. Parece factible pensar que esta segunda escena alude a las secuelas que ha dejado el conflicto armado en el país. De ser así, son dos realidades que conviven en Colombia y frente a las cuales muchos de quienes disfrutaban de la situación favorable, deliberadamente han ignorado o negado la existencia de la otra. La imagen hace patente la contradicción, como dice el texto que la acompaña, “Por la vida, la libertad y la dignidad”.

Varios investigadores han llamado la atención sobre las raíces socioculturales de la violencia. No son pocos los casos en los que esta se considera un recurso legítimo e idóneo en la formación de niños y jóvenes. Andrés Soriano Díaz, en un estudio sobre educación y violencia familiar, anota que el problema de la violencia familiar no es un asunto ajeno a ningún nivel socioeconómico ni cultural.

Es el producto de una escala de valores que, en muchos casos, la mantienen y la justifican. Utilizada como recurso educativo en la educación de los hijos y como instrumento para dirimir las relaciones de poder que se establecen en muchas parejas (2012).

Es justamente lo que se plantea en la imagen de la fotografía 38, en la que se representa a una mujer propinando duras nalgadas a un niño. “Quien enseña pegando, está enseñando a pegar” dice una insistente admonición que complementa la imagen.

Todas estas imágenes, al aparecer en espacios públicos urbanos, contribuyen a promover una conquista de los movimientos feministas desde la década de los ochenta, que consistió en convertir en asunto político temas que, como la violencia doméstica, se estimaban privados. Al mismo tiempo que se exigía el respeto y la defensa de los derechos civiles y políticos de las mujeres, se reclamaba el derecho a la autonomía de decisión sobre sus propios cuerpos en materias como la sexualidad, el control de la natalidad y, concomitante con estas, la despenalización del aborto, entre otras.

Las imágenes de las fotografías 39a, 39b y 39c presentan tres tipos diferentes de mujeres que, con ademán combativo, pregonan la consigna “Despenalización del aborto YA”.

Además de la reivindicación del derecho a decidir sobre sus cuerpos, la diversidad de tipos femeninos en estas imágenes advierte, a una sociedad patriarcal en la que el cuerpo femenino tiende a ser invalidado tanto por razones de género como étnicas o de clase. El tema de los derechos de las mujeres es mucho más que eso: es un tema de derechos humanos.

En la tercera de las imágenes examinadas, se evidencia una circunstancia que suele ocurrir como parte de la dinámica del grafiti urbano: la intervención de los textos configurando una especie de diálogo, en muchas ocasiones como producto de controversias ideológicas. En el ejemplo señalado, la imagen originalmente se pronuncia a favor de la despenalización del aborto; enseguida, un contradictor expresa su desacuerdo, cubriendo con pintura de color similar al de la superficie que

alberga la imagen, el prefijo de la palabra “despenalización”, cambiando el sentido de la frase por su opuesto. Más tarde, el primer escritor o alguien de su mismo parecer, reescribe enfáticamente el prefijo borrado restituyéndole a la imagen su sentido original (véase fotografía 40). Luego alguien, evidentemente a favor de la penalización, borra el rostro y el puño de la mujer de la imagen. Es como si se pensara que, tal como ha ocurrido en otros momentos históricos, destruyendo el rostro de la imagen se anula su poder.

El 10 de mayo del 2006, la Corte Constitucional de Colombia determinó la despenalización parcial del aborto en tres circunstancias específicas. No obstante, aún hoy siguen existiendo muchos obstáculos para que las mujeres puedan acceder a este derecho, optando en muchos casos por recurrir a abortos clandestinos que ponen en riesgo su salud y su vida. De hecho, a comienzos del año 2016, diez años después de la despenalización parcial del aborto en Colombia y a propósito de la posible relación entre el contagio con el virus del zika y la macrocefalia en fetos en desarrollo, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) solicitó a varios países donde el virus tiene presencia, autorizar a las mujeres infectadas la interrupción del embarazo.

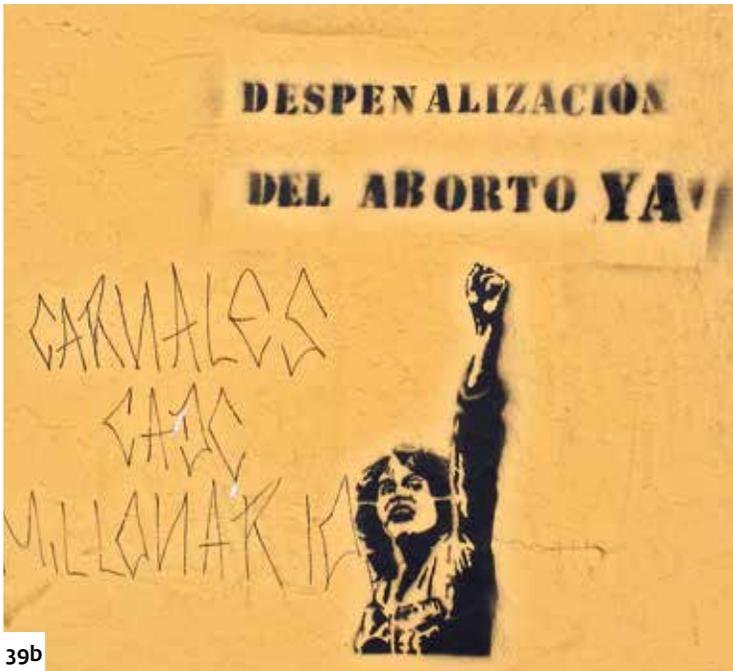
La petición de la ONU surgió debido a que esos países, entre ellos Colombia, recomendaron a sus mujeres aplazar los embarazos y no considerar la posibilidad del aborto. Como consigna *El Tiempo*, el virus del zika “revivió el tema del aborto, tan politizado en Colombia” (6 de febrero de 2016). Las barreras y la negación disimulada del reconocimiento de los derechos de las mujeres a la autonomía sobre su cuerpo, hacen que el reclamo elevado por estas imágenes, pese a ser anterior a la legalización parcial del aborto, siga teniendo vigencia.

El machismo, la intolerancia y la persistencia de la violencia contra las mujeres, han motivado que, además de la denuncia pública de la vulneración de sus derechos, también se procure la concientización de la sociedad de la importancia de valorarlos y respetarlos; así como de las propias mujeres, razón de esos derechos. Es lo que parece querer decirnos la imagen de la fotografía 41 en la que, sobre un fondo floral, se expresa con grandes caracteres la frase “Amor y respeto”. La exhortación está acompañada de una

39a



39c



39b



40

reproducción en versión libre de una de las conocidas fotografías de Frida Kahlo que le hiciera el fotógrafo norteamericano Nicholas Murray en 1939.

No resulta extraño que se invoque la figura de Frida Kahlo para un llamado de esta índole. Ella, una mujer inteligente, talentosa y con una gran personalidad, tuvo que lidiar, como todas, con el machismo imperante desde mucho tiempo atrás en las sociedades latinoamericanas; un machismo que, según el historiador del arte Edward Lucie-Smith, tendía a minimizarla, “puesto que Kahlo era considerada digna de respeto principalmente a causa de su posición como mujer de Rivera”.

Hoy en día, sin embargo, añade Lucie-Smith, “esta consideración ha cambiado y la fama de Frida como heroína feminista ha aumentado tanto que casi eclipsa la de su marido” (1994, p. 96). Al cabo del tiempo, con su vida y su obra, la imagen de Frida Kahlo terminó encarnando ideales de independencia, autonomía y respeto por las mujeres y valoración de sus realizaciones.





EL CUERPO DESNUDO

*El desnudo no es un tema
del arte, sino una forma de arte.
...parece como si el desnudo, como
medio de expresión, poseyese
un valor universal y eterno*

KENNETH CLARK, EL DESNUDO.

Refiere el historiador del arte Kenneth Clark que a comienzos del siglo XVIII los críticos introdujeron en la lengua inglesa la palabra *the nude*, para distinguir el desnudo artístico del desnudo corporal, *the naked*. Aduce que se trató de un recurso necesario para persuadir a los ingleses de algo que otros, como los antiguos griegos, ya habían advertido: que más que un tema del arte, el desnudo es una “forma de arte”. Argumenta además que, a diferencia de un paisaje o un objeto de la naturaleza, “El cuerpo no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa” (Clark, 1981, p. 18); es decir que, en la búsqueda de la expresión artística, no se recurre a la mera mimesis, sino que en general se tiende a expresar un deseo de perfección. Esta consideración, que ha sido controvertida posteriormente¹⁵, sigue teniendo, sin embargo, alguna vigencia.

¹⁵ Georges Didi-Huberman (2005), entre otros, ha puesto de presente algunas de las limitaciones derivadas de esta doble consideración del desnudo.

En la imagen de la fotografía 42 una mujer desnuda danza, parada en la punta de un pie, sobre una copa de champán puesta al revés. La dinámica del movimiento le permite ocultar con naturalidad, con un brazo y una pierna, los senos y el sexo y la cabeza echada hacia atrás hace que el ondulado cabello caiga como una cascada. El cuerpo, tratado a la manera clásica, esto es, idealizándolo mediante patrones geométricos (la cadera es un arco que parece trazado con un compás), en principio hace pensar en las Venus griegas; pese a ello, sin renunciar al principio clásico de la armonía, con esa sensación de levitación y arrobamiento, la figura parece más cercana a las Ménades dionisiacas. Se ajusta bastante bien a lo que Kenneth Clark denomina “desnudo extático”, en alusión a la expresión del éxtasis dionisiaco. “El arte extático –afirma Clark– empezó con la danza”. “En el desnudo del éxtasis, [...] el cuerpo está poseído por un poder irracional; [...] salta y se contorsiona y se echa hacia atrás, como si tratase de escapar a las inexorables e imprescriptibles leyes de la gravedad” (Clark, 1981, p. 263).

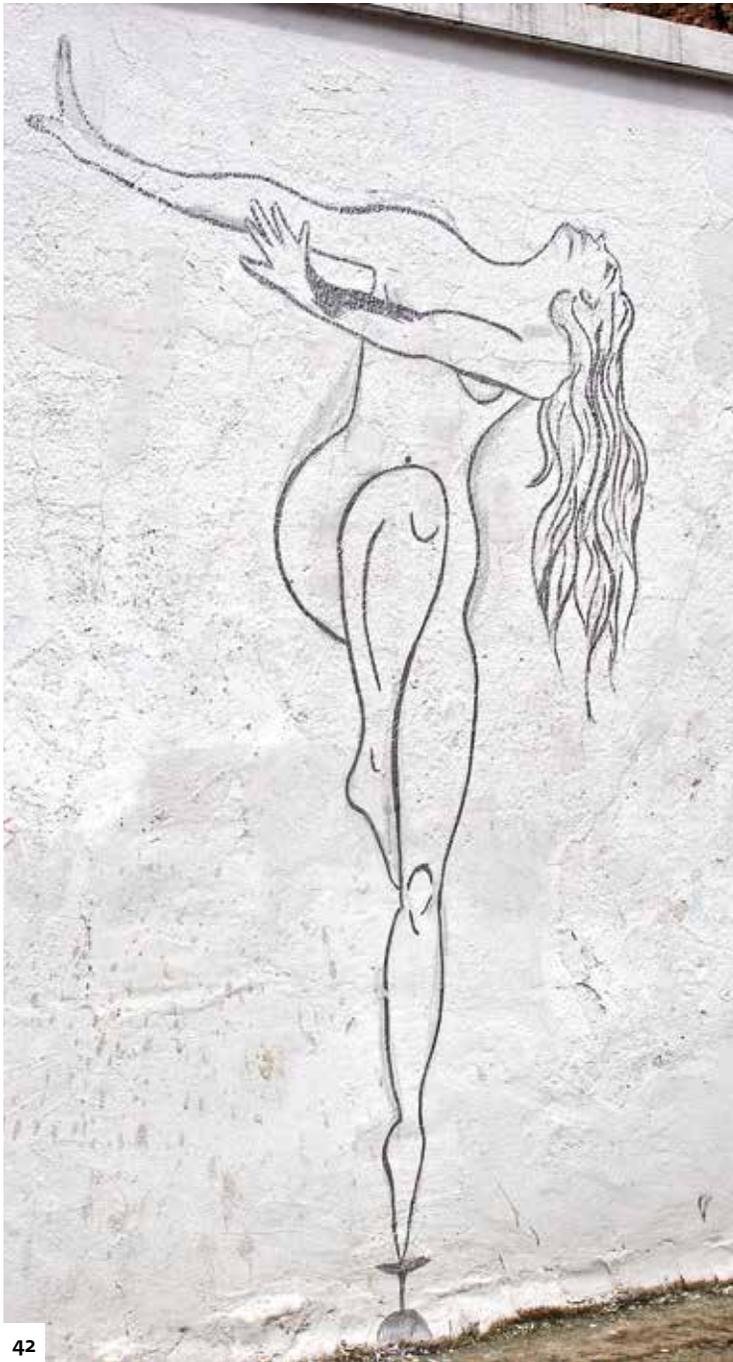
De las tres mujeres de la imagen de la fotografía 43 dos de ellas

exhiben el cuerpo cubierto apenas con sensuales prendas íntimas. En ambos cuerpos se revela un cierto realismo que podría considerarse anticlásico. Llama la atención el modo como, en las tres de la misma manera, el cabello cubre completamente los rostros como ocultando ex profeso la identidad de las protagonistas y dándoles al mismo tiempo un cierto aire rebelde. La mujer que está vuelta de espaldas hace pensar en la Venus Calipigia; pero su realismo la hace más cercana a la figura de la “Venus del *dix-huitième*”, como la denomina Kenneth Clark.

En la antigüedad la representación en postura de espaldas era poco usual y una de las contribuciones destacables de la “Venus del *dix-huitième*”, según Clark (1981), además de la valoración de un realismo que se aparta del clasicismo, fue la de ampliar en forma notable el ámbito del desnudo al darle importancia a la exhibición de la parte posterior del cuerpo.

Hacia 1510, el pintor italiano Giorgione elaboró una obra cuyo motivo central es una mujer desnuda que, recostada sobre unas telas en un paisaje campestre, duerme plácidamente. Se conoce en la historia del arte como *La Venus dormida* y, según muchos estudiosos, inspiró la célebre *Venus de Urbino* de Tiziano. Ambos artistas, escribe Alejandra Val Cubero, “marcarían un momento clave en la representación del desnudo femenino recostado” (2003, p. 55).

Se trata de un estereotipo que se repite recurrentemente en la historia de la pintura, en algunos casos con resultados excepcionales como en la *Venus del espejo* de Velásquez, *La maja desnuda* de Goya, *La Olympia* de Manet o el *Desnudo acostado* de Amedeo Modigliani, por mencionar solo algunos de los más conocidos. A partir de estas obras, el desnudo recostado se convirtió en uno de los principales paradigmas de expresión del erotismo.



42



43



44

En la imagen de la fotografía 44 se ve a una mujer desnuda recostada que con los brazos apoyados en el piso parece sacudir la cabeza hacia los lados agitando su larga cabellera. El cuerpo delgado y firme de estrecha cintura, senos turgentes y anchas y redondeadas caderas, además de la explícita exposición de su sexo, transmite sensualidad y erotismo. Como ha ocurrido no pocas veces con las representaciones del cuerpo femenino desnudo, pareciera que alguien se sintió incordiado por esta desnudez y decidió infamarla grafiteándole en una de las piernas el insulto “Putá Punk”.

En la imagen de la fotografía 45 una mujer desnuda recostada exhibe, a diferencia de la anterior, un cuerpo generoso de curvas pronunciadas; pero igual que la precedente, muestra sin pudor su sexo. Apoyándose sobre el piso con el brazo izquierdo, lo que le permite mantener la parte superior del cuerpo ligeramente levantada, con la mano derecha se alisa el abundante cabello negro y sonríe mientras mantiene los párpados caídos. Hay en el conjunto una expresión de erotismo y coquetería. El dibujo es caricaturizado, pero lejos de ser

la representación de una venus pudorosa y de medidas perfectas, es la de una mujer más o menos real.

Lo más frecuente en la representación del cuerpo desnudo ha sido la búsqueda de la expresión de la belleza o del heroísmo. Pero también ha habido momentos en los cuales el desnudo ha servido como expresión de la derrota o el infortunio. Esta particular manifestación del desnudo ha recibido de los historiadores del arte el nombre de *pathos*. En la imagen de la fotografía 46 se observa a un hombre desnudo, de cuerpo enjuto y vientre hinchado, que levita exánime por sobre lo que parece ser una ciudad inundada. La cabeza echada hacia atrás y los brazos que le cuelgan inertes a los lados del cuerpo expresan el *pathos* de la imagen.

Para Kenneth Clark “el *pathos* es siempre expresión de la misma idea: la de que el hombre, con su orgullo, ha sufrido la ira de los dioses”. Es como si la imagen quisiera advertirnos de la arrogancia con la que el hombre ha desequilibrado a la naturaleza y que al final conseguirá que esta desate su ira y lo castigue destruyéndole sus ciudades y su vida.

En la imagen de la fotografía 47 el fosforescente cuerpo desnudo de una mujer, circundado por un halo de luz verde, bracea tumbado de espaldas en una especie de vacío cósmico al tiempo que se va diluyendo en ese vacío. Parece ser una metáfora de lo ineluctable de la muerte.

N° 42. Éxtasis. 2009

N° 43. Venus Calipigia. 2008

N° 44. Desnudo recostado I. 2012



45

N° 45. Desnudo recostado II. 2016

N° 46. Inundación. 2013

N° 47. Vacío. 2014



46



47



EL CUERPO MASCULINO

CUERPO

MASCU-

LINO

EL HÉROE DE ACCIÓN

La sociedad es en todas partes representación, [...], de un graduado culto del Héroe. [...] Esos dignatarios sociales son como los billetes de banco, pues representan oro; por desgracia hay bastantes falsos

THOMAS CARLYLE, DE LOS HÉROES, EL CULTO DE LOS HÉROES Y LO HEROICO EN LA HISTORIA.

El mito del héroe es uno de los más populares y permanentes en nuestra cultura; es una figura arraigada en el inconsciente colectivo cuya vigencia social se mantiene, adaptándose a las cambiantes circunstancias. Desde su aparición, el cine y la televisión han sido dos de los principales modeladores de la imagen del héroe. Hombres de acción y superhéroes personifican algunas de las representaciones de la masculinidad más difundidas por los *mass media*.

A finales de los años treinta, las historietas norteamericanas revistieron al héroe de acción de poderes especiales, casi siempre sobrehumanos y modelaron el superhéroe. En la imagen de la fotografía 48 aparece Superman,





el más emblemático de todos los superhéroes contemporáneos. Superman exhibe varios de los atributos arquetípicos del superhéroe: es blanco, joven y atlético, a la manera de los efebos griegos; cualidades que representan el ideal de belleza masculina promovido por la industria del consumo y el espectáculo. Además, tiene superpoderes y puede volar por sí solo.

Umberto Eco (2007) señala que, si bien el héroe investido de poderes o habilidades superiores a las del hombre común, es un personaje permanente en los imaginarios populares, lo que hace de Superman el arquetipo del superhéroe de masas contemporáneo es la naturaleza de la sociedad actual. Según Eco (2007), en la sociedad industrial el individuo tiende a verse como una cifra dentro de un esquema que toma las decisiones y en el que la fuerza y las habilidades individuales han sido ampliamente reemplazadas por la potencia de las máquinas. En una sociedad así, se exacerbaban las frustraciones y los complejos de inferioridad de muchas personas, razón por la cual el héroe es aquel que tiene un poder capaz de traspasar todos los límites y, a su vez, representar el poderío que el ciudadano común ansía pero le está vedado.

La figura del superhéroe ha sido un auténtico filón para el mercado del entretenimiento. La fotografía 49 reproduce las imágenes versión Lego-Marvel de Batman y Superman, los dos superhéroes más populares. El tratamiento de las imágenes, sin embargo, es contrapuesto. Batman, atlético, desciende con las alas extendidas y un gesto intrépido en el rostro; con una gran luna llena de fondo, es “El caballero de la noche”. Superman en cambio, en lugar del arquetipo atlético y con expresión de nobleza que caracteriza al Superhéroe, es un individuo obeso y con expresión maliciosa en el rostro; el emblemático escudo en el pecho con la S que identifica a Superman, se ha cambiado por la letra G que sugiere que Superman se ha transformado en “Supergordo”.

Resulta evidente que quien elaboró la imagen tiene preferencia por Batman y no por Superman y para infamar a este último, lo tilda de gordo taimado. Es como si dijera que hay un cuerpo legítimo, aceptable y otro ilegítimo, censurable; vincula la imagen del cuerpo con el carácter moral: uno, el atlético es valiente y noble y otro, el obeso, es socarrón y ladino.

N° 48. El superhéroe. 2009. (p. 95)

N° 49. Batman y SuperG. 2013



50a



50b

N° 50a y 50b. Los magnificos. 2012

En las imágenes de las fotografías 50a y 50b contra un fondo de estilo cinematográfico de acción, aparecen los retratos de John “Hannibal” Smith, interpretado por George Peppard y Mario Baracus, interpretado por *Mr T*, dos de los personajes de la comedia de acción *The A-Team*, conocida en Hispanoamérica como “Los Magníficos” y transmitida por televisión entre los años de 1983 y 1987.

Estos personajes encarnan un estereotipo recurrente en el cine y la televisión norteamericanos: el del héroe y su amigo. Series de televisión muy populares en los años sesenta como el *Llanero solitario*, con su amigo indio “Toro” y *El avispon verde*, con su amigo chino “Kato”, también usufructuaron este modelo. El amigo del héroe, señala María Ángeles Toda Iglesia (2002), ha sido una figura, si no universal, sí frecuente en diferentes culturas y tiempos.

Una característica esencial, común a los tres ejemplos citados, es la diferencia racial entre el héroe y sus amigos: el héroe es siempre

blanco, anglosajón, mientras que el amigo es exótico; indígena, oriental o negro. Según Toda Iglesia (2002), la diferencia racial en la literatura de aventuras, es un recurso mediante el cual se sitúa al amigo del héroe en una clara posición de inferioridad. Se instaura aquí una versión del mito del “buen salvaje”, creado por la mentalidad colonialista europea moderna, en el que con independencia de la raza o la magnitud del personaje, siempre será una versión primitiva del héroe.

Además de la diferencia racial, otros elementos como el exotismo, el carácter o el aspecto, siempre opuestos a la naturaleza del héroe, contribuyen a tipificar tanto la condición de superioridad de este último, como la de subordinación del amigo. Como se aprecia en el caso de las imágenes de los personajes de “Los Magníficos”, el personaje principal, es decir el héroe, el coronel John “Hannibal” Smith, tiene el típico aspecto del WASP estadounidense: piel blanca, cabello rubio, ojos azules y un talante racional, mesurado, pero siempre preparado para la acción.

Por el contrario, Mario Baracus, el amigo, es un corpulento y musculoso hombre negro, de muy mal carácter y temor a volar en avión, que se caracteriza por su peinado mohicano, grandes pendientes en las orejas y un exagerado número de cadenas de oro colgado en el cuello. La escritora Toda Iglesias (2002) apunta que la desproporción, tanto física como psicológica y aun en la indumentaria, con la que a menudo se figura al amigo del héroe, contrasta con el ideal de equilibrio que este representa, lo cual contribuye a patentizar su condición de inferioridad.

EL ANTIHÉROE

*A través del uso del antihéroe se intenta
representar la realidad social para
denunciar los vicios de la sociedad*

LUIS MORA ÁLVAREZ, LA REPRESENTACIÓN DEL ANTIHÉROE
EN LA LITERATURA PENINSULAR Y LATINOAMERICANA.

Mientras que la figura del héroe tradicional obedece a un prototipo bastante homogéneo: un individuo que, además de ser atractivo, se distingue siempre por poseer atributos como filantropía, valor, rectitud y audacia; la figura del antihéroe generalmente es alguien que carece de dichas cualidades o que al menos no las posee todas. También ha sido una figura mucho más versátil. La literatura y el cine han moldeado diversas acepciones del antihéroe. La imagen más inmediata y directa es la del antagonista del héroe, que suele ser el villano y no faltan ocasiones en las que se convierte en protagonista.

En otros casos se presenta como un personaje que realiza actos heroicos, pero que carece de las facultades espirituales y físicas que caracterizan al héroe típico. Otra manifestación del antihéroe está encarnada por el individuo común y corriente, que no hace nada heroico, simplemente vive y también puede tratarse de personas sometidas a la marginalidad y la exclusión.

EL VILLANO

Todos nosotros somos hombres sin un pelo de tontos, que nos hemos negado a ser muñecos en manos de los poderosos.

[...] ¿Por qué debemos obedecer unas leyes dictadas por ellos, para su propio beneficio y en perjuicio nuestro?

Y ¿Con qué derecho se inmiscuyen cuando pretendemos proteger nuestros intereses?

Nuestros intereses son cosa nostra

MARIO PUZO, VITO CORLEONE EN: EL PADRINO.

El villano clásico es el antagonista del héroe; “el malo de la película” como acostumbra decirse coloquialmente. En este rol es justamente lo contrario del héroe: es un individuo que carece de nobleza, de principios y de valores y esa debilidad moral se refleja en la fealdad de su apariencia. En el canto segundo de *La Ilíada*, Homero modela un estereotipo en la imagen de Tersites, un soldado aqueo que, según el autor, muestra su bajeza al expresarse con insolente locuacidad ante los reyes aqueos, zahiriendo

con sus palabras a los héroes Aquiles y Odiseo e insultando a Agamenón tratándolo de egoísta e injusto e instándole a regresar a Grecia.

Dice Homero: “Todos se sentaron y permanecieron quietos en su sitio, a excepción de Tersites, que, sin poner freno a la lengua, alborotaba. Ese sabía muchas palabras groseras para disputar temerariamente, no de un modo decoroso, con los reyes...”. Según Homero, su impertinente altanería refleja una indigna condición moral que se conjuga con su desagradable aspecto físico: “Fue el hombre más feo que llegó a Troya, pues era bizco y cojo de un pie, sus hombros corcovados se contraían sobre el pecho y tenía la cabeza puntiaguda y cubierta por rala cabellera”. Este arquetipo, en el que fealdad moral y fealdad física son inseparables, es un modelo que ha perdurado como caracterización del antihéroe.

En el cine y la televisión, por ejemplo, los personajes buenos suelen ser bellos y los malos feos. En la imagen de la fotografía 51 se ve el retrato caricaturizado de El Pingüino, el famoso villano de la película *Batman Returns*, de 1992, protagonizado por el actor Danny De Vito. Como Tersites, El Pingüino es un personaje resentido y malvado y, en consonancia con su fealdad moral, tiene una apariencia física fea y contrahecha que le confiere un aspecto grotesco. En la imagen, puesto al lado de un *freak show* (un lugar de exhibición de gente rara), El Pingüino, ataviado con sombrero de copa y una vistosa corbata de rombos, blande un látigo como si fuera un domador de circo, al tiempo que ríe con malevolencia.

En ocasiones la literatura y el cine han tomado la figura del villano y la han convertido en protagonista configurando otro estereotipo del antihéroe. Se trata de individuos cuyos principios éticos son contrarios a los del héroe clásico y en general, a los aceptados por la sociedad en la que habitan y cuyas acciones se realizan atendiendo únicamente a sus propios y convenientes códigos de valores, imponiendo casi siempre su voluntad mediante la fuerza o la artimaña. En consecuencia, sus actuaciones terminan siendo dañinas para la misma sociedad. Gordon Gekko, el inescrupuloso y carismático empresario protagonista de la película *Wall Street* y Vito Corleone, el peligroso y también carismático mafioso de la película *El Padrino*, están entre los más conocidos ejemplos de este tipo de antihéroes.







Nº 51. *Freak show*. 2012. (p. 103)

Nº 52. *Botonier*. 2008

“El padrino”, el “capo mafioso” de la novela de Mario Puzo, es justamente quien aparece representado en la imagen de la fotografía 52. En ella hay un retrato del Vito Corleone de la versión cinematográfica, personificado por el actor Marlon Brando, vistiendo el esmoquin negro con el que asiste a la boda de su hija Connie en el comienzo del filme. Vito Corleone es un criminal, pero la formalidad y elegancia del traje le confieren un aire de respetabilidad. Sin embargo, el semblante serio, la mirada profunda y la boca entreabierta, como si nos reconviniera, le otorgan una expresión de intimidante dominio.

Un detalle significativo es el *botonier* que luce en la solapa del esmoquin. Normalmente no habría que considerarlo más que como un convencional aditamento de la etiqueta; no obstante, en este caso, teniendo en cuenta quién es el personaje, esa rosa roja que hace pensar en la efusión sanguínea producida por una herida en el corazón, como si de una advertencia se tratase, contribuye a reforzar su carácter siniestro. De hecho, en la fiesta de la boda, evento en el que sus “protegidos” aprovechan para mostrarle su respeto o solicitarle favores que implican

siempre algún tipo de acción criminal, el único que lleva una rosa roja como *botonier* es él (los demás miembros de la familia, excepto Michel que viste uniforme militar, lucen una flor blanca). Parece sugerir que es él y solo él, El Padrino, quien tiene la potestad de decidir sobre la vida y la muerte de los demás.

En 1928, el dramaturgo alemán Bertolt Brecht escribió la letra de una canción titulada *Die Moritat von Mackie Messer*, “La balada de Mackie Navaja”, que musicalizada por Kurt Weill serviría como introducción de la obra teatral “La ópera de los tres centavos”. La canción hace una semblanza de *Macheath*, uno de los protagonistas centrales de la obra, un delincuente cuya crueldad le ha hecho merecedor del apodo “Mackie Navaja” y quien, a pesar de su vileza y de sus múltiples crímenes, goza siempre de impunidad gracias a su cercana relación con el jefe de policía.

Esta pieza, que caracterizó un estereotipo de maleante surgido de los bajos fondos de las ciudades, fue popularizada en versión inglesa, titulada *Mack the Knife*, por cantantes como Louis Armstrong, Bobby Darin y Frank Sinatra. En 1978, el músico panameño Rubén Blades, inspirado por “La balada de Mackie Navaja”, compuso una versión en ritmo de salsa titulada “Pedro Navaja”, que se convertiría en una de las más exitosas piezas de la música latinoamericana.

La imagen de la fotografía 53 representa una versión gráfica de la canción “Pedro Navaja”. En ella los dos protagonistas de la historia: Pedro Barrios, alias Pedro Navaja y Josefina Wilson, la prostituta a la que va a acuchillar, aparecen ocupando cada una de las esquinas de una desierta calle de un viejo barrio en el que se ve un *collage* de arquitecturas de diversos tiempos. En la canción, el “viejo barrio” está situado en la ciudad de Nueva York pero bien podría estar en cualquier ciudad latinoamericana. Pedro Navaja aparece como un hombre joven de semblante latino y luce el atuendo con el que se lo describe

en la canción: “sombrero de ala ancha de medio lao”, “lentes oscuros pa’ que no sepan qué está mirando” y gabán.

En dos recuadros adyacentes asoman las otras dos características que lo definen: la mano empuñando un filoso y amenazante puñal y los pies calzados con zapatillas que usa para moverse sin ruido y: “por si hay problemas salir volao”. En una de las aceras, como a la mitad de la cuadra, está el zaguán en el que, antes de ser atacada, la mujer “entra y se da un trago para olvidar que el día está flojo y no hay clientes pa’ trabajar”. Ella, de espaldas a su atacante, quien ríe con una pérfida risa en la que “un diente de oro se ve brillando”, lleva una falda corta y una blusa que le deja los brazos, los hombros y partes de la espalda y la cintura descubiertas.

Con una de las manos se sostiene de un ladeado poste del alumbrado eléctrico en una posición que recuerda a las “bailarinas de tubo”. No lleva el “viejo abrigo” con el que se la describe en la canción, pero del brazo con el que se sujeta del poste cuelga una cartera que será en la que, en el desarrollo de la historia, irá a guardar el revólver con el que herirá a Pedro Navaja cuando este se le eche encima y riendo y sin compasión, le hunda el puñal.

El personaje de la imagen de la fotografía 54 pareciera ser una conjunción de los dos villanos anteriores: de “matón de esquina”, como Pedro Navaja, pasó a “Padrino de la mafia”, como Vito Corleone. Solo que, desgraciadamente, no se trata de un personaje de ficción, sino de Pablo Emilio Escobar Gaviria, el jefe del *trust* dedicado al narcotráfico conocido como “El cartel de Medellín” y quien por obra de sus perversas acciones criminales durante las décadas de los ochenta y noventa, se convirtió en uno de los individuos más nefastos e ignominiosos de la historia colombiana.

El título de “El Padrino” se contextualizó por el de “El Patrón” y, paradójicamente, al mismo tiempo que era temido, era querido y admirado en muchos sectores populares en los que su

calculado accionar dádivo le granjeó una reputación de hombre solidario y generoso. Ocurrió con él, como reza la moraleja de la canción “Pedro Navaja”, que “el que a hierro mata, a hierro termina”; el 2 de diciembre de 1993 Pablo Emilio Escobar Gaviria, “El Patrón”, fue asesinado a balazos en un operativo policial. Sin embargo, aún se consignan en las paredes de la ciudad imágenes con su efigie las cuales, pese a su infausto legado, pretenden reivindicar su nombre. En la imagen referida, bajo el retrato de Escobar se lee la súplica: “Perdona al narco”.

El temperamento rebelde, desdeñoso de la autoridad y de los valores generalmente aceptados, que algunos consideran una virtud y el apego únicamente a sus propios códigos de conducta, aunados a una prominente inteligencia y un talante carismático, hacen que, a pesar de lo aciago que pueda resultar para su comunidad, este tipo de personajes suelen gozar de cierta popularidad.



53



54

N° 53. Las calles del viejo barrio. 2014

N° 54. El Patrón. 2009

EL PANDILLERO

*Quieren atraparnos. Pero estamos tan altos
y tan lejanos como una nube. Estamos en
estas alturas donde todo se mueve bajo
nuestra mirada, somos inalcanzables,
somos los reyes de este mundo*

ALONSO SALAZAR, TOÑO EN: NO NACIMOS PA' SEMILLA.

No es raro encontrar en muchas ciudades congregaciones de jóvenes formando pandillas. Estas pueden ser simplemente grupos de carácter social, pero por lo corriente se trata de asociaciones de individuos con elementos identitarios comunes y fuertes nexos entre sí. Un informe de la Organización Mundial de la Salud del año 2002, indica que si bien, en términos generales, la edad de los miembros de las pandillas puede oscilar entre los 7 y los 35 años, lo usual es que estén conformadas por adolescentes y jóvenes alrededor de los veinte años (Krug, Dahlberg, Mercy, Zwi y Lozano, 2003). Los jóvenes pandilleros gustan de exhibir un aspecto rudo y para ello eligen cuidadosamente su atuendo.

El *look* del pandillero consiste en llevar una gorra (de algún equipo de básquet o béisbol americano o una gorra de marca), un corte de pelo en el que se deje una pequeña cola, un polo y un pantalón roto (Munar, Verhoeven y Bernal, 2004, p. 114).





También suelen llevar el cuerpo decorado con tatuajes. La imagen de la fotografía 55 muestra a un hombre y a una mujer con el cuerpo profusamente tatuado y aspecto de pandilleros de película. En actitud retadora, el hombre extiende uno de sus brazos lleno de figuras, exhibiendo el dorso de la mano en cuyos dedos, en la parte contigua a los nudillos, se ven cuatro letras que parecen configurar, al empuñar la mano, la palabra inglesa *care* (cuidado). La mujer, con porte de *femme fatal*, también mira con actitud retadora mientras, ayudada por un espejo de cartera, se aplica pintura en los labios. Los tatuajes suelen ser usados por los miembros de las pandillas como una forma de declaración de pertenencia a un determinado grupo. También representan un sentido de resistencia frente al establecimiento o frente a la comunidad externa a la pandilla (Beeler, 2006).

Un elemento singular es la presencia de la mujer. Aunque las pandillas por lo corriente son un fenómeno predominantemente masculino, en muchos lugares se involucran cada vez más las mujeres, e incluso en los Estados Unidos se sabe de pandillas eminentemente femeninas (Krug *et al.*, 2003).

Dado que generalmente los jóvenes vinculados a las pandillas pertenecen a entornos marginales, que en los países pobres suelen ser sectores socialmente desfavorecidos y de bajos ingresos, no es extraño que desarrollen actividades de naturaleza violenta, muchas veces delictiva. El hombre de la imagen de la fotografía 56 es un joven moreno de aspecto latino, ataviado con la característica gorra y lentes oscuros; realza su talante de peligrosidad ostentando en cada mano un arma de fuego. Alonso Salazar, en su conocido libro sobre las bandas juveniles, escribe que para ellos: “el poder del dinero y del arma es para lucirlo. No se es ‘varón’ para que nadie lo sepa, sino para ser temido o admirado” (1993, p. 127).

También destaca Salazar la aceptación de la muerte que se refleja en el lenguaje de estos jóvenes, especialmente en aquellos que se dedican a la actividad del “sicariato”. Relata que un joven, ante la advertencia del riesgo involucrado en un asesinato que cometería, simplemente dijo: “Con tal que yo me lleve al muñeco primero, no importa si me voy detrás” (Salazar, 1993, p. 123).

En la imagen de la fotografía 57 un esqueleto viviente vestido con camisa a cuadros y la gorra puesta al revés, estira un largo brazo conformado por un letrero ininteligible, escrito con la morfología *semi wild*

Nº. 55. *Tattoos*. 2014 (p. 109)

Nº 56. *Toño*. 2014

Nº 57. *La parca*. 2014



56



57

stile, al final del cual, de la manga a cuadros, emerge una huesuda mano empuñando una pistola humeante. Para los pandilleros, como los tatuajes, también las heridas de guerra son para lucirlas. Rodeado por una mancha sanguinolenta, en la frente del esqueleto pistolero se ve un orificio de bala.

Una característica destacable de estos jóvenes, narra Alonso Salazar es que: “es una cultura visual por excelencia” (1993, p. 123). Sus referentes provienen de los medios masivos de comunicación, especialmente del cine de acción y de guerra que les proporciona imaginarios que asumen como ideales.

EL CUERPO FEO

Todas las culturas, además de una concepción propia de lo bello, han tenido siempre una idea propia de lo feo

UMBERTO ECO, HISTORIA DE LA BELLEZA.

...la historia de la fealdad por lo general deberá ir a buscar los documentos en las representaciones visuales o verbales de cosas o personas consideradas en cierto modo “feas”

UMBERTO ECO, HISTORIA DE LA FEALDAD.

Junto con el bien y la verdad, la belleza, entendida de distintas maneras de acuerdo con diferentes épocas y culturas, pero siempre representando aquello que el hombre considera lo más valioso y placentero, ha sido uno de los valores dominantes en la historia de la humanidad. Aunque, a despecho de ello, los hombres siempre se han visto en la necesidad de admitir que también existe la fealdad. En la vida real la fealdad suele producir desagrado y repulsión; sin embargo, cuando la fealdad está representada mediante algún tipo de forma artística puede incluso llegar a generar placer, es decir que puede producir una





experiencia estética. Ya en la antigüedad clásica griega Aristóteles señalaba que “aunque los objetos mismos resulten penosos de ver, nos deleitamos en contemplar en el arte las representaciones más realistas de ellos, las formas, por ejemplo, de los animales más repulsivos y los cuerpos muertos” (s. f.). Desde esos tiempos en Occidente predomina una concepción según la cual la belleza se asimila con el bien y la fealdad con el mal. Pese a que, desde la modernidad, lo feo representado, ha adquirido la condición de categoría estética autónoma, la analogía fealdad-maldad sigue estando vigente en muchos contextos contemporáneos.

La imagen de la fotografía 58 muestra a dos personajes de aspecto malévolo y actitud amenazante cuyos deformes rostros de viscosas carnes escurren repulsivamente. Ostentan con insolencia sus armas de fuego y uno de ellos exhibe lo que a primera vista parece una credencial policial, pero en la cual lo que se aparece es el dibujo de una calavera y al lado un aviso que reza “Ley del plomo”. El de la placa refrena mediante una cuerda a un perro de presa que con las feroces fauces apachurra lo que parece ser una lata de pintura en aerosol. Detrás de los personajes se ve una ciudad con altos edificios y muros escritos con grafitis. La imagen puede entenderse como una denuncia de la persecución, en ocasiones brutal, a la que muchas veces someten las autoridades a los grafiteros¹.

La imagen de la fotografía 59 en la que el rostro de un hombre con grandes ojos azules, nariz ancha y achatada y una boca llena de dientes puntiagudos que exhibe una mueca intimidante y repulsiva, complementada por la vehemente exclamación “¡Vandalos!” (sic), escrita bajo la imagen con letras del mismo color de los ojos, no deja duda de la asimilación entre fealdad y maldad.

Con frecuencia la estimación de la belleza o la fealdad depende más de consideraciones políticas y sociales que estéticas (Eco, 2007). En la imagen de la fotografía 60 un sujeto monstruoso, con grandes ojos brotados, un bigotito que recuerda el de Adolf Hitler y una gran risa sádica con una dentadura como

¹ El 19 de agosto de 2011, el grafitero Diego Felipe Becerra fue muerto de un disparo por un patrullero de la Policía Nacional. La investigación llevada a cabo por la Fiscalía General de la Nación revela que altos oficiales de la Policía manipularon la escena del crimen y tergiversaron los hechos con el propósito de exonerar de culpabilidad al homicida (*El Tiempo*, 24 de agosto de 2013).

de animal de presa, estruja entre sus manos a una pareja de pequeñas personas inermes y resignadas. De la brutal boca surge una leyenda que reza: “Nosotros somos los que mandamos”. En la espalda del sujeto se ve una pequeña bandera de Colombia. Se puede presumir que la imagen pretende transmitir la idea de una clase dirigente monstruosa y autoritaria, que presumiblemente obra en nombre del Estado pero es más poderosa que él y frente a la que el ciudadano común se encuentra indefenso.

Dice Umberto Eco que la aparición del Apocalipsis de Juan el Evangelista, consolidó en el mundo cristiano la consideración de la fealdad en la forma de lo diabólico. En dicha tradición, el diablo, que antes de ser tal, era un ángel y por lo tanto debía ser bello, al volverse malo y soberbio se volvió también feo. Generalmente su representación lo muestra así: como un sujeto feo y maléfico.

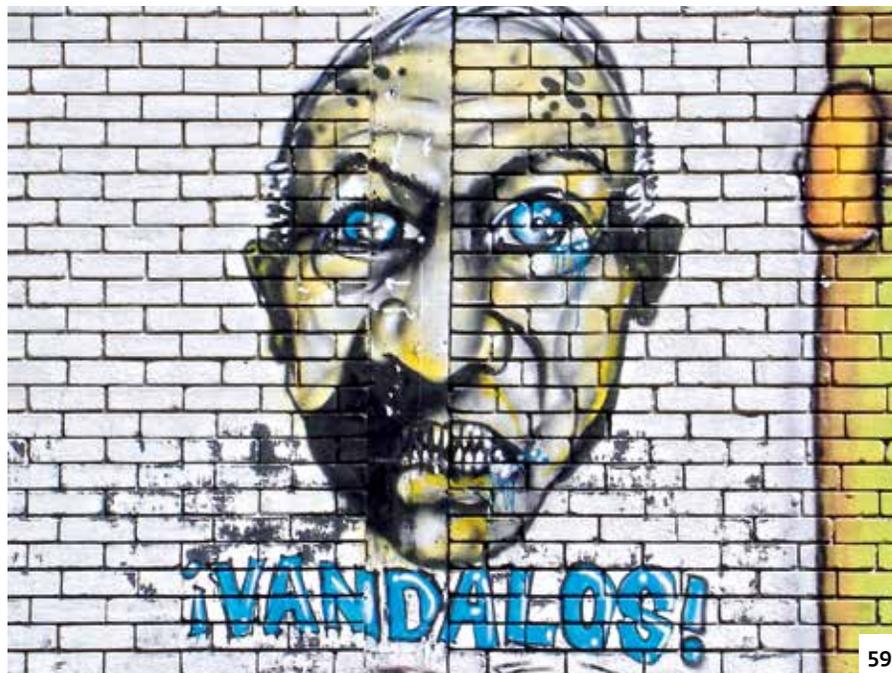
En la fotografía 61 se ve una representación bastante convencional de la imagen del diablo. Es un viejo y feo rostro alargado con forma de cono invertido, el pelo como cuernos, las orejas puntiagudas y una barba de chivo. Los ojos llenos de venas hinchadas miran con malevolencia y la boca, con dientes como de tiburón, sonríe “diabólicamente”. Un rasgo de humor negro se le añade a la imagen con el aviso que, como si se tratara de una empresa comercial, lo promociona como Devil Inc.

Finalmente, señala Adolfo Sánchez Vázquez que desde el siglo XVII lo feo fue apareciendo en el arte no como una dimensión identificada con otras de carácter negativo, como lo malo, ni “estetizándose”, es decir pareciéndose a su opuesto, lo bello, sino como una categoría estética válida por sí misma. Lo feo expresa un tipo de relación del hombre con el mundo y consigo mismo; una relación “tensa, purulenta y desgarrada, que no puede expresarse con la serenidad ni el equilibrio emocional de lo bello” (Sánchez, 1992, pp. 183-199).

En la imagen de la fotografía 62 se ve el rostro y la cabeza de un hombre completamente cubiertos con un tatuaje de esqueleto y dos *piercings* en la nariz. El tatuaje y la mirada profunda le dan el aspecto de un zombi, esos muertos vivientes que se han convertido, como dice Jorge Fernández Gonzalo, “en una de las mitologías más interesantes del panteón de lo fantástico en la cultura de masas postmoderna” (2011). La imagen es un retrato del artista canadiense Rick Genest, quien a los veintiún años de edad (nació el 7 de agosto de 1985) decidió cubrir todo su cuerpo con un tatuaje de esqueleto. Esta acción, que él considera un *performance*, le ha dado celebridad conociéndosele con los seudónimos de *Zombie Boy* y *Rico The Zombie* (*KrazyInfo*, 2 de septiembre de 2013).

A la edad de quince años debió ser intervenido quirúrgicamente para extirparle un tumor cerebral. Probablemente la amplia cicatriz tatuada en mitad de la frente represente la cicatriz real dejada por la trepanación a la que fue sometido. Un detalle llamativo es la palabra *Art* escrita sobre la ceja derecha,

- Nº 58. La ley del plomo. 2014 (p. 114)
Nº 59. Vándalos. 2011
Nº 60. Los que mandamos. 2014
Nº 61. *Devil Inc.* 2006
Nº 62. *Zombie Boy.* 2014 (p. 118)



59



60



61

la cual no aparece en el tatuaje original del modelo. Sugiere un homenaje del artista que realizó la imagen al artista que le sirvió de inspiración.

La fealdad, a condición de que esté bien representada, como pedía Aristóteles, genera una relación en la que el sujeto puede experimentar placer, pero, a diferencia de la belleza que suscita un placer directo, el placer experimentado ante la fealdad está mediado por una sensación de displacer.



EL CUERPO GROTESCO

Lo extraño y fantástico puede ser de diversa naturaleza. Puede consistir en la tendencia a unir lo más heterogéneo en los seres u objetos reales: vegetaciones extrañas en los cuerpos de los amantes [...]; cuervos con rostros humanos o una rosa convertida en mujer

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, INVITACIÓN A LA ESTÉTICA.

Cuando en el año 1480 fueron descubiertas en Roma las ruinas subterráneas de la *Domus Aurea* de Nerón, se encontró allí el mayor conjunto de pintura antigua conocido hasta entonces (Fernández, 2004). “Se trataba de un conjunto de formas vegetales, animales y humanas que se combinaban de un modo insólito y fantástico” (Sánchez, 1992, p. 243). Puesto que esas pinturas se hallaban en lo que parecía ser una *grotta* (gruta), se les denominó entonces con el nombre italiano *grottesco*. De allí se derivó el adjetivo “grotesco”, que luego fue definiéndose

como una categoría estética alusiva a cierto tipo de representaciones literarias o artísticas caracterizadas por su naturaleza extraña, fantástica, antinatural o irreal.

Según Mijail Bajtin, “una característica esencial de lo grotesco es la combinación de elementos heterogéneos de la realidad que generan un objeto extraño y cuya excentricidad provoca una ruptura en el orden acostumbrado del mundo” (1998, p. 38). En concordancia con esta definición, Adolfo Sánchez Vázquez (1992) trae a colación, a manera de ejemplo, algunas de las imágenes presentes en el tríptico *El jardín de las delicias*, de El Bosco. En él se puede apreciar cosas como personas de cuyos traseros salen curiosas vegetaciones o individuos configurados mediante la mezcla de lo humano y lo animal.

En la imagen de la fotografía 63 se observa una figura que, en consonancia con lo anterior, bien puede aparecer en un catálogo de lo grotesco. Es una mujer desnuda, con una exuberante cabellera roja, labios carnosos y un rostro que parece más masculino que femenino. Un solo seno hay en su pecho y en lugar de piernas tiene dos prolongaciones en forma de tentáculos. De lo que parece ser su trasero, surge un gran ramo de verdes hojas. La mirada penetrante y la manera como, sirviéndose de las manos, exhibe con impudor su vagina la hacen una imagen grotesca y perturbadora.

En algunas ocasiones lo grotesco se aproxima a lo cómico. Cuando esto ocurre, no se trata de un humor afable sino de un “humor cruel”, cercano a la sátira (Sánchez, 1992). Lo anterior podría predicarse del individuo de la imagen de la fotografía 64. Es un hombre vestido de una manera que bien podría denominarse “burocrática”, con cabeza de simio y semblante mohíno. Sugiere una burla cruel del tipo de funcionario medio de cualquier empresa contemporánea.

En virtud de lo antinatural y fantástico de su naturaleza, es muy frecuente que lo grotesco aparezca asociado a la fealdad o a lo monstruoso. Es el caso del individuo con cuerpo de hombre y cabeza de ave de rapiña de la imagen de la fotografía 65, el personaje exhibe con prepotencia sendos revólveres en cada una de sus manos y artefactos explosivos en el cinturón. Sugiere la imagen de un asesino, despiadado como un rapaz, cuyo grotesco aspecto refuerza su índole siniestra.



N° 63. *Grotesquerie*. 2014

N° 64. *Mr. Monkey*. 2009



63



64



Un letrero sobre el personaje lo identifica como “Mister Seguridad Democrática” (sic). Así se denominó la estrategia político-militar implementada en Colombia durante el Gobierno del presidente Álvaro Uribe Vélez, que terminó siendo una política promotora de represión y corrupción. El personaje además está parado sobre una serie de letreros que nombran parte de los múltiples escándalos y fechorías en los que se vio envuelta esa administración: “guerra, ejecuciones extrajudiciales, chuzadas (espionaje telefónico ilegal), agro robo”.

La paradoja presente en lo grotesco, esto es, el hecho de que se trata casi siempre de imágenes irreales configuradas mediante la conjunción de elementos reales, hace, según Sánchez Vázquez (1992), que la literatura y el arte se sirvan de lo grotesco para cuestionar la supuesta racionalidad y armonía de la realidad introduciendo lo absurdo, lo inverosímil y lo irracional.



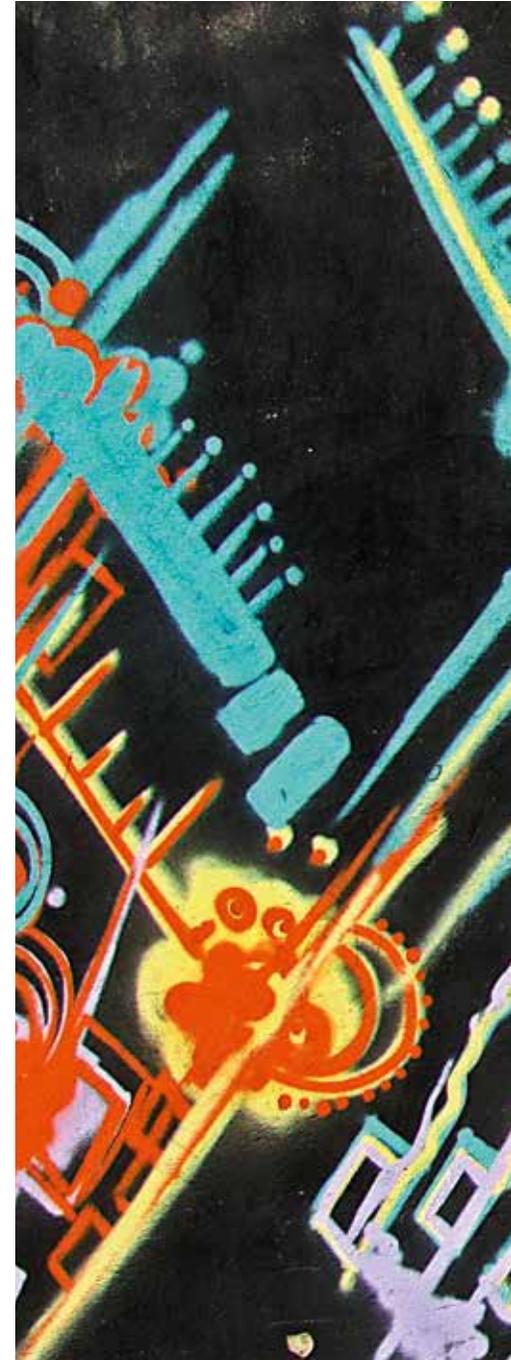
EL HOMBRE Y LA MUJER “NO BELLOS”

Los feos somos muchos más

GRAFITI, BOGOTÁ.

El modelo de belleza corporal que promueve el consumo preconiza la delgadez, la esbeltez, la elegancia. A veces el “antihéroe” es simplemente alguien que no posee esos atributos y cuyo aspecto es el del hombre o la mujer comunes y corrientes.

En la imagen de la fotografía 66 una mujer enjoyada y vestida de forma sensual, sentada en actitud provocadora mira por encima del hombro con coquetería. Con su figura robusta pero torneada, adopta una típica pose *pin-up*. Su tipo se ajusta a lo que hoy en día han dado en llamar una mujer *curvy*. Los medios definen a las mujeres *curvy* como “de tallas grandes” (*plus size*), “generosas en carnes” (*El Tiempo*, 24 de enero de 2015), pero con curvas pronunciadas. Bajo el dominio de la delgadez, este tipo de mujeres han sido menospreciadas, especialmente por el mundo *fashion*, que no solo no las considera modelos apropiadas, sino que ni siquiera les produce prendas que se ajusten a sus cuerpos y les brinden elegancia y sensualidad. Las cosas, sin embargo, han ido cambiando y ahora hay incluso modelos *curvy* bastante cotizadas. La mujer *curvy* está recordando que así como no existe un solo tipo de persona, tampoco existe un solo tipo de cuerpo como lo preconiza la industria de la moda.





En la imagen de la fotografía 67, plácidamente recostada en una postura sexy, una morena exuberantemente *curvy*, de carnosos labios rojos y ojos entornados, contempla juguetona, con mirada de *femme fatale*, a un pequeño hombrecito rojo, de traje y sombrero blancos, que encaramado sobre el dorso de su mano derecha la contempla embelesado. El pequeño vestido que ciñe el cuerpo de la mujer cubriéndole muy poco, está configurado por réplicas del pequeño hombrecito dispuestas en una especie de tesela. Igual que el hombrecito que ella tiene en su mano, todos parecen cautivados por la mujer. Es como si estas imágenes quisieran certificar lo dicho en un artículo periodístico; que: “el estilo y el *glamour* no son cuestión de tallas. La mujer ‘curvy’ o gorda también puede ser elegante y sexy” (*El Tiempo*, 24 de enero de 2015).

La juventud es otro de los imperativos de la belleza contemporánea; si no se es, hay que procurar parecerlo. La imagen de la fotografía 68 va en contravía de ese postulado. Muestra el rostro de un hombre mayor con la cabeza cubierta por una cachucha. El verismo con el que está tratado ese rostro surcado de arrugas, la expresión atenta y la vivacidad de la mirada le confieren a la imagen una interesante fuerza expresiva.

Naturalmente la pobreza y, más aún la indigencia, son condiciones que nadie quiere sufrir, pero ante la imposibilidad o la incapacidad para eliminarlas, hay tendencia a invisibilizarlas por su “fealdad”. Pero el tema es inocultable; según un portal de Internet llamado *Homeless World Cup*, una encuesta realizada en el año 2005 por las Naciones Unidas encontró que, en ese momento, se estimaba que alrededor de cien millones de personas en el mundo eran *homeless*.

En la imagen grafiti la indigencia es un tema recurrente. En la imagen de la fotografía 69 un indigente, medianamente abrigado con un gorro y una manta, duerme sobre un andén. El tratamiento

de la imagen hace que parezca que el cuerpo del hombre está recostado contra la pared en la cual está plasmada.

Imágenes como las anteriores cuestionan, algunas veces con humor, otras con crudeza, los estereotipos de belleza publicitados por el mercado y los medios de comunicación de masas. La imagen de la fotografía 70 va incluso más lejos: reivindica eso que en el circuito del consumo se tiende a considerar fealdad. Al lado del rostro de un hombre de grave aspecto y corte de cabello estilo mohicano, un cartel contiene una advertencia: “Este es un mensaje para la gente guapa: los feos somos muchos más. Procuren no hacernos enfadar”.

N° 66. *Curvy pin-up*. 2013 (p. 125)

N° 67. *Curvy femme fatale*. 2015

N° 68. *El viejo*. 2010

N° 69. *Homeless*. 2011

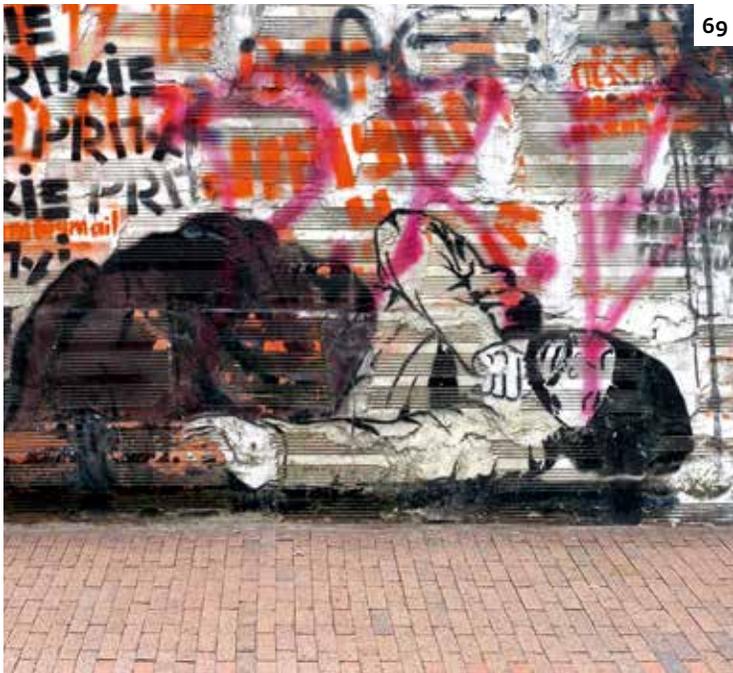
N° 70. *Procuren no hacernos enfadar*. 2010



67



68



69



70

EL CUERPO POLÍTICO



*El grafiti es un medio sincrético
y transcultural. [...] Es un modo
marginal, desinstitucionalizado,
efímero, de asumir las nuevas relaciones
entre lo privado y lo público, entre
la vida cotidiana y la política*

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, CULTURAS HÍBRIDAS.

La acción política es un ámbito en el que la imagen grafiti es usada con profusión. Los muros urbanos se convierten en escenarios por medio de los cuales se expresan cosas como la propaganda política, la inconformidad, el repudio de los poderes dominantes e, incluso, la denuncia de crímenes políticos y en muchas de estas manifestaciones de la imagen grafiti, el cuerpo ha tenido un notable protagonismo.

EL CUERPO, PROPAGANDA POLÍTICA

*...modelo de pureza, simplicidad
y virtud digno de ser emulado
por el mundo moderno*

TOM FLYNN, EL CUERPO EN LA ESCULTURA.

Como propaganda, la imagen grafiti suele aparecer promoviendo movimientos políticos o sociales, primordialmente aquellos cuyas ideas son contrarias al *statu quo* y que, por tal razón, no tienen acceso o lo tienen muy limitado, a los medios de comunicación de masas. Es frecuente el empleo de la imagen grafiti por parte de diversos colectivos sociales y políticos, a los que su carácter contestatario les restringe o les veda el acceso a los medios masivos de comunicación para difundir sus ideas o actividades.

En la imagen de la fotografía 71 un movimiento político denominado “Jóvenes por la Democracia Directa. J. X. D. D.” se publicita citando a varios personajes de la historia colombiana y mundial, célebres por sus ideas revolucionarias. Dispuestos en forma de friso, se ven de izquierda a derecha los retratos del libertador Simón Bolívar, muerto en la Quinta de San Pedro Alejandrino en Santa Marta en 1830; Camilo Torres Restrepo, sacerdote colombiano que se volvió guerrillero y murió como tal en 1966; Jaime Bateman Cayón, fundador y comandante, hasta su muerte en 1983 en un accidente

aéreo, del grupo guerrillero colombiano M-19; Salvador Allende, presidente de Chile, muerto durante el golpe de Estado comandado por el general Augusto Pinochet en 1973; Ernesto “Che” Guevara, héroe de la revolución cubana, asesinado por el ejército boliviano en 1967; María Cano, líder política y sindical colombiana de izquierda, cofundadora del Partido Socialista Revolucionario (PSR), muerta en Medellín en 1967. Simón Bolívar y María Cano son los únicos personajes de este grupo que no murieron trágicamente, pero su final estuvo signado por la derrota.

En la imagen de la fotografía 72 como estrategia de promoción de lo que parece ser un movimiento político denominado “Rebeldía Estudiantil Organizada –REO–”, el cual invita a la conformación de un movimiento revolucionario de carácter latinoamericano, se vale de un retrato de José Antonio Galán, líder de la revolución comunera de 1781 contra la España colonial. La imagen muestra al héroe en actitud decidida y tras él una estrella roja de cinco puntas, emblema del socialismo. El carácter revolucionario se acentúa con la inclusión de parte del texto del célebre juramento que se atribuye a Galán luego de ser traicionada la movilización comunera.

Se exalta aquí al héroe mestizo, muy apropiado para promover un movimiento político de corte latinoamericanista. En la imagen de la fotografía 73, el partido político de izquierda Unión Patriótica (UP), promueve sus aspiraciones electorales, brindando a los posibles votantes información específica referente a cómo realizar el sufragio en el momento indicado. Complementa la información la fotografía de una mujer de aspecto intelectual, con el cabello corto, lentes y una afable sonrisa. No dice quién es, quizá porque la lista electoral a la que pertenece, es una lista cerrada en la cual prima el partido sobre los nombres individuales, o quizá porque se asume que su imagen es tan reconocida que no precisa de la identificación.

El retrato es de Aida Avella Esquivel, dirigente de la UP y candidata a representar a su movimiento político en el Concejo de Bogotá. En 1996, siendo concejala, salió ilesa de un atentado con bazuca del que fue víctima y debió exiliarse del país durante 17 años. Fue una de las pocas dirigentes de la UP que sobrevivió al exterminio físico del que fueron objeto más de 3500 de sus copartidarios. Eso explica el eslogan “Con la fuerza de las mujeres” que acompaña la imagen. También aquí radica en la heroína, el núcleo y la fuerza del mensaje publicitario.

Es clara en las tres imágenes anteriores, una tendencia muy marcada en movimientos de corte liberal y de izquierda, a sustentar el proselitismo político en héroes mártires. Esto tiene sentido en un mundo donde muchas de las víctimas de la violencia política y la guerra han sido: referentes ideológicos que han terminado sacrificados por defender sus ideas de libertad y justicia o en muchos casos, los propios militantes de dichos movimientos.

N° 71. Los mártires. 2015

N° 72. El comunero. 2010

N° 73. Aida. 2015



EL CUERPO QUE LUCHA

*Vientos del pueblo me llevan,
vientos del pueblo me arrastran,
me esparcen el corazón
y me aventan la garganta*

MIGUEL HERNÁNDEZ, VIENTOS DEL PUEBLO ME LLEVAN.

A pesar de la violencia y muchas veces en contra de las acciones represivas del Estado, los ciudadanos, las organizaciones, los estudiantes, etc., salen a las calles a exigir sus derechos. De tales hechos también puede hallarse registro en las paredes de la ciudad.

En la imagen de la fotografía 74 un hombre con actitud combativa, se manifiesta a favor de la ETB, Empresa de Telecomunicaciones de Bogotá, así lo indica el letrero: “por una etb pública y para la ciudad” que complementa la imagen. Pareciera que el hombre enarbola una bandera con el logotipo de la empresa, pero el asta está por encima del puño cerrado y no dentro de él. Puede haber sido un error en la ejecución del dibujo o que la bandera haya sido añadida posteriormente. De haber sido lo segundo, esa intervención, que no es infrecuente en el grafiti, atenúa la agresividad en la actitud del hombre, que sin la bandera pareciera estar en ademán de arrojar algún tipo de proyectil y le confiere un carácter más político.





VIDEO JUEGOS
TATUAJES
BORRADO
M^o JUEGOS PERMANENTE
PIERCING
CARRERA 7 No. 12 - 66
C/AL. CARIBE PLAZA
LOCAL 314 - 315
1^o ANDO PISO

La imagen se elaboró a propósito de una manifestación ciudadana llevada a cabo en Bogotá el 14 de julio de 2011, contra la privatización de la mencionada empresa y en general, contra las políticas neoliberales implementadas en el país¹.

En la imagen de la fotografía 75 con el lema “en movilización. Congreso de los Pueblos”, se convoca a un mitin para el día 19 de julio de 2010. Se trataba de una manifestación a propósito de la conmemoración al día siguiente, el 20 de julio, de los 200 años de la Independencia de Colombia.

Realizado el evento al que se invitaba, un periódico virtual lo registró con las siguientes palabras:

(...) en Bogotá, las organizaciones convocantes al Congreso de los Pueblos se dieron cita para que la conmemoración de los 518 años de resistencia de los pueblos y de los 200 años de la independencia, sirviera para manifestar que para los pueblos indígenas, campesinos, estudiantes y trabajadores de Colombia no ha existido libertad y que sigue siendo urgente construir un nuevo proyecto de país desde abajo (*El Turbión*, 23 de julio de 2010).

El texto en cita esclarece el propósito del acontecimiento: la reivindicación de sectores étnicos y populares que, tras la independencia de España y, sobre todo, con el predominio de unas burguesías detentadoras del poder político y económico, y orgullosas de su estirpe blanca, fueron sometidos a la exclusión y la subordinación. José Luis Romero escribió que: “Cualquiera fuera el color de su tez, ‘hombres blancos’ se sintieron los miembros de las burguesías latinoamericanas” (2007, p. 308).

Lo anterior explica la presencia, en el lado izquierdo de la imagen, de los rostros de dos mujeres, una de rasgos indígenas y otra de rasgos negros y en el lado derecho la representación de una manifestación en la que se advierte la participación de obreros y campesinos. Bajo la imagen de la marcha se lee la frase “Desde abajo”. No es el cuerpo heroico el que se usa aquí como referente para la propaganda política; son cuerpos indígenas, negros, mestizos, mulatos, generalmente asociados a sectores populares.

1 Una nota de prensa informa que: “Cerca de 1.500 personas de los barrios de la ciudad y delegadas de empresas y de organizaciones se manifestaron en contra de la privatización de la ETB, a la que consideran patrimonio de todos los colombianos” (Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, 21 de julio de 2011).

N° 74. Manifestación. 2011 (p. 135)

N° 75. Desde abajo. 2010

N° 76. La marea. 2013



75



76

Otra imagen de la fotografía 76 muestra, en un paisaje cordillerano con el sol naciente tras las montañas, a un grupo de personas de aspecto campesino marchando con banderas. En el primer plano se destaca una mujer blandiendo el puño en actitud combativa y alzando una bandera roja. No tiene rostro, pero en la cara redonda, en la tez cobriza, en el negro pelo trenzado y en la indumentaria, se adivina su origen indígena y campesino. Complementa la imagen un texto que dice: “Aquí viene la marea en defensa de la Madre tierra. Demos juntos la pelea por nuestros sueños y la soberanía”.

Una movilización de carácter nacional convocada por asociaciones indígenas y campesinas en el mes de agosto de 2012, denominada “En defensa de la Madre Tierra”, motivó esta imagen. Así se dio en llamar una iniciativa de índole social impulsada por organizaciones indígenas y campesinas de Hispanoamérica, cuyo propósito consiste en: “defender los territorios, la biodiversidad natural y genética, el patrimonio cultural de la Nación, la reafirmación de los resguardos de origen colonial y de todas las comunidades afectadas por los megaproyectos minero energéticos y de agro negocios” (*Asoquimbo*, 22 de julio de 2012).

EL CUERPO TRABAJADOR

*Jornaleros que habéis cobrado en plomo
sufrimientos, trabajos y dineros.
Cuerpos de sometido y alto
lomo: Jornaleros*

MIGUEL HERNÁNDEZ, JORNALEROS.

Muchos son los que piensan que el capitalismo, en su actual versión neoliberal, siguen siendo el responsable de buena parte de los problemas sociales, económicos y medioambientales que aquejan a la humanidad. También se ha dicho que la tecnificación de la industria y, sobre todo, la globalización de la economía ha desdibujado el papel de la clase obrera y, por lo tanto, no tiene ya ninguna trascendencia política. Es cierto que el neoliberalismo global ha implicado transformaciones en la clase obrera que van desde su redistribución territorial, hasta sus concepciones ideológicas y políticas, pero eso no significa que haya desaparecido; como no han desaparecido las desigualdades e inequidades entre el capital y el trabajo.

En la imagen de la fotografía 77 un minero, con el casco puesto, nos mira apesadumbrado. Detrás suyo, un hombre de semblante inmisericorde y codicioso, con una mano como garra se apresta a levantar un camión recolector del

producto. Es la vieja historia: es el capital quien se lucra con el trabajo de los obreros. Al lado del “hombre rapaz”, un aviso enuncia que “El agua vale más que el oro”. La imagen, además de denunciar la inequidad laboral a la que se ven sometidos los obreros, en particular los mineros, también denuncia el deterioro ambiental, especialmente de las fuentes hídricas, ocasionado por la minería.

Las condiciones adversas a las que en muchos escenarios se ven sujetos los trabajadores, hacen que las luchas obreras sigan teniendo vigencia. Y es importante que así sea, escribe el politólogo y economista egipcio-francés Samir Amin, porque son luchas sociales y: “lo son, aunque las ideas y las teorías puedan ser consideradas superfluas: porque ellas forman parte integrante de las fuerzas materiales que conforman la historia” (Amin y Houtart, 2003, p. 8).

En la imagen de la fotografía 78 un mural hace una lectura de las relaciones entre el capitalismo globalizado y el trabajo, en el centro, dentro de un círculo amarillo con unas inscripciones, con un sol inclemente y una torre de extracción de petróleo de fondo, dos trabajadores operan un tubo de perforación petrolera. Es una copia modificada del logotipo de la Unión Sindical Obrera de la Industria del Petróleo (USO). El tubo se transforma en una balanza. En uno de los platillos reposa una caja fuerte con logotipos de grandes corporaciones: Coca-Cola, Pacific Rubiales, Exxon, Monsanto y organismos internacionales como el Fondo Monetario Internacional y el Banco Mundial. También una reproducción del “Ojo que todo lo ve”, alusión al control que tienen esas entidades sobre el mundo.

En el otro platillo reposa una jaula cubierta con la bandera de Colombia en cuyo interior se ve, como un cadáver, una pila de cascos y guantes de trabajo. La balanza también forma una cruz sobre la cual se ve una imitación de la tablilla de la crucifixión, solo que en esta no aparece el acrónimo INRI sino la palabra JUSTICIA. En la parte inferior y a los lados, unos árboles que se transforman en manos rompen unas cadenas que aprisionaban la escena de los trabajadores. Es una metáfora de la naturaleza liberándose del expolio.

La escena de los trabajadores enmarcada por el círculo amarillo es una imitación del logotipo de USO; pero en lugar del nombre de la agremiación a la cual pertenece, se lee la máxima: “Comprender el mundo para transformarlo”, e inscripciones alusivas, además de a la USO, probablemente a los comitentes o





78



79

N° 78. El crudo. 2014

N° 79. El surco. 2013

patrocinadores del mural: el “Colectivo Flora Tristán”² y la “Corporación Aury Sará Marrugo”³, dos organizaciones defensoras de los derechos laborales, humanos y de la naturaleza. Frente al símbolo del capital, la caja fuerte, se lee el conocido verso de Pablo Neruda: “Podrán cortar todas las flores, pero nunca detendrán la primavera”.

En los años 1970, la Asociación Nacional de Usuarios Campesinos (Anuc) tenía una consigna: “La tierra p’al que la trabaja”, inspirando una lucha por conseguir, en un país de terratenientes, no solo una parcela propiedad de los campesinos, sino las condiciones necesarias para hacerla productiva y así mejorar su calidad de vida. Sin embargo, circunstancias como el conflicto armado –que ha sido

eminentemente rural–, la indiferencia del Estado, la incipiente industrialización del campo, la globalización y los tratados de libre comercio que privilegian los mercados más competitivos en términos exclusivamente económicos, han echado por tierra esa ilusión. Absalón Machado, uno de los estudiosos de temas agrarios más reconocidos en el país, afirma que:

La inequidad en el acceso y distribución de factores productivos y especialmente la tierra y en el acceso a oportunidades, bienes públicos y servicios, incluyendo la conectividad asimétrica a los mercados, marca muy fuerte la vida de la población rural (citado en *El Espectador*, 30 de abril de 2014).

La pobreza, el abandono por parte del Estado, los altos costos de los insumos de producción, la falta de vías de acceso, la inequidad competitiva derivada de los tratados de libre comercio con otros países, especialmente con los Estados Unidos de Norteamérica, entre otros, motivaron que entre finales del 2013 y comienzos del 2014, se realizaran en Colombia dos grandes paros nacionales agrarios que convocaron no solo a los campesinos de casi todo el territorio nacional, sino también a otros sectores sociales.

La imagen de la fotografía 79 es un acto de solidaridad con el paro expresado por un movimiento político denominado “Jóvenes X la Democracia Directa”. En ella una pareja de campesinos, una mujer y un hombre, provistos de azadones y con los pies hundidos en la tierra se encorvan laboriosos sobre un extenso surco. Un reproche que dice “Mientras el campesino siembra yuca, el gobierno siembra pobreza!” (sic) complementa la imagen.

2 Flora Tristán (París, 1803 – Burdeos, 1844). Escritora y activista francesa, de padre peruano, que luchó a favor de la defensa de los derechos de las mujeres, los derechos de los trabajadores y el socialismo. Véase: https://www.nodo50.org/mujeresred/flora_tristan.html

3 Aury Sará Marrugo (Turbaná Bolívar, 1962 – María La Baja Bolívar, 2001). Líder sindical colombiano. En el año 2000 fue elegido presidente de la USO, y en el año 2001 fue asesinado por un grupo paramilitar. Véase: <http://www.verdadabierta.com/component/content/article/229-perfiles/1559-aurysara-marrugo>

EL CUERPO DENUNCIA II

*¡Qué sencilla es la muerte: qué sencilla,
pero qué injustamente arrebatada!
No sabe andar despacio y acuchilla cuando
menos se espera su turbia cuchillada*

MIGUEL HERNÁNDEZ, ELEGÍA PRIMERA.

La naturaleza marginal del grafiti, su conexión con sectores subalternos, excluidos o automarginados y especialmente su controvertido pero indudable carácter público y abierto, le ha hecho siempre un medio altamente propicio para la denuncia social. Por medio de las paredes urbanas se da a conocer todo tipo de atropellos y se expresa desde la indignación hasta las demandas de justicia.

Un tema frecuente, por ejemplo, es la denuncia de la brutalidad policial. No es raro que en Colombia, como en muchas otras partes, la policía se vea implicada en episodios de violencia desmedida e incluso en crímenes, especialmente en la represión de la protesta social. Tanto es así que la ONG “Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo” no duda en calificarla como una política de Estado. Afirma que en Colombia la brutalidad se ha desplegado:

(...) en prácticas contundentes como lo son: los abusos de la fuerza en la contención de manifestaciones, las privaciones arbitrarias de la libertad, los maltratos físicos

y psicológicos a detenidos, [...] pero también han ido a casos extremos como asesinatos [...] y represión de la legítima protesta (Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo, 15 de abril de 2011).

La imagen de la fotografía 80, elaborada mediante la técnica del estencil, es sintética y directa: muestra la silueta de un policía en actitud de agredir con su macana a un alguien a quien se adivina postrado y de quien solo se ve las manos en gesto de defensa y de súplica. La demanda *stop the violence* complementa la imagen.

En febrero de 2013 el Escuadrón Móvil Antidisturbios (Esmad) de la Policía Nacional, arremetió contra la población de un barrio de la ciudad de Neiva que albergaba a un grupo de manifestantes campesinos productores de café. Refiriéndose a los atropellos de la policía, una de las víctimas dice: “Ellos [los del Esmad] saben de los derechos humanos y los están destruyendo, *están siendo unos monstruos con nosotros*” (*Anonymous Iberoamérica*, 20 de abril de 2013, énfasis fuera de texto).

La imagen de la fotografía 81 pictóricamente más elaborada que la anterior y también más compleja, pareciera que representara

la situación descrita: armado de macana y escudo, un feroz monstruo azul con aspecto de diablo arremete rugiendo amenazante. El color azul quizá aluda al uniforme de la policía norteamericana, cuya brutalidad es bien conocida; sin embargo, en la cornuda cabeza lleva un casco con visera que dice “policía”, en español. Para el caso da igual; independientemente del color del uniforme o del idioma, la brutalidad policial es algo ominoso para cualquier sociedad.

En estas imágenes, a diferencia, por ejemplo, de aquellas en las que se denuncia la violencia contra las mujeres y en las que quienes aparecen representadas son las víctimas, la denuncia se hace representando la virulencia de los victimarios.

La brutalidad policial ha motivado muchas formas de denuncia y rechazo por parte de colectivos sociales y movimientos ciudadanos. En el año 2006, organizaciones de la sociedad civil declararon el día 24 de febrero como el “Día contra la brutalidad policial y el desmonte del Esmad” (*Prensa-Colectivo*, 28 de septiembre de 2006). Se convoca en esa fecha porque corresponde al aniversario de la creación de dicho cuerpo policiaco, lo cual ocurrió el 24 de febrero de 1999.

Uno de los principales impulsores de esta iniciativa es un ciudadano llamado Yuri Neira, cuyo hijo Nicolás, un joven de 15 años, fue brutalmente asesinado a golpes por miembros del Esmad, el primero de mayo de 2005, durante la celebración del “día internacional del trabajo” (*Notiagen*, 28 de febrero de 2012). El retrato de Nicolás Neira, identificado con su nombre y un aviso que dice “asesinado por el Esmad”, es una imagen (fotografía 82) que aparece con alguna frecuencia en los muros de Bogotá.

Otra referencia al tema es la imagen de la fotografía 83 en la que se ve el rostro afligido de un joven que se supone personifica a Nicolás Neira, flanqueando el rostro se leen las palabras “Nico Vive” y alrededor de la imagen se replica insistentemente



N° 80. El garrote. 2007

N° 81. El demonio. 2012



la acusación “Fue el Esmad”. En la parte inferior se denuncia que ya han transcurrido “10 años de impunidad”.

A través de la denuncia de casos particulares como el de Nicolás Neira, la imagen grafiti contribuye a dar a conocer a la ciudadanía, no solo la arbitrariedad y el despotismo, sino también las demandas de justicia, respeto por los derechos de las personas y por el derecho a la libre protesta que están consignados en la Constitución Política y que la brutalidad policial viola flagrantemente.

Algunas imágenes proponen responder a la violencia con violencia. La imagen de la fotografía 84 muestra a un hombre atlético en la acción de lanzar una “bomba molotov”⁴. Un letrero que complementa la imagen anuncia que se trata de una “Acción antifascista” y muchas veces se ha equiparado a las acciones policiales con actos propios del fascismo. Frente a él, en dirección hacia donde apunta

la bomba, se ve una cruz gamada. Todo parece indicar que fue añadida posteriormente, pero es coherente con el mensaje inicial.

En la imagen de la fotografía 85 en el primer plano, una mano aferra enérgicamente por la muñeca un enérgico brazo que blande un látigo. A su lado, un hombre levanta la mano en señal de protección o de rechazo al tiempo que emite un poderoso grito. En el fondo de la imagen, de espaldas y enmarcado por el látigo, un corpulento individuo se dispone a lanzar una bomba molotov. El látigo suele ser símbolo de la opresión y el castigo y la bomba molotov suele serlo de la revuelta callejera.

Colombia se ufana de ser la “democracia más antigua del continente”. Sin embargo, las condiciones sociopolíticas y económicas del país han alimentado una cruenta guerra interna que lleva ya más de medio siglo; los principales actores en contienda han sido los grupos insurgentes, el ejército oficial y grupos paramilitares, si bien el escenario de esa guerra ha estado principalmente en áreas rurales, las ciudades, particularmente Bogotá por ser el centro del poder, no han sido ajenas a sus consecuencias. Aparecen entonces en las paredes de la ciudad imágenes en las que el cuerpo se convierte en instrumento de denuncia de las funestas secuelas de la contienda bélica.

Además de los muertos causados directamente por los enfrentamientos armados, una derivación perversa del conflicto es la violencia contra actores sociales y político-civiles, tales como líderes sindicales o comunitarios, o miembros de partidos políticos de oposición.

La imagen de la fotografía 86 es concreta y directa y denuncia una desaparición forzada. En ella aparece un retrato de Jaime Enrique Gómez Velásquez, historiador, politólogo y dirigente sindical, asesor de la senadora de oposición Piedad Córdoba, quien fue reportado desaparecido en Bogotá el 21 de marzo de 2006 y cuyo cuerpo sin vida fue encontrado algo

⁴ Las “bombas molotov”, también denominadas “cocteles molotov” son artefactos incendiarios de fabricación casera que, en virtud de su fácil elaboración y bajo costo, suelen ser usados en las manifestaciones urbanas violentas contra la policía antidisturbios.



82



83



84



85

más de un mes después, el 23 de abril, en un sector de los cerros que tutelan la ciudad. El texto que complementa la imagen: “Me han desaparecido, que Uribe responda”, expresado en primera persona, lo que hace que se sienta cercano, no solo expone la tragedia, sino que responsabiliza directamente a Álvaro Uribe Vélez quien en ese momento era el presidente de la República.

Si bien en este caso el cuerpo de la víctima fue hallado, la desaparición forzada de personas ha sido una estrategia de guerra empleada especialmente por los grupos paramilitares. La propia Fiscalía General de la Nación señala que la desaparición forzada es un delito implementado en el país desde la época de los años setenta, y reconoce que las víctimas generalmente han sido: “activistas de asociaciones no gubernamentales, personas de partidos políticos contrarios al poder y personas acusadas de pertenecer a la guerrilla” (*El Espectador*, 14 de julio de 2013).

La violencia contra los opositores políticos es una de las prácticas más arraigadas en la vida política del país. En 1985, como parte de un proceso de paz adelantado por el gobierno con el grupo insurgente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (Farc), se fundó un partido político de izquierda denominado “Unión Patriótica”. Participando en la contienda electoral de 1986, el nuevo partido consiguió una importante cuota de representación en los cargos de elección popular. No obstante, a finales de los años ochenta y en la década de los noventa, en lo que muchos consideran fue un genocidio, miles de sus militantes fueron asesinados por grupos paramilitares, con complicidad de las Fuerzas Armadas del Estado. Una publicación de la Comisión Intereclesial de Justicia y Paz sostiene que los logros de la Unión Patriótica condujeron a que:

(...) los Enemigos de la paz y la Democracia, iniciaran el Exterminio de la U.P. Asesinando a 2 Candidatos a la Presidencia de la República, 7 Congresistas, 13 Diputados, 11 Alcaldes, 69 Concejales y más de 3.000 dirigentes y militantes de base (10 de junio de 2005).

Todo en medio de la más grande indiferencia del Estado y la sociedad y la casi total impunidad por parte de la justicia.

N° 82. Nico. 2008

N° 83. Nico vive. 2015

N° 84. Molotov I. 2009

N° 85. Molotov II. 2010

En la imagen de la fotografía 87 aparece, como en una hoja de papel que ondea con el viento, un mínimo catálogo de retratos de algunos de los miembros más conocidos de la Unión Patriótica asesinados. En él se puede reconocer, entre otros, los retratos de los candidatos a la Presidencia de la República Jaime Pardo Leal y Bernardo Jaramillo Ossa y varios otros dirigentes del movimiento. La imputación “ASESINADOS por el Estado colombiano” complementa la imagen.

La imagen de la fotografía 88 configurada como un gran mural, muestra, silueteada, una manifestación popular, con banderas de la desaparecida Unión Patriótica. En el centro de la composición, se reproduce, también silueteada, la fotografía de Bernardo Jaramillo Ossa con la que el movimiento político promovía su candidatura a la Presidencia de la República en 1990. La fotografía mostraba al candidato con el brazo derecho levantado y la palma de la mano hacia el frente, presentando el popular saludo conocido como “Choca esos cinco” y acompañada del eslogan “Venga esa mano País”. Dentro de la silueta se puede ver el retrato del propio Bernardo Jaramillo, asesinado el 22 de marzo de 1990, el de Jaime Pardo Leal, su antecesor en la candidatura del partido a la Presidencia de la República, asesinado el 11 de octubre de 1987 y los de otros dirigentes del partido también asesinados durante el exterminio sistemático al que fue sometida esa colectividad. Una cifra inscrita al lado de la imagen habla de 3600 personas de la UP asesinadas o desaparecidas, crímenes que en su gran mayoría (97 % dice la imagen) están en la impunidad.

El 26 de abril de 1990, un mes y cuatro días después del crimen de Bernardo Jaramillo Ossa, el candidato a la Presidencia de la República, Carlos Pizarro Leongómez, también fue asesinado por los paramilitares en Bogotá. Pizarro Leongómez era candidato del Movimiento M-19, un grupo insurgente que se había desmovilizado y entrado en la contienda política luego de haber firmado un acuerdo de paz con el gobierno, en marzo de 1990.

En la imagen de la fotografía 89 se muestra un retrato de Carlos Pizarro Leongómez con barba y boina, la imagen del guerrillero que hizo mundialmente famoso a Ernesto “Che” Guevara. El nombre “Carlos Pizarro” y el aviso “NO OLVIDAMOS”, complementan la imagen.

N° 86. Jaime Enrique. 2006

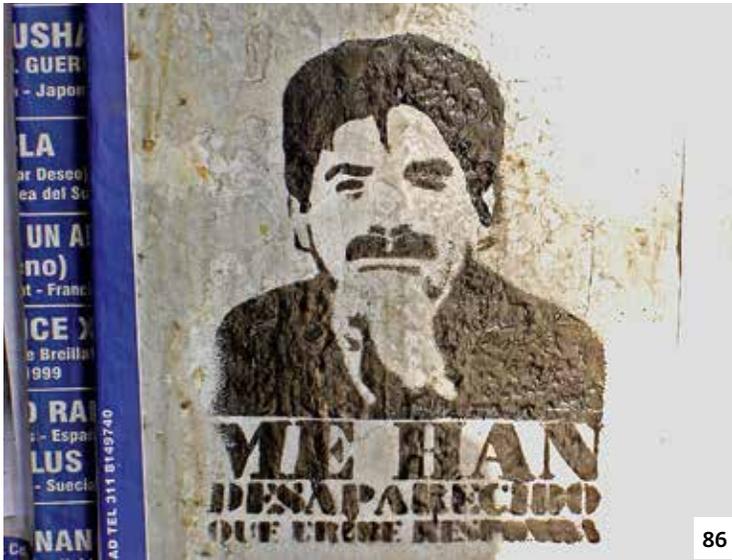
N° 87. Genocidio. 2010

N° 88. Venga esa mano País. 2013

N° 89. Pizarro. 2013 (p. 153)

N° 90. Jaime Garzón. 2011 (p. 153)

N° 91. Asesinaron la sonrisa.
2013 (p. 153)



86



87



88



89



90



91

Una de las muertes más sentidas por el país fue la del periodista y comediante satírico-político Jaime Garzón, quien fuera asesinado por sicarios al servicio del paramilitarismo el 13 de agosto de 1999 en Bogotá. Garzón se había hecho una reputación, a través de varios programas de televisión de sátira política, como ácido crítico del *statu quo*, de la corrupción y, en general, del abuso del poder de los gobernantes. También había obrado como mediador para la liberación de personas secuestradas y como facilitador en procesos de paz con grupos insurgentes.

Su popularidad, su grata recordación y la impunidad que cubre su asesinato, han contribuido a que la figura de Jaime Garzón sea un motivo recurrente en la imagen grafiti. Las imágenes de las fotografías 90 y 91 exhiben dos retratos suyos en los que se destacan dos de sus rasgos característicos: sus grandes anteojos y su sonrisa burlona. En la primera, la cual se elaboró en un muro cerca al lugar donde fue asesinado, se recuerda con nostalgia su ausencia. “Doce años sin Jaime” dice un letrero que acompaña la imagen.

En la segunda, lo que aflora es el encono y la frustración que produce tanto su muerte como

la impunidad de su homicidio. Por ello, además del nombre, de las fechas de nacimiento y muerte, como suele aparecer en las lápidas, un rabioso letrero dice “País de mierda”.

Otra nefasta consecuencia del conflicto armado en Colombia, es el desplazamiento forzado de grandes núcleos de población. En el país, desde la década de los ochenta, el desplazamiento forzado ha sido una de las tácticas más empleadas por los grupos paramilitares en su presunta lucha contra la insurgencia. Bajo la sindicación de ser apoyo social de la guerrilla, miles de campesinos son expulsados de sus tierras, las cuales han pasado a manos de los propios paramilitares o de políticos vinculados con ellos. El fenómeno es de tal magnitud que muchos han considerado que en los últimos veinte años en el país, se llevó a cabo una contrarreforma agraria que concentró la propiedad en cada vez menos manos⁵.

La imagen de la fotografía 92 da cuenta de esa funesta realidad. Es un mural de gran formato en el que sobre la palabra “MEMORIA”, que opera como una especie de telón de fondo, se narra el periplo de un hombre campesino y un grupo de niños abandonando el campo, con algunas de sus pertenencias y llegando a la ciudad para ir a acomodarse en un tugurio de la periferia urbana. La cifra que acompaña la imagen habla de 4 150 000 personas víctimas de desplazamiento forzado.

En la imagen de la fotografía 93 simulando una pantalla de cine, un mural de Toxicómano trata el tema del desplazamiento

⁵ En el año 2010 el exjefe paramilitar Jairo Castillo, conocido con el alias de “Pitirri”, declaró: “Es que ahí había un complot. Uno iba matando a la gente, otros iban atrás comprando, y otros iban de terceros legalizando”. El periódico digital *IPS*, *Inter Press Service*, *Agencia de Noticias* añade: “Pitirri es uno de los que preguntan a la justicia por qué solo se ocupa de los que ‘iban matando’. Por qué no inquiera por quienes se apropiaron de 5,5 millones de hectáreas, según cifras de la Comisión de seguimiento a la política pública sobre desplazamiento forzado, creada por iniciativa de la sociedad civil” (19 de agosto de 2010).





93

forzado de personas. Descrito como “A Mafia Story”, presenta al actor Humphrey Bogart, tocado con su elegante sombrero fedora que hizo célebre su personaje Rick en la película *Casablanca*, haciendo con la mano un ademán de ¡Alto! El título de la película es “NO MAS DESPLAZAMIENTO (sic) DESPLAZAMIENTO”. Como en los tráileres de las películas, con cierta ironía, varios textos que complementan la imagen advierten que el desplazamiento forzado de personas no es un asunto de ficción. Dicen por el contrario que “Esto es la vida real”, que es, “Una película que no deberías ver, mucho menos vivir” y que la “vida real supera la ficción”.

Las imágenes grafiti presentadas en este apartado no son trágicas en sí mismas, pues no muestran explícitamente la tragedia ocurrida, sino a sus protagonistas en algunos casos y referencias a ellos en otros; sin embargo, los textos que las acompañan, al cohesionarse con la imagen, evidencian el sino infausto. En esa conjunción, la imagen del cuerpo se convierte en documento histórico y testimonio de la malevolencia y la aniquilación ejercidas contra el ser humano por razones ideológicas, políticas y económicas. También es una perseverante denuncia de la vergonzosa impunidad en la que han ido quedando todos estos crímenes.

La tragedia ocurrida a esas personas suscita el repudio por los victimarios y la compasión por las víctimas. Si bien la desgracia vivida en la vida real por estas personas difícilmente podría propiciar algún tipo de sensación placentera, a no ser un placer sádico y depravado; cuando una situación trágica se representa en una obra con finalidad alegórica o artística, propone un sentimiento de goce, pero un goce trágico mediado por la compasión que provoca. La compasión, dice Aristóteles, es: “cierta pena por un mal que aparece grave y penoso en quien no lo merece, el cual mal se podría esperar padecerlo uno mismo o alguno de los allegados” (1999, p. 116). Es decir que no todo sufrimiento manifiesto en la tragedia despierta la compasión; solo aquel que el protagonista padece “inmerecidamente” y del que también el espectador o sus seres queridos, podrían eventualmente ser víctimas.

Naturalmente, como lo señala Adolfo Sánchez Vázquez (1992), el carácter de “inmerecido” del mal sufrido por alguien depende de lo justo o injusto que sea en relación con el sistema de valores en el cual está inmerso el hecho. En el caso de las imágenes examinadas, esta perspectiva es significativa porque no han faltado voces dentro de la sociedad que han querido justificar la muerte y el desplazamiento de estas personas, sustentadas en el supuesto carácter sedicioso de sus acciones. No obstante, aún en el caso de los miembros de la Unión Patriótica asesinados, se trataba de civiles que optaron por la participación política ateniéndose a las reglas legítimas determinadas por el Estado. Por eso su tragedia es inmerecida.

No solo las atroces consecuencias de la guerra son objeto de denuncia por parte de la imagen grafiti. También hechos cotidianos pero con interesantes consecuencias sociales y políticas. Por ejemplo, el hostigamiento al que con mucha frecuencia se ven

sometidos los pintores de imágenes por parte de las autoridades. Porque si bien la imagen grafiti está siendo cada vez más aceptada y son muchas las ciudades que la promueven tanto como forma legítima de expresión social, como de embellecimiento de la ciudad, o incluso como atractivo turístico, no faltan, naturalmente, los detractores. En alguna ocasión el presidente del City Council de Nueva York dijo que “Los graffitis contaminan la vista y la mente y pueden convertirse en una de las peores formas de contaminación que deberemos combatir” (citado en Amendola, 2000, p. 314).

En Bogotá, para no ir muy lejos, en marzo de 2014, ante la destitución del alcalde Gustavo Petro, cuya administración había favorecido el incremento de la imagen grafiti en la ciudad, asumió el cargo como alcalde encargado el ministro de Trabajo, Rafael Pardo. Una de sus primeras acciones de gobierno fue ordenar la eliminación de los graffitis. Luego, ante la protesta pública, no solo de los grafiteros, sino también de sectores de la sociedad civil e incluso de voces de la prensa, aclaró que su directriz fue eliminar los graffitis no autorizados por



94



95

- N° 92. Memoria. 2013 (p. 154)
- N° 93. Rick. 2014 (p. 155)
- N° 94. Extinguiendo el colibri. 2014
- N° 95. Wikigag. 2013

la administración anterior y responsabilizó a la policía de haber tomado la iniciativa de borrarlos todos (*Blu Radio*, 28 de marzo de 2014). La denuncia en imagen grafiti no se hizo esperar.

En la imagen de la fotografía 94 un agente de la policía, provisto de una vara rematada en un rodillo de pintura, se apresta a cubrir con pintura gris la imagen de un colibrí pintada en la pared. Como suele ocurrir con este tipo de imágenes, el mensaje es claro y contundente: hay quienes prefieren una ciudad “adecuada” de color gris que una “sucía” de imágenes y colores brillantes.

La actividad de denuncia por parte de la imagen grafiti no se circunscribe a sucesos de carácter local; también se ocupa de hechos de índole global. Es el caso, por ejemplo, de la imagen de la fotografía 95 en la que aparece una reproducción de la fotografía de Julian Assange, el creador del portal virtual *Wikileaks*, aparecida en la carátula de la revista norteamericana *Time* correspondiente a la edición del 13 de diciembre de 2010. *Wikileaks* divulgó información clasificada de diversos países y organizaciones en la que se dio a conocer actividades antiéticas o perjudiciales para la ciudadanía de los propios países o de otros. Entre dicha información había documentos secretos relacionados con las guerras de Estados Unidos en Irak y Afganistán. Tales actividades le granjearon a Assange la censura y persecución de varios Estados poderosos, entre ellos Estados Unidos, y por ello en la imagen aparece amordazado con la bandera norteamericana⁶.

6 El 7 de diciembre de 2010 fue detenido en Londres por las autoridades inglesas y en junio de 2012 se refugió en la embajada ecuatoriana en Londres con el propósito de evitar ser extraditado a Suecia donde se le acusa de una supuesta violación sexual. “El fundador de Wikileaks se ha negado reiteradamente a acudir a Suecia para responder de esos cargos, por considerar existía el peligro de que se le extraditara a Estados Unidos” (Agencia de Noticias EFE). En febrero de 2016, el Grupo de Trabajo sobre Detenciones Arbitrarias de la ONU conceptuó

Para muchas personas Julian Assange se ha convertido en una figura emblemática de la defensa de la libertad de información y de los derechos ciudadanos; una especie de Robin Hood informático. Tal sentimiento se refleja en las frases: “DONDE ESTA LA LIBERTAD DE EXPRESIÓN?” (sic) y “LIBEREN JULIAN ASSANGE!” (sic), que complementan la imagen.

Otra imagen en la que se puede leer una denuncia de naturaleza global es la de la fotografía 96, en ella, un individuo vestido de traje y con la cabeza cubierta por el casco usado por los *Stormtroopers*, los soldados imperiales del Imperio Galáctico de la saga cinematográfica *Star Wars*, camina por sobre una ciudad erizada de rascacielos. Pero a diferencia de los *Stormtroopers*, el personaje de la imagen no empuña un arma de rayos láser, sino un portafolio en el que se lee la frase “LOS BANCOS”. Detrás de la imagen se ve un corpus de palabras, escritas en inglés y unas imágenes que expresan lo que, según el artista, representan los

que la detención de Assange es arbitraria y exigió su liberación; sin embargo, tanto Suecia como el Reino Unido decidieron hacer caso omiso de la exigencia de la ONU.

EL CUERPO SATÍRICO

Los chistes sirven para bosquejar un ideal político, para crear un mundo más equitativo y más cuerdo. Dondequiera que hay injusticia o engaño se abre un espacio para las críticas revestidas de humor

ALAIN DE BOTTON, ANSIEDAD POR EL ESTATUS.

Manifestar la inconformidad con el *statu quo* es uno de los más constantes empleos que se da a la imagen grafiti en la ciudad. Desde el rechazo al gobierno de turno, hasta el cuestionamiento de las estructuras sociopolíticas que rigen el Estado. Una de las estrategias más usuales consiste en hacer referencia al implicado en forma satírica, destacando las características que le hacen odioso o cuestionable. En *El chiste y su relación con lo inconsciente*, Sigmund Freud dice que el chiste: “Nos permitirá emplear contra nuestro enemigo el arma del ridículo, a cuyo empleo directo se oponen obstáculos insuperables [...], y abre fuentes de placer que habían devenido inaccesibles” (1905, p. 59). Más adelante se agrega que el chiste es un buen instrumento para criticar o cuestionar, cuando no se puede hacer directamente, a personas investidas de autoridad.





EL FÜHRER
PARAMILITARIS PRO GRINGUS

El chiste representa entonces una rebelión contra tal autoridad, una liberación del yugo de la misma. En este factor yace asimismo el encanto de la caricatura, de la cual reímos, [...] simplemente porque contamos como mérito de la misma dicha rebelión contra la autoridad (Freud, 1905, p. 60).

En la imagen de la fotografía 97 aparece una representación del en su momento presidente de la República, Álvaro Uribe Vélez, sonriente, saludando a la manera fascista y luciendo en su brazo izquierdo un brazalete con la esvástica. El apelativo “EL FÜHRER” y la leyenda “PARAMILITARIS PRO GRINGUS” complementan la imagen. El conjunto, imagen y texto, hace referencia a tres de los elementos que caracterizaron su gobierno: el talante autoritario⁷, su afinidad con grupos paramilitares y su cercanía con el gobierno norteamericano.

La imagen de la fotografía 98 destaca esta última característica: el presidente es representado como una marioneta cuyos hilos son manejados por la mano del, también en ese momento, presidente de Estados Unidos, George Bush.

Pese a ser una imagen cuyo tema se ha convertido en cliché, manifiesta sin embargo, además de la sátira al presidente colombiano, el viejo repudio que muchos en Latinoamérica sienten contra la influencia norteamericana en el continente.

La imagen de la fotografía 99 es bastante más cáustica. Con las particularidades de un mural, la pintura parodia una conocida pieza propagandística empleada para promover la candidatura de Álvaro Uribe Vélez a la Presidencia de la República. En la mencionada pieza publicitaria aparece una

fotografía de Uribe Vélez delante de tres banderas, que juntas conjugan los colores de la bandera de Colombia y ostentando, con la mano en el corazón y la mirada puesta en el horizonte, un gesto de fervor patriótico.

En la imagen grafiti, la que aparece respaldando la devoción de Uribe Vélez, que a la sazón ya era presidente de la República, no es la bandera colombiana sino la de los Estados Unidos. Flanqueando las imágenes de Uribe y la bandera norteamericana aparece un camposanto rebotante de tumbas, sobrevolado por un grupo de helicópteros que recuerda las célebres imágenes de los helicópteros artillados estadounidenses que, al son de la “Cabalgata de las Valkirias” de Wagner, atacan una aldea vietnamita en la película *Apocalypse Now* (1979) de Francis Ford Coppola.

En la parte inferior, en medio de dos soldados en acción, se ve el nombre de Colombia con los colores del pabellón nacional, pero no predominando el color amarillo como en la bandera, sino el rojo, símbolo de la sangre. La palabra Colombia está escrita con la caligrafía de la marca Coca-Cola, retomando la obra propuesta en 1976 por el artista bogotano

7 Los correligionarios del presidente Álvaro Uribe eran tan fanáticos y rabiosos con todo aquel que les expresara desacuerdo con sus políticas, que algún sector de la prensa los llamó los “furibistas” –furibundos uribistas– (*El Tiempo.com*, 26 de mayo de 2004).



N° 97. Adol FUribe. (p. 161)

N° 98. El títere. 2006

Antonio Caro, con la cual cuestionaba la influencia de los valores mercantiles de la cultura norteamericana en el país. La imagen esta complementada por la pregunta: “Y nuestra soberanía qué?” (sic).

Una imagen satírica mucho más elaborada es la que aparece en la fotografía 100, enmarcada como si se tratara de un cuadro e inspirada en el fresco “La creación de Adán”, pintado hacia 1510 por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina, la imagen grafiti muestra al presidente Álvaro Uribe Vélez personificado como Adán⁸. Sentado sobre un montículo de piedra en un paisaje de campiña, ha sido tocado por la mano divina que emerge de un cielo henchido de nubes y haces celestiales; es un Adán criollo semidesnudo que, como las pinturas de Miguel Ángel, exhibe un cuerpo musculoso, heroico, cubierto de la cintura para abajo con una especie de taparrabo con los colores de la bandera nacional y en la cabeza un “sombbrero vueltiao” que sugiere la vinculación de Uribe con el paramilitarismo⁹.

Sin embargo, mientras que el Adán de Miguel Ángel, aparece dándole el frente y mirando con gratitud al creador, el “Adán Uribe” le da la espalda. Su atención, con ávida mirada, está centrada en la serpiente tentadora que, al igual

8 Un columnista de prensa, refiriéndose a los correligionarios del presidente Álvaro Uribe, escribió (para ellos), “el 7 de agosto de 2002 fue el primer día de la creación, pues hasta entonces todo era oscuridad”, y añade: “Ellos juran que Álvaro Uribe es el enviado del cielo para sacar a sus compatriotas del desierto de la pobreza y quien después de abrimos paso en medio del mar de la violencia, ha de llevarnos a la tierra prometida; pero eso sí, tras varias reelecciones” (*El Tiempo.com*, 26 de mayo de 2004).

9 El denominado “sombbrero vueltiao” es una prenda típica de las sabanas de la región Caribe colombiana. Mediante la ley 908 de septiembre de 2004, fue elevado por el Congreso de Colombia a la categoría de “Símbolo Cultural de la Nación”. Además de la firma del presidente Álvaro Uribe Vélez sancionando la ley, en el decreto correspondiente aparecen las firmas de Luis Humberto Gómez Gallo como presidente del Senado de la República y Zulema del Carmen Jattin Corrales, como presidenta de la Cámara de Representantes. Como ministra de Cultura firma Consuelo Araújo Castro. La presidenta de la Cámara, exesposa del presidente del Senado, y la ministra de Cultura, son originarias de la región Caribe, y los tres, además de ser grandes aliados políticos del presidente Uribe, terminaron vinculados o condenados por la justicia colombiana por haber tenido nexos con grupos paramilitares. Por esta razón, para muchas personas el “sombbrero vueltiao” terminó siendo identificado con el paramilitarismo.



*Y nuestra
soberania
qué?*



ombia

que la de la Capilla Sixtina, se enrosca en un árbol; pero cuyo cuerpo, en lugar de rematar en un rostro de mujer, como aquella, remata en un brazo ataviado con elegancia y enjoyado que le ofrece un fajo de billetes verdes. Con la mano derecha sostiene una balanza en la que sopesa el trabajo, representado por unas herramientas apiladas entre una de las cazoletas y la ganancia, representada por unas bolsas de dinero amontonadas en la otra.

Como es frecuente en la pintura renacentista, tras la escena principal se abre un paisaje; en este caso es la tradicional vista desde el occidente del centro de Bogotá, atravesada por nubes de esmog. En el fondo, los cerros forman la figura de una mujer desnuda yacente; la cadera corresponde al cerro de Monserrate con su santuario y uno de los senos corresponde al cerro de Guadalupe con su estatua de la virgen. Por un camino que viene de la urbe se alcanza a ver la silueta de unas personas de apariencia campesina, a la que encabeza el grupo le falta la pierna derecha y camina apoyada en muletas. En la esquina inferior derecha, la paloma blanca símbolo de la paz es alcanzada y desplumada por un disparo.

La imagen satírica conjuga las más sobresalientes de las muchas máculas que se atribuyeron al presidente Álvaro Uribe Vélez y su gobierno: su carácter mesiánico y la convicción de ser, por designio divino, el único capaz de sacar adelante el país; el favorecimiento de la configuración e intervención en los asuntos del Estado de grupos paramilitares; la corrupción que según muchos analistas ha sido la más alta y nefasta de cuantas ha habido en Colombia; su privilegio del capital sobre el trabajo; la violencia, el desplazamiento y la muerte.

El 26 de febrero de 2010 la Corte Constitucional de Colombia emitió una sentencia mediante la cual declaraba inexecutable la ley 1354/2009 que pretendía convocar a un referendo constitucional para posibilitar la segunda reelección consecutiva de Uribe Vélez en la Presidencia de la República.

La imagen de la fotografía 101 alude a ese hecho y transforma la sátira en sarcasmo. Uribe Vélez vuelve a ser representado realizando el saludo fascista (como en la imagen 97) pero el texto que acompaña la imagen hace un juego de palabras con el que a la vez que reitera la sindicación de “PARAMILITAR”, lo manda “PARA SU MIERDA”.

En la imagen de la fotografía 102 quien aparece representado como objeto de la sátira política es el sucesor de Uribe Vélez, el presidente Juan Manuel Santos. Elegido con el apoyo de su antecesor, en cuyo gobierno fue ministro de Defensa, se esperaba que fuera el continuador de la denominada “Política de seguridad democrática”, política que, entre otras cosas, le granjeó a Uribe Vélez el mote de fascista; en la imagen, Santos con cara de matón y vestido a la usanza de los gánsteres norteamericanos de los años treinta que popularizó el cine de Hollywood, dispara con furor una ametralladora Thompson de tambor; arma que el cine convirtió en representativa de los mafiosos de aquella época. Flanquea la imagen una lista de nombres de personas asesinadas y la advertencia “La mafia continúa”.

En la imagen de la fotografía 103 en la que nuevamente aparece el presidente



N° 99. Pulso firme. 2010 (p. 165)

N° 100. El para-iso. 2009

N° 101. Le tocó irse. 2010

N° 102. El gangster. 2012 (p. 168)

Fernando Henry Acuña.
ASESINADO. 2009

JHONATAN BUITRAGO
ASESINADO 1 FEB 2009

Miladis VELARDE
ASESINADA 2009

NORBERTO RUIZ ECHAVARRIA
ASESINADO 30 MAYO 2007

Antonio Blandon
ASESINADO 2009

JAI ME ANTONIO GAVIRIA
ASESINADO 5 DIC 2008

Rogelio MARTINEZ
ASESINADO 2010



JESÚS EM
ASESINADO

La m

cont

JOSE GUILLERMO
ASESINADO 6

ALEXANDER
ASESINADO 2

ROSALB
ASESIN

Jose Dionisio LOZAN
ASESINADO 2007

JAIR MUR
ASESINADO 17



Santos, a quién coloquialmente le dicen “Juan Ma”, la sátira es más elaborada: se basa en un juego de sentidos valiéndose del apellido del personaje. Vestido con el severo traje negro y “cuello de lechuguilla” que puso de moda en el siglo XVI Felipe II de España¹⁰, el católico y despótico rey de la Contrarreforma. Lleva la cabeza rematada con cuernos en alusión a la condición de un demonio que, sin embargo, se autoaureola para presentarse a sí mismo como un santo. En la mano derecha (Juan Manuel Santos es zurdo) aun sostiene la brocha con la que se dibujó el nimbo.

Uno de los rasgos de la personalidad política del presidente Santos, que no ha pasado desapercibido, ha sido su ligereza de escrúpulos para cambiar de bando según los dictados de su conveniencia¹¹. El carácter despreciable de la conducta impostora que se quiere transmitir con la imagen, es reforzado mediante el epíteto “HEZ”, escrito sobre el cuerpo del personaje.

En la imagen de la fotografía 104 nuevamente aparece la sátira y también nuevamente tiene como blanco al presidente Santos. Una vez más se recurre a la temática de la contradicción santo-demonio como estrategia de censura. Pero aquí, mediante la leyenda “FALSOS POSITIVOS” que acompaña la imagen, se le atribuye responsabilidad directa en un acto criminal. Se refiere a una serie de decenas de asesinatos de civiles cometidos

¹⁰ En 1573 Felipe II encargó un retrato suyo a la pintora italiana Sofonisba Anguissola. En él, Felipe aparece vestido de negro, con bonete también negro y cuello de lechuguilla. En la mano sostiene una camándula. Felipe Ruiz Martín señala: “[...] Y ahora se trataba de aparecer como rey de la Contrarreforma, el rey devoto por excelencia. Desde ese momento, como si ya hubiera decidido cuál debía ser su uniforme oficial como tal rey, ya siempre vestirá de negro. [...] Felipe segundo no solo se impuso esa severa vestimenta como Rey de la Contrarreforma, [...] sino para toda aquella sociedad, que no de otra manera se nos aparece en los cuadros del tiempo. [...] Una moda que trasciende España y se extiende por todo el imperio” (2003, p. 30).

¹¹ En una entrevista concedida por el escritor Fernando Vallejo, refiriéndose al papa Francisco, con su conocida mordacidad, dice: “En Argentina fue superior de los jesuitas, o sea la Compañía de Jesús, que fundó Ignacio de Loyola para que fueran los lacayos del papa, pese a lo cual hasta ahora no habían tenido ninguno. Bergoglio se ha debido poner entonces Ignacio. Ya traicionó hasta a su secta. Es como Juan Manuel Santos” (*Bocas*, mayo de 2013). Curioso paralelo que conjuga el poder, la imagen de “santidad”, la traición y la impostura de los dos personajes.

por la fuerza pública, siendo Juan Manuel Santos ministro de Defensa, los cuales fueron luego presentados como bajas de guerrilleros en combate.

La imagen satírica no solo se emplea para hacer mofa y recriminación de las actuaciones de las figuras públicas; también resulta apropiada para llamar la atención sobre las fallas de las instituciones o del propio Estado. En el texto de Sigmund Freud sobre el chiste, traído a colación más arriba, se enuncia: “el chiste puede atacar igualmente a aquellas instituciones, personas representativas de las mismas, preceptos morales o religiosos e ideas, que, por gozar de elevada consideración, solo bajo la máscara del chiste [...] nos atrevemos a arremeter contra ellas” (1905, p. 62).

En la imagen de la fotografía 105 un personaje con aspecto de guasón exhibe, colgado del cuello, un cartel con los colores de la bandera colombiana; en él se lee: “CONSTIPACIÓN POLÍTICA”. Es un juego de palabras con el que, a través del doble sentido, se hace burla de los atascos y suciedades que muchos atribuyen a la Constitución Política de la nación.

El empleo de la sátira a través de la imagen ha sido y sigue siendo una estrategia mediante la cual, apelando al recurso del humor, se controvierte las actuaciones dañinas de los poderosos o se dice verdades que de otro modo sería imposible o muy arriesgado. Adolfo Sánchez Vázquez señala que, como dimensión estética:

Cuando el objeto o fenómeno revela su inconsistencia o nulidad hasta el punto de hacer perder toda simpatía o atracción por él, y la risa que suscita ya no está teñida de ternura sino más bien es indignación o ira, podemos decir que estamos en otra esfera de lo cómico: la sátira (1992, p. 239).

Es por ello que el despotismo, la corrupción social o política, la burocracia, los vicios, especialmente los de los poderosos, entre otros, suelen ser los objetos privilegiados de la sátira. Pero además, dado que lo que es objeto de censura se revela como algo que suscita indignación, el humor de la sátira, a diferencia del humor de lo simplemente cómico, implica una crítica mordaz que propugna por la aniquilación de lo censurado.



103



104



105

N° 103. San Ma. 2011

N° 104. Falso positivo. 2010

N° 105. Constipación política. 2010

EL CUERPO IRÓNICO

La ironía es una crítica oculta que hay que leer entre líneas, y cuanto más oculta, más sutil y, a la vez, más profunda. [...] Lo irónico tiene por ello [...], un carácter paradójico

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ, INVITACIÓN A LA ESTÉTICA.

La guerra, en cualquiera de sus formas y lugares, tiene entre los niños y jóvenes involucrados sus más ominosas víctimas. Son los más inocentes y vulnerables y los que generalmente llevan la peor parte en los conflictos. El portal de la ONG Humanium, Juntos por los derechos del niño dice: “Los niños son inocentes, inconscientes del peligro y ‘mucho más baratos’. Además tienden a obedecer y no desafían la autoridad” (s. f.). Es una realidad que los contendientes procuran ocultar siempre.

La imagen grafiti se ha ocupado también de denunciar la presencia de los niños en la guerra. La imagen de la fotografía 106 muestra el



LAS GUERRILLAS SON

LAS REJAS DE LA

INFANCIA MUNDIAL

rostro aterrorizado de un niño tras unos barrotos y un letrero que dice: “LAS GUERRAS SON LAS REJAS DE LA INFANCIA MUNDIAL”.

Esta es una denuncia directa. A veces aparecen imágenes grafiti que, pese a lo execrable del asunto, hacen uso del humor como forma de la crítica. No es, por supuesto, el humor propio de lo cómico, sino el humor de la ironía. En la imagen de la fotografía 107 se observa a unos niños jugando, como debiera ser, pero los juguetes con los que se divierten son artefactos bélicos. Siguiendo la técnica de la caricatura, en un paisaje de palmeras similar a lo que en las guías turísticas suele ser presentado como un “paraíso tropical”, helicópteros de guerra con el fuselaje pintado con rostros que sonríen malévolamente surcan el cielo.

Una niña con ojos sin pupilas y sonrisa maléfica acuna entre sus brazos un obús como si fuera un muñeco; a su lado, un niño más pequeño, descalzo y con un casco de guerra muy grande para su cabeza, saluda militarmente. Hay corazones pintados por todas partes: en la pared de la casa que se ve en el fondo, en el casco militar y en el obús, en los proyectiles que disparan los helicópteros, en los muñecos como conejos de felpa pero con rostro de calavera sonriente y la escena misma está enmarcada por un corazón configurado por calaveras que también parecen sonreír malignamente.

En la imagen de la fotografía 108 un chico con el rostro concentrado y divertido hace juegos de malabares usando granadas explosivas¹².

En la imagen de la fotografía 109 el rostro de un hombre de tosco aspecto exhibe una franca y abierta sonrisa a la que le falta un diente. Parodiando un recurrente aviso publicitario auspiciado por muchas clínicas dentales que ofrecen confeccionar la sonrisa perfecta, con fina ironía un letrero encima de la imagen anuncia: “diseñamos tu sonrisa”.

12 La guerra ha hecho que no sean infrecuentes en Colombia los accidentes en los que niños han resultado heridos o muertos al jugar con artefactos explosivos dejados por los combatientes. En una información de prensa en la que, justamente, se da cuenta de una condena impuesta en el año 2008 al Ministerio de Defensa, por la muerte de un niño que jugaba con una granada dejada abandonada por el ejército, en un área que usaba como polígono, se afirma: “En los últimos 17 años han resultado mutilados o muertos 233 niños al toparse con granadas o explosivos que no se activaron en combate o que fueron abandonados” (*El Tiempo*, 29 de marzo de 2008).

N° 107. Juguetes. 2006

N° 108. El malabarista. 2009

N° 109. Diseño de sonrisa. 2011

N° 110. Reefa. 2015



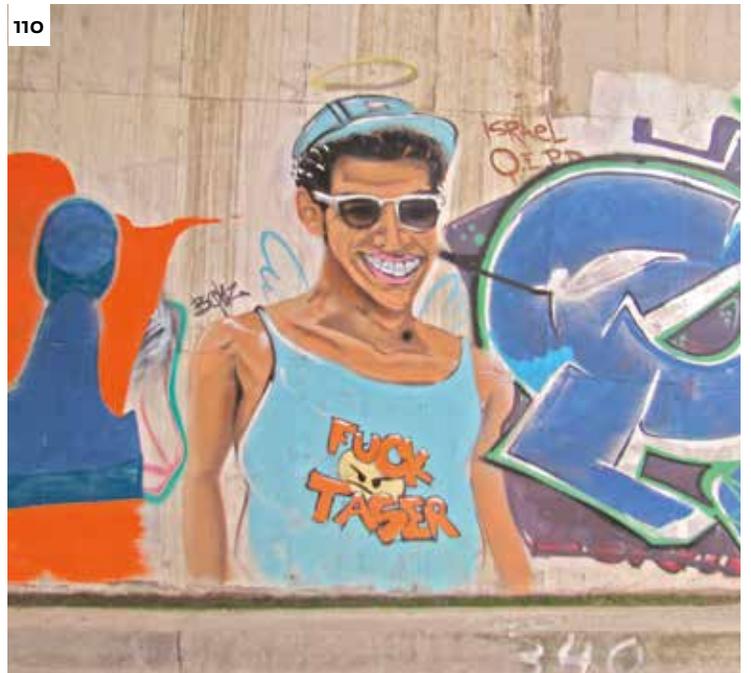
107



108



109



110

El 6 de agosto de 2013, cuando pintaba un grafiti en la ciudad de Miami, el joven colombiano Israel Hernández, resultó muerto por causa de la descarga de una pistola eléctrica Taser que le propinó un policía. Según la fiscalía de Miami, la pistola Taser es un arma “no letal”, y por lo tanto la muerte de “Reefa”, como se conocía a Israel en el mundo del arte urbano, fue un accidente que exime de responsabilidad al policía agresor.

La imagen de la fotografía 110 es un homenaje a Israel Hernández. Lo muestra exhibiendo una gran sonrisa y un atuendo muy a lo Miami Beach: gafas de sol, cachucha y una camiseta sin mangas. El letrero “Israel Q. E. P. D.” anuncia su deceso y la aureola sobre la cabeza sugiere que era una persona bondadosa. Sobre la camiseta lleva estampado un emoticono de enojo, y, con notable ironía, un letrero que dice “*FUCK TASER*”.

La crítica que subyace tras estas imágenes está revestida de ironía; esa es su cualidad estética. Adolfo Sánchez Vázquez precisa que, como forma de la crítica, la ironía:

(...) no tiene el carácter abierto y generoso del humor, ni tampoco el frontal y demoleedor de la sátira. [...] La ironía es una crítica oculta que hay que leer entre líneas, y cuanto más oculta más sutil y, a la vez, más profunda (1992, p. 240).

EL CUERPO BÉLICO

La estirpe maldita de las gentes de armas

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ, EL OTOÑO DEL PATRIARCA.

La obstinada persistencia del estado de guerra en la historia de la humanidad ha fomentado en muchas personas, incluyendo filósofos y teóricos políticos, la idea según la cual la confrontación bélica es una circunstancia que forma parte de la naturaleza humana. Thomas Hobbes, por ejemplo, afirma categóricamente en *Leviatán* que “La condición [natural] del hombre [...] es una condición de guerra de todos contra todos, en la cual cada uno está gobernado por su propia razón” (1651, p. 54).

Pero también hay otros pareceres. El historiador Geoffrey Blainey, por ejemplo, opina que la guerra no es la práctica de una condición natural del hombre sino el resultado del ejercicio del poder. Escudados en motivos tales como: “*The vanity of nationalism, the will to spread an ideology, the protection of kinsmen in an adjacent land, the desire for more territory or commerce, the avenging of a defeat or insult, [...]*” (Blainey, 1988, p. 149)¹³, los hombres han procurado imponerse unos a otros, muchas veces mediante la fuerza de las armas.

¹³ En 2014 Raouf Almalki, embajador de Estado de Palestina en Colombia, escribió en el periódico *El Tiempo*: “La franja de Gaza merece un análisis especial. Asediada por Israel por mar, tierra y aire

En un texto intitulado *Causes of war*, los autores definen la guerra de una manera amplia como: “*sustained, coordinated violence between political organizations*” (Levy y Thompson, 2010). Tal definición incluye desde grandes guerras entre Estados, pasando por guerras de carácter colonialista, guerras civiles, guerras insurgentes, hasta guerras tribales.

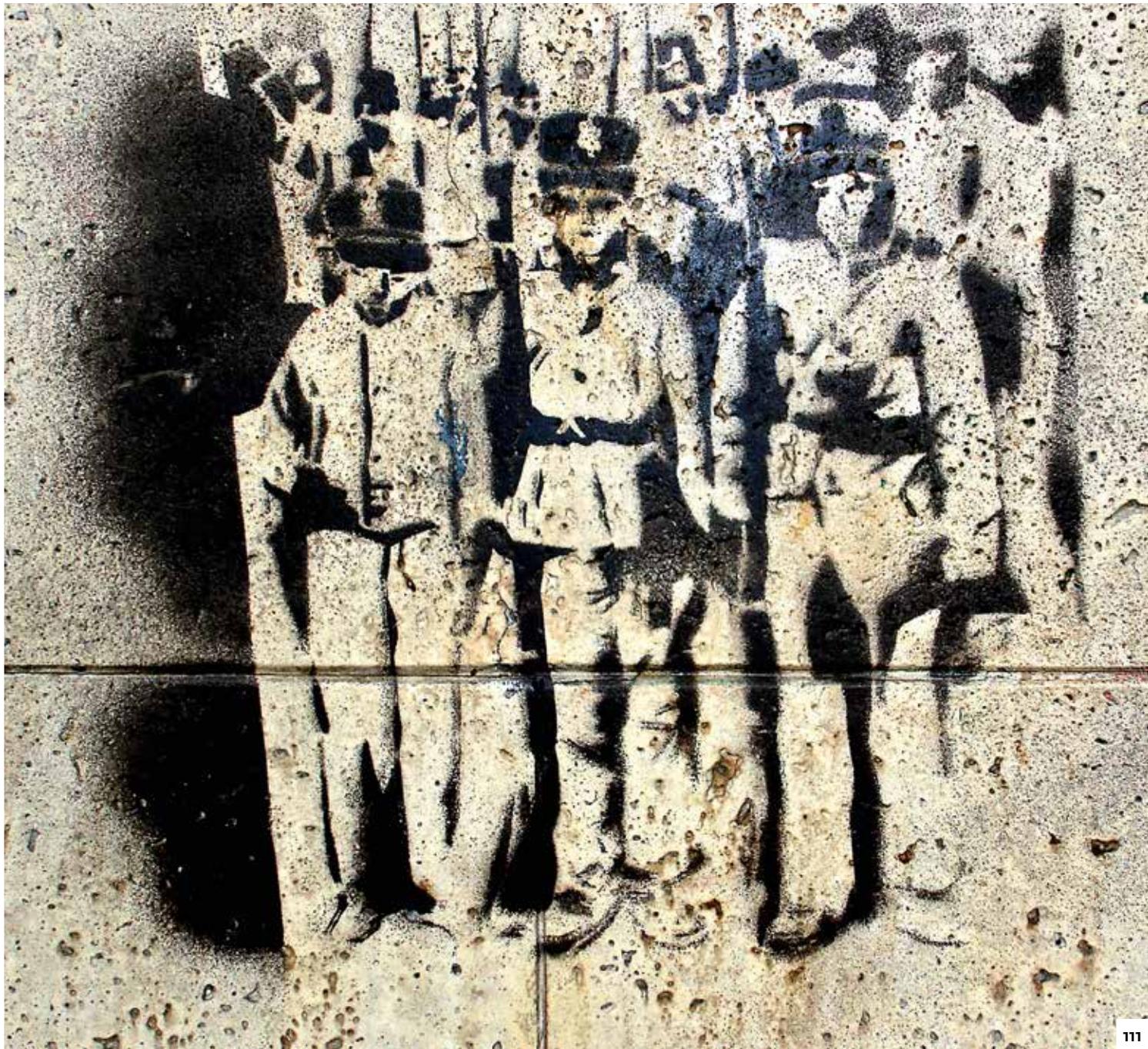
Una de las consecuencias más atroces, entre muchas, de los conflictos armados, particularmente de los internos que son siempre irregulares y que en la actualidad son casi todos los que están ocurriendo, es el efecto dañino que ejerce sobre los niños y los jóvenes residentes en las zonas del conflicto. No es solo el riesgo de muerte, también está el desplazamiento, la orfandad, la mutilación, la agresión sexual, etc. Y entre las calamidades posibles, una de las más infames es el reclutamiento forzado. En un documento titulado *Reporte Internacional Anual 2012 sobre la infancia afectada por la guerra – Los dos Congos de la guerra* el cual tiene un subtítulo que enuncia: “Colombia y la región de los Grandes Lagos en África dos regiones de muerte para la infancia”, se estima que en el año 2012 había en Colombia entre 8000 y 14 000 menores reclutados por los grupos armados, guerrilla y paramilitares. El texto sostiene que incluso el ejército colombiano ha empleado menores para efectuar labores de inteligencia en las zonas afectadas por la guerra (Tribunal Internacional sobre la Infancia Afectada por la Guerra y la Pobreza del Comité de Derechos Humanos Faisal Sergio Tapia – Madrid Unión Europea, 2012).

La imagen de la fotografía 111 reproduce una fotografía tomada en Panamá durante la Guerra de los Mil Días, el conflicto armado ocurrido en Colombia a finales del siglo XIX y comienzos del XX. Publicada en 1902 por el periódico parisino *L'Illustration* (*Credencial Historia*, diciembre de 1990), muestra a tres niños combatientes, vestidos con uniforme militar y quepis, posando para la cámara en medio de un piquete de soldados. Los dos más grandecitos sostienen en posición vertical y pegado al cuerpo el fusil y el más chico lleva la corneta bajo el brazo. Son tan pequeños que los fusiles con las bayonetas los sobrepasan

desde hace 8 años, se ha tomado en una especie de cárcel a cielo abierto, donde el 80 por ciento de su población vive de la ayuda humanitaria –siempre y cuando la autorice Israel–” (17 de julio de 2014).

N° 111. Niños en la guerra. 2005

N° 112a. Montes de María.
2014 (p. 180)







en altura. Podría esta imagen parecer anacrónica, habla de circunstancias que ocurrieron hace más de un siglo; sin embargo, la tragedia del reclutamiento forzado para la guerra del que siguen siendo víctimas muchos niños y jóvenes en Colombia y en otros lugares del planeta, la hace infelizmente actual.

A propósito de la violencia partidista ocurrida durante los años cincuenta del siglo pasado en Colombia, el historiador inglés Eric Hobsbawm aseveró que en este país “los hombres armados forman parte del paisaje, como los ríos y las montañas”. La guerra insurgente y contrainsurgente que se libra desde la década de 1960 en Colombia, hace que la sentencia de Hobsbawm siga teniendo vigencia en la actualidad; desde entonces, el país ha tenido que lidiar con la existencia de múltiples fuerzas contendientes: el ejército regular, varios ejércitos insurgentes de izquierda, grupos paramilitares de derecha, entre otros, que han implicado la permanente presencia de multitud de hombres armados en prácticamente todo el territorio nacional.

La imagen de la fotografía 112a, muestra que el arte urbano no ha sido ajeno a esta nefasta realidad, en ella se ve un fragmento de un gran mural alusivo a El Carmen de Bolívar, municipio situado en la región de los Montes de María, cercana al litoral atlántico colombiano. En el lado izquierdo de la imagen se aprecian las torres de la iglesia de Nuestra Señora del Carmen y sobre una de ellas la inscripción “CARMEN DE BOLÍVAR, MONTES DE MARÍA”. En el centro se advierte parte del rostro de un niño, al parecer de raza negra; no se le ve la parte inferior del rostro, pero el brillo de los ojos y la alegría de su mirada permiten adivinar una sonrisa. Sin embargo, el enfrentamiento por el control del territorio entre grupos paramilitares y grupos insurgentes ha hecho que la región de los Montes de María se haya convertido en uno de los más violentos escenarios de la guerra en Colombia.

En el lado derecho de la imagen de la fotografía 112b, se observa parte del cuerpo de un hombre vestido con uniforme militar de camuflaje y sosteniendo un fusil de asalto. La ausencia de insignias o distintivos de alguna naturaleza dificulta el saber con precisión a cuál de los varios ejércitos en pugna pertenece. En Colombia los soldados regulares usan botas militares, mientras que los combatientes de los grupos irregulares, guerrilla y

EL CUERPO BÉLICO
EL CUERPO POLÍTICO



112b

Nº 112b. Llegó la muerte. 2014

Nº 113. Gaza. 2014



113

paramilitares, usan botas de goma conocidas como “botas pantaneras”. Esta diferencia en la indumentaria ha sido un elemento determinante para distinguir a unos de otros.

Dado que la imagen en cuestión ha sido realizada ex profeso sin la cabeza y sin la parte inferior de las piernas, no es posible recurrir a esa diferenciación en el atuendo para su caracterización. El tipo de arma podría indicar que se trata de un soldado del ejército regular: el M16 es el fusil de asalto usado desde la guerra de Vietnam por el ejército de Estados Unidos y ha sido adoptado por fuerzas militares de países aliados a los norteamericanos. En Colombia, por ejemplo, se ha empleado en la lucha patrocinada por los Estados Unidos contra el narcotráfico. Tal referencia, sin embargo, no es concluyente dado el amplio tráfico de armamento que el conflicto suscita.

La intervención colonialista ejercida por el Estado de Israel en el territorio palestino, es la causa principal del conflicto palestino-israelí, en el cual desde 1948, año de la proclamación del Estado de Israel, se han librado cinco guerras. El militar y político israelí Moshe Dayan escribió en sus memorias: “Somos una generación de colonos y sin

el casco de combate y el cañón del fusil no podríamos plantar un árbol ni construir una casa” (citado en Finkelstein, 2003, p. 22).

La imagen de la fotografía 113 se refiere a ese conflicto denunciando la violencia ejercida por el Estado de Israel sobre la población palestina. Un soldado de torvo semblante, armado con un fusil de asalto M16 de fabricación norteamericana, conduce a empujones a un niño tomándolo por la parte de atrás de la camiseta. Si bien no hay en el soldado ningún elemento visible que lo identifique como israelí, la palabra “GAZA” escrita en el frente de la camiseta del niño y las franjas en las mangas con los colores rojo y verde de la bandera palestina, claramente aluden al conflicto palestino-israelí y en particular a la ocupación por la fuerza del territorio de la Franja de Gaza por parte de Israel¹⁴.

La imagen puede leerse de varias maneras: como una metáfora del modo como Israel ha procedido históricamente con los palestinos, tratándolos como niños a los que es preciso someter por la fuerza; como una alegoría de la debilidad e indefensión del pueblo palestino frente al poder israelí o como una denuncia de la barbarie israelí contra la población civil palestina residente en la Franja de Gaza, incluyendo los niños¹⁵.

14 En 2014 Raouf Almalki, embajador de Estado de Palestina en Colombia, escribió en el periódico El Tiempo: “La franja de Gaza merece un análisis especial. Asediada por Israel por mar, tierra y aire desde hace 8 años, se ha tornado en una especie de cárcel a cielo abierto, donde el 80 por ciento de su población vive de la ayuda humanitaria –siempre y cuando la autorice Israel–” (17 de julio de 2014).

15 Norman G. Finkelstein relata entre muchos ejemplos que, en 2002, mediante la intervención de diplomáticos europeos se logró que las organizaciones palestinas, incluyendo a Hamas, accedieran a un acuerdo preliminar para suspender los ataques palestinos en Israel. Ese preacuerdo abría las puertas a la posibilidad de una negociación con Israel. Sin embargo, “90 minutos antes de que se anunciara, los líderes israelíes –plenamente conscientes de la inminencia de la declaración– ordenaron que un F16 lanzara una bomba de una tonelada sobre

Al lado de la imagen del soldado y el niño, una réplica de la menorá, el candelabro de siete brazos símbolo del pueblo judío que aparece en el escudo del Estado de Israel, convertido en un arma lanzamisiles arroja siete proyectiles aire tierra. La sigla U.S.A. que aparece como una marca en el candelabro lanzamisiles, señala el irrestricto apoyo político y militar que siempre ha recibido Israel de los Estados Unidos de Norteamérica.

un barrio densamente poblado de Gaza matando, junto con un líder de Hamas, a 11 niños y otras cinco personas e hiriendo a 140" (Finkelstein, 2003, p. 39).

EL CUERPO PACÍFICO

Establecer un precepto o regla general de la razón, en virtud de la cual, cada hombre debe esforzarse por la paz, mientras tiene la esperanza de lograrla

THOMAS HOBBS, LEVIATÁN.

La certidumbre que abrigaba Thomas Hobbes (1651) acerca de la tendencia del género humano hacia la guerra como una “condición natural”, le lleva a pensar que es necesario establecer alguna norma razonable que impela a los hombres a esforzarse por lograr la paz. Por otra parte, las atrocidades ocurridas durante la Segunda Guerra Mundial indujeron a que el 10 de diciembre de 1948 la Asamblea General de las Naciones Unidas proclamara la Declaración Universal de los Derechos Humanos. La libertad, la justicia y la paz son los tres derechos fundamentales que encabezan la declaración. Y aunque la recurrencia de la guerra suele ser desalentadora, son muchas las personas en el mundo que realizan ingentes y muchas veces riesgosos esfuerzos por conseguir la paz en los múltiples escenarios de conflicto.

En Colombia, por ejemplo, desde comienzos de la década de 1980 se ha buscado, con diversos resultados, exitosos unos fracasados la mayoría, la

finalización del conflicto armado por la vía de la negociación con los diferentes grupos alzados en armas. El 4 de septiembre de 2012 el gobierno anunció oficialmente el inicio de un proceso de diálogo con la organización insurgente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, Farc, el grupo guerrillero más antiguo del continente y el más fuerte en el país, proceso que, a pesar de múltiples tropiezos, se ha mantenido hasta la actualidad (año 2015).

También las paredes de la urbe registran puntos de vista acerca de dichos acontecimientos. A comienzos del 2013, el proceso de paz con la guerrilla de las Farc presentó una serie crisis en la cual ambas partes se acusaron mutuamente de obstruir la negociación (*Caracol Radio*, 22 de febrero de 2013).

En la imagen de la fotografía 114 aparece una reacción a dicha circunstancia. El movimiento político de izquierda denominado “MARCHA PATRIÓTICA” plasma un aviso en el que reclama una “SOLUCIÓN PACÍFICA AL CONFLICTO”. Invita además a sumarse a la exigencia participando en una marcha el 9 de abril, día en el que se conmemoraba el 65 aniversario del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el caudillo de origen popular que fue inmolado en Bogotá el 9 de abril de 1948.

El aviso está complementado con la imagen de Jorge Eliécer Gaitán de pie, arengando, era célebre su capacidad oratoria y enarbolando una bandera de Colombia. Como en otras ocasiones, el cuerpo heroico vale como recurso propagandístico y de expresión política.

Las zonas rurales han sido en mayor medida el territorio donde se ha librado el conflicto armado en Colombia y buena parte de ese territorio constituye el hábitat ancestral de comunidades indígenas. El hecho de que la mayoría de esas áreas estén ubicadas en territorios estratégicos como zonas de proximidad a las fronteras o sean áreas ricas en recursos naturales, o propicias

para el cultivo de la planta de coca, ha convertido a muchos pueblos indígenas en víctimas de la guerra.

Un documento publicado en el año 2009 por la Agencia de la ONU para los Refugiados, Acnur, señala que para esa época la población indígena desplazada sumaba aproximadamente 70 000 personas. “Los indígenas –dice– huyen por motivos similares a los que obligan a otros miles de colombianos a desplazarse: confrontaciones armadas, amenazas y masacres, minas anti persona y reclutamiento forzado de menores y jóvenes” (Acnur, 2009). Revela que, según la Corte Constitucional colombiana, el conflicto armado y el desplazamiento son causa de que al menos 35 grupos indígenas se encuentren en riesgo de extinción.

No resulta extraño entonces que sean los propios indígenas o personas solidarias con su tragedia, quienes clamen por la paz. En la imagen de la fotografía 115 una mujer indígena, con el lacio cabello trenzado y mirada afligida, acuna entre sus brazos a dos palomas blancas, el símbolo convencional, de origen bíblico, de la paz. En lugar del ramo de olivo que la paloma del diluvio llevó a Noé

N° 114. Gaitán. 2013

N° 115. Las palomas. 2015



114



115

como muestra de la paz de Dios, las palomas de la imagen llevan dos cintas verdes escritas con demandas de “JUSTICIA SOCIAL”, “TIERRA, PAZ Y PAN”

. Las coloridas formas geométricas que decoran los brazos y las manos de la mujer, son una referencia a la tradición ancestral indígena de la pintura corporal, pero no una referencia literal sino mediante un tratamiento pictórico contemporáneo con influencias del *pop art*.

De hecho, Guache, el artista hacedor de la obra, ha declarado que su trabajo “está muy orientado hacia el indigenismo y la tradición latinoamericana” pero precisa que su interés no está en “repetir un cliché recogiendo de manera categórica unas identidades” (*El Espectador*, 17 de mayo de 2014), sino reivindicar una identidad a través de la re-creación de las tradiciones simbólicas de los pueblos indígenas.

La conjunción en la imagen de elementos no occidentales, la mujer indígena, con elementos de la tradición occidental, las palomas símbolos de la paz, trae a la memoria las palabras de Serge Gruzinski cuando afirma en *La guerra de las imágenes* que con la colonización española “La América hispánica se volvió la tierra de todos los sincretismos, el continente de lo híbrido y de lo improvisado” (Gruzinski, 1994, p. 15), circunstancia que, según él, pervive aún.

Han sido siempre las mujeres uno de los grupos más severamente castigados por la guerra y también han sido las consecuencias de ese flagelo unas de las más invisibilizadas. En el prólogo del documento *Mujeres y guerra: víctimas y resistentes en el Caribe colombiano* se lee: “son esas mujeres del común las que más muertes padecen, o las que sobreviven a sus padres, hijos o esposos, sin otra opción que la de soportar con resignación y dignidad los impactos psicológicos, económicos y sociales del conflicto” (Sánchez, 2011, p. 20).

Diversas han sido también las formas de victimización de las mujeres. Entre otras muchas han sido asesinadas, prostituidas y humilladas; han padecido la agresión física y sexual por parte de los actores armados; han sido forzadas, bien por las circunstancias o bien por los grupos en conflicto, a ser parte activa de la confrontación armada; han debido sobrellevar la carga social y económica de sus familias ante la ausencia, por causa de la guerra, de padres o esposos.



9 ABRIL CR. 30-26 9:00 AM CAD

Los pol3 sin
LWS y mujeres
i no va!

mujeres por la
PAZ

ADCK LPP TTP y 57

yentes
PaZ

PaZ con Pan



Es por ello que la concertación de un proceso de paz que no cuente con la participación activa de las mujeres es un proceso, cuando menos, incompleto.

Así lo señala la imagen de la fotografía 116 en ella, un colectivo denominado “Mujeres por la Paz”, emplea un retrato caricaturizado de Frida Kahlo, cuya imagen se ha convertido en un ícono mundial de la lucha por los derechos de las mujeres, para reclamar que: “La paz sin las mujeres ¡no va!”.

En la imagen de la fotografía 117 una concurrida manifestación de personas sube impetuosa por una ladera vociferando y agitando los brazos con vehemencia. La bandera multicolor que ondea en el frente de la multitud sugiere que no se trata de una manifestación partidista, sino de un grupo plural de personas con un propósito común. Los textos que complementan la imagen indican las demandas de los manifestantes: “paz con pan, con justicia social”. Lo empinado del trayecto por el que avanza la multitud insinúa que la consecución de los propósitos propuestos es una tarea que requiere esfuerzo y perseverancia.

Las anteriores imágenes argumentan que si bien terminar con el conflicto armado es indispensable, la paz social es mucho más que la ausencia de la guerra. Si no se construye una sociedad con un nivel de vida razonable, con equidad y con justicia social, la paz puede terminar siendo solo una falacia y la guerra estará siempre al acecho.

La imagen de la fotografía 118 reutiliza la conocida imagen titulada *Love is in the air (flower thrower)*, atribuida al artista urbano británico Banksy. En ella aparece el típico manifestante embozado con la agresiva actitud de lanzar con la mano un proyectil, una piedra u otro artefacto ofensivo; sin embargo, lo que empuña es un ramo de flores. Es una imagen que ha sido replicada en muros de muchas ciudades¹⁶. La imagen es romántica y en esta versión bogotana lo es aún más, pues lo que el hombre se apronta a lanzar no es un ramo de flores sino un corazón. La paradoja implícita planteada entre la actitud agresiva del cuerpo y el objeto que lanzará propone una actitud pacifista.

¹⁶ La imagen se hizo tan famosa que una copia de este dibujo, realizada mediante la técnica del estén-cil y enmarcada, fue vendida, en junio de 2013, por USD 240 000 por la casa de subastas Bonhams de Londres (*El Espectador*, 28 de junio de 2013).

N° 116. No sin las mujeres. 2013 (p. 188)

N° 117. Hacia la cima. 2015 (p. 188)

N° 118. *Love is in the air*. 2012



The background is a textured, abstract composition. It features a base of dark green with lighter green, marbled patterns. Overlaid on this are several vertical, expressive red brushstrokes that form a central, somewhat human-like figure. The figure has a head-like shape at the top and two vertical lines extending downwards, with some branching or radiating lines between them. The overall style is gestural and painterly.

EL CUERPO ARTÍSTICO

EL

CUERPO

ARTÍS-

TICO

EL CUERPO Y LA HISTORIA DEL ARTE

...todo verdadero artista “rehace el cuerpo humano”

JUAN ANTONIO RAMÍREZ, CORPUS SOLUS.

Dibujado, tallado, esculpido, desde muy antiguo ha sido el cuerpo humano uno de los referentes más importantes que han tenido los artistas a la hora de reflexionar y expresar su visión del mundo y de sí mismos. “Solo tenemos que volvernos hacia una de las más antiguas representaciones de la forma humana –dice Tom Flynn refiriéndose a la *Venus de Willendorf*– para descubrir que el cuerpo fue fuente de fascinación incluso en las culturas prehistóricas del paleolítico” (Flynn, 2002, p. 22).

La historia del arte ha mostrado, cómo muchas de las representaciones corporales se han convertido en guía ideológica de su tiempo y, en ocasiones, paradigma cultural de tiempos posteriores. También en la imagen grafiti urbana hay diversas referencias a imágenes significativas de la historia del arte, unas veces empleadas como imagen en sí mismas y otras como pretexto para plantear o promover otras circunstancias.

En la imagen de la fotografía 142, se aprecia una representación de *La piedad*, el célebre grupo escultórico creado por el artista florentino Miguel Ángel entre

N° 142. La Piedad. 2012

N° 143. Tierra y Libertad. 2012 (p. 197)



1498 y 1499. La Virgen María sostiene en su regazo el cuerpo difunto de su hijo Jesucristo recién descendido de la cruz. Afecto al clasicismo griego, Miguel Ángel esculpió una Virgen María de apariencia juvenil cuyo rostro no expresa dolor sino una serenidad intemporal. “¿No sabes –le dijo Miguel Ángel a su discípulo Ascanio Condivi– que las mujeres castas se conservan mucho más frescas que las que no lo son?” (Néret, 1998, p. 15).

La imagen grafiti, realizada mediante la técnica del estencil, destaca y emplea como elemento pictórico dos características relevantes de la escultura original: el drapeado de la túnica que cubre el cuerpo de la Virgen y la anatomía del cuerpo de Jesucristo. Elementos que, en la escultura original, además de reflejar la sensibilidad clasicista de Miguel Ángel, revelan su extraordinaria maestría escultórica.

Entre los años 1929 y 1945, el pintor mexicano Diego Rivera pintó una serie de murales en El Palacio Nacional, en ciudad de México, en los que quiso plasmar su visión de la historia de la nación. Los denominó: “un poema plástico [...] que comprende en su composición la historia de un pueblo” (Rodríguez, 1997, p. 57). La temática del mural se desarrolla en secciones que abordan etapas caracterizadas por los protagonistas (hombres y mujeres) de la historia.

La imagen de la fotografía 143 reproduce un fragmento del mural del Palacio Nacional. En él se distinguen algunos de los más notables personajes de la historia mexicana como el cura Miguel Hidalgo, héroe de la independencia, en la parte inferior en el centro, y Emiliano Zapata, en la parte superior, sosteniendo uno de los extremos de una pancarta que reza “TIERRA Y LIBERTAD”.

En 1925, el escultor colombiano Rómulo Rozo esculpió en París la obra *Bachué*, diosa generatriz de los indios chibchas. Es una figura cincelada en granito negro, de un metro con sesenta centímetros de alta, que representa a Bachué, la diosa que según la mitología del pueblo prehispánico muisca les dio origen. La favorable acogida que tuvo la escultura por parte de la crítica francesa, que la vio exhibida en 1926 en la Exposición de Artes Decorativas de París, motivó que se la eligiera como pieza central del pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929.





A pesar de ello, según refiere el teórico de arte Ricardo Arcos-Palma, la obra “fue largamente olvidada por una historiografía miope” (2013, p. 87) que despreciaba lo vernáculo y consideraba que la modernidad no apareció en el arte colombiano sino hasta mediados del siglo XX. Hoy en día, sin embargo, la *Bachué* es considerada, no solo la primera obra de arte moderno en el país, sino además una pieza fundamental en el desarrollo de una conciencia artística propia.

En la imagen de la fotografía 144, aparece una reproducción de una fotografía tomada en 1925 por Pierre Choumoff –el fotógrafo de Auguste Rodin– a Rómulo Rozo tallando la *Bachué* en su estudio en la ciudad de París. Se ve la figura vertical, hierática, de *Bachué* emergiendo del agua, con las piernas convertidas en serpientes enroscadas entre sí y levantando con los brazos sobre su cabeza al niño que, según la narración mítica, luego convertiría en su pareja y con el cual procrearían al pueblo muisca.

Junto a ella se ve al joven Rómulo Rozo (tenía 26 años entonces), cubierta la cabeza con una boina y ceñida la cintura con una ancha faja, cincelandó el cuerpo de la diosa. *Bachué* –dice el historiador Álvaro Medina (2013)– respondía al anhelo de hallarle a la expresión cultural de Iberoamérica las poéticas que expresaran la idiosincrasia de estos pueblos, distintos de los europeos en su recorrido histórico y en su experiencia vital.

La aparición de las tres imágenes anteriores en el escenario de la imagen grafiti, puede leerse bien por el sentido implícito contenido en ellas: el mensaje religioso en la primera, el mensaje político en la segunda, el mensaje nacionalista en la última; o bien simplemente como un homenaje a los creadores de las obras que las inspiraron.

La imagen de la fotografía 145 tiene un sentido claramente político. Muestra una representación de perfil de la escultura

ecuestre “El Bolívar desnudo”, de Rodrigo Arenas Betancourt¹. Simón Bolívar cabalga desnudo, sin galardones, emblemas ni armas, llevando en la mano una antorcha. Rodrigo Arenas Betancourt la concibió como un “símbolo de libertad” y la llamó “El Bolívar – Prometeo” en alusión a Prometeo², el titán que al desafiar a los dioses en beneficio de la humanidad fue castigado por ello y se convirtió en héroe. También se ha leído “El Bolívar desnudo” asociado con la figura mitológica híbrida del centauro, la cual se ha emparentado alegóricamente con los jinetes llaneros

-
- 1 La escultura original fue instalada en 1962 en la Plaza de Bolívar de Pereira con motivo de la celebración del centenario de la ciudad.
 - 2 Así lo describió Rodrigo Arenas Betancourt: “Quedó desnudo el hombre, tal un Cristo a caballo. Desnudo el caballo, desnudo el fuego –como en las manos de Prometeo– desnudas las banderas. Nada más, nada menos que un Prometeo: el hombre volando con el fuego sobre la bestia y sobre las montañas en donde los hombres duermen y engendran. Ciegos que buscan la luz. Esclavos que buscan la libertad. Bolívar - Prometeo. Bolívar - tempestad. Bolívar - incendio. Tal es mi estatua. No otra cosa fueron las guerras de independencia... un anhelo de libertad para conocer, para vivir, para crear” (*El Diario del Otún*, 15 de agosto de 2009).



que acompañaron a Simón Bolívar en la campaña libertadora de la Nueva Granada. Es probable que sea esta última lectura la más usual con respecto a la imagen grafiti que estamos considerando.

Es el emblema de un movimiento político de izquierda denominado “Marcha Patriótica” y, como se aprecia en el texto que acompaña la imagen: “Está en marcha la dignidad”, la idea de movilizarse hacia el objetivo, como lo hicieron los “centauros llaneros”, es el concepto central. Hay en la imagen una apropiación de la escultura de Arenas Betancourt, y una intervención al añadirle la bandera ondeante de Colombia que, como una estela, va dejando el grupo ecuestre en su carrera. De esta manera el movimiento apela también al clásico recurso de emplear la imagen del cuerpo heroico de la antigüedad como instrumento de propaganda política³.

La imagen de la fotografía 146 es una reproducción del personaje central del óleo *El Hijo del Hombre* pintado en 1964 por René Magritte. Si bien la imagen está incompleta con respecto a la pintura original (faltan el brazo izquierdo y la mano derecha del personaje, y también el paisaje del fondo), en ella aparecen los dos elementos esenciales del cuadro y de la propuesta poética del autor: el individuo (que parece ser un autorretrato) y la manzana que le cubre el rostro. Conjugando elementos de diversa naturaleza, Magritte construye una “imagen poética” cuyo propósito es suscitar un misterio. En una ocasión afirmó: “Yo introduje en mis cuadros elementos con todos los detalles que se ven en la realidad, y noté enseguida que estos elementos, representados así, cuestionaban directamente su correspondencia con el mundo real (Meuris, 1992, 154). “De esta forma creo lo desconocido a partir

de cosas conocidas” (Meuris, 1992, p. 112). La predilección de que ha sido objeto *El Hijo del Hombre* en el ámbito de la parodia, la ha convertido en una de las obras más conocidas no solo de Magritte sino de la historia del arte.

Pero probablemente sea la Mona Lisa, el célebre retrato realizado por Leonardo Da Vinci entre los años 1503 y 1519, no solo la más famosa pintura de la historia del arte, sino también la más parodiada. Incluso desde el mismo mundo del arte; basta recordar el *ready-made* realizado en 1919 por el artista Marcel Duchamp, en el que tomó una tarjeta postal con la efigie de la Mona Lisa y le pintó bigotes y una barbilla. También le insertó una leyenda con las iniciales L.H.O.O.Q, acrónimo que pronunciado en francés suena como *Elle a chaud au cul* (ella tiene el culo caliente). Se trató de un mordaz reproche a lo que el autor consideraba una perjudicial sacralización del arte. El propio Duchamp así lo declaró: “En 1919, cuando Dadá estaba en plena actividad, y nosotros demolíamos muchas cosas, la Mona Lisa se convertía en una víctima predilecta” (Marcadé, 2008, p. 204).

En la imagen de la fotografía 147 aparece una parodia de la Mona Lisa. En ella, el rostro de la Gioconda ha

³ Dice Tom Flynn que es usual que se recurra al cuerpo heroico de la antigüedad como un “modelo de pureza, simplicidad y virtud digno de ser emulado por el mundo moderno” (2002, p. 94).



N° 144. Bachué. 2008 (p. 199)

N° 145. Bolívar desnudo. 2012

N° 146. El hijo del hombre. 2005





sido reemplazado por una calavera tatuada, colorida y sonriente. Recuerda las imágenes inspiradas en *La Catrina*, nombre que le diera el muralista Diego Rivera a una imagen inventada en la época revolucionaria por el caricaturista y grabador mexicano José Guadalupe Posada, a la que bautizó *La calavera garbancera*, y que empleó para burlarse de muchos de sus coterráneos quienes teniendo sangre india procuraban aparentar tener estirpe europea. “Las que hoy son empolvadas GARBANCERAS, pararán en deformes calaveras” decía un verso compuesto por el propio Posada.

La “Monalisa” registrada en este trabajo está firmada con el apelativo de “Revolver”, seudónimo de Carlos García Polo, un artista urbano barranquillero que ha plasmado profusamente en los muros urbanos, imágenes intervenidas de la Mona Lisa como propuesta artística. En una entrevista declaró que la Mona Lisa

(...) es una obra universal que todo el mundo conoce y con ello no persigo burlas ni ridiculizarla, por el contrario, la Monalisa (sic) tiene un aura especial y las mías te recuerdan que es una pieza de arte universal que se puede transformar (*El Tiempo*, 5 de mayo de 2012).

De hecho, en algunas de sus intervenciones inserta un letrero que exhorta: “Transforma tus íconos”. El objetivo de su propuesta, añade, consiste en “intervenir los muros de la ciudad y hacer que el arte esté más cercano a la gente” (*El blog Canalla*, s. f.).

A comienzos del año 2013, con motivo de la celebración del 475 aniversario de la ciudad, la alcaldía de Bogotá realizó una convocatoria cuya finalidad consistía en seleccionar propuestas de intervención artística urbana, mediante la elaboración de cinco murales en sendos espacios predestinados para tal fin. Los muros designados están ubicados en un lugar muy representativo de la urbe; se trata del sector donde la avenida El Dorado conecta el aeropuerto, el Centro Administrativo Nacional, y la Universidad Nacional con el Centro Internacional de la ciudad.

El beso de los invisibles: un mural de 23 metros de altura –fotografía 148– elaborado por un colectivo llamado Vértigo Graffiti fue una de las propuestas escogidas. El tema del mural se inspiró en una fotografía aparecida en un periódico⁴ en la cual se ve a una pareja de indigentes, habitantes de la llamada “calle del Bronx” en Bogotá, que tendidos sobre el pavimento de la calle, y completamente despreocupados del ominoso entorno que les rodea, se besan amorosamente.

El tratamiento artístico de la imagen está inspirado en el cuadro *El beso*, pintado en 1907/08 por el artista austriaco Gustav Klimt. La pareja, acostada sobre el piso, se besa apasionadamente. Ambos tienen la piel curtida por la intemperie, que contrasta con el cabello blanco y, como en el cuadro de Klimt, van ataviados con prendas muy coloridas. Como en la fotografía que inspiró la obra, la escena está vista desde arriba; la imagen de la paloma,

⁴ El relato del hecho puede consultarse en: *El Tiempo* (3 de mayo de 2013).

acentúa el ángulo de visión. Esta es una imagen bastante menos erótica que el cuadro de Klimt; sin embargo, como dijo el director del grupo autor de la obra refiriéndose a la fotografía que les sirvió de inspiración, “captura un momento de humanidad en un ambiente adverso” (*El Tiempo*, 10 de julio de 2013).



N° 147. Mona Catrina. 2013 (p. 202)

N° 148. El beso. 2014

EL CUERPO LECTOR

*Pienso que el libro es una de
las posibilidades de felicidad
que tenemos los hombres*

JORGE LUIS BORGES, EL LIBRO.

En una conferencia pronunciada por Jorge Luis Borges en 1978 en la Universidad de Belgrano de Buenos Aires, cuyo tema era el libro y la lectura, dijo:

De los diversos instrumentos del hombre, el más asombroso es, sin duda, el libro. Los demás son extensiones de su cuerpo. El microscopio, el telescopio, son extensiones de su vista; el teléfono es extensión de la voz; luego tenemos el arado y la espada, extensiones de su brazo. Pero el libro es otra cosa: el libro es una extensión de la memoria y de la imaginación (1999, p. 9).

El libro, entendido de manera amplia, desde las antiguas tablillas de arcilla en Mesopotamia hasta los libros electrónicos de hoy, ha sido uno de los varios instrumentos a través de los cuales los hombres hemos desarrollado la lectura; una actividad que, hasta donde se sabe, es exclusiva de nuestra especie. El texto escrito favorece el diálogo con otros diferentes, no solo culturalmente sino también en espacio y tiempo, y ayuda a la construcción de nuestro universo individual y colectivo.

A comienzos del siglo XIX en Europa, ya se empleaban los libros para la educación de niños y jóvenes. Los más populares fueron los cuentos de hadas, que eran básicamente cuentos populares campesinos adaptados como literatura dirigida ex profeso a los jóvenes. Las lecturas estaban esencialmente orientadas a la educación moral bajo principios muy ortodoxos en materia religiosa y social. Fue gracias a la consolidación de lo que Philippe Ariès denominó “la invención de la infancia” (citado en Cavallo y Chartier, 2001, p. 563), que en el siglo XX la población infantil y juvenil se convirtió en un valioso objetivo del mercado.

Existe hoy en día, una considerable industria dedicada a la producción de bienes de consumo dirigidos exclusivamente a los niños y adolescentes. La producción de libros no ha sido ajena a esa lógica. Un reportaje de prensa sobre la versión del año 2015 de la Feria Internacional del Libro de Bogotá, afirma que en los últimos años (aproximadamente desde 2010) la literatura infantil y juvenil ha sido uno de los campos en los que más ha crecido la industria editorial. Esto tiene que ver, según la autora de la crónica, con estrategias editoriales y políticas de promoción de la lectura implementadas por varios países. Paradójicamente –dice– aunque los niños y jóvenes son los más cercanos al mundo digital, “el papel tiene aún una fuerte presencia en la literatura infantil y juvenil” (*El Tiempo*, 24 de abril de 2015).

En la imagen de la fotografía 149 se ve a un niño completamente absorto en la lectura de un libro. El semblante de su rostro: los ojos muy abiertos y una sutil expresión de satisfacción, hace pensar que disfruta la lectura. Nos recuerda a Bastián Baltasar Bux, el chico lector de “La historia interminable” de Michael Ende cuando encontró el libro: “Bastián se dio cuenta de que, durante todo el tiempo, había estado mirando fijamente el libro que el señor Koreander había tenido en las manos [...] Era

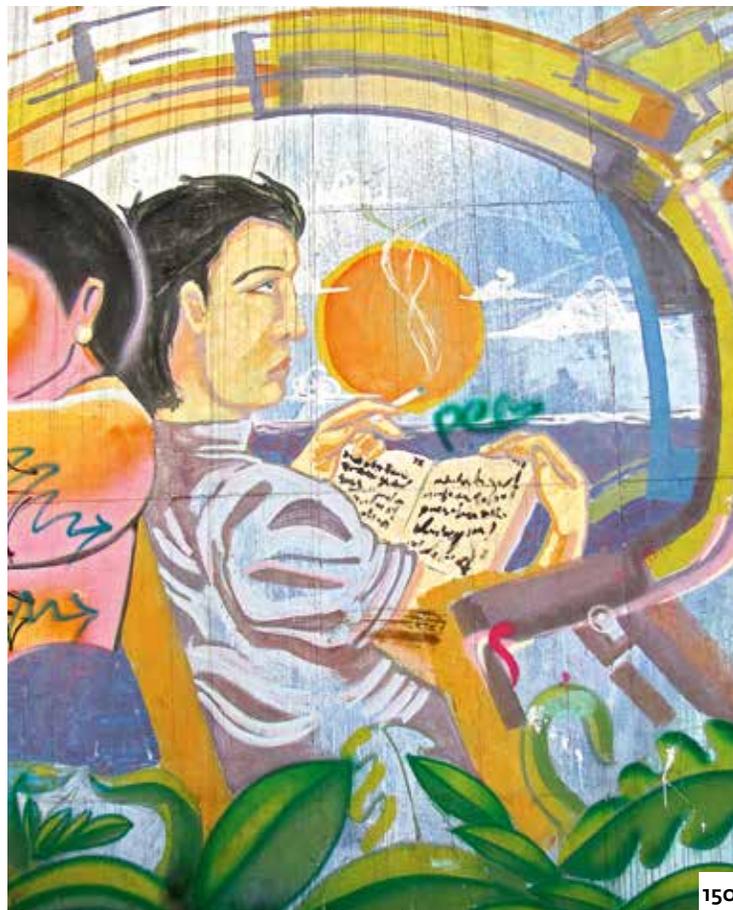
como si el libro tuviera una especie de magnetismo” (Ende, 1993, p. 11).

En la imagen de la fotografía 150, un hombre joven sentado frente al mar, en cuyo horizonte se ve un sol inmenso, sostiene entre sus manos y apoyado contra su pecho un libro abierto. El cigarrillo que sujeta con dos dedos de la mano izquierda y la mirada perdida en el horizonte, sugieren que quizá esté cavilando sobre lo que ha encontrado en el libro. La escena parece aludir a dos ideas con frecuencia asociadas al mar y a los libros: el viaje y el conocimiento. “Los lectores son viajeros”, escribió Michel de Certeau (2000). Y todo viaje que valga la pena catalogarse como tal, enseña algo. Así lo piensa el hidalgo caballero de La Mancha cuando afirma que: “...el que lee mucho y anda mucho, ve mucho y sabe mucho” (Cervantes, 1972, p. 238).

Pocas cosas más característicamente urbanas que la prensa escrita. En su texto *Ciudad fragmentada*, Juan Carlos Pérgolis afirma que en la actualidad la historia tradicional se ha fragmentado en múltiples relatos con la pretensión de abarcar todos los temas posibles y “cuya única finalidad parece ser el contener todos los relatos, todas las anécdotas,



149



150



151

N° 149. Bastián. 2015

N° 150. El viaje. 2015

N° 151. Leopold Bloom. 2015

N° 152. Vencidos. 2008 (p. 208)



todas las acciones”. En consecuencia – apunta no sin cierta ironía– “No resulta casual [...] que sea la prensa escrita, más que ningún otro medio, quien hace la historia” (Pérgolis, 2005, p. 75).

En la imagen de la fotografía 151 conformada por fragmentos de ciudad, se ve a un individuo sentado sobre una caja, en el andén de una calle, leyendo un periódico. El ademán de sostenerse el rostro con la mano sugiere una actitud de concentración que recuerda la escultura *El pensador*, de Auguste Rodin. Pero la pose, con el periódico entre las piernas, y lo que parece ser una puerta detrás, también trae a la memoria a Mr. Leopold Bloom sentado en su retrete de la calle Eccles en Dublín, leyendo plácidamente el periódico mientras vacía su vientre y pensando: “Publican cualquier cosa hoy en día” (Joyce, 1922, p. 49).

Las tres imágenes anteriores, además de reflejar una estimación por la lectura, muestran un proceder que por natural que nos parezca hoy en día, no fue siempre así: la lectura silenciosa. Afirma Alberto Manguel en su obra, *Una historia de*

la lectura que “hubo que esperar al siglo X para que esa manera de leer llegara a ser habitual en Occidente” (1998, p. 61).

Antes, los propósitos prácticos de la lectura: enseñar, persuadir, orientar, etc., exigían que esta se hiciera en voz alta. En la antigüedad, dice Borges, “Se ve siempre en el libro a un sucedáneo de la palabra oral” (1999, p. 13). Con la aparición del lector silencioso, que lee únicamente para sí mismo, se hizo posible la lectura además de por la necesidad de informarse o de aprender, también por el placer de leer.

Y a propósito del hidalgo caballero, mencionado más arriba, en la imagen de la fotografía 152 se ve silueteada su larga y enjuta figura cabalgando encorvada sobre su escualido rocín. La cabeza gacha de jinete y cabalgadura y la lanza desplomada que porta el caballero, reflejan el infortunio. Nos recuerdan un verso de León Felipe, de su poema *Vencidos*: “Por la manchega llanura se vuelve a ver la figura de Don Quijote pasar. Va cargado de amargura, va, vencido, el caballero de retorno a su lugar” (1920, p. 15).

Como se sabe, al bueno de don Alonso Quijano, el mucho leer libros de caballería y el poco dormir le trastornaron el seso convirtiéndose en Don Quijote. Al final, cuando en la inminencia de la muerte recobra la cordura, lamenta haberse dejado embelesar por los libros de caballerías, porque no traen sino “disparates” y “embelecos”; admite, sin embargo, que hay libros que son “luz del alma” (Cervantes, 1972, p. 336). A propósito de esta recuperación del juicio de Alonso Quijano, Jorge Luis Borges dice: “Antes que cerremos el volumen y despertemos de ese sueño del arte, don Quijote se nos adelanta, despertando él también y volviendo como nosotros a la mera y prosaica realidad” (2003, p. 9).

EL CUERPO MUSICAL

*La fiesta es comunidad, es la
presentación de la comunidad misma
en su forma más completa*

HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO.

En su investigación sobre el rol desempeñado por el ocio en los procesos de civilización en Occidente, Norbert Elias y Eric Dunning (1995) aseguran que en las sociedades contemporáneas el éxito social depende en buena medida de saber mantener una dosis de autocontrol personal que permita a los individuos cohibir la expresión excesiva de las emociones intensas. Pero esa permanente contención de los sentimientos fuertes muchas veces provoca un efecto negativo en las personas debido a los niveles de tensión que puede ocasionar.

En estas sociedades también existe un amplio número de actividades recreativas en las cuales es posible, con el consentimiento social, expresar cierto nivel de emoción; de esta manera, tales actividades contribuyen a aligerar la tensión generada por la vida cotidiana, es decir, que tienen un efecto catártico. Algunas de ellas son de naturaleza festiva: las fiestas mismas, públicas o privadas, los carnavales, los conciertos, los festivales musicales, entre otras.

Por otra parte, Hans-Georg Gadamer ha señalado la virtud que tiene la fiesta de congregar y en cierta forma equiparar. Dice: "Si hay algo asociado

siempre a la experiencia de la fiesta, es que se rechaza todo el aislamiento de unos hacia otros” (1991, p. 99). Complementando esa idea, se puede citar a Josep Martí quien trae a colación cuatro elementos que han sido definidos por el antropólogo italiano Vittorio Lanternari como indispensables para la fiesta: “la sociabilidad, la participación, la ritualidad y la anulación temporal y simbólica del orden”. Pero –agrega Martí– “a esas cuatro constantes creo que debemos añadir otra no menos importante: el disfrute” (2008, p. 14).

En los eventos de índole festiva (carnavales, conciertos, etc.), es la música, en gran medida, la responsable de dar vida a la fiesta y procurar el disfrute. Ya lo decía Aristóteles refiriéndose a la música: “Y así no deja de tenerse presente en toda reunión, en toda diversión, como un verdadero goce” (s. f.).

En la imagen de la fotografía 153 un joven de rasgos mestizos, ataviado con un chaleco decorado con alegres motivos florales, luce una brillante mirada y una sonrisa mientras sostiene en sus manos un par de baquetas. Todo en su figura: la expresión, el atuendo, los instrumentos, hace pensar en un tamborilero,

protagonista infaltable en la mayoría de los eventos festivos que se vive en cualquier ciudad contemporánea.

Una leyenda atribuida al pueblo indígena *Abenaki* de Norteamérica, relata que cuando el creador estaba asignando lugar a los espíritus para que moraran en la Madre Tierra, desde la distancia se escuchó llegar el retumbar de un gran sonido. El creador se detuvo a escucharlo, y el sonido fue acercándose cada vez más hasta llegar frente a él.

–¿Quién eres tú?– preguntó el creador.

–Soy el espíritu del tambor– fue la respuesta. –He venido a preguntarte si me permites participar en estas maravillosas cosas.

–¿Y cómo harías para participar?–. Preguntó el creador.

–Me gustaría acompañar el cantar de la gente. Cuando ellos canten desde sus corazones, yo cantaré como si fuera el latido de la Madre Tierra. De esta manera, toda la creación cantará en armonía.

El creador aceptó la petición, y desde ese momento el tambor acompaña las voces de la gente (Leyenda de *Abenaki*).

El sonido del tambor exalta los ánimos de las personas (también por esa razón suele usarse en la guerra), y en las fiestas transmite entusiasmo y alegría. En las fiestas callejeras, que ocurren en pueblos y ciudades, el tamborilero es especialmente importante: su latido, como en la leyenda *Abenaki*, acompaña los cantos y los bailes de los congregados.

Como en muchas ciudades del mundo, en Bogotá se llevan a cabo con cierta regularidad eventos musicales de carácter masivo. Promovidos por la administración de la ciudad, se han institucionalizado, desde mediados de los años noventa del siglo pasado, seis festivales musicales conocidos con el nombre de “festivales al parque”. Se realizan en diversas épocas del año en espacios públicos urbanos y de manera gratuita. Son seis expresiones musicales que van desde la

música colombiana hasta la ópera, pasando por el rock, el jazz, la salsa y el hip-hop, con las correspondientes derivaciones propias de cada género. Los más concurridos son “Rock al parque”, “Salsa al parque” y “Hip hop al parque”⁵.

Tres aspectos considera Armando Silva como esenciales para que la aparición del rock and roll, a mediados del siglo XX, se haya convertido en uno de los acontecimientos culturales más importantes e influyentes de su tiempo; influjo que perdura hasta los tiempos actuales. Estos son: su carácter urbano, “el primer gran fenómeno urbano de masas juveniles” (Silva, 2009, p. 17); su expansión mundial puesto que trascendió fronteras, tanto físicas como culturales, haciendo que muchos jóvenes de diferentes países y culturas hicieran cosas parecidas; y su permanencia pues, además del surgimiento de figuras contemporáneas, muchos de los grandes músicos del pasado siguen teniendo gran aceptación no solamente por quienes eran jóvenes en su época, sino también por los jóvenes actuales.

Características urbanas como el frenesí y la estridencia y la repetición de los sonidos, que en la cotidianidad generalmente resultan odiosos, en el rock se transformaron en ritmos y melodías. Charlie Gillett dice que “El Rock and Roll quizá fue la primera forma de cultura popular que celebró sin reservas los rasgos más criticados de la vida urbana” (2008, p. 17).

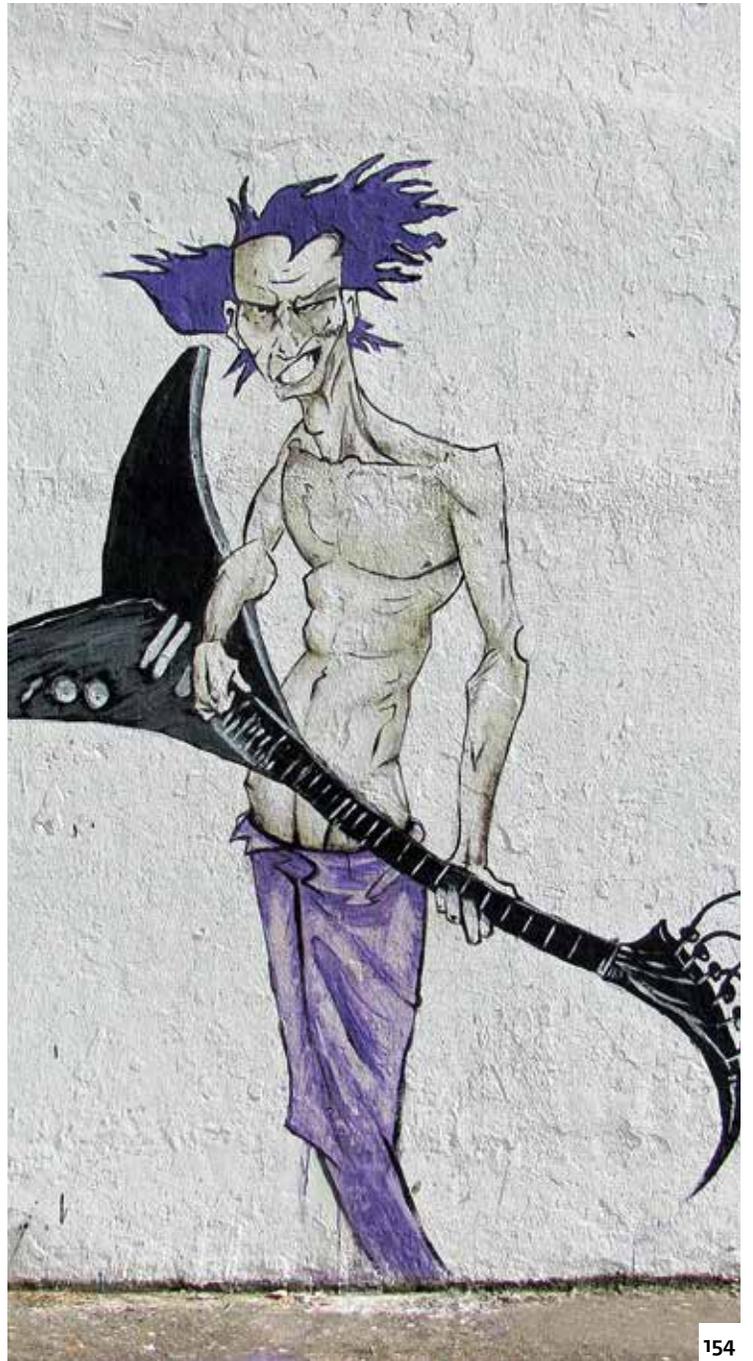
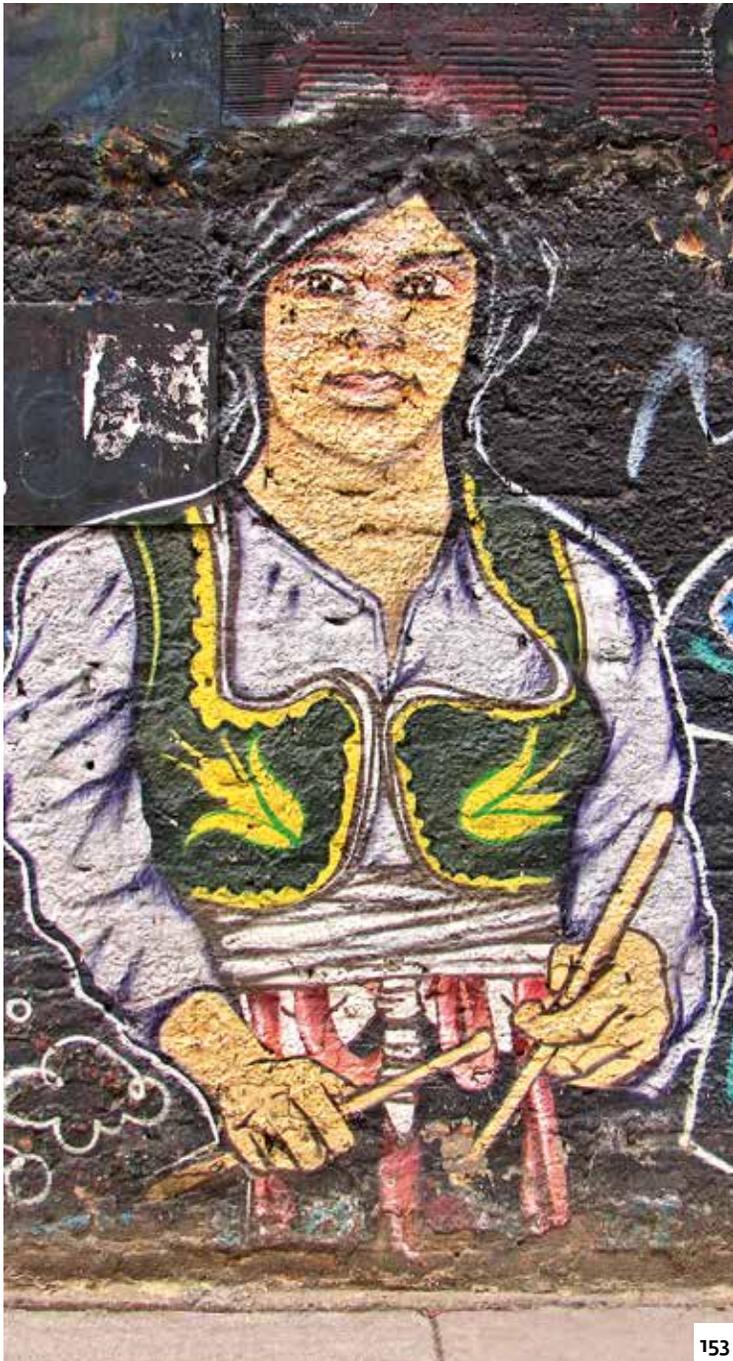
Eso ha contribuido a conferirle a la cultura del rock un talante transgresor, encomiado por sus adeptos y vilipendiado por sus opositores. El rock and roll, que más tarde se condensaría en el rock a secas y del cual se derivaría una amplia variedad de tendencias musicales y estilísticas, ha contribuido durante más de medio siglo a configurar la sensibilidad de muchos de los habitantes de las ciudades.

En la imagen de la fotografía 154 se ve a un hombre tañendo una guitarra eléctrica, del tipo *Flying V*, a la que la potencia del toque le ha roto algunas cuerdas. El magro pero musculoso y filoso torso desnudo, el alborotado cabello de color púrpura, la risa ladeada y la mirada penetrante, le confieren un aire jactancioso e irreverente. Todo indica que se trata de la representación de

5 Véase: <http://www.colombia.travel/es/turista-internacional/actividad/atracciones-turisticas-recomendadas-informes-especiales/festivales-al-parque-en-bogota>

Nº 153. El espíritu del tambor. 2013

Nº 154. *Flying V*. 2013



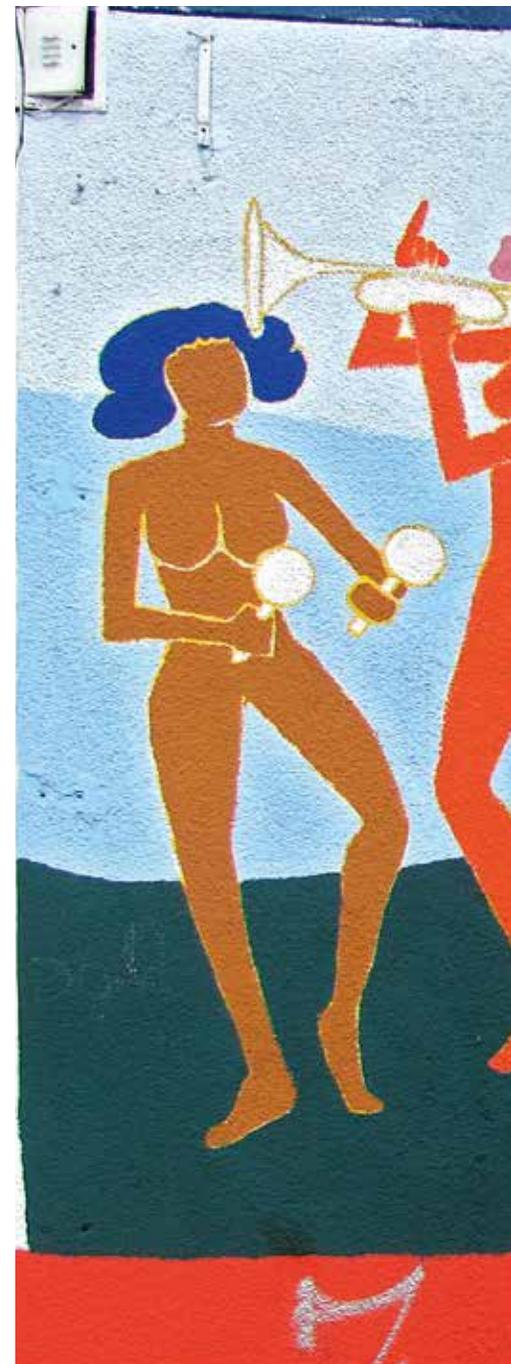
la figura de un músico de rock, particularmente de las tendencias pesadas como el *metal*. No es infrecuente ver a estos músicos exhibiendo el torso desnudo en sus conciertos. El cuerpo cobra allí un carácter exhibitivo, que es parte del espectáculo, pero también quiere expresar una actitud irreverente consecuente con la índole transgresora de la música que interpretan.

Una característica común a la mayoría de las grandes ciudades, si no a todas, es su condición pluricultural⁶ derivada de la permanente inmigración. En una investigación sobre músicas urbanas en Bogotá, desarrollada en la Universidad Pedagógica Nacional, se afirma: “Los lugares de diversión creados por los inmigrantes, le dan esa característica pluricultural o transregional como ciudad que se ha ‘colombianizado’” (Zapata y otros, s. f., p. 23). Hay en la ciudad una notable diversidad de expresiones festivas y musicales de diferente proveniencia, en las que conviven y se entremezclan tendencias locales y extranjeras. En Bogotá, la inmigración, además del pluriculturalismo, ha producido también una gran riqueza étnica.

En la imagen de la fotografía 155 se ve la representación de un grupo de cinco mujeres que conforman un conjunto musical. A juzgar por los instrumentos, parece tratarse de un conjunto dedicado a la interpretación de música salsa. Los cuerpos, silueteados y sin rostro, aparecen desnudos y son de distintos colores; también lucen diferentes tipos de cabello y peinado. Podría decirse que es una metáfora visual del pluriculturalismo y la diversidad étnica presente en la ciudad, y también de la virtud que tiene la música para trascender las diferencias y reunir a las personas.

A finales de los años sesenta, en barrios populares de Nueva York como el Bronx, Brooklyn y Queens, habitados principalmente por comunidades de origen

6 Josep Martí establece una diferencia entre pluriculturalidad y multiculturalismo. Dice: “El término *Pluriculturalidad* alude a la convivencia de diferentes culturas dentro de una misma sociedad. *Multiculturalismo*, en cambio, aunque originariamente tenía un sentido descriptivo, pronto pasó a entenderse como normativo, relacionándolo directamente con las políticas destinadas al mantenimiento de la diversidad cultural dentro de un mismo país. Y de hecho, el sufijo *-ismo* señala ya claramente la existencia de la componente ideológica del término, una significación que también ha pasado a su correspondiente adjetivo multicultural” (2008, p. 10).





afroamericano y latinoamericano, los jóvenes, marginados por su condición socioeconómica de las discotecas elegantes, comenzaron a hacer fiestas en las calles y otros espacios públicos. Esas fiestas callejeras, denominadas *block parties*, fueron el germen del hip hop, tendencia cultural que luego migraría a muchas ciudades del planeta. Se atribuye a un músico del Bronx conocido con el sobrenombre de “Afrika Bambaataa” el haber concebido el término hip hop y a otro, también del Bronx, conocido como KRS One el haber precisado los cuatro cimientos del hip hop: el mensaje, el *MCing (rapping)*; la música, el *DJing (turntablism)*; el baile, el *breakdancing (bboying)*; y la gráfica urbana, el grafiti.

En la imagen de la fotografía 156 tres de los cuatro individuos en ella presentes están realizando alguna de las acciones consideradas fundamentos del hip hop. En el costado derecho un *disc-jockey* o *DJ*, opera el tocadiscos realizando efectos de *turntablism*, es decir manipulando el tornamesa sobre el que gira un disco de vinilo, mientras a su lado un *rapper* canta sosteniendo un micrófono con la mano izquierda al tiempo que con la derecha ejecuta uno de los gestos característicos del estilo. En el extremo izquierdo un grafitero, protegido por una máscara antigás, lleva en sus manos las acostumbradas latas de pintura en aerosol. Con una de las latas, que tiene impresa una especie de calavera amenazante, hace el ademán de asperjar la pintura. En el centro, un diablillo de aspecto malévolo ostenta un cigarrillo que bien puede ser de tabaco o de algún tipo de sustancia psicoactiva.

Son figuras caricaturizadas en las que, a excepción del diablillo, se distingue la indumentaria propia de la cultura hip-hop: pantalones anchos, buzos con capota que suelen usar de varias tallas más grandes que la normal, gorros y zapatillas deportivas. No aparece en la imagen alusión alguna al *breakdancing (bboying)*, uno de los cuatro pilares del hip hop.

En un libro titulado *La otra historia del Rock* se afirma que “el *breakdancing* ha desaparecido del mapa en las últimas décadas” (Frith, Straw y Street, 2006, p. 205).

N° 155. El quinteto multicolor. 2013 (p. 215)

N° 156. Hip hop. 2014





La aseveración parece demasiado categórica para ser aceptada sin más, sin embargo, sí parece admisible que dicha práctica ha menguado notablemente en los últimos tiempos y quizá sea esa la razón de que no aparezca su representación en esta imagen.

La relación que desde sus orígenes ha tenido la cultura hip hop con entornos populares y en algunos casos marginados, a pesar de haber sido en algún momento tomado por el *marketing* y llevado a los circuitos comerciales, ha influido en que sus manifestaciones tengan un marcado carácter reivindicativo, ya sea de causas sociales o políticas, de denuncia, o incluso, de apología de la violencia y el consumo de drogas (el diablillo de la imagen parece ir en esa dirección). Se afirma en el libro antes señalado que las artes de hip hop “comparten una suerte de estética del *scratch*, una revalorización de las artes adscritas al declive de las infraestructuras que encierran los muros de las grandes ciudades” (Frith *et al.*, 2006, p. 205).

Tales razones se manifiestan en actitudes corporales y letras de las canciones que, sumadas a su apariencia, hacen ver a sus cultores como “tipos rudos”. En la imagen grafiti considerada, la mirada ceñuda de los ojos sin pupilas les confiere a los personajes un aspecto desafiante e irreverente.

EL CUERPO FARÁNDULA

*Yo, soy el cantante
 Que hoy han venido a escuchar
 Lo mejor, del repertorio
 A ustedes voy a brindar.
 Vinieron a divertirse
 Y pagaron en la puerta
 No hay tiempo para tristezas
 ¡Vamos cantante comienza!
 Yo soy el cantante
 y mi negocio es cantar
 a los que me siguen
 mi canción vine a brindar*

HÉCTOR LAVOE, EL CANTANTE.

Antes de la consolidación de Internet, la prensa, la radio y especialmente el cine y la televisión, fueron las formas de comunicación que más contribuyeron a difundir la imagen de la vida en las metrópolis. Aún hoy, a través de sus canales circulan los hechos que hacen noticia, la política, las actividades lúdicas, y

también han sido escenarios fundamentales para la divulgación y consumo del mundo del espectáculo. En su “Historia de Bogotá”, Fabio Zambrano Pantoja afirma que esos medios de comunicación de masas han sido “los encargados de democratizar el gusto y la moda en la ciudad” (Zambrano, 2007, p. 63).

Expresiones artísticas de diversa naturaleza han encontrado allí su mejor escenario de divulgación y masificación; especialmente géneros musicales de índole popular, de los cuales no solamente se difunden los temas, sino también y sobre todo, la imagen de sus figuras más emblemáticas ayudando a modelar la sensibilidad de amplios sectores de la población urbana. Figuras a las que el paso del tiempo no consigue borrar del imaginario colectivo.

Salido de los arrabales de Buenos Aires, el tango se arraigó en muchas ciudades gracias a que, como suele ocurrir con la canción popular, le canta a temas universales como el amor y el desamor, la suerte y el infortunio, los problemas sociales y políticos. Una característica esencial del tango es que sus temas están siempre inmersos en el paisaje físico y anímico de la ciudad, particularmente de la ciudad relegada por las condiciones sociales.

En la imagen de la fotografía 157 aparece un retrato del actor, cantante y compositor de tangos Carlos Gardel, el “Morocho del abasto”. Es una reproducción de una fotografía que le hiciera el fotógrafo uruguayo José María Silva en 1933 y que se convertiría en uno de los más famosos retratos del artista. Tocado con un sombrero “tango argentino” o “chambergó tanguero”, exhibe esa expresión gentil y sonriente que siempre fue tan suya y un cierto aire de dandi que, aunados a su talento artístico, le convirtieron en una de las figuras más insignes y universales de la música popular latinoamericana.

El investigador de la música caribeña Nicolás Ramos Gandía refiere que la conjunción y mezcla en el duro crisol de los barrios

latinos de Nueva York, a finales de los años sesenta, de músicas de origen cubano como el son, el danzón y la rumba con otras músicas caribeñas como la bomba y la plena, llegadas de Puerto Rico y la cumbia arribada desde Colombia, además de la samba brasileña, fue la mixtura que dio origen al género musical conocido como salsa. La salsa, dice, es una “voz del Caribe mulato y el barrio neoyorquino” (Ramos, s. f., p. 23).

El talento de sus músicos, sus temas con arraigo popular y su condición danzaria hicieron que pronto esta forma musical superara las fronteras sociales y geográficas y se convirtiera en música universal. La música salsa, escribió el sociólogo e investigador haitiano y candidato al Premio Nobel de la Paz, Gerard Pierre- Charles, “ha sido una de las mayores contribuciones del Caribe a la alegría del mundo” (citado en Quintero, 2005, p. 13).

En la imagen de la fotografía 158 se ve un retrato del cantante puertorriqueño Héctor Lavoe, “El cantante de los cantantes”, una de las más prominentes figuras de la salsa. La imagen reproduce una de las fotografías tomadas por Lee Marshall, el fotógrafo de “Fania Records”, para la carátula del álbum “De ti depende”, publicado en el



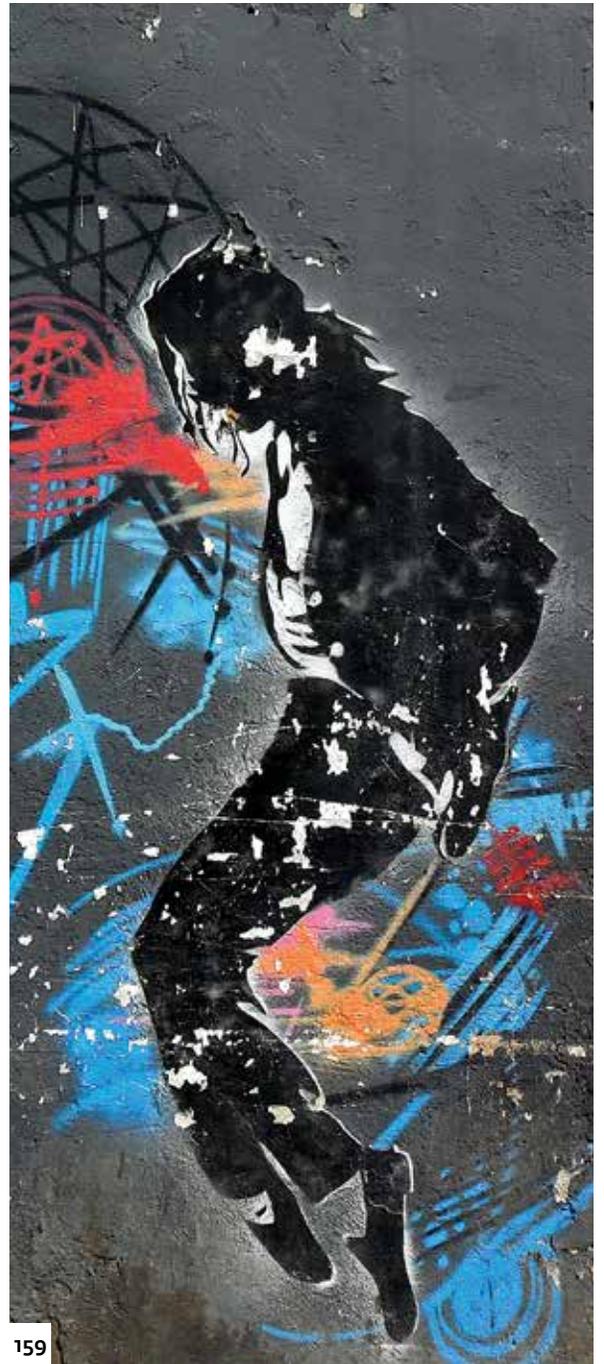


158

Nº 157. El Morocho del abasto. 2014 (p. 221)

Nº 158. El cantante de los cantantes. 2010

Nº 159. El Rey del Pop. 2014



159

año 1976 y donde grabó por primera vez la canción “Periódico de ayer” que le hizo tan famoso. Exhibiendo una abierta sonrisa, el “cantante de los cantantes”, como se le llamaba, posa con el rostro apoyado sobre la mano derecha empuñada. Las gafas *Aviator gold*, los vistosos anillos y el lujoso brazalete que lleva en la muñeca le confieren una apariencia ostentosa. A propósito de esta fotografía, el periodista José Arteaga escribió: “Pocas imágenes representan tanto el *boom* de la salsa, su impacto social y la llegada a la cima de un latino humilde, como este primer plano de Lavoe” (*El Tiempo*, 1 de julio de 2013).

A mediados de la década de 1950 apareció en Estados Unidos un movimiento musical en el que se amalgamaba una cierta rebeldía adolescente con una gran energía sexual. Se trataba de una música dirigida especialmente a las masas de adolescentes, con letras y ritmos accesibles que no exigían un gran virtuosismo para su interpretación,

como tampoco una preparación especial para su recepción. Nació así lo que se conoce como *popular music*, o más comúnmente como *pop music*. La música pop no es “popular” en el sentido que lo son otras expresiones musicales, es decir como formas culturales propias de ciertos contextos sociales.

Simon Frith, Will Straw y John Street indican que, por tratarse de un tipo de música esencialmente comercial, realizada para el consumo masivo y la rentabilidad, la música pop no surge de abajo; por el contrario, son las compañías productoras de discos, los organizadores de conciertos y las emisoras radiales y de televisión quienes la producen y promueven. Es por ello que los compositores de canciones, los productores discográficos y los cantantes cobran gran importancia. Sobre todo estos últimos. “Las canciones pop –dicen los autores– [son] concebidas al objeto de poner de relieve la personalidad del cantante y no tanto la habilidad del compositor” (Frith *et al.*, 2006, p. 142).

La imagen de la fotografía 159 reproduce un retrato del cantante Michael Jackson, cuya rutilante personalidad escénica le granjeó el apelativo de “Rey del Pop”. Buena parte de su carisma se debía a sus excelentes dotes de bailarín. La imagen, en estilo de silueta, muestra a Michael Jackson realizando uno de sus famosos pasos de baile. Levantando el estilizado cuerpo sobre las puntas de los pies, era una pirueta que solía hacer especialmente durante sus presentaciones en vivo convirtiéndola en una de sus imágenes más icónicas.



OTROS MODOS DEL CUERPO

EL CUERPO ÉTNICO

*Interesan más los bienes culturales
–objetos, leyendas, músicas– que los
actores que los generan y consumen*

NÉSTOR GARCÍA CANCLINI, CULTURAS HÍBRIDAS.

El primer artículo de la Constitución Política de Colombia, promulgada en 1991, define a la nación como un “Estado social de derecho” organizado como una “República [...] democrática, participativa y pluralista”. El carácter pluralista conduce, entre otras cosas, al reconocimiento y la obligatoriedad de la salvaguarda de la diversidad étnica y cultural. En Colombia parte importante de esta diversidad está conformada por minorías tales como los grupos indígenas y los afrodescendientes, comunidades que históricamente han sido ignoradas, discriminadas y excluidas.

El reconocimiento de estas comunidades también se ha expresado en los muros de la ciudad a través de la imagen grafiti. En Colombia hay alrededor de 84 etnias y pueblos indígenas que hablan 68 lenguas diferentes (Banco de la República, s. f.).

La imagen de la fotografía 119 muestra un grupo de personas en cuyos rasgos físicos y diferentes atuendos se evidencia tanto su índole indígena como su diversidad. Objetos simbólicos de algunas de las culturas más conocidas presentes en el país, refuerzan su condición étnica y su legado cultural.



Se acostumbra en la representación de los indígenas una cierta idealización de su imagen. Se proyecta un estereotipo de etnicidad distinguido por ciertos rasgos físicos, decorativos y de atuendo característicos que suele presentar a los indígenas como sujetos exóticos. Las imágenes de las fotografías 120a y 120b nos parecen ejemplos ciertos de este tratamiento. De rasgos físicos similares, en el primero su exotismo se manifiesta en el tocado de plumas, mientras que en el segundo lo hace en la pintura que le decora el rostro. Ambos indígenas se parecen al estereotipo construido por el cine norteamericano.

Carl Henrik Langebaek (2009) ha señalado que en la idealización de la imagen del indígena, lo que ha solido ocurrir, es que no es su identidad la que cuenta, sino la del criollo, entendido como el no indígena nacido en estas tierras, que con harta frecuencia es mestizo, y que la emplea para representarse a sí mismo, principalmente con relación al extranjero.

La idealización de las culturas indígenas, también lleva a construir sobre ellas relatos positivos, que se oponen a lo pretendidamente nefasto de la sociedad contemporánea. Esto puede verse en imágenes como la de la fotografía 121 en la que está el rostro poderoso, con autoridad, de un indígena, acompañado de un texto que anuncia que “Las antiguas culturas indígenas son las mas futuras de todas” (sic).

Pese a los discursos laudatorios, la realidad es que los grupos indígenas siguen siendo víctimas de la exclusión, la invisibilización y el despojo de sus territorios; esto ha originado, desde tiempo atrás, la organización y la lucha por sus derechos. A comienzos del siglo XX, un joven indígena de nombre Manuel Quintín Lame, perteneciente al pueblo Nasa (Páez) asentado en parte del territorio de los departamentos Cauca y Huila, lideró un movimiento reivindicativo de los ancestrales derechos de propiedad sobre sus tierras. En 1915 fue arrestado y encarcelado durante un año (no sería la primera vez), de ese episodio hay una fotografía en la que aparece un grupo de indígenas detenidos y los guardias armados que los custodian. Hacia el centro del grupo aparece Quintín Lame sentado, fumando un tabaco y con un aura de imponente autoridad. A pesar de los muchos arrestos y las torturas que sufrió en su vida, Quintín Lame no cejó en su lucha y finalmente el pueblo Páez recuperó parte de sus antiguos resguardos.

N° 119. Patrimonio. 2009 (p. 227)

N° 120a. 2012

N° 120b. 2013 De película



120a



120b



121



122

N° 121. Las futuras. 2013

N° 122. Fumando un tabaco. 2010

N° 123. Confianza. 2009 (p. 231)

N° 124. África. 2010 (p. 232)

La imagen de la fotografía 122 reproduce la figura de Quintín Lame en ese retrato, pero ya no rodeado de compañeros y guardias, sino de un paisaje selvático y felino. La imagen habla no solo de la lucha de los pueblos indígenas por la defensa de sus derechos, sino también de la protección del valor ecológico de sus territorios. En una carta escrita desde la cárcel en 1927, refiriéndose a su persona dice:

Iluminado por esa luz que hirió mis labios y el ministerio de mi mente en esos solitarios bosques cubiertos por corpulentas selvas y adornados por altaneros cedros del Líbano, donde nacen los aires puros, los que refrescaron con su rocío el misterio de mi mente (Quintín, 1939).

La imagen está complementada por el título del libro “En defensa de mi raza”, escrito por Quintín Lame en 1939.

Lo cierto es que, pese a algunos avances importantes, como la promulgación en 2007 de la “Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas”¹, estos pueblos siguen

siendo, en la mayor parte del mundo, víctimas de acontecimientos como: “violencia, asimilación forzada, abuso; violencia contra las mujeres; racismo sistémico; tipificación de la protesta como delito” (Organización de las Naciones Unidas, División de Política Social y Desarrollo Pueblos Indígenas, enero de 2010), entre otros.

Circunstancias como estas hacen que estos pueblos deban mantenerse en una permanente lucha por la defensa de sus derechos. En la imagen de la fotografía 123 se ve a una mujer de rasgos indígenas, con cabeza cubierta con una manta y lo que parece ser pintura ritual en el rostro. Con los ojos cerrados, el rostro transmite una impresión de serenidad, como si estuviera en una actitud meditativa. A lado y lado de su cuerpo, como resguardándose tras él, asoman los rostros de unos niños, parecidos a ella y también con los ojos cerrados. Es un mensaje de resistencia que se complementa con la exhortación “Confía en tu lucha” que aparece bajo la imagen.

También las comunidades afrodescendientes son objeto de representación en los muros de la ciudad. La imagen de la fotografía 124 muestra el rostro de una mujer que nos mira con expresión seria y penetrantes ojos color violeta y cuyos adornos y tatuajes hacen pensar en el tipo de la nativa del continente africano. El dibujo de gran formato, realizado sobre la superficie de una puerta, es de gran factura. Hábilmente el autor ha involucrado las manijas de la puerta en el dibujo, configurando los aros que decoran las aletas de la nariz.

La imagen de la fotografía 125 muestra a dos mujeres negras elegantemente ataviadas con trajes y sombreros de vistosos colores y muy decorados. El traje de la que va adelante luce motivos florales y el de la que va detrás

¹ Declaración que en principio no fue suscrita por: Australia, Nueva Zelanda, Canadá, Estados Unidos, Colombia y Samoa (Organización de

las Naciones Unidas, División de Política Social y Desarrollo Pueblos Indígenas, s. f.).



17-52



motivos étnicos. Hacen pensar en “Las nanas negras” de Amalia Lú Posso Figueroa, de quienes ella dice: “Mis nanas negras llenaron de fantasías las interminables tardes plenas de relatos bulliciosos, acariciándome, al mismo tiempo que borboritaban las palabras en zigzag” (2002, p. 9).

La imagen de la fotografía 126 muestra una mujer negra en cuyo gran peinado “afro” se alberga todo un muestrario de instrumentos musicales. El anuncio “Con la música en el ALMA” que acompaña a la imagen, habla de la extraordinaria musicalidad que poseen en su esencia las personas afrodescendientes. Dice Amalia Lú de sus nanas negras: “me enseñaron a disfrutar al milímetro la riqueza del cuerpo, me metieron en el corrinche de gozar con todos los ritmos que tiene mi cuerpo” (2002, p. 9).

La mujer de la fotografía 127 lleva un vestido de vivos colores. El rostro profusamente decorado y el tocado con forma de pájaro sugieren un atuendo de carnaval. Su mirada penetrante nos recuerda a la nana Miguelina Cuesta. Ella, dice Amalia Lú,

(...) tenía el ritmo en el mirar. Sus ojos eran chiquiticos, rasgados, de un negro brillantísimo, como de gata en celo. Miraba de frente, sostenido, y con un calor que quemaba a todos los que intentaban mirarla cuando ella los miraba (2002, p. 101).

También el hombre negro que aparece en la imagen de la fotografía 128 tiene aspecto carnavalesco. Es un hombre mayor con ojos vivos y gesto risueño, y lleva un adorno de plumas de colores rodeándole el cuello.

El cuerpo decorado y adornado con vistosas prendas y la musicalidad se conjugan en la imagen de la fotografía 129 en la que, flanqueando un clásico grafiti de letras, se ve a dos mujeres negras puestas de perfil. La chica del lado derecho, con su voluminoso peinado “afro”, al estilo de como llevaba el cabello en los años 1970 la activista política norteamericana Angela Davis para reivindicar la identidad afroamericana, chaqueta deportiva y la gran grabadora, recuerda la moda de esos tiempos. En contraste, la chica del lado izquierdo, con el corte de cabello con figuras, el tatuaje del continente africano en el hombro y los vistosos adornos: pulseras, anillos, aretes, con los que decora

N° 125. Las nanas negras. 2010

N° 126. Amalia Lú. 2013

N° 127. Miguelina Cuesta. 2010

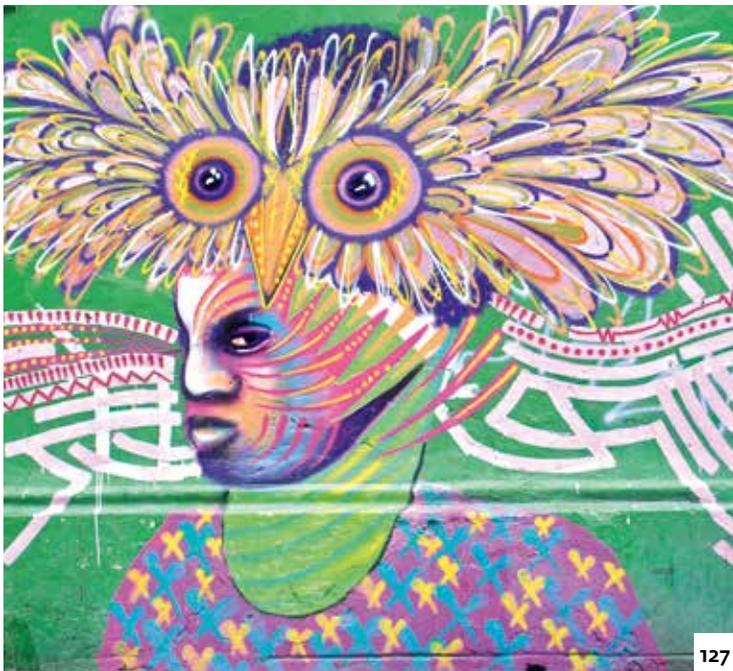
N° 128. Carnaval. 2010



125



126



127



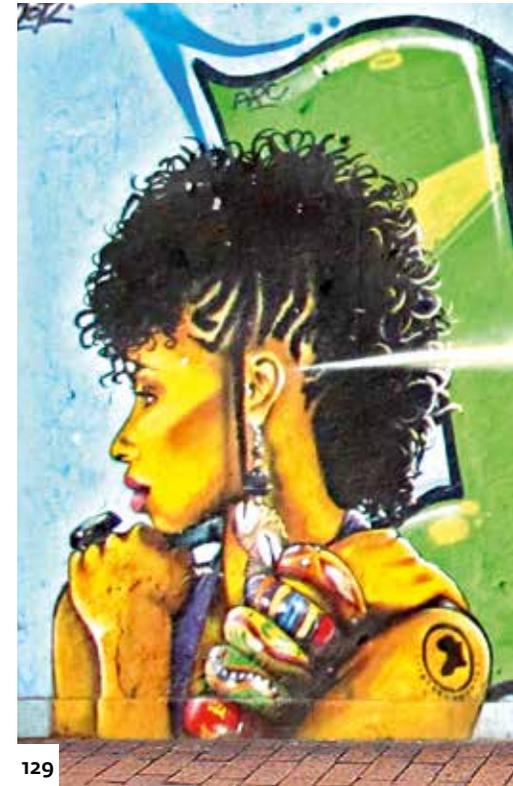
128

su cuerpo luce un aspecto contemporáneo. Parecen ser dos chicas de tiempos diferentes en las que, además de su raza, se expresa un talante alegre y jovial.

En todas las anteriores imágenes, se representa un estereotipo con el que muy usualmente se caracteriza a las personas afrodescendientes: el exotismo y el de ser individuos alegres, carnavalescos, musicales.

También aparecen, sin embargo, imágenes que denuncian la exclusión a la que con demasiada frecuencia se ven sometidas las comunidades negras. La imagen de la fotografía 130 toma como modelo la figura de la palenquera, vendedora de frutas, personaje que se ha hecho emblemático de las ciudades de la Costa Caribe colombiana, especialmente de Cartagena. En términos generales se recurre al estereotipo: una mujer negra adornada con abalorios de colores y rodeada de tambores que sostiene altiva, sobre su cabeza el recipiente en el que ofrece las frutas. No obstante, el reclamo que acompaña la imagen: “Los afros también somos parte de Chapinero”, le confiere un sentido crítico.

La imagen anterior alude a una circunstancia concreta: un tipo de exclusión ocuriente en un sector preciso de la ciudad. La siguiente imagen de la fotografía 131 parece en cambio referirse a un hecho más general: el ascendiente que sobre nuestra sociedad tienen modelos culturales foráneos. Un hombre negro con la cabeza cubierta por el “sombbrero vultiao”², mira hacia el horizonte y pregona, mediante el mensaje “La cultura resiste”, que acompaña la imagen, que los valores culturales vernáculos deben ser protegidos ante el embate de los exógenos.



² Prenda que, a pesar de haberse convertido en un dudoso símbolo cultural de la nación, como se mencionó más arriba, sí es legítimamente un símbolo de una parte del territorio nacional en el que hay una notable presencia de cultura negra.

N° 129. Estilos. 2013

N° 130. Palenquera chapineruna. 2010

N° 131. Resiste. 2010



EL CYBORG

...los valiosos privilegios de que gozamos por el hecho de vivir en esta era de invenciones mecánicas

EDGAR ALLAN POE, EL HOMBRE QUE SE GASTÓ. UN RELATO DE LA RECIENTE CAMPAÑA CONTRA LOS COCOS Y LOS KICKAPOOS.

En el cuento “El hombre que se gastó” de Edgar Allan Poe, publicado en 1839, el narrador hace manifiesta su admiración por la extraordinaria apostura del brigadier general John A. B. C Smith, héroe de la guerra contra los indios cocos y kickapoos. La armonía de sus proporciones, dice el narrador, “hubieran hecho sonrojar de envidia al Apolo de mármol” (Poe, 1984, p. 200).

Hay, sin embargo, un algo sombrío en la magnificencia del general que excita la curiosidad del narrador. Finalmente, descubre que de la guerra el héroe salió tremendamente averiado y que su magnífica figura es el resultado de un cuerpo compuesto por múltiples y refinadas prótesis mecánicas. En su pesquisa por saber lo que le ocurrió al general en la guerra, que lo lleva a hablar con muchas personas, el narrador recibe siempre una respuesta parecida: su incuestionable valentía hizo que saliera muy maltrecho de la batalla, con todo, logró recomponerse gracias a “los valiosos privilegios de que gozamos por el hecho de vivir esta era de invenciones mecánicas” (Poe, 1984, p. 202).

Una circunstancia parecida es la que afronta Murphy, el policía de la película *Robocop* (1987), protagonizada por Peter Weller y dirigida por Paul Verhoeven. De una emboscada que sufre en la guerra contra la delincuencia urbana de la ciudad de Detroit, sale tremendamente maltrecho pero vivo y es convertido en un híbrido de máquina y organismo, un *cyborg*.

Setenta años más tarde de la publicación del cuento de Poe, el 20 de febrero de 1909, apareció publicado en el periódico francés *Le Figaro* un texto titulado *Manifiesto del futurismo* firmado por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Declaraba el manifiesto la intención del autor de derribar las, según él, anquilosadas estructuras ortodoxas, como el academicismo y los museos. También hace encomio de la estética de la máquina. El apartado 4 declara que ha aparecido en el mundo una

(...) nueva belleza: la belleza de la velocidad. Un automóvil de carreras con su cofre adornado de gruesos tubos similares a serpientes de hálito explosivo... un automóvil rugiente que parece correr sobre la metralla, es más bello que la Victoria de Samotracia (Marinetti, 1909, p. 2).

Nació así el movimiento futurista; movimiento que atrajo a varios artistas e intelectuales de la época. Umberto Boccioni, uno de los más notables de entre ellos, produjo en 1913 una escultura en yeso titulada: *Formas únicas de continuidad en el espacio*, en la que aparece un poderoso cuerpo masculino, con aspecto de autómeta, surcando veloz el espacio. El original en yeso dio lugar a varias copias fundidas en bronce que fueron elaboradas póstumamente y repartidas por diferentes museos. Tom Flynn dice de esta obra que:

Como un cuerpo surgido de la fusión de lo orgánico y lo tecnológico, el hombre como una máquina que se mueve en el espacio, la figura puede interpretarse prácticamente como un ancestro no tan alejado del *cyborg*, u organismo cibernético, que conocemos hoy (2002, p. 141).

El enaltecimiento de la estética de la máquina asociada a la estructura orgánica del cuerpo humano, presentes en el cuento de Edgar Allan Poe y en la escultura de Boccioni, evidencian, desde el arte, la seducción que estaba generando el poder de la tecnología que traía la modernidad.

El término *cyborg* apareció en 1960 cuando el científico y músico Manfred Clynes y el neurólogo Nathan Kline publicaron en Estados Unidos un artículo intitulado *Cyborgs and space*, que causó gran revuelo en el ambiente intelectual de la época. En él reflexionaban sobre las ventajas que podrían representar para la naciente exploración espacial la construcción de sistemas conformados en parte humanos y en parte máquinas. Para denominar esta simbiosis inventaron, a partir de la contracción de los términos *cybernetic organism*, el acrónimo *Cyborg* (Sádaba, 2011).

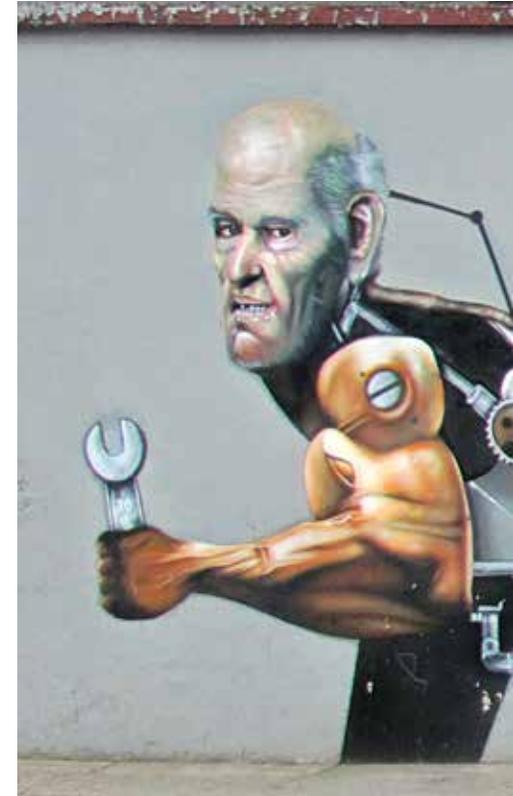
La relación del hombre con la tecnología es un tema antiguo; si bien el desarrollo actual de la cibernética y la robótica ha ampliado extraordinariamente las posibilidades de integración de dispositivos artificiales al cuerpo humano. La idea de buscar

una simbiosis entre organismo y máquina genera al menos dos consideraciones antagónicas: una utópica, según la cual la configuración *cyborg* podría ampliar y mejorar la condición humana y otra distópica, que la considera peligrosa porque genera el riesgo de la esclavitud humana o incluso su aniquilación.

La propensión crítica de la imagen urbana hace que en ella sea más frecuente encontrar la perspectiva distópica que la utópica. En la imagen de la fotografía 132 se aprecia a un individuo con musculosos brazos humanos, la magnificación de lo orgánico, y un cuerpo mecánico con la apariencia de un motor hecho de bielas y engranajes. Un clásico *cyborg* compuesto de mente humana y cuerpo mecánico que mira con expresión maliciosa al tiempo que blande jactancioso una llave de tuercas. Una regordeta mano que brota de un impecable y almidonado puño de camisa blanco se apresta a accionar el botón de encendido dispuesto en la parte posterior del hombre máquina. Sugiere la idea del *cyborg* controlado por el opulento capitalismo.

El detallado examen de los alcances físicos y sociales de la estructura panóptica propuesta por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, llevó a Michel Foucault a considerar que la sociedad contemporánea es una sociedad panóptica, es decir un entorno en el que la vigilancia y el control sobre los individuos son dos elementos centrales en el ejercicio del poder. El mayor logro del panóptico, según Foucault, es inducir en las personas una condición de certeza respecto a la omnipresencia y perseverancia de la vigilancia; tal circunstancia asegura que el poder funcione de manera automática. Para lograrlo es esencial que el poder disponga de instrumentos que le permitan ejercer una vigilancia permanente e invisible. “Debe ser como una mirada sin rostro que transforma todo el rostro social en un campo de percepción” (Foucault, 1990, p. 217).

En la imagen de la fotografía 133 aparece un *cyborg* configurado por el torso de un individuo vestido formalmente con traje y corbata y cuya cabeza es una cámara de vigilancia. Parece tratarse de una alusión crítica a una sociedad burocrática en la que la vigilancia y el control cumplen roles importantes. Una red de cámaras de vigilancia puede cumplir a cabalidad la finalidad del panóptico ideado por Bentham: le permite a un solo individuo supervisar a un amplio número de personas para las cuales, además, es invisible. La simbiosis hombre-tecnología eleva en varios niveles



N° 132. *Cyborg Worker*. 2013



132

la propuesta de Bentham, pues ya no es indispensable la implementación de un cierto tipo de arquitectura; las cámaras pueden convertir en panóptico cualquier edificio, e incluso a la ciudad misma.

“Un *cyborg* –dice Donna Haraway– es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (1991). Basta pensar en Murphy, el superpolicía *cyborg* de *Robocop*, para entender las palabras de Haraway.

Robocop es un personaje de ficción, pero la película refleja una realidad social en la que la política gubernamental del *trickle down* aumenta la riqueza de los ricos al tiempo que disminuye su número, y aumenta también el número y la pobreza de los pobres.

En principio, *Robocop* es construido con el propósito de proteger a la poderosa corporación OCP en sus planes de *gentrificar* la vieja Detroit para construir la moderna “Ciudad Delta”.

En el mural que aparece en la fotografía 134 se propone, mediante una metáfora bastante apocalíptica, una reflexión sobre los supuestos efectos nocivos que sobre las ciudades podrían acarrear varias de las tecnologías contemporáneas.





134

En el extremo derecho de la fotografía 135 desde una ciudad de rascacielos iluminada por las llamas, en la cual puede advertirse lo que parecen ser citas a ciertos edificios célebres como el Empire State de Nueva York o la cúpula de la Catedral de San Pablo en Londres, se ve venir a un robot que recuerda a ED-209, el temible vigilante robótico de *Robocop*. El robot de la imagen lleva impresa en parte frontal la *Jolly Roger*, el símbolo pirático que advierte de la inclemencia para con el enemigo. En el fondo de la ciudad, en medio de unos edificios que se derrumban, se ve elevarse lo que parece ser un hongo nuclear.

La cada vez mayor dependencia de máquinas y aparatos hace que, en un sentido amplio, todos seamos de cierta manera seres biónicos. El historiador Yuval Noah Harari (2014) afirma que el estado actual de la investigación permite formular la hipótesis según la cual, en un futuro no muy lejano, se logrará una interfaz directa y de doble vía entre cerebro y computador que posibilitará la aparición de un tipo de *cyborg* que ya no será humano sino otra especie de ser.

Internet ha sido, sin lugar a dudas, uno de los inventos que en los últimos tiempos más poderosamente ha contribuido a acentuar la interrelación de los individuos con las máquinas. Manuel Castells propone que hoy en día es preciso considerar a Internet más que como una tecnología, como una “forma de organización de la actividad” (Castells, 2001), que ha modificado radicalmente las relaciones colectivas. A comienzos de los años noventa del siglo pasado, cuando gracias al desarrollo de la interconexión despegó la expansión mundial de Internet, Donna Haraway alertaba respecto a que las nuevas y extendidas tecnologías informáticas son en potencia un gran riesgo social y político para miles de individuos “recluidos en la economía del trabajo casero, en el analfabetismo de diferentes variedades, en la impotencia y en el desempleo general controlados por

Nº 133. El vigilante. 2010

Nº 134. Bajo ataque. 2015

Nº 135. ED-209. 2015 (p. 244)

Nº 136. Twitter y Facebook. 2015 (p. 245)





aparatos represivos de alta tecnología que van desde la diversión hasta la vigilancia y la desaparición” (Haraway, 1991).

En el lado izquierdo del mural –fotografía 136–, otra ciudad en la que además de rascacielos hay, puentes, líneas de metro, torres de energía, etc. es víctima de un cruel bombardeo que la llena de tinieblas. Un ave azul provista de casco militar y mirada feroz, una parodia del logotipo de la red social Twitter, es quien lanza los misiles. En el centro, un *cyborg* con aspecto de esqueleto viviente y un implante cibernético en el cráneo, que hace pensar en la premonición de Yuval Noah Harari, es violentamente derribado sobre un montículo de escombros por una enorme letra f de color azul, el logotipo de la red social Facebook.



EL CUERPO ECOLÓGICO

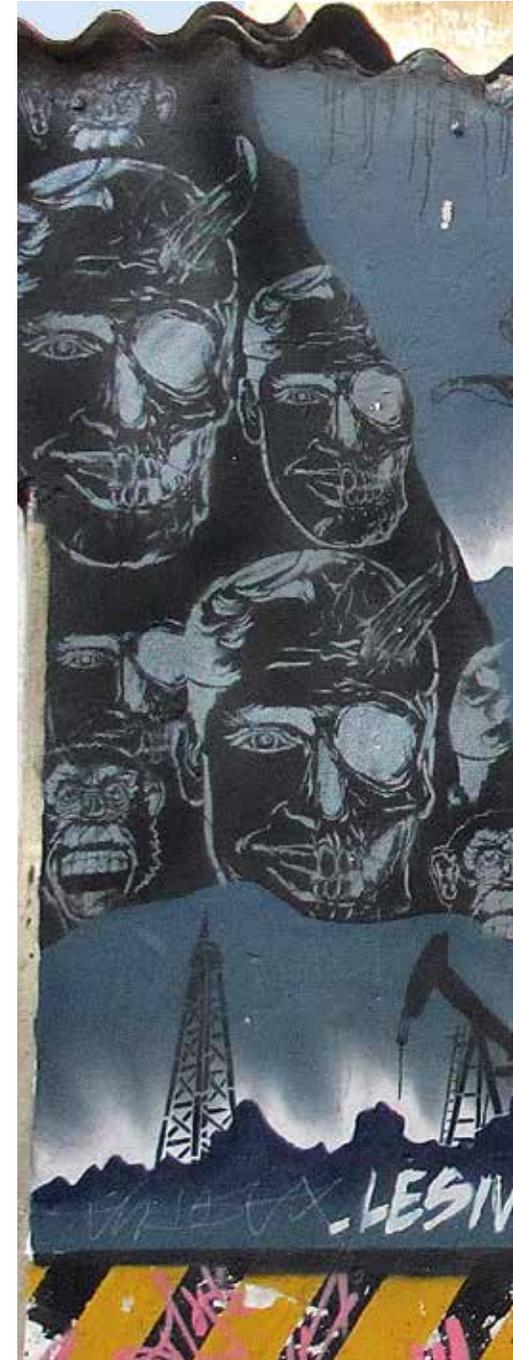
Y tú, ¿qué haces por el planeta?

GRAFITI, BOGOTÁ.

Como es de sobra sabido, el deterioro medioambiental del planeta es un problema global que ha suscitado no pocas manifestaciones de rechazo. No sorprende entonces que la imagen grafiti, con su inherente espíritu crítico, también se exprese denunciando el problema y procurando la concientización sobre el mismo. Es usual encontrar imágenes en las que se hace referencia al deterioro medioambiental no de manera literal, sino exhibiendo las especies, tanto animales como forestales, que se pierden cada vez que ocurre alguna intervención que acarrea perjuicios ecológicos. Sin embargo, no es infrecuente encontrar también imágenes en las que el cuerpo humano opera como un elemento significativo del mensaje.

Las causas del daño medioambiental son de muy diversa naturaleza; si bien no cabe duda de que el uso de combustibles de origen fósil ha tenido uno de los efectos más perturbadores. La demanda de confort y bienestar en las grandes ciudades ha tenido como consecuencia el incremento del consumo de combustibles derivados del petróleo con su secuela de contaminación del aire, el suelo y el agua.

Con tono dramático, la imagen de la fotografía 137 patentiza el efecto dañino del excesivo consumo de combustibles derivados del petróleo. En ella, una mujer con cuernos y grandes ojos de mirada extática y con parte del rostro cubierto







138



N° 137. Estocada. 2012 (p. 247)

N° 138. Pachamama. 2014

N° 139. La Macarena. 2006

por lo que parece ser una máscara antigases, sostiene con las dos manos la boquilla de un surtidor de combustible. La máscara, conectada por medio de unos tubos a la boquilla, no es un mecanismo de protección ante el medioambiente circundante, sino un artefacto que le permite a la mujer respirar combustible.

El carácter maléfico del combustible está personificado por unos rostros humanoides con cuernos y otros simiescos y todos con sonrisa maléfica, que ocupan el depósito conectado a la boquilla. Esta, a su vez, remata transformada en la filosa hoja de una espada que apuñala el globo terráqueo. El oscuro paisaje del fondo, con animales salvajes, colmado de torres de perforación petrolera, y surcado por aviones de combate, contribuye a acentuar el talante siniestro de la imagen.

Todo en el cuadro es gris y negro excepto las manos rosadas y las uñas pintadas de rojo que accionan con intensidad el surtidor. El mensaje parece ser que el confort y la belleza, mientras dependan de fuentes como el petróleo, además de herir de muerte al planeta, implican pagar el precio de la deshumanización y asumir el riesgo de la monstruosidad.

La tierra personificada en una víctima, aparece en la imagen de la fotografía 138. En ella se aprecia una cabeza de mujer configurada por elementos naturales: la tierra, flores y lo que parece ser una pluma de pavo real, en medio de aves y mariposas. La composición hace pensar en algunas de las imágenes con las que se suele personificar la figura de la Pachamama, que en la mitología de los pueblos prehispánicos de los Andes centrales simboliza a la Madre Tierra. En esta imagen, el semblante muestra un gesto afligido, como si llorara, pero en lugar de lágrimas, lo que discurre sobre la piel es una honda resquebrajadura que sugiere la tierra agrietada por la aridez y la erosión.

En Colombia, otra gran víctima del conflicto armado y del narcotráfico, uno de sus mayores alimentadores, ha sido la naturaleza. En el mes de febrero del año 2006, con la finalidad de combatir a un grupo insurgente, que a su vez había atacado al contingente de policías que brindaba protección a unas brigadas de erradicación manual de cultivos de coca, la Fuerza Aérea Colombiana bombardeó una parte del Parque Nacional Natural Sierra de la Macarena, ubicado en los Llanos Orientales (*El Mundo*, 17 de febrero de 2006).



Un gran mural –fotografía 139– reacciona contra ese bombardeo. En él se puede ver un paisaje montañoso con un río, y dos hombres de aspecto campesino que con indignación alzan los puños y gritan: “No bombardeen la vida”.

En la imagen de la fotografía 140 una mujer con los mapas de los continentes americano, africano y parte del europeo tatuados en el rostro, asoma tras las hojas de un gran helecho y con un gesto de admonición nos interpela: “Tu que haces por el planeta” (sic).

En el año 2003, en vísperas del Foro Mundial del Agua que se llevaría a cabo en la ciudad de Kioto, Japón, en marzo de ese mismo año, un informe de la Organización de las Naciones Unidas declaraba apocalípticamente que, de continuar el mundo como iba, en el futuro las guerras o amenazas de guerra entre las naciones no serían solamente por el petróleo, sino también por el agua potable. Los expertos calculan que menos del 3 % del agua disponible en la tierra es dulce; y debido a incidentes como la superpoblación, la contaminación, la tala de bosques, el cambio climático y sobre todo, “la inercia de los dirigentes”, como dice el informe, ese porcentaje se reducirá ostensiblemente. En consecuencia, las Naciones Unidas proclamaron el periodo 2005-2015 como “El Decenio Internacional para la Acción ‘El agua fuente de vida’”, como una estrategia orientada a la promoción de esfuerzos por parte de la comunidad internacional para la preservación del agua, el manejo responsable y sostenible de las actividades relacionadas con el agua y la democratización del uso del vital líquido (ONU-DAES, s. f.).

Como suele suceder con este tipo de iniciativas en las que hay tantos y tan poderosos intereses involucrados, los resultados alcanzados estuvieron por debajo de las metas propuestas. Aun así, según las Naciones Unidas, uno de los resultados importantes ha sido lograr que “el agua y el saneamiento se hayan convertido

en una prioridad para los Estados miembro” (ONU-DAES, s. f.).

Sin embargo, mucho es lo que falta por hacer. Lo más complicado es conseguir que los Estados cumplan con los compromisos adquiridos, y sobre todo lograr la efectiva concientización de la gente sobre la importancia de preservar el agua dulce. A ello apunta la imagen de la fotografía 141, frente a la palabra AGUA, escrita en grandes caracteres, se ve lo que parece ser una gran burbuja de agua que por transferencia de líquido va configurando un poderoso cuerpo femenino. La imagen conjuga dos elementos esenciales para la vida humana: el agua, como pensaba Tales de Mileto, y la mujer.

N° 140. América y África. 2013

N° 141. Mujer de agua. 2016



140



141

EL CUERPO LÚDICO

Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función fundamental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico

HANS-GEORG GADAMER, LA ACTUALIDAD DE LO BELLO.

Una peculiaridad de las actuales ciudades masificadas, en las que priman las actividades económicas secundarias y terciarias, es la existencia de una cierta cantidad de tiempo de ocio. Paul Yonnet señala que la influencia que ha ejercido la tradición griega clásica en Occidente ha conducido a que en muchos escenarios sociales solo se valore el ocio cuando está vinculado con la cultura y, por lo tanto, es una actividad que contribuye con la formación intelectual o espiritual de los individuos. Esto ha llevado –dice– a generar una actitud prejuiciada en la que “se establece una jerarquía entre ‘ocios nobles’ y ‘subocios’” (Yonnet, 1988, p. 58).

No obstante, propone que una definición de ocio deberá estar sustentada en la naturaleza del tiempo involucrado: para un individuo cualquiera, practicar una actividad deportiva en su tiempo libre puede ser una actividad de ocio, mientras que para un deportista profesional la misma actividad es







un trabajo. En consecuencia y en consonancia con las características de las sociedades contemporáneas, Yonnet propone considerar el ocio como:

(...) una cantidad de tiempo libre, exento de las exigencias del tiempo de obligación (el tiempo del trabajo profesional o escolar, y las sujeciones a él anexas, como trasladarse de un lugar a otro, etc.) y del tiempo de compromiso (el tiempo de las obligaciones sociales, administrativas, familiares y domésticas) (1988, p. 58).

La institucionalización del ocio (tiempo libre, *week end*, vacaciones, etc.) ha hecho que las ciudades se hayan visto en la necesidad de proveer a los ciudadanos actividades y escenarios de ocio (cine, televisión, espectáculos deportivos, etc.). También ocurre que muchas veces son los mismos ciudadanos quienes promueven sus propias actividades de ocio. Algunas de ellas, que son cada vez más usuales y extendidas, son de tipo lúdico-deportivo: trotar, montar en bicicleta, patinar, entre otras; para cuya praxis son los espacios urbanos, (calles, plazas, parques, etc.) los escenarios primordiales. Y como ha dicho Hans-Georg Gadamer: “Lo primero que hemos de tener claro es que el juego es una función elemental de la vida humana, hasta el punto de que no se puede pensar en absoluto la cultura humana sin un componente lúdico” (1991, p 66). De varias de esas actividades de ocio urbano es frecuente encontrar representación en las paredes de la ciudad.

En la imagen de la fotografía 160, fragmento de un gran mural, se ve, en el lado izquierdo, a una joven patinadora ataviada con ropa deportiva y alas de ángel; en el centro, dos personajes con aspecto de duendes que se desplazan en un globo aerostático y despliegan por el espacio una cinta que termina siendo una calzada flotante.

En el costado derecho, en la fotografía 161 y en sentido contrario a la chica patinadora, un joven disfrazado de pájaro pedalea en su bicicleta por la pista flotante llevando los brazos extendidos a los lados, como si volara, y silbando como un ave. En los cuerpos de los jóvenes se manifiesta el carácter lúdico de lo que hacen, y en sus rostros se percibe el regocijo que les provoca. Hay, sin embargo, un elemento dramático: la senda por la que transita el “bici-pájaro” le conduce al interior de una ciudad, la cual está representada como las fauces dentadas de un

Nº 160. Pista aérea. 2014 (p. 253)

Nº 161. Bici-pájaro. 2014

monstruo en cuyo interior se advierte un paisaje bastante despacible configurado por altos edificios, chimeneas que polucionan y hasta un volcán en erupción.

A finales de la década de los cincuenta, los surfistas de la costa californiana, en Estados Unidos, concibieron la idea de construir tablas con ruedas para deslizarse por las pendientes urbanas, como un sucedáneo a la práctica del surf, en aquellos momentos en los que la mansedumbre o la hosquedad del océano no la permitía. Surgió así el *Skateboarding*, una actividad lúdico-deportiva que durante las décadas siguientes se convertiría en un pasatiempo muy popular especialmente entre grupos de jóvenes (predominantemente de género masculino) de muchas ciudades del planeta. En los primeros tiempos, el *Skateboarding* consistía básicamente en un ejercicio de deslizamiento con la tabla a través de superficies inclinadas como calles o rampas. Su práctica (similar a lo que ha ocurrido con el grafiti) ha propiciado dos tipos de actitudes opuestas: la condena bajo el argumento del detrimento causado al mobiliario urbano, y la búsqueda de institucionalización mediante la construcción de escenarios artificiales adecuados¹.

A finales de los años setenta, apareció una maniobra técnica conocida con el nombre de *ollie* (llamada así en razón del apodo de Alan Gelfand, su inventor), la cual consiste en levantar la tabla en el aire prescindiendo del uso de las manos. Dicha pirueta le dio al *Skateboarding* una nueva dimensión: favoreció una práctica denominada *streetstyle* en la cual se incrementó su relación con los espacios urbanos, dado que es posible trazar recorridos en los que cualquier andén, rampa, baranda o escalón es apropiado para realizar las maniobras. Xavi Camino (2008) señala que esta modalidad se convirtió en la variante más extendida y, al mismo tiempo, en una forma como grupos de jóvenes subvierten la institucionalización a la que propende el consumo, ya que es practicada por personas que por diversas razones, principalmente económicas, no tienen acceso a los circuitos institucionalizados.

En la imagen de la fotografía 162 se ve a un joven *skater* que, con gran concentración y destreza, realiza con su tabla una *ollie*. Viste una camiseta

¹ En muchas ciudades norteamericanas y europeas, al tiempo que se prohibía el uso de la tabla en espacios públicos, se construían escenarios denominados *skateparks* (Camino, 2008).



estampada, pantalones ajustados, zapatillas con la suela lisa que le permiten mayor adherencia a la tabla, y un gorro. Es una indumentaria urbana, no especializada, en la que se conciertan la comodidad para la ejecución del ejercicio y una apariencia que les confiere cierto carácter identitario como parte de una subcultura urbana.

Inspirado en la excelente condición físico-atlética de los aborígenes africanos, derivada de su actividad cotidiana y no de la práctica de la gimnasia o de algún tipo de actividad deportiva, Georges Hébert, un oficial de la armada francesa, desarrolló, a comienzos del siglo XX, un método de entrenamiento que consistía en ejercitarse desplazándose a través de un recorrido y superando los obstáculos que se presentasen durante el mismo desplegando habilidades naturales como caminar, correr, saltar, trepar y hacer equilibrio. Dicha estrategia se conoce con el nombre de “método natural” o “hébertismo”.

Más allá del mero entrenamiento físico, animaba a Hébert una concepción de altruismo condensada en el principio “Ser fuerte para ser útil”. El ejército francés adoptó el “método natural” y allí lo aprendió Raymond Belle Lute, quien a su vez lo enseñó a su hijo David Belle. En la década de los ochenta, David Belle y Sébastien Foucan decidieron poner en práctica el “método natural”, pero desarrollando los desplazamientos a través de recorridos trazados en el entorno urbano. Dieron lugar así a la práctica conocida como *parkour* (derivado del vocablo *parcours*, recorrido, en francés) o *l’art du déplacement*.

En esta disciplina, los practicantes, denominados *traceurs* (trazadores) o *traceuses* en el caso de las mujeres, disponen un recorrido que debe realizarse sin desviaciones. Esto exige que los obstáculos que aparezcan durante el desplazamiento (árboles, muros, balaustradas, terrazas, vacíos, etc.) deberán ser

superados empleando únicamente destrezas corporales como trepar, saltar, realizar acrobacias, etc.

Jennifer Leyden Rotawisky (2013) subraya que si bien el *parkour* se cimienta en técnicas de disciplina corporal de origen militar, al convertirlo en una actividad lúdica urbana, el fortalecimiento y la destreza corporales no tienen ya un propósito dócil y productivo sino que esas cualidades se ponen al servicio de una búsqueda y experimentación tanto del cuerpo mismo como de la ciudad.

En la imagen de la fotografía 163, se ve un mural con la palabra “RODAR”, en grandes caracteres y en una especie de estructura plegable, una bicicleta y un camarógrafo. Impresas en el cuerpo de las letras de la palabra RODAR se ve imágenes de ciclistas con bicicletas antiguas y modernas. Es un homenaje a la calle no como simple lugar funcional de tránsito, sino como espacio público de carácter lúdico. Un letrero inscrito en la letra “D” invita: “Transforma la calle, es tu calle”.

En las letras “R” y “D”, fotografía 164, se ven dos *traceurs* realizando acrobacias de *parkour*. En la primera el *traceur* ejecuta un salto mortal hacia



163

N° 163. Transforma
la calle. 2015

N° 164. *Traccurs*. 2015



164

atrás. En la segunda el *traceur* realiza un salto vertical (es usual en esta práctica brincar desde terrazas o balcones) en el cual el plano contrapicado de la imagen, realza la magnitud del salto. El *parkour* es una actividad de gran exigencia e incluso riesgo (hay quienes lo consideran un deporte extremo) cuya práctica, como sostenía Georges Hébert, procura y exige de sus practicantes una gran condición físico-atlética.

El carácter lúdico de prácticas como el *Skateboarding*, particularmente en la modalidad *streetstyle* y el *parkour*, desde la perspectiva propuesta por Hans-Georg Gadamer, las emparenta con el fenómeno artístico, puesto que al tratarse de un movimiento desvinculado de un fin, es el juego por el juego mismo, se convierte en un “impulso libre” (Gadamer, 1991, p. 66). Por otra parte, son actividades característicamente urbanas en las que los practicantes tienen, por medio del uso de sus cuerpos, una relación directa, inmediata con el trazado, la arquitectura y el mobiliario urbanos. Más que como meras actividades recreativas o deportivas, estas disciplinas son consideradas por muchos de sus seguidores como un modo de vida, en el cual, como sugiere Jennifer Leyden Rotawisky (2013), quien ha estudiado de cerca el fenómeno *parkour* en Bogotá, en la exploración del paisaje urbano, el cuerpo se lleva al límite y a través de él se construye una nueva experiencia de ciudad diferente a la experiencia proyectada por los planificadores urbanos, la política o el consumo.

EL CUERPO PSICOACTIVO

...emplea de modo sistemático y muy particular sustancias psicoactivas, uso que quizá se remonta a los paleohomínidos, durante los cientos de miles de años previos a la revolución agrícola y urbana del Neolítico

ANTONIO ESCOHOTADO, HISTORIA GENERAL DE LAS DROGAS.

Refiere Antonio Escohotado (1994), que hacia 1900, en casi todo el mundo, todas las drogas conocidas, incluyendo algunas como el opio, la heroína y la morfina, eran de libre consumo y se encontraban disponibles en farmacias y droguerías. Muchas eran incluso publicitadas y se podían adquirir por correo directamente de los productores. Pero fue también por esta época cuando comenzó a fortalecerse en los Estados Unidos una tendencia adversa a la libertad de consumo de drogas. Dos elementos fundamentales señala Escohotado como germen de esa actitud hostil hacia el libre consumo: por una parte, el interés de los gremios de médicos y farmacéuticos por el monopolio de las drogas, mercado que hasta el momento debían compartir con curanderos y herboristas

y por otra, el recelo del puritanismo norteamericano hacia los diversos y numerosos inmigrantes que por esos tiempos estaban arribando al país. Algunas drogas comenzaron a ser vinculadas con determinados grupos poblacionales definidos por origen, raza, clase social o confesión religiosa; grupos estimados como inferiores moral, social o económicamente. Dice Escohotado:

(...) las primeras voces de alarma sobre el opio coinciden con la corrupción infantil atribuida a los chinos, el anatema de la cocaína con ultrajes sexuales de los negros, la condena de la marihuana con la irrupción de mexicanos, y el propósito de abolir el alcohol con inmoralidades de judíos e irlandeses (1994, p. 87).

Finalmente, puritanismo y terapeutismo consiguieron la progresiva promulgación de leyes contra el consumo y tráfico de sustancias euforizantes y psicoactivas; leyes que por obra de la expansión e influencia del poderío norteamericano terminaron por hacerse planetarias.

Actualmente, muchas voces en diversos estamentos y lugares concuerdan en que al cabo de un siglo de interdicción, control y represión, el remedio ha resultado socialmente mucho más dañino que la enfermedad, y muy oneroso. En la página de *American Civil Liberties Union* se lee:

La mejor evidencia del fracaso de la prohibición lo constituye actualmente la guerra a las drogas. [...] Mientras que este enfoque militar sigue devorando millardos de dólares de los contribuyentes y envía a decenas de miles de personas a la prisión, el tráfico de drogas ilícitas está en su apogeo, la violencia sigue en aumento y el abuso de las drogas continúa el debilitamiento de vidas humanas (2015).

Lo palmario de esta realidad, ha hecho que en casi todo el mundo se esté planteando el debate respecto a la necesidad de explorar otras alternativas, entre ellas la posibilidad de legalizar, con carácter terapéutico y recreativo, el uso de ciertas drogas.

La prohibición y el consumo de drogas ilegales es un tema que forzosamente incide en las ciudades. La página antes aludida señala que en las comunidades urbanas de menores recursos, que en muchas ciudades son considerables en número de habitantes, la prohibición ha tenido un efecto nefasto puesto que además de no contar con programas sociales eficientes para desestimular el consumo de drogas, ni de salud para contrarrestar las consecuencias del abuso, son víctimas de la represión y la corrupción.

En 1933, en pleno auge de la Gran Depresión y después de trece años de vigencia de la ley seca cuyo balance puede tasarse en miles de personas encarceladas; el surgimiento de poderosas organizaciones criminales; una inmensa corrupción; cientos de muertos; y, sobre todo, desproporcionadamente exiguos resultados en la proscripción del tráfico y consumo de bebidas alcohólicas, la vigesimoprimer enmienda restituyó su legalidad en Estados Unidos. Los devotos de la prohibición, que no estaban dispuestos a cejar así nomás en su cruzada moralizante, y la Oficina Federal de

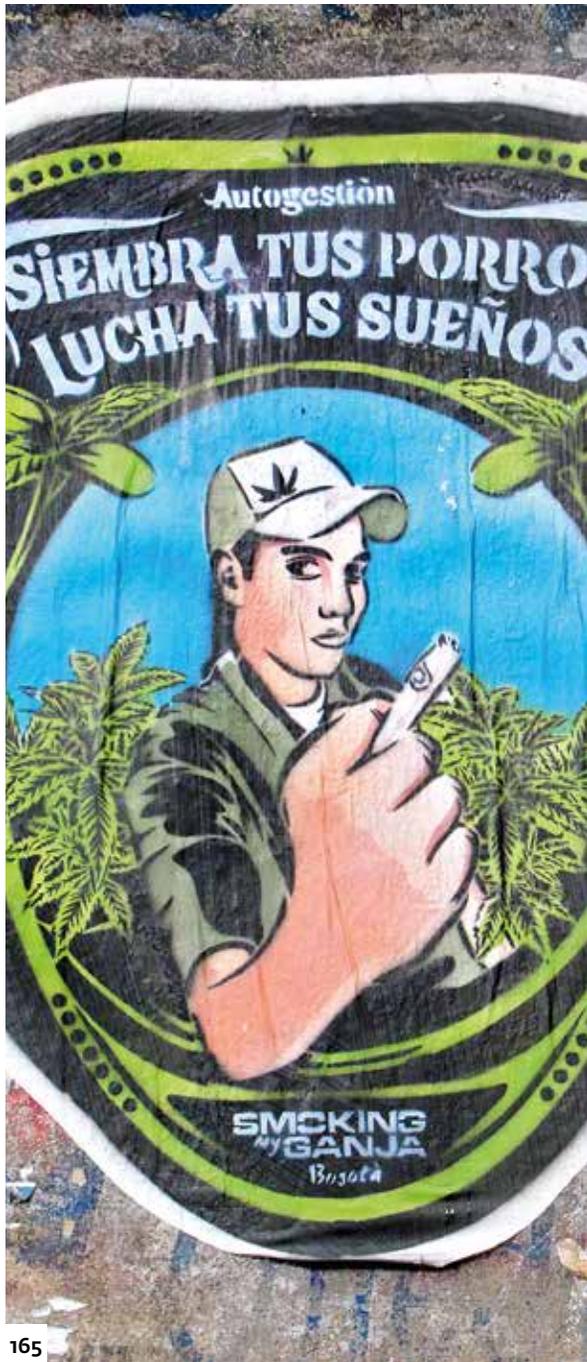
Estupefacientes, que veía comprometida su subsistencia, buscaron otro demonio hacia el cual dirigir su ofensiva; lo encontraron en la marihuana.

Fundamento científico nunca hubo y sí un enorme prejuicio. La prosperidad económica de los Estados Unidos durante los años veinte había atraído a cientos de mexicanos que constituían mano de obra barata; pero ahora, la crisis económica los hacía indeseables; así que fueron convertidos en el blanco del estigma asociado a la supuesta condición perniciosa de la marihuana. “La marihuana, quizá el más insidioso de los *narcotics*, es consecuencia directa de la inmigración mexicana” decía un tal C.M Goethe, líder de un grupo denominado Coalición Americana que propendía por la limpieza étnica. Y en un periódico de Alamosa, Colorado, un tal F. K. Baskette escribió: “Desearía poder mostrarles lo que un pequeño cigarrillo de marihuana puede hacer a uno de nuestros degenerados hispanoparlantes residentes [...] La mayoría de nuestra población es hispanoparlante, débiles mentales casi siempre, debido a condiciones sociales y raciales” (citado en Escohotado, 1998, p. 691).

Los desvelos de todos estos censores surtieron efecto y consiguieron que en 1936, en una conferencia celebrada en Ginebra denominada “Convenio para la supresión del tráfico ilícito de drogas nocivas”, promovida y patrocinada por los Estados Unidos, se ilegalizara mundialmente la producción, el tráfico y el consumo de varias drogas, entre ellas la marihuana.

Sin embargo, al cabo del tiempo la prohibición de las drogas ha tenido efectos nocivos similares al causado por la prohibición del consumo de bebidas alcohólicas. En especial para países productores como Colombia, cuya guerra contra la producción y el tráfico de drogas ha tenido un elevadísimo costo en dinero y sobre todo en vidas humanas. Esto ha conducido a que en muchos lugares, incluidos varios estados de la unión americana como Oregón, Alaska y recientemente Washington, hayan decidido implementar estrategias diferentes a la interdicción, como la despenalización e incluso la legalización del consumo, como ocurre en Uruguay.

El tema está sobre la mesa, y aquí podría decirse que también está sobre las paredes: en la imagen de la fotografía 165 un joven de aspecto





166

latino, rodeado por plantas de cáñamo (marihuana), ostenta un cigarrillo de marihuana. Luce una gorra con el característico dibujo de las hojas de la planta. En el pie de imagen, como una rúbrica, se lee la inscripción “*Smoking my ganja*”. Es el título de una canción de música reggae popularizada en los años setenta por el grupo inglés *Capital Letters*, en la que se denuncia y se hace mofa de la persecución de la policía a los fumadores de “ganja”, que es como llaman los rastafari a la marihuana².

Bajo esta inscripción aparece el nombre Bogotá, lo que sugiere que se trata de algún tipo de asociación o colectivo establecido en la ciudad. En la parte superior de la imagen, un letrero promueve la autarquía mediante la “Autogestión”: “SIEMBRA TUS PORROS”³ exhorta; y la emancipación mediante el consumo: “LUCHA TUS SUEÑOS” recomienda.

En la imagen de la fotografía 166 se aprecia un gran mural conformado por imágenes alusivas al consumo de drogas psicotrópicas.

En el extremo derecho de la fotografía 167, el mural remata con la inscripción “Red de usuarixs de sustancias psicoactivas” que parece anunciar a una agrupación de personas consumidoras de este tipo de sustancias. También en Internet aparece un sitio con el mismo nombre, el cual se ocupa de difundir información y promover la reflexión acerca del consumo de sustancias psicotrópicas, adoptando una perspectiva favorable al mismo

2 El 24 de febrero de 2015, después de 38 años de discusión parlamentaria, Jamaica, la cuna del reggae, despenalizó la posesión de pequeñas cantidades de marihuana. Peter Bunting, ministro de Seguridad Nacional, destacó que la medida subsana el problema de la criminalización a la que durante mucho tiempo se vieron sometidos muchos jamaquinos, en la mayoría de los casos jóvenes negros, por la mera posesión de un cigarrillo de marihuana. Además, señaló, “Esta legislación progresiva también empieza a rectificar la victimización de nuestros hermanos rastafari”. En el movimiento espiritual rastafari el consumo de marihuana cumple una función ritual (*El Tiempo*, 25 de febrero de 2015).

3 Esta recomendación parece estar surtiendo efecto: la ley que legalizó, a partir del 26 de febrero de 2015, el consumo de marihuana con fines recreativos en Washington, permite la siembra de hasta seis plantas en viviendas privadas, y si en ellas habita más de una persona adulta, la cantidad permitida asciende a doce (*El Tiempo*, 26 de febrero de 2015).

N° 165. *My ganja*. 2011

N° 166. Usuarixs I

N° 167. Usuarixs II. 2013

y crítica con respecto a las políticas predominantemente coercitivas y policivas con las que se ha abordado el tema.

Junto al aviso aparece el rostro de un hombre joven con aspecto popular y semblante compungido, de cuyos labios, como en las historietas, sale un “bocadillo” que anuncia la inminente explosión del globo terráqueo. La imagen de este individuo parece expresar un sarcasmo hacia el prejuicio ampliamente difundido de que el consumo de drogas ilegales es un vicio principalmente de jóvenes y de pobres.

Señala Antonio Escotado que, a finales del siglo XIX, se estimaba que en América del Sur alrededor de diez millones de indígenas mascaban coca. Un hábito que nadie consideraba nocivo y que por lo tanto no aparecía cuestionado en ninguna de las legislaciones internacionales sobre estupefacientes. No fue sino hasta 1961, en la denominada “Convención única sobre estupefacientes”, cuando las Naciones Unidas, “preocupadas por la salud física y moral de la humanidad” (1961), recomendaron la fiscalización o la prohibición del cultivo de coca.

En uno de sus incisos se establece que 25 años después de la promulgación de la Convención, la masticación de la hoja de coca quedaría prohibida. Se sostenía, sin ningún argumento científico, la naturaleza adictiva de la planta de coca y se atribuía a la supuesta adicción de los indígenas a la masticación de la coca su lamentable estado de subalimentación. Hoy se sabe que la situación era al contrario: la masticación de la coca contribuía a paliar las deficiencias alimentarias de los indígenas, derivadas de la exclusión social, la explotación laboral y la penuria económica.

En la imagen de la fotografía 168, fragmento del mural anteriormente mencionado, por sobre un arbusto de coca se ve a un hombre mayor, un chamán, ataviado con un atuendo ritual. Bajo el arbusto se lee el nombre de la planta, y en el fondo se divisa un paisaje montañoso y la imagen de un colibrí posado en

una rama. Una versión de un relato de la mitología de los pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta cuenta que, en el origen de los tiempos, una pareja, *Dualegama* y *Awiekun*, tenía cuatro hijas jóvenes a quienes les enseñaron el respeto y el cuidado de todo cuanto existiera. Ellas iban a la orilla de un arroyo, inclinaban la cabeza y de sus largas cabelleras caían hojas de coca (*aiu*), la planta sagrada, que recogían y llevaban a su padre quien las preparaba para el consumo⁴.

Un hombre espiritual llamado *Kuibajon* pensó que, así las cosas, podría llegar un día en el que la planta sagrada escaseara o desapareciera; había que hacer algo para materializar las semillas y sembrarlas en la tierra.

4 Existen varias versiones, con algunas diferencias, en la mitología de los pueblos de la Sierra Nevada de Santa Marta sobre el origen de la coca; sin embargo, todas coinciden en situar a una mujer como la productora original de la hoja de coca y al hombre como usufructuario. Esto probablemente explique la diferencia de roles de hombres y mujeres con respecto a la producción y el consumo de la hoja de coca. Milciades Chávez señala que es la mujer quien cosecha la hoja, a ella le está vedado el consumo, y el hombre quien la tuesta y la consume; a él le está prohibida la recolección (Vasco, s. f.).



168

Encomendó entonces la tarea a *Tuhk agu*, otro hombre espiritual que tenía el don de transformarse en un colibrí. *Tuhk agu*, transformado en colibrí, con sus vistosos colores y su vuelo extraordinario consiguió atraer a una de las jóvenes y que ella uniera su lengua con la de él; al hacerlo, *Tuhk agu* absorbió el pensamiento de las cuatro y obtuvo así las semillas de la planta de coca que luego *Kuibajon* sembraría en la tierra haciéndola accesible a los humanos (Mojica, 2011).

Cociendo una mixtura de plantas selváticas compuesta por una liana conocida como Ayahuasca y algunas plantas complementarias, de las cuales la más usual es la hoja de un arbusto llamado Chacruna, algunos pueblos indígenas de la región amazónica preparan un brebaje con propiedades enteogénicas conocido como Yagé. Intrínsecamente ligado con su sistema de creencias, el Yagé es para estas comunidades una pócima medicinal ancestral que sirve para curar dolencias tanto del cuerpo como del alma. Un “taita”, un

hombre conocedor de la medicina tradicional, es quien preside la ceremonia de toma de yagé; es él quien se ocupa de generar la atmósfera espiritual apropiada y orientar a los participantes en el consumo de la bebida.

En la imagen de la fotografía 169, también fragmento del mural referido, como emergiendo de un lecho compuesto por la amalgama de bejuco de ayahuasca, que configuran la palabra Yagé y hojas de Chacrana, aparece un taita vestido con una *cushma*, estampada como la piel de leopardo y engalanado con un sombrero de plumas y collares de cuentas y de colmillos. Hablando del pueblo Cofán, Scott S. Robinson asevera: “Los Cofán se ponen su mejor *cushma* y sus mejores vestidos para la ceremonia del yagé. [...] Un hombre se pondrá su nueva *cushma* de tela comprada y pasará horas arreglando sus cuerdas de cuentas de vidrio alrededor de su cuello y sus hombros” (1996, p. 148). Sobre la frente, el taita exhibe un dibujo parecido a un tatuaje. Robinson afirma que “la pulpa de chontaduro se la secaba y aplicaba según un patrón de puntos, solo a los curacas pintados con achiote” (1996, p. 148). Cada individuo tiene su propio diseño facial personal, el cual, aseguran, es dado a cada quien por la “gente yagé” (1996, p. 148). De un manojo de hojas que agita con la mano derecha sale una hilera de notas musicales.

En la ceremonia del yagé, los taitas entonan cantos ceremoniales y también tocan algunos instrumentos como flautas y tambores. El fuego y el agua enmarcan el cuerpo del taita sugiriendo su comunión con los elementos.

Los curacas Kofán viajan por los mundos a través de la planta sagrada del Yagé, que es el medio que les permite a ellos y a su comunidad ir de un lugar a otro bajo la orientación de un mayor, que con las danzas, cantos y demás rituales orienta o aconseja a individuos y comunidad (Otero, 2015).

En los últimos tiempos la toma de yagé ha dejado de ser eminentemente un ritual sagrado de pueblos indígenas de la selva amazónica y se ha convertido también en una práctica urbana con cada vez mayor aceptación. Una crónica periodística afirma: “En Bogotá la toma de yagé se ha vuelto tan popular que se pueden realizar más de 80 rituales cada fin de semana” (*El Tiempo*, 5 de mayo de 2014).





Jimmy Weiskopf en su libro de 2002 *Yajé el nuevo purgatorio* ya señalaba el fenómeno, argumentando que las razones van desde la violencia que afecta las zonas donde viven estas comunidades y la penuria económica que esto les ha generado, hasta la mera curiosidad. Entre quienes participan en estas ceremonias urbanas, hay quienes acceden a ellas en una búsqueda espiritual de sí mismos; quienes anhelan una sanación para sus dolencias físicas o espirituales; y también quienes únicamente esperan tener una experiencia psicotrópica. Se ha llegado incluso a convertir la toma de yagé en un atractivo turístico⁵.

Las dos imágenes examinadas exaltan el carácter ancestral y el valor medicinal y cultural que han tenido muchas plantas para los pueblos indígenas de Suramérica, cuestionando al mismo tiempo la estigmatización de que han sido objeto debido a prejuicios, a intereses y a su criminalización.

⁵ La mayoría de los historiadores del arte sitúa el género del retrato coetáneo con las primeras civilizaciones, particularmente con la antigua civilización egipcia. (Por ejemplo: Galienne y Pierre Francaste, 1978). En todo caso, si se acepta el dictamen de Sigfried Giedion, este expresivo rostro es excepcional. Afirma Giedion que en quella época “El rostro, que más tarde habría de ser el vehículo supremo de la expresión humana, no existía o era absolutamente carente de expresión” (1981, p. 482).

EL FRAGMENTO

Kandinsky en sus escritos establece los principios del espacio plano a partir de la asunción del cuadro como una superficie bidimensional en la que cualquier representación es válida, puesto que no debe rendir cuentas ni a un espacio ni a un tiempo establecidos. La figura humana queda de este modo liberada de los estrictos cánones compositivos, que no permitían más que algunas determinadas fragmentaciones del cuerpo

JUAN CARLOS PÉREZ GAULI, EL CUERPO EN VENTA.

Afirma José Jiménez (2001) que si algo ha caracterizado a la cultura en Occidente desde comienzos del siglo XX, es la *no homogeneidad* de la cultura; condición de la cual sus atributos distintivos son la dispersión, la pluralidad, la discontinuidad y la fragmentación. Previsiblemente, tales atributos han encontrado expresión en

las formas artísticas coetáneas generando una gran diversidad de propuestas y, especialmente, una extraordinaria pluralidad en las formas de representación.

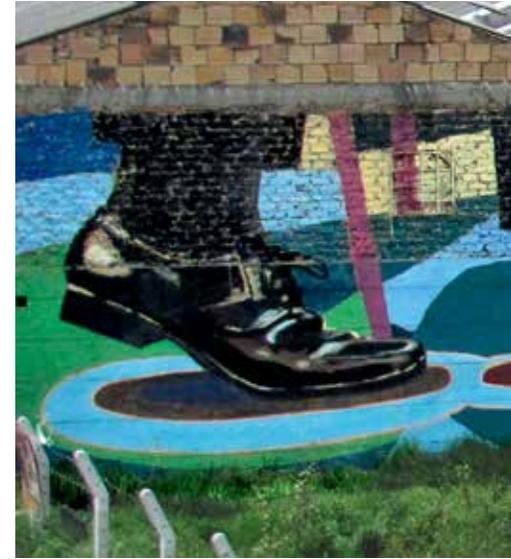
El fragmento, una de las formas expresivas de dicha pluralidad, ha dejado de ser tratado exclusivamente como elemento o detalle de un todo narrativo, empleándose también como fin en sí mismo. En la pintura y la publicidad contemporáneas, por ejemplo, dice Juan Carlos Pérez Gauli (2000), fragmentos del cuerpo concebidos como sinécdoque del mismo son ampliamente aprovechados para centrar la atención en determinados aspectos de la realidad.

La imagen de la fotografía 170 muestra una composición elaborada con pares de pies caminando, incluso los de un perro. Es una sinécdoque del cuerpo transeúnte. Ángela Atuesta, integrante de Bicromo el colectivo autor del mural, afirma: “Pese a que usamos diferentes zapatos, todo está en el mismo plano, en el mismo suelo” (*Publimetro*, 2 de agosto de 2013).

A través del fragmento se expresa el concepto de igualdad en la diversidad. Se puede presumir que el escenario por el cual discurren esos transeúntes es la calle de una ciudad; de ser así, resulta muy significativo que sea la calle, el espacio público urbano por excelencia, el lugar a través del cual se promuevan la equidad y el pluralismo. Si se logra dicha ecuación, se obtiene un corolario sumamente valioso: la seguridad.

Jane Jacobs en su conocido libro *Muerte y vida de las grandes ciudades* dice que una ciudad es por definición un lugar habitado por personas desconocidas entre sí; razón por la cual una ciudad, o un distrito urbano, es legítima solo cuando un ciudadano pueda sentirse seguro en medio de tantos desconocidos. “El atributo clave de un distrito urbano logrado es que cualquier persona pueda sentirse personalmente segura en la calle en medio de todos esos desconocidos. No debe sentirse automáticamente amenazada por ellos” (Jacobs, 2011, p. 56).

Los senos, las nalgas, el pubis, son fragmentos del cuerpo femenino profusamente empleados como sinécdoque del cuerpo para expresar la sensualidad de la mujer. La imagen de la fotografía 171, por ejemplo, muestra un fragmento entre la cintura y el pubis de un cuerpo femenino joven de amplias y redondeadas caderas. La camiseta corta y el cierre del pantalón abierto dejan provocadoramente al descubierto el vientre de la chica y parte

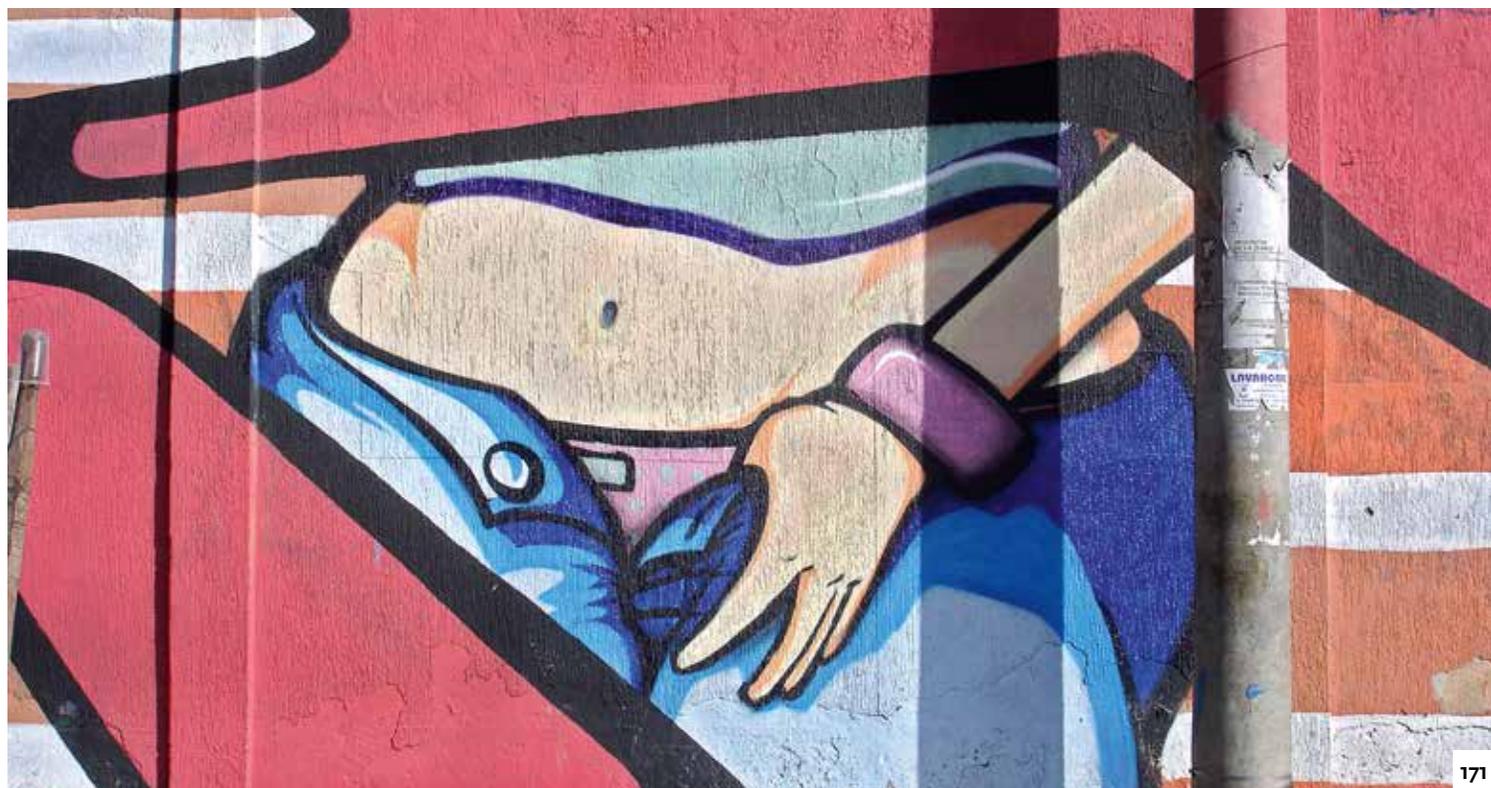


N° 170. Desconocidos. 2015

N° 171. De color de rosa. 2009



170



171

de las bragas de color rosado, estereotipadamente femenino, con puntos blancos que lleva. El gesto de su mano izquierda, con el dedo pulgar dentro de la pretina del pantalón y el índice apuntando hacia su sexo, acentúan la intención seductora.

Dice de las manos el historiador del arte Henri Focillon que “son casi seres vivos [...] dotados de un espíritu libre y vigoroso, de una fisonomía. Rostros sin ojos y sin voz que no obstante ven y hablan” (1943). Desde cuando un hombre o una mujer o tal vez un niño, de los tiempos primevos sopló pigmento sobre una mano apoyada contra la pared de una cueva, dejando sobre ella una viva impresión en negativo, las manos han expresado a través del arte sentimientos, emociones, pensamientos... Para Juan Carlos Pérez Gaudi “Las manos es uno de los fragmentos más utilizados y con diferentes puntos de lectura: como sinécdoque de la mujer o del hombre, para reforzar una elipsis, como metáfora, personificación, etc.” (2000, p. 126).

En la imagen de la fotografía 172 la mano del hombre que mira directamente al espectador y lo señala con el dedo índice, refuerza la elipsis que se produce al omitirse el resto del cuerpo. La mirada penetrante del hombre, y sobre todo el primer plano y el escorzo de esa mano hacen que el espectador se sienta de alguna manera interpelado.

En la imagen de la fotografía 173 las manos esposadas a la espalda son una sinécdoque que habla del cuerpo prisionero. Un aviso que complementa la imagen reza con ironía: “Estudios públicos de anatomía urbana”.

Contraria a la anterior, en la imagen de la fotografía 174 las manos empuñadas que rompen las cadenas que las aprisionaban son una evidente metáfora del cuerpo que se libera de la opresión. Como si hiciera falta, o tal vez con intención enfática, en medio de las manos y sobre el eslabón de la cadena roto se lee la palabra “Libertad”.

En la imagen de la fotografía 175 la mano que blande una herramienta híbrida: una llave de tuercas en un extremo y un lápiz en el otro, es una personificación del cuerpo que lucha por el derecho al trabajo y a la educación.

Estas últimas dos imágenes traen a la memoria el verso del poeta Miguel Hernández: “La mano es la herramienta del alma, su mensaje, y el cuerpo tiene en ella su rama combatiente”.

N° 172. ¡Usted!. 2014

N° 173. Prisionero. 2012

N° 174. Libertad. 2014

N° 175. Educación y trabajo. 2011



172



173



174



175

REPRESENTACIONES
DEL

100%
PODER

REPRESENTACIONES DEL OTRO

Y DE SÍ MISMO

OTRO

Y DE

SÍ MISMO



EL RETRATO

Respecto a cómo se ocupa de la semejanza el pintor al elaborar un cuadro, pueden distinguirse dos modos: con el sujeto a retratar delante, y sin él.

[...] En el segundo caso, si no está el sujeto referente pero sí su nombre o su biografía, a veces un rostro viene a prestársele, son la memoria común y el estereotipo los que construyen una 'verdad' de presencia

ROSA MARTÍNEZ-ARTERO, EL RETRATO.

A comienzos del año 2013 el Museo Británico exhibió por primera vez un pequeño fragmento de marfil de colmillo de mamut, en el que hace aproximadamente 26 000 años, alguien talló el expresivo rostro de una mujer (*Paleoblog*, 29 de enero de 2013). Según los entendidos y si se admite que en esta pieza su autor parece haber querido plasmar los rasgos de un rostro en particular, este puede ser considerado como el

retrato más antiguo del que se tiene noticia. Este hallazgo ubica al género del retrato, además de una forma de arte cultivada por la mayoría de las culturas a través de la historia, también como uno de los más antiguos¹. Tradicionalmente el retrato se ha entendido como una representación mimética del individuo representado, particularmente de las facciones de su rostro. “La condición ideal para la existencia del retrato –dice Galienne Francastel– parece residir en la conjunción de dos elementos: los rasgos individualizados y la posibilidad de identificar el modelo” (1978, p. 14).

Sin embargo, en los últimos tiempos, el arte ha ampliado sus límites y en muchas obras concebidas como retratos no aparece una imagen realista del modelo, sino una suerte de interpretación

del mismo hecha por el artista. Tradicionalmente el retrato se ha elaborado con el individuo a ser representado posando para el artista; no obstante, también es posible y se ha hecho, prescindiendo de la presencia del modelo. La fotografía ha facilitado notablemente el segundo camino.

Rosa Martínez-Artero (2004) advierte que, cuando se opta por la elaboración del retrato sin la presencia del retratado, a menudo ocurre que la imagen resultante termina siendo modelada en gran medida por la biografía del sujeto representado y por el estereotipo arraigado en la memoria colectiva. Esto es especialmente notorio cuando se trata de personajes conocidos. Probablemente de las muchas teorías revolucionarias que postuló Albert Einstein en el campo de la física, la que lo hizo más conocido es aquella según la cual la masa se puede convertir en energía, que es, a grandes rasgos, el fundamento de la bomba atómica. Eso lo convirtió, en el imaginario colectivo, en el “padre” o el “responsable”, según se le mire, de un artefacto que le dio a la humanidad el poder para exterminar de un solo golpe su vida en la tierra.

Este aspecto de su biografía es el que se pone de presente en el retrato de Albert Einstein que aparece en la imagen de la fotografía 176. La imagen reproduce una conocida fotografía del rostro de Einstein algo mayor, con su aspecto tan inconfundible: el gran mostacho y su abundante cabello enmarañado, pero integra ese rostro con el cuerpo de un hombre joven y dinámico que hace con las manos el ademán de disparar. El cuerpo, que parece en negativo, despide rayos, quizá una alusión a su teoría del efecto fotoeléctrico por la que recibió el Premio Nobel de Física y a su alrededor cae una lluvia de negras ojivas nucleares que tienen impresas figuras humanas y corazones. El característico hongo nuclear, enmarcado por rayos, impreso en la camiseta que lleva puesta, adopta la forma de una calavera.

¹ La mayoría de los historiadores del arte sitúa el género del retrato coetáneo con las primeras civilizaciones, particularmente con la antigua civilización egipcia. (Por ejemplo: Galienne y Pierre Francastel, 1978). En todo caso, si se acepta el dictamen de Sigfried Giedion, este expresivo rostro es excepcional. Afirma Giedion que en aquella época “El rostro, que más tarde habría de ser el vehículo supremo de la expresión humana, no existía o era absolutamente carente de expresión” (1981, p. 482).



N° 176. Lluvia negra. 2011

N° 177. El genio. (Ibagué, Tolima) 2015

Cierto es que Einstein, preocupado por la posibilidad de que la Alemania nazi lograra la fabricación de un arma atómica y en parte también presionado por algunos colegas físicos, especialmente por el judío húngaro Leó Szilárd, recomendó al presidente Roosevelt tratar de adelantarse en esa materia; también lo es que era esencialmente un hombre pacifista que luego, cuando se arrojaron las bombas sobre Hiroshima y Nagasaki, sintió gran remordimiento. En una carta dirigida al filósofo japonés Seiei Shinohara escribió: “Condeno totalmente el recurso de la bomba atómica contra Japón, pero no pude hacer nada para impedirlo” (*Clarín*, 4 de julio de 2005).

Lo cierto es que muy difícilmente se borrará del imaginario colectivo su imagen como “padre de la bomba atómica”. Inevitablemente la imagen nos hace pensar en la responsabilidad de los científicos frente a cuestiones como la política y en particular la guerra.

En la imagen de la fotografía 177 se ve una reproducción de una fotografía de Salvador Dalí tomada en 1954 por su amigo y fotógrafo Philippe Halsman. Dalí, en perfil de tres cuartos y ostentando su célebre mostacho con

las puntas hacia arriba, a la manera de Velázquez, que contribuyó a hacer tan famosa su imagen, mira a la cámara con los ojos desorbitados. El retrato resalta el estereotipo de genio excéntrico que formó parte de su personalidad artística. “La única diferencia entre un loco y yo es que yo no estoy loco” diría alguna vez.

El 5 de marzo de 1960, en un acto fúnebre en la ciudad de La Habana, el fotógrafo cubano Alberto Díaz Gutiérrez “Korda” tomó la famosa fotografía en blanco y negro de Ernesto “Che” Guevara, en la que aparece con barba, el cabello largo dejado al viento, la cabeza cubierta con una boina con la estrella de la revolución en el frente y la mirada profunda dirigida hacia el horizonte. Trisha Ziff, curadora de una exposición en la ciudad de México en 2002, en la que la fotografía original era la pieza central, afirma sin ambages que este retrato es: “la imagen más reproducida en la historia de la fotografía” (Ziff, 2002).

En 1968, un año después de la muerte del Che, el artista irlandés Jim Fitzpatrick tomó la fotografía hecha por Korda y, contrastando los rasgos del rostro, elaboró el retrato en dos colores, que se hizo tanto o más famoso que la fotografía original. Esta imagen del Che, conocida en sus dos versiones como *El guerrillero heroico*, se convirtió en un símbolo del espíritu libertario. De él, José Saramago escribió: “el retrato del Che Guevara fue, a los ojos de millones de personas, el retrato de la dignidad suprema del ser humano” (2003).

Pero la imagen también se convirtió en un cliché empleado para todo tipo de propósitos; desde promover ideales sociales o políticos, hasta decorar objetos de consumo. “Fue también usado –añade Saramago– como adorno incongruente en muchas casas de la pequeña y de la media burguesía intelectual portuguesa” (2003). Probablemente se pueda afirmar lo mismo de muchas otras burguesías.

En la imagen de la fotografía 178 se ve una reproducción del retrato creado por Fitzpatrick. Es una versión libre en colores blanco y negro, con la estrella roja en el frente de la boina, quizá para reiterar el carácter revolucionario, y sin bigote. En la parte inferior izquierda se lee la inscripción Plaza Che. Se refiere al nombre con el que se conoce popularmente la plaza principal de la Universidad Nacional de Colombia. Este retrato se encuentra en la fachada del auditorio León De Greiff, uno de los edificios que flanquean dicha plaza. Oficialmente la plaza se llama Francisco de Paula Santander, como homenaje al prócer de la independencia e impulsor de la universidad pública en Colombia, y allí se había erigido una estatua suya. En el año de 1976, los estudiantes derribaron la estatua, la decapitaron y la arrojaron fuera de la universidad, y en su lugar pintaron en la pared del auditorio un retrato del Che Guevara, decretándole a la plaza su nombre más conocido (López, 2007).

Un retrato y el nombre de un guerrillero izquierdista dándole identidad a la plaza principal de la universidad estatal y la más importante del país, no podía estar exento de controversia. En 2005, ante una demanda instaurada por un ciudadano que exigía el retiro del retrato del Che Guevara de la fachada del auditorio y una compensación económica por un supuesto perjuicio causado por la violación de los derechos colectivos (*El Tiempo*, 4 de agosto de 2005), las directivas de la universidad eliminaron el retrato. Los estudiantes sin embargo, no se resignaron a la desaparición de una imagen que se ha convertido en emblemática y pintaron este nuevo retrato. La supresión del bigote del rostro del Che, que le hace parecer algo menor que en la imagen original, quizá sea justamente un reflejo de la juventud de los propios estudiantes y de su deseo de identificarse con un referente más cercano a su condición de jóvenes.

El 16 de abril de 2015, como parte de una serie de actos de conmemoración del primer aniversario de la muerte de Gabriel García Márquez, el alcalde de Bogotá inauguró en San Victorino, un sector histórico y popular del centro de la ciudad, un gran mural intitolado Macondo, nombre del mítico universo creado por el escritor colombiano (*El Espectador*, 16 de abril de 2015).

En la fotografía 179 sobre un fondo de figuras precolombinas, aparece un retrato de García Márquez vestido con una camisa de vivos colores, probablemente una alusión a su origen caribeño y exhibiendo una sonrisa franca y jovial. Carlos Fuentes relata que cuando François Mitterrand conoció a García Márquez escribió: “Es un hombre idéntico a su obra. Cuadrado, sólido, risueño y silencioso”.

Pareciera como si en este retrato se hubiera querido interpretar visualmente las palabras de Mitterrand. Elaborado por el colectivo artístico UMS Street Art Colombia y configurado mediante formas geométricas poligonales, el retrato sugiere un mosaico o un teselado, cuyas figuras, a la manera de las creadas por Maurits Escher, se van transformando en las mariposas

EL RETRATO

REPRESENTACIONES DEL OTRO Y DE SÍ MISMO

amarillas que, en la novela *Cien años de soledad*, “precedían las apariciones de Mauricio Babilonia”, y que terminarían por convertirse en el elemento simbólico más distintivo de García Márquez.



178



N° 178. El guerrillero heroico. 2009

N° 179. Macondo. 2015

179

EL AUTORRETRATO

Puede que un pintor jamás haya trazado un paisaje, que otro no sea autor de un bodegón, pero son excepción los que no han sentido la tentación del autorretrato, aunque solo sea una vez

CARLOS CID PRIEGO, ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE EL AUTORRETRATO.

En la *Hidria Caputi*, el conocido vaso de cerámica ática de figuras en rojo elaborado en el siglo V a. C., el pintor que se ocupó de su decoración hizo algo que, hasta donde se sabe, era inusual en la época: se representó a sí mismo y a sus colegas de trabajo, entre los cuales aparece una mujer, lo cual también era inusual, dedicados a su labor en el taller. La diosa Atenea y dos victorias aladas ungen con coronas de laurel al pintor y a dos de sus ayudantes; circunstancia que permite presumir la alta estimación que debió llegar a tener su arte.

La escena de la *Hidria Caputi*, con la referencia que a sí mismo y a su oficio hizo el artista que plasmó la imagen, puede ser considerada como uno de los más antiguos antecedentes de lo que se conoce hoy en día como autorretrato. Más tarde, en la escultura realizada en tiempos del románico y el gótico, de vez en cuando aparecía en una portada o en un capitel, un relieve secundario en el que el maestro

escultor se retrataba posando con las herramientas de su oficio. En algunas ocasiones incluso registró su nombre².

Finalmente, dice Carlos Cid Priego, fue a partir del siglo XV cuando, gracias al advenimiento de la cultura ciudadana y una cierta lasitud en el control ejercido por la religión, se facilitó la propagación del autorretrato. De allí en adelante, el autorretrato se convirtió en un género artístico, especialmente en la pintura, cultivado o cuando menos experimentado en algún momento por la mayoría de los artistas. Tradicionalmente el retrato y por ende el autorretrato, se ha entendido como una representación mimética, verista, del individuo representado, particularmente de las facciones de su rostro. Sin embargo, como se señaló en el acápite dedicado al retrato, los límites del arte se han ampliado, muchos retratos, incluyendo los

autorretratos, no representan una imagen realista del modelo, sino una interpretación hecha por el artista.

Así las cosas, la concepción tradicional del retrato y por extensión la del autorretrato, ha dejado de ser suficiente y ha debido ser ensanchada. Carlos Cid Priego, por ejemplo, define el retrato como “la imagen de una persona, hecha por cualquier procedimiento, que de alguna manera establece relación de reconocimiento entre modelo y obra, [...], siempre que persista al menos la intención de mantener esa mutua dependencia” (1985, p. 185).

No es inusual encontrar en el arte urbano imágenes alusivas a sus creadores y, especialmente, al oficio. Dado el carácter preponderantemente anónimo de esta actividad, ante una imagen que muestra a un artista urbano en su condición de tal, es muy difícil saber con certeza si se trata o no de un autorretrato. No obstante, como en el ejemplo de la Hidria Caputi, hay una evidente autorreferencia que bien podría ser considerada como una forma de autorretrato.

En su estudio sobre los autorretratos de Goya, Julián Gallego (citado en Cid, 1985) señala tres formas básicas del autorretrato. Una de ellas, muy apreciada por los artistas y especialmente por los pintores, consiste en la representación de sí mismos aplicados a su labor. Suele hacerse de dos modos: solos o en compañía de otras personas, como en el autorretrato de Diego Velázquez en *Las Meninas*, o posando con los instrumentos y símbolos propios de su oficio, como en el *Autorretrato con paleta* pintado por Pablo Picasso en 1906.

En el año 2011 el proceso de renovación urbanística, o de gentrificación, según se le mire, que ha venido transformando el centro de Bogotá en los últimos años, condujo a la demolición del tradicional hotel Bacatá para construir en su lugar un complejo arquitectónico que incluye el edificio más alto que hasta ahora

2 Un ejemplo modélico lo constituye la imagen tallada en la portada de la iglesia románica de Revilla de Santullán en España, en la que se ve un autorretrato del escultor, sentado, con la maza y el cincel en las manos, y a su lado un libro, presumiblemente un libro de modelos. Sobre la imagen se ve un letrero que reza: *MICHAELIS ME FECIT* (Miguel me hizo) (Poza, 2009).

EL AUTORRETRATO
REPRESENTACIONES DEL OTRO Y DE SÍ MISMO

N° 180. *La menina*. 2015

N° 181. Interior - Exterior. 2015



180



181

tendrá el país y uno de los más altos de Latinoamérica. Los gestores del nuevo edificio encomendaron al artista plástico español Miguel Olivares la elaboración de un mural exterior en el cerramiento aislante que rodea la primera planta de la obra en construcción. El artista convirtió los 200 metros lineales del cerramiento en “un mural artístico que retrata la vida del centro de la capital” (*El Espectador*, 17 de septiembre de 2015).

La imagen de la fotografía 180, una sección del mural, exhibe un *collage* configurado por un fotomontaje digital impreso sobre papel e intervenido, una vez instalado, con pintura al óleo. Dividido en dos secciones horizontales, la mitad superior del cuadro muestra una fotografía en tonos sepia del vestíbulo del antiguo hotel Bacatá, derruido para construir el nuevo, iluminado con suntuosas lámparas cuya luz acrecienta el brillo del lustroso piso. En el centro del vestíbulo, ocupando buena parte del espacio, una mujer y dos hombres vestidos con sobria formalidad posan complacidos. Da la impresión de una fotografía de páginas sociales, los dos hombres son los empresarios españoles Venerando Lamelas, en el centro y Emilio Borrella, los principales gestores del nuevo proyecto (*El Nuevo Siglo*, 5

de marzo de 2013). Dos fotografías de menor tamaño, una antigua y otra reciente, de Carlos Vargas, quien ha sido el portero del hotel por más de 40 años flanquean a los tres personajes centrales³.

En la mitad inferior está la calle. De pie sobre un pavimento revestido por fragmentos de un plano de Bogotá, una multicolor multitud de transeúntes pareciera estar a la expectativa de algún acontecimiento. Dispuesta en forma de friso, deslinda los dos espacios y establece un contraste entre la formalidad y opulencia del interior del edificio y la informalidad y espontaneidad de la calle. Y es justamente allí, en la calle, donde el artista sitúa un retrato suyo en el que se le ve concentrado en la labor de intervenir con pintura al óleo el mural. Detrás de él, en el lado izquierdo, una niña que sostiene en sus manos una carpeta colegial decorada con populares imágenes infantiles, parece observarlo con interés.

La inserción de su propio retrato en una pieza cuyos protagonistas principales son sus “patrones”, muestra una clara referencia a obras como *Las Meninas*, de Diego Velázquez, y *La familia de Carlos IV*, de Francisco de Goya. Se percibe aquí, no obstante, un toque de ironía al representar a la calle, el espacio público urbano por excelencia, en el mismo contexto del exclusivo hotel, y al conferirle a ella y a sus ocupantes tanto o mayor protagonismo que el de los pudientes urbanizadores.

En el catálogo de la exposición *El retrato del Renacimiento*, exhibida en el Museo Nacional del Prado en el año 2008, se lee que una circunstancia que laceraba el ánimo de los pintores del Renacimiento era que su oficio no era considerado una actividad “liberal”, es decir intelectual, sino una labor “mecánica”, es decir manual o física. Por tal razón, cuando se autorrepresentaban preferían no hacerlo pintando o acompañados de los instrumentos

3 Entrevista personal con el artista. 20 de noviembre de 2015.

de su oficio, sino más bien en un contexto social y tratando de mostrar, ya fuese por medio de su indumentaria, de su actitud, o de ambas, la importancia social de su quehacer. No fue sino hasta finales del siglo XVI cuando los artistas adquirieron “suficiente confianza en su posición social como para reconocer que el caballete, la paleta y el pincel eran atributos que podían reivindicarse con orgullo” (Falomir, 2008).

Desde entonces, la historia de la pintura nos ha brindado muchos y muy notables ejemplos de autorretratos en los que el artista aparece posando solo y haciendo gala de los instrumentos propios de su práctica artística⁴. La característica que los asemeja es la representación individualizada del pintor, resaltando los instrumentos de su oficio. En todos ellos la paleta y los pinceles están en primer plano, proclamando su condición de pintores.

Guardando las proporciones, este es el tipo de autorretrato acostumbrado por los artistas urbanos; cuando lo hacen, se nota la preferencia por plasmar imágenes que hablan del oficio y que, sin identificarlos específicamente, revelan rasgos propios de quienes lo cultivan. En la imagen de la fotografía 181 un joven grafitero apunta provocadoramente hacia el espectador, una lata de pintura en aerosol. En el bote, que aparece en primer plano y ocupa la mayor parte de la imagen, se lee, a modo de marca del producto, la palabra Toxicómano, que es el nombre del colectivo de cuya autoría es la imagen.

El joven, sin duda, personifica a uno de los miembros del colectivo; sin embargo, su rostro es indistinguible bajo la densa sombra que proyecta la visera de la gorra. Conforme con el espíritu de anonimato que anima a la mayoría de los artistas urbanos, su condición de incógnito revela que representa no a un individuo particular sino al grupo al cual pertenece, el colectivo Toxicómano y en última instancia al gremio en general simbolizado por la lata de pintura en aerosol, su herramienta más característica.

4 Obras como *Moi meme*, autorretrato pintado por Henri Rousseau en 1890; o *Autorretrato con paleta*, pintado por Pablo Picasso en 1906; o *Autorretrato* de Henry Matisse pintado en 1918; o *Autorretrato* de Otto Dix de 1949; o *Autorretrato con paleta*, pintado por Eduard Manet en 1879; o *Autorretrato con paleta*, pintado por Paul Gauguin en 1894, son una buena muestra de ello.

N° 182. *In Memoriam*. 2013

N° 183. *Bajo los puentes*. 2008 (p. 291)



182

A diferencia de lo señalado, al comienzo de este acápite, respecto a la Hidria Caputi, en el arte urbano no es inusual encontrar representaciones de mujeres dedicadas al oficio del grafiti. Así como las mujeres han ido ganando su derecho a participar en distintos ámbitos sociales y políticos y artísticos, es natural que

también aparezcan en el arte urbano, y no únicamente como modelos. Ya vimos, para citar un ejemplo, el caso de “Keira”⁵.

En un texto de análisis sobre género se refieren a diversos grupos de mujeres en Latinoamérica que reivindican su lugar en el mundo a través de la práctica del grafiti. Dice, aludiendo a un grupo de mujeres de la ciudad de Buenos Aires: “El grupo Harpías utilizaba el espacio público, en una mezcla entre pintadas y grafitis, para plantear las demandas del movimiento de mujeres, entre otras por el aborto legal”. Y, refiriéndose a un grupo de la ciudad de

5 Véanse imágenes fotografías 15a y 15b.

Bogotá enuncia: “Menos flores y más derechos; trabajamos no solo la técnica sino los derechos humanos de las mujeres” (Gutiérrez, 2013).

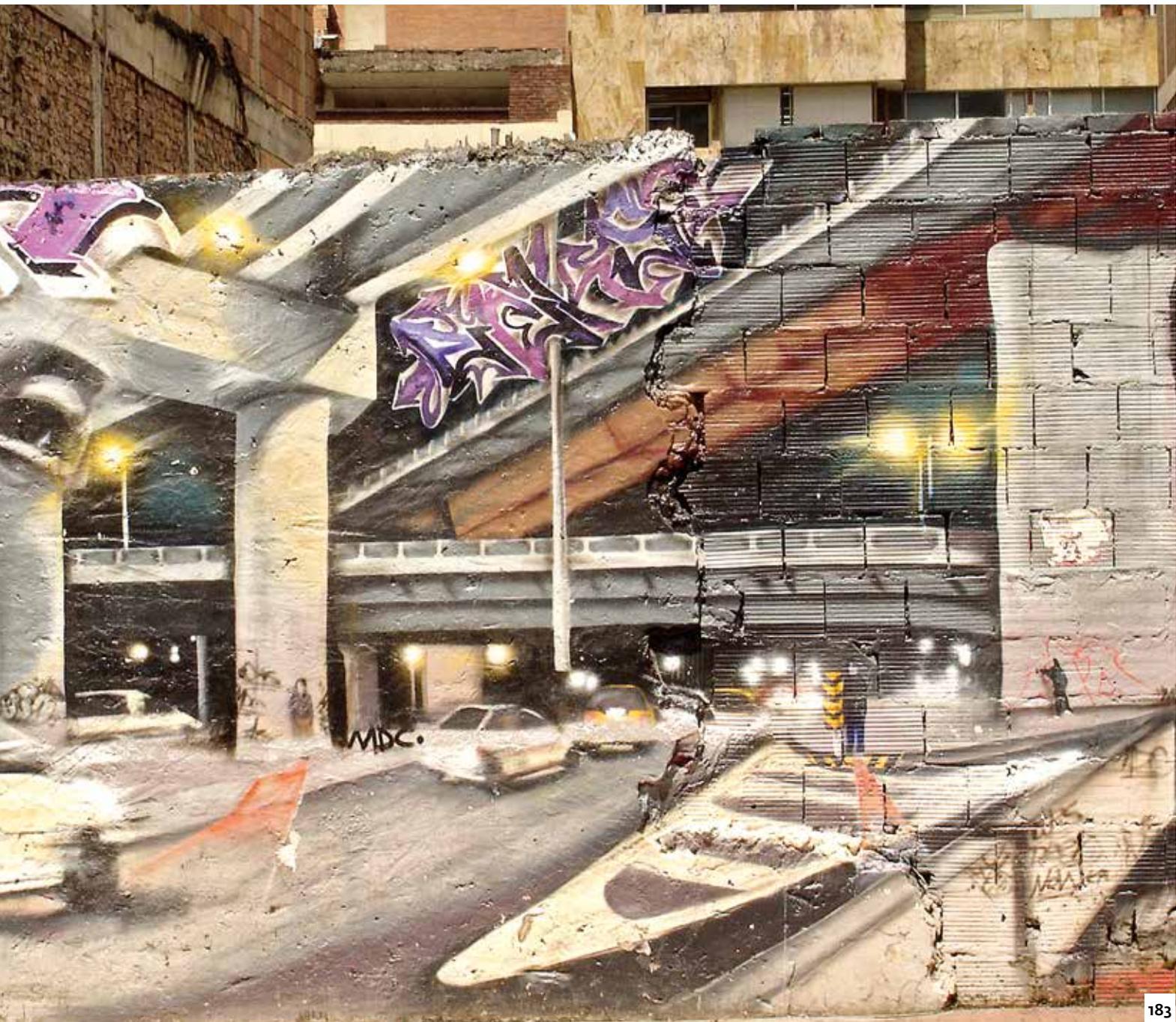
En la fotografía 182 se ve, similar a la Hidria Caputi, la imagen de una mujer pintora de grafitis plasmada sobre una lata de pintura en aerosol. Con la cabeza cubierta y el rostro protegido por una máscara antigases, instrumentos característicos del oficio, hace el ademán de asperjar la pintura. La inscripción “Reno. 1991-2009” en la lata y bajo el cuerpo de la chica, y el letrero que acompaña la imagen “En la memoria de Cristian”, hacen pensar que se trata de un homenaje póstumo a un compañero de grafiti fallecido. Las alas extendidas incorporadas a la lata de pintura serían una metáfora del ángel que va a la eternidad.

En la imagen de la fotografía 183 bajo un entramado de puentes de concreto, el tráfico vehicular corre vertiginoso a través de una ciudad nocturna iluminada por las farolas del alumbrado público. Aparte de los vehículos, el espacio aparece bastante desolado; solo se ve a dos personas hacia la derecha de la imagen. La mujer de pie sobre el andén al lado de la señal preventiva de tránsito, parece en actitud de espera o de vigía. Tal vez aguarda a alguien o tal vez custodia la espalda del hombre que, tras ella, se ocupa de pintar un grafiti sobre una de las columnas.

Con la tradicional lata de pintura en aerosol, el grafitero de la fotografía 184 (detalle), está trazando lo que parece ser un clásico grafiti de letras. Tiene el aspecto corporal de un hombre joven, lleva ropa amplia de color negro y zapatillas deportivas blancas; la capucha con la que cubre su cabeza probablemente obedece al propósito de ocultar su identidad mientras cumple con su labor. Como en el conocido autorretrato de Johannes Vermeer *El taller del artista*, en el que su autor se representa trabajando en su taller sobre un lienzo y, cosa muy singular, dando completamente la espalda al espectador, también el artista urbano de la imagen aparece de espaldas.

Las facciones del rostro no son lo importante; lo que cuenta es el cuerpo que expresa la determinación y energía empleadas en la faena y también el lugar donde esta se realiza: para Vermeer es su taller mientras que para el artista urbano su “taller” es la calle y su “lienzo” es el muro. Además de las letras que está trazando el grafitero, sobre las otras columnas aparecen más









inscripciones. Pintada sobre la columna más central, se ve la imagen de una mujer de pie que mira hacia el frente con las manos apoyadas en los muslos.

En este mural se conjugan al menos tres de los elementos esenciales del arte urbano: el espacio público urbano, en este caso un espacio medio marginal, medio oculto, como suelen ser los bajos de los puentes urbanos, lo que Rem Koolhaas denomina “espacio basura”, que resulta favorable para una actividad que en muchos casos es considerada ilícita; los dos tipos básicos del grafiti: las letras y la imagen y el artista urbano realizando su labor.

BIBLIOGRAFÍA

- Abidi, Hiba. (2013). The fashion war: fashion, is it a threat or a blessing? *The Pulse, Mediterranean School of Business*, January 14. Disponible en: <https://thepulseclub.wordpress.com/2013/01/14/the-fashion-war-fashion-is-it-a-threat-or-a-blessing/>
- Adital. Noticias de América Latina y Caribe. (12 de marzo de 2003). Informe de la ONU: Las guerras del futuro serán por el agua. Disponible en: <http://www.adital.com.br/site/noticia2.asp?lang=ES&cod=6154>
- Agencia de la ONU para los Refugiados. (s. f.). Pueblos indígenas en Colombia. Disponible en: <http://www.acnur.org/t3/pueblos-indigenas/pueblos-indigenas-en-colombia/>
- Amendola, Giandomenico. (2000). *La ciudad postmoderna*. Madrid: Celeste Ediciones.
- American Civil Liberties Union. (2015). Contra la prohibición de drogas. Disponible en: <https://www.aclu.org/contrala-prohibicion-de-drogas>
- Amin, Samir y Houtart, François. (2003). *Globalización de las resistencias. El estado de las luchas*. Barcelona: Icaria Internacional.
- Anonymous Iberoamérica. (s. f.). Urge difusión: video fotos: brutalidad policial en Colombia. Disponible en: <http://anonopsibero.blogspot.com/2013/03/urge-difusion-video-fotos-brutalidad.html#>. UXKpbKJg-So
- Arcos-Palma, Ricardo. (2013). La Bachué: una diosa chibcha en el apogeo del nacionalismo. *La Bachué de Rómulo Roza un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá: Fundación Proyecto Bachué.
- Aristóteles. (1999). *Retórica*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- Aristóteles. (s. f.). *La poética*. Disponible en: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/a/Arist%C3%B3teles%20-%20Po%C3%A9tica.pdf
- Asoquimbo. (22 de julio de 2012). Movimiento por la liberación y defensa de la madre tierra. Disponible en: <http://www.quimbo.com.co/2012/07/movimiento-por-la-liberacion-y-defensa.html>
- Bajtín, Mijail. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Banco de la República. (s. f.). Diversidad étnica y cultural. Disponible en: <http://www.banrepultural.org/blaaavirtual/constitucion/diversidad-etnica-y-cultural>
- Barthes, Roland. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Bataille, Georges. (s. f.). *El erotismo*. Disponible en: <http://www.pensamientopenal.com.ar/system/files/2014/12/doctrina31464.pdf>
- Baudrillard, Jean. (1974). *La sociedad de consumo*. Barcelona: Plaza y Janes.
- Baudrillard, Jean. (1980). *El intercambio simbólico y la muerte*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- Beeler, Kanin. (2006). *Tattoos, desire and violence: marks of resistance in literature, film and television*. Washington: Library of Congress Cataloguing-in-Publication Data.

- Berman, Marshall. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (5ª ed.). Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Blainey, Geoffrey. (1988). *The causes of war*. Nueva York: The Free Press. A Division of Simon & Schuster Inc.
- Blu Radio. (28 de marzo de 2014). Policía fue quien decidió borrar grafitis de Bogotá, confirma alcalde Pardo. Disponible en: <http://www.bluradio.com/60455/policia-fue-quien-decidio-borrar-grafitis-de-bogota-confirma-alcalde-pardo>
- Blue, Violet. (2006). *El arte de la fantasía sexual, la guía definitiva*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Borges, Jorge Luis. (1999). *Borges oral*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, Jorge Luis. (2003). Análisis del último capítulo del "Quijote". *Textos recuperados (1956-1986)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- Bornay, Erika. (1990). *Las hijas de Lilith*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Bourdieu, Pierre. (1998). *La distinción: criterio y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- Camino, Xavi. (2008). El deporte en los espacios públicos urbanos. Reinterpretando la ciudad: la cultura *skater* y las calles de Barcelona. Disponible en: <http://redined.mecd.gob.es/xmlui/bitstream/handle/11162/44764/01520123000261.pdf?sequence=1>
- Castells, Manuel. (2001). La ciudad de la nueva economía. *Papeles de Población*, 7(27), enero-marzo.
- Cavallo, Guglielmo y Chartier, Roger. (2001). *Historia de la lectura en el mundo occidental*. Madrid: Grupo Santillana.
- Centro Virtual Cervantes. (s. f.). Cartel: exposición internacional sobre el surrealismo. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/img/matta_rojas/afiche_expo_surrealismo_800.jpg
- Certau, Michel de. (2000). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. Ciudad de México: Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, A. C. Universidad Iberoamericana.
- Cervantes Saavedra, Miguel de. (1972). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, T. III*. Ciudad de México: W. M. Jackson, Inc. Editores.
- Cid Priego, Carlos. (1985). Algunas reflexiones sobre el autorretrato. *Liño: Revista Anual de Historia del Arte*, 5. Disponible en: <http://www.unioviado.es/reunido/index.php/RAHA/article/view/2034/1905>
- Clarín. (4 de julio de 2005). Einstein, lleno de culpa por la bomba atómica. Disponible en: <http://edant.clarin.com/diario/2005/07/04/sociedad/s-03601.htm>
- Clark, Kenneth. (1981). *El desnudo: un estudio de la forma ideal*. Madrid: Alianza Editorial.
- Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. (15 de abril de 2011). La brutalidad policial: política de Estado. Disponible en: <http://www.colectivodeabogados.org/La-brutalidad-policial-politica-de>
- Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. (21 de julio de 2011). Continúa la resistencia a la privatización de la Empresa de Telecomunicaciones de Bogotá. Disponible en: <http://www.colectivodeabogados.org/Continua-la-resistencia-a-la>
- Colectivo de Abogados José Alvear Restrepo. (28 de septiembre de 2006). Declaran día nacional contra la brutalidad policial. Disponible en: <http://colectivodeabogados.org/DECLARAN-DIA-NACIONAL-CONTRA-LA>
- Crossette, Barbara. (2011). Estado de la población mundial 2011, 7 mil millones de personas, su mundo, sus posibilidades. Disponible en: https://www.unfpa.org/sites/default/files/pub-pdf/SP-SWOP2011_Final.pdf
- Departamento de Asuntos Económicos y Sociales de Naciones Unidas. (s. f.). Decenio Internacional para la Acción 'El agua fuente

- de vida' 2005-2015. Disponible en: <http://www.un.org/spanish/waterforlifedecade>
- Departamento de Información Pública de las Naciones Unidas. (2010). La situación de los pueblos indígenas del mundo. Disponible en: <http://www.un.org/esa/socdev/unpfi/documents/SOWIP/chapter%20highlights/chapter%206/sowip-ch6-es.pdf>
- Didi-Huberman, Georges. (2005). *Venus rajada. Desnudez, sueño, crueldad*. Madrid: Losada.
- Division for Social Policy and Development. (13 de septiembre de 2007). Declaración sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. Disponible en: <https://www.un.org/development/desa/indigenous-peoples-es/declaracion-sobre-los-derechos-de-los-pueblos-indigenas.html>
- Eco, Umberto. (2007). *Apocalípticos e integrados* (2ª ed.). Barcelona: De Bolsillo.
- Eco, Umberto. (2007). *Historia de la belleza* (8ª ed.). Barcelona: Lumen.
- Eco, Umberto. (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Random House Mondadori.
- EFE. (13 de agosto de 2015). La fiscalía sueca cierra parte de la acusación contra Assange por acoso sexual. Disponible en: www.efe.com/efe/espana/sociedad/la-fiscalia-sueca-cierra-parte-de-acusacion-contr-assange-por-acoso-sexual/10004-2687275
- El Diario. (15 de agosto de 2009). Bolívar desnudo, amado y odiado. Disponible en: <http://www.eldiario.com.co/seccion/OPINION/bol-var-desnudo-amado-y-odiado-090814.html>
- El Espectador. (13 de marzo de 2013). Mujeres en jaque. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/vivir/mujeres-jaque-articulo-410195>
- El Espectador. (16 de abril de 2015). Bogotá recuerda a Gabo con un mural gigante. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/bogota-recuerda-gabo-un-mural-gigante-articulo-555381>
- El Espectador. (17 de mayo de 2014). De los muros de Bogotá a la meca del grafiti en Alemania. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/bogota/de-los-muros-de-bogota-meca-del-grafiti-alemania-articulo-492864>
- El Espectador. (17 de septiembre de 2014). Bogotá es una mujer bella de temperamento cambiante. Disponible en: <http://www.elespectador.com/entretenimiento/unchatcon/bogota-una-mujer-bella-de-temperamento-cambiante-articulo-586901>
- El Espectador. (28 de junio de 2013). Banksy, vendido. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/articulo-430718-banksy-vendido>
- El Espectador. (30 de abril de 2014). El sector rural no ha sido considerado estratégico: Machado. Disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/el-sector-rural-no-ha-sido-considerado-estrategico-mach-articulo-489344>
- El Mundo. (17 de febrero de 2006). Comenzó bombardeo de La Macarena. Disponible en: http://www.elmundo.com/portal/pagina_general.impression.php?idix=11139
- El Nuevo Siglo. (5 de marzo de 2013). Nuevas oficinas B D Bacatá. Disponible en: <http://www.elnuevosiglo.com.co/articulos/3-2013-nuevas-oficinas-bd-bacata%C3%A1.html>
- El Tiempo. (1 de julio de 2013). Héctor Lavoe, el eterno. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12902894>
- El Tiempo. (10 de diciembre de 2015). En los últimos 6 años, 8.000 mujeres fueron asesinadas en el país. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/politica/justicia/balance-de-homicidios-de-mujeres-en-colombia/16454919>

- El Tiempo. (17 de julio de 2014). Palestina, bajo fuego. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/opinion/columnistas/palestina-bajo-fuego-raouf-almalki-columnista-el-tiempo-/14264232>
- El Tiempo. (2 de mayo de 2014). Yagé: rito, no negocio peligroso. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/opinion/editorial/yage-rito-no-negocio-peligroso-editorial-el-tiempo/13917677>
- El Tiempo. (20 de octubre de 2015). Las mujeres son las primeras víctimas del conflicto armado en Colombia. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/mujeres-victimas-del-conflicto-armado-en-colombia/16408896>
- El Tiempo. (24 de abril de 2015). En América Latina, 21% de los libros ya son digitales. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/entretenimiento/musica-y-libros/feria-del-libro-de-bogota-industria-editorial-crece-en-america-latina/15625815>
- El Tiempo. (24 de agosto de 2013). El rastro del montaje en el caso del grafitero Diego Felipe Becerra. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-13011975>
- El Tiempo. (24 de enero de 2015). Las 'curvy' están de moda y a la moda. Disponible en: <http://m.eltiempo.com/estilo-de-vida/gente/las-modelos-curvy-estan-de-moda-y-a-la-moda/15140305>
- El Tiempo. (25 de febrero de 2015). Ley permite fumar marihuana públicamente en Jamaica... sin excesos. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/mundo/latinoamerica/ya-se-puede-fumar-marihuana-en-jamaica/15299679>
- El Tiempo. (26 de febrero de 2015). En Washington ya es legal consumir marihuana con fines recreativos. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/mundo/ee-uu-y-canada/consumo-de-marihuana-en-washington/15303415>
- El Tiempo. (26 de mayo de 2004). Los furibistas. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1563700>
- El Tiempo. (29 de marzo de 2008). Condena por niño muerto al jugar con granada. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2877949>
- El Tiempo. (3 de mayo de 2013). Historia de una foto de amor en el "Bronx". Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-12777605>
- El Tiempo. (4 de agosto de 2005). Borran al Che de la Nacional. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1693390>
- El Tiempo. (4 de febrero de 2016). Violencia en hogares se intensificó en el país durante el 2015. Debes saber, 5.
- El Tiempo. (5 de mayo de 2012). El hombre que replicó 104 veces "La Monalisa" en muros de Barranquilla. Disponible en: <http://elblogcanalla.com/post/21582827032/transforma-tus-icnos-barranquilla-by>
- El Tiempo. (5 de mayo de 2014). Indígenas denuncian que falsos chamanes preparan Yagé con burundanga. Disponible en: <http://www.eltiempo.com/colombia/otras-ciudades/tomas-de-yage-piratas-preocupan-a-indigenas/13933496>
- Elias, Norbert y Dunning, Eric. (1995). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ende, Michael. (1993). *La historia interminable*. Barcelona: RBA Editores.
- Escohotado, Antonio. (1994). *Las drogas. De los orígenes a la prohibición*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ewen, Stuart. (1991). *Todas las imágenes del consumismo, la política del estilo en la cultura*

- contemporánea*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Excusado Printsystem. (2007). *Decoración de exteriores, stencil-grafitti: gráfica de intervención*. Bogotá: La Silueta Ediciones.
- Falomir, Miguel. (2008). El retrato del Renacimiento. *Museo del Prado*, junio. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/exposiciones/info/en-el-museo/el-retrato-del-renacimiento/la-exposicion-autorretrato/>
- Fernández Gonzalo, Jorge. (2011). *Filosofía zombi*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández Ruiz, Beatriz. (2004). *De Rabelais a Dalí: la imagen grotesca del cuerpo*. Valencia: Universitat de València.
- Finkelstein, Norman G. (2003). *Imagen y realidad del conflicto palestino-israelí*. Madrid: Ediciones Akal.
- Flynn, Tom. (2002). *El cuerpo en la escultura*. Madrid: Ediciones Akal.
- Focillon, Henri. (1943). *La vida de las formas y elogio de la mano*. Madrid: Xarait Ediciones.
- Foucault, Michel. (1990). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Bogotá: Siglo Veintiuno Editores.
- Francastel, Galiene y Francastel, Pierre. (1978). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- Freud, Sigmund. (1905). *El chiste y su relación con el inconsciente*. Versión de Luis López Ballesteros. Disponible en: http://www.elortiba.org/pdf/freud_chiste.pdf
- Frith, Simon, Straw, Will y Street, John. (2006). *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Fuentes, Carlos. Amigo de los amigos. Disponible en: <http://www.semana.com/especiales/gabriel-garcia-marquez/amigo-de-los-amigos.html>
- Gadamer, Hans-Georg. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Giedion, Sigfried. (1981). *El presente eterno: los comienzos del arte*. Madrid: Alianza Editorial.
- Gillett, Charlie. (2008). *Historia del rock. El sonido de la ciudad*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- González Fuentes, Juan Antonio. (24 de septiembre de 2008). El vampiro que retrató Edvard Munch. *Ojos de Papel*. Disponible en: <http://www.ojosdepapel.com/Blogs/JuanAntonioGonzalezFuentes/Blog/El-vampiro-que-retrato-Edvard-Munch>
- Graves, Robert y Patai, Raphael. (1969). *Los mitos hebreos. El libro del génesis*. Buenos Aires: Editorial Lozada.
- Gruzinski, Serge. (1994). La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Gutiérrez, María Alicia (comp.). (2013). *Voces polifónicas: itinerarios de los géneros y las sexualidades*. Buenos Aires: Ediciones Godot Argentina.
- Haraway, Donna. (1991). *Manifiesto Cyborg*. Disponible en: http://www.icesi.edu.co/blogs/antro_conocimiento/files/2012/02/Haraway_MANIFIESTO-CYBORG.pdf
- Hernández, Miguel. (s. f.). *Las manos*. Disponible en: http://www.poesi.as/Miguel_Hernandez.htm
- Hobbes, Thomas. (1651). *Leviatán*. Disponible en: <http://www.uruguaypiensa.org.uy/imgnoticias/749.pdf>
- Homeless World Cup. (s. f.). Global Homelessness Statistics. Disponible en: <https://www.homelessworldcup.org/homelessness-statistics/>
- Humanium Juntos por los Derechos de los Niños. (s. f.). Niños en contextos bélicos. Los niños víctimas de conflictos armados. Disponible en: <http://www.humanium.org/es/ninos-guerra/>
- Ips Noticias. (19 de agosto de 2010). Colombia: El complot de la contrarreforma agraria. Disponible

- en: <http://www.ipsnoticias.net/2010/08/colombia-el-complot-de-la-contrarreforma-agraria/>
- Jacobs, Jane. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Capitán Swing.
- Jiménez, José. (2001). Presente y futuro del arte. En: José Luis Molinuevo (ed.). *A qué llamamos arte: el criterio estético*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Joyce, James. (1922). *Ulises*. Disponible en: [file:///C:/Users/alber_000/Downloads/James+Joyce+-+Ulises+\(espanhol\).pdf](file:///C:/Users/alber_000/Downloads/James+Joyce+-+Ulises+(espanhol).pdf)
- Koolhaas, Rem. (2007). *La ciudad genérica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- KrazyInfo. (2 de septiembre de 2013). Rick Genest, mejor conocido como Zombie Boy/Rico the Zombie. Disponible en: <http://www.krazyinfo.com/rico-genest-zombie-boy-o-rico-the-zombie/>
- Krug, Etienne G., Dahlberg, Linda L., Mercy, James A., Zwi, Anthony B. y Lozano, Rafael (eds.). (2003). *Informe mundial sobre la violencia y la salud*. Washington: Organización Panamericana de la Salud.
- Langebaek Rueda, Carl Henrik. (2009). *Los herederos del pasado: indígenas y pensamiento criollo en Colombia y Venezuela* (2 vols.). Bogotá: Universidad de los Andes.
- Lefebvre, Henry. (1975). *El derecho a la ciudad* (3ª ed.). Barcelona: Ediciones Península.
- León, Felipe. (1920). *Versos y oraciones del caminante, Libro I*. Disponible en: <http://es.calameo.com/read/0005693898ec514979ed2>
- Levy, Jack S. y Thompson, William R. (2010). *Causes of war*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Leyden Rotawisky, Jennifer. (2013). *Parkour, cuerpos que trazan heterotopias urbanas*. *Revista Colombiana de Antropología*, 49, julio-diciembre, 41-61.
- López Domínguez, Luis Horacio. (2007). *Estatuas derribadas*. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/agosto2007/estatuasderribadas.htm>
- Lucie-Smith, Edward. (1994). *Arte latinoamericano del siglo XX*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Manguel, Alberto. (1998). *Una historia de la lectura*. Madrid: Alianza Editorial.
- Marcadé, Bernard. (2008). *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.
- Marinetti, Filippo Tommaso. (s. f.). *El futurismo*. Disponible en: <https://www.uclm.es/artesonoro/FtMARINETI/html/manifiesto.html>
- Martí, Josep (ed.). (2008). *Fiesta y ciudad: pluriculturalidad e integración*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Martínez-Artero, Rosa. (2004). *El retrato. Del sujeto en el retrato*. Barcelona: Editorial Montesinos.
- Maupassant, Guy de. (1889). *Allouma*. Disponible en: http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&t=8613_8237_1_1_8613
- Medina, Álvaro. (2013). La Bachué de Rómulo Rozo en el contexto suramericano. *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá: Fundación Proyecto Bachué.
- Mercado Rivera, Bibiana. (10 de junio de 2005). Genocidio de la Unión Patriótica, 20 años de impunidad. Disponible en: <http://justiciaypazcolombia.com/GENOCIDIO-DE-LA-UNION-PATRIOTICA>
- Meuris, Jacques. (1992). *René Magritte 1898-1967*. Köln: Benedikt Taschen.
- Mojica Gil, José Gregorio. (9 de junio de 2011). Origen de la planta sagrada "AIU" de los cuatro pueblos indígenas de la Sierra Nevada de Santa Marta. Zhigoneshi. Centro

- de Comunicación Indígena – Sierra Nevada de Santa Marta, Colombia. Disponible en: <http://www.corazondelmundo.co/?q=node/95>
- Mora-Álvarez, Luis. (2008). *La representación del antihéroe en la literatura peninsular y latinoamericana*. Tesis UMI.
- Mumford, Lewis. (1996). *La ciudad en la historia, sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Buenos Aires: Ediciones Infinito.
- Munar, Lorenzo, Verhoeven, Marie y Bernales, Martha. (2004). *Somos pandilla, somos chamba: escuchémoslos. La experiencia social de los jóvenes en Lima*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Muñoz V, Cecilia. (1990). Los chinos bogotanos a comienzos de siglo (1900-1930): un problema vigente. *Credencial Historia*, 12, diciembre. Disponible en: <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/diciembre1990/diciembre1.htm>
- Néret, Gilles. (1998). *Miguel Ángel 1475-1564*. Köln: Benedikt Taschen.
- Noah Harari, Yuval. (2014). *De animales a dioses. Breve historia de la humanidad*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Notiagen. (28 de febrero de 2012). Nueva jornada contra la brutalidad policial y el desmonte del ESMAD en Bogotá. Disponible en: <https://notiagen.wordpress.com/2012/02/28/video-nueva-jornada-contra-la-brutalidad-policial-y-el-desmonte-del-esmad-en-bog>
- ONU Mujeres. (6 de noviembre de 2015). Violencia contra las mujeres. Disponible en: <http://www.unwomen.org/es/digital-library/multimedia/2015/11/infographic-violence-against-women>
- Otero N, Roberto. (2015). La medicina tradicional Kofán. *Visión Chamánica*. Disponible en: http://www.visionchamanica.com/Medicinas_alternativas/medicina_kofan.htm
- Paleoblog. (29 de enero de 2013). El retrato más antiguo del mundo de hace 26.000 años en el Museo Británico. Disponible en: <https://paleorama.wordpress.com/2013/01/29/el-retrato-mas-antiguo-del-mundo-de-hace-26-000-anos-en-el-museo-britanico/>
- Peñalosa, Enrique. (2003). La ciudad y la igualdad. *El Malpensante*, 45, 12-33. Disponible en: http://www.elmalpensante.com/articulo/1804/la_ciudad_y_la_igualdad
- Pérez Aguirre, Luis. (2001). *Desnudo de seguridades*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Pérez Gauli, Juan Carlos. (2000). *El cuerpo en venta: relación entre arte y publicidad*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Pérez Serrano, Diego Andrés. (2 de agosto de 2013). *Los grafitis que le cambiaron la cara a la 26*. Bogotá: Publimetro.
- Pérgolis, Juan Carlos. (2005). *Ciudad fragmentada*. Buenos Aires: Nobuko.
- Poe, Edgar Allan. (1984). El hombre que se gastó. Un relato de la reciente campaña contra los Cocos y los Kickapoos. *Narraciones Extraordinarias. Volumen 2*. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Posso Figueroa, Amalia Lú. (2002). *Veán vé, mis nanas negras*. Bogotá: Ediciones Brevedad.
- Poza Yagüe, Marta. (2009). El artista románico (canteros y otros oficios artísticos). *Revista Digital de Iconografía Medieval*, I(2), 9-22. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Artista%20románico.pdf>
- Quintero Ribera, Ángel G. (2005). *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores.
- Quintín Lame, Manuel. (s. f.). El derecho de la raza indígena en

- Colombia ante todo. El misterio de la naturaleza educa al salvaje indígena en el desierto. Disponible en: <http://maderasalvaje.blogspot.com.co/2012/10/a-modo-de-editorial-septiembre-2012.html>
- Ramírez, Camila y Vera, Omar. (23 de julio de 2010). Un Congreso de los Pueblos para proponer el rumbo de Colombia. Disponible en: <http://elturbion.com/?p=660>
- Ramírez, Juan Antonio. (2003). *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Ramos Gandía, Nicolás. (s. f.) Historia de la salsa, desde las raíces hasta el 1975. Disponible en: <http://www.arecibo.inter.edu/biblioteca/pdf/salsa.pdf>
- Remesar, Antoni. (1997). *Hacia una teoría del arte público*. S. p. i.
- Robinson, Scott S. (1996). *Hacia una comprensión del shamanismo cofán*. Quito: Ediciones Abya-Yala. Disponible en: <https://books.google.com.cobooks?id=Ov33tUew-70QC&printsec=frontcover&dq=Scott+S.+Robinson&hl=en&sa=X&ei=qPMSVdj9LcbbsATU7I-LACw&ved=0CB0Q6AEwAA#v=onepage&q=Scott%20S.%20Robinson&f=false>
- Robotham, Tom. (1993). *Varga*. Madrid: Editorial Libsa.
- Rodríguez Montellaro, Itzel. (1997). La nación mexicana en los murales del Palacio Nacional (1929-1935). *Los murales del Palacio Nacional*. Diego Rivera. Milán: Américo Arte Editores.
- Romero, José Luis. (2007). *Latinoamérica. Las ciudades y las ideas* (2ª ed. 3ª reimp.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Ruiz Martín, Felipe. (2003). *La Monarquía de Felipe II*. Madrid: Real Academia de la Historia.
- Sádaba, Igor. (2011). *Cyborg: sueños y pesadillas de las tecnologías*. Madrid: Península.
- Salazar J, Alonso. (1993). *No nacimos pa' semilla. La cultura de las bandas juveniles en Medellín*. Bogotá: Cinep.
- Saldarriaga, Alberto. (1997). Arte público y cultura ciudadana. *Arte para Bogotá*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Sánchez G, Gonzalo y otros. (2011). *Mujeres y guerra: víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Bogotá: Aguilar, Altea, Alfaguara.
- Sánchez Gómez, Olga Amparo. (2010). ¿Será que a las mujeres nos matan porque nos aman? *Feminicidios en Colombia 2002-2009*. Bogotá: Asociación Santa Rita para la Educación y Promoción, Corporación Casa de la Mujer, Corporación Vamos Mujer Ruta Pacifica de las Mujeres.
- Sánchez Vázquez, Adolfo. (1992). *Invitación a la estética*. Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- Saramago, José. (2003). Sobre un retrato del Che Guevara. Disponible en: <http://www.voltairenet.org/article120567.html>
- Schwartz, Hillel. (1988). *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Silva, Armando. (1986). *Una ciudad imaginada*. Bogotá: Ediciones de la Universidad Nacional de Colombia.
- Silva, Armando. (2009). *Rock, tribus, pintas. Rock al parque: 15 años guapeando*. Bogotá: Orquesta Filarmónica de Bogotá – Observatorio de Culturas de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.
- Soriano Díaz, Andrés. (2002). *Educación y violencia familiar*. Madrid: Editorial Dykinson.
- Toda Iglesia, María Ángeles. (2002). *Héroes y amigos: masculinidad, imperialismo y didactismo en la novela de aventuras británica, 1880-1914*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Trías, Eugenio. (s. f.) Lo bello y lo siniestro. Disponible en: <http://books.google.com.co/>

books?id=UmZyFyXAHzoC&print-sec=frontcover&hl=es#v=onepage&qt&tf=false

Tribunal Internacional sobre la Infancia Afectada por la Guerra y la Pobreza del Comité de Derechos Humanos Faisal Sergio Tapia – Madrid Unión Europea. (2012). *Reporte internacional anual 2012 sobre la infancia afectada por la guerra – Los dos Congos de la guerra – Los dos Congos de la guerra*. Disponible en: <https://www.crin.org/docs/REPORTEINFANCIA MUNDIAL2012.pdf>

Urbandictionary. (2008). Bitchez. Disponible en: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=bitchez>

Val Cubero, Alejandra. (2003). *La percepción social del desnudo femenino en el arte*. Madrid: Minerva Ediciones.

Weiskopf, Jimmy. (2002). *Yajé el nuevo purgatorio*. Bogotá: Villegas Editores.

Wirth, Louis. (1988). El urbanismo como modo de vida. *Antología de sociología urbana*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Yonnet, Paul. (1988). *Juegos, modas y masas*. Barcelona: Gedisa.

Zambrano Pantoja, Fabio. (2007). *Historia de Bogotá, siglo XX*. Bogotá: Villegas Editores.

Zapata Restrepo, Gloria Patricia y otros. (s. f.). *Universidad, músicas urbanas, pedagogía y cotidianidad*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.

Ziff, Trisha. (2002). El Che de Korda: historia de un retrato. *Revista Zone Zero. Convergencia fotográfica*. Disponible en: <http://v1.zonezero.com/kordasche/introsp.html>

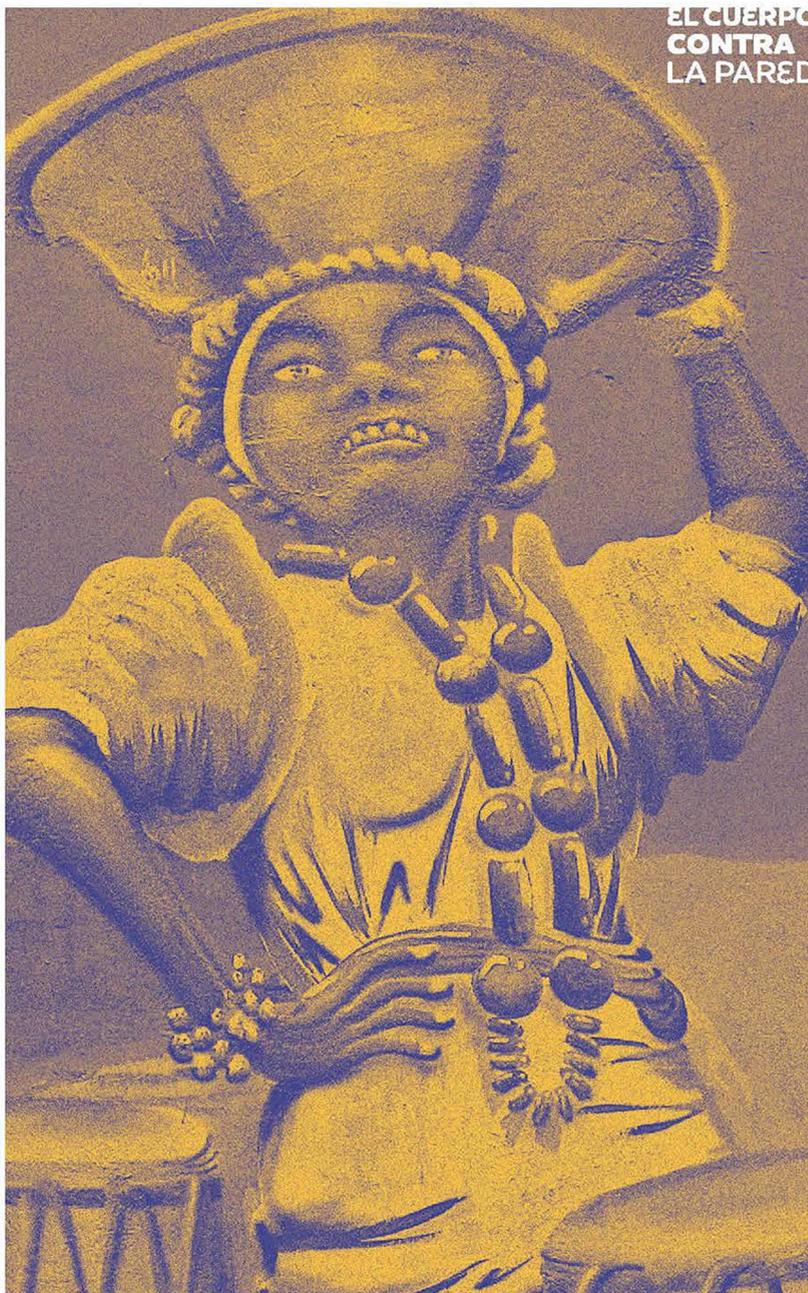


Este libro fue editado por Editorial UTADEO. Se terminó de reimprimir
en el mes de diciembre de 2018

Basta asomarse a la historia del arte para constatar que, con contadas excepciones, el cuerpo humano ha sido en todos los tiempos y en todos los lugares el mayor motivo de inspiración y uno de los temas predilectos de representación. Pero, dice Kenneth Clark, “El cuerpo humano no es uno de esos temas que se pueden convertir en arte por transcripción directa, a la manera de un tigre o un paisaje nevado”. El cuerpo humano entraña un sinnúmero de asociaciones y connotaciones que le confieren sentido, y cuando aparece representado, sea en la obra de arte o en cualquier otra forma expresiva, es el núcleo a partir del cual es posible elaborar una mirada sobre el sujeto humano y su universo material y espiritual.

Dentro del amplio ámbito de la imagen grafiti se destaca una prolífica vertiente en la que el motivo de representación primordial es el cuerpo humano. Pintadas, estarcidas, adheridas sobre las paredes, esas imágenes son como efímeros tatuajes en la piel urbana; en ellas el cuerpo se convierte en una forma de lenguaje por medio del cual se plasma, desde mensajes publicitarios hasta diatribas sobre el *statu quo*, y desde opiniones y deseos individuales hasta imaginarios colectivos.

El cuerpo contra la pared es una lectura de las representaciones del cuerpo en la imagen grafiti concebida desde perspectivas tomadas de la historia del arte, la estética, la sociología y la literatura exploradas con el deseo y el designio de tratar de comprender, a través de dichas imágenes, algo de nuestro universo social y cultural contemporáneo.



EL CUERPO
CONTRA
LA PARED



9 789587 252057

EDITORIAL
UTADEO