



Comunicación y Sociedad
ISSN: 0188-252X
comysoc@yahoo.com.mx
Universidad de Guadalajara
México

Mc Phail Fanger, Elsie
Imágenes y códigos de género
Comunicación y Sociedad, núm. 17, enero-junio, 2012, pp. 99-129
Universidad de Guadalajara
Zapopan, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34623149005>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

Comunicación y Sociedad

Departamento de Estudios de la Comunicación Social
Universidad de Guadalajara

Imágenes y códigos de género

Images and gender codes

ELSIE MC PHAIL FANGER¹

La obra de Aby Warburg ha sido redescubierta por analistas de los medios de comunicación social y teóricos de la imagen, debido a su abordaje multidisciplinario, la pertinencia de su método y la potencia de sus conceptos que atienden a la gestualidad y al movimiento en el arte y en los medios de comunicación masiva. Este texto aplica su “fórmula emotiva” –*Pathosformel*– al análisis de códigos de género en tres imágenes.

In recent years picture theorists and mass media analysts have rediscovered XIX Century art historian Aby Warburg, because of his multidisciplinary approach and powerful conceptual tool called Pathosformel (emotional formula), which has been useful to analyse movement and gestures of images found in ancient art documents and modern mass media as well. This text applies Pathosformel in three cases to prove the survival of certain gender codes in contemporary images.

PALABRAS CLAVE: Imágenes, códigos de género, medios de comunicación social, reutilización, supervivencia.

KEY WORDS: *Images, gender codes, mass media, reutilization, survival.*

1 Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México.

Correo electrónico: mcpail.elsie@gmail.com

Profesora-investigadora. Departamento de Educación y Comunicación Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Xochimilco. Calzada del Hueso 1100. Col. Villa Quietud. 04960 México, D.F. Tels. 5483 7449, 5483 7080.

PUENTES ENTRE LA HISTORIA DEL ARTE Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Como disciplina académica, la historia del arte ha tendido puentes entre la etnografía, la comunicación, la sociología, la antropología, la biología, la medicina, entre otras. Hace 30 años promovió la apertura de licenciaturas y posgrados sobre “estudios visuales” para incorporar la mirada multidisciplinaria que desde fines del siglo XIX iniciara el historiador de arte Aby Warburg para estudiar las imágenes. Con ello cuestionó las fronteras que su disciplina marcaba con rigor, pues lo mismo analizaba el arte de la antigüedad que imágenes en los medios masivos de comunicación de su tiempo: cine, fotografía, prensa, propaganda, revistas femeninas, así como objetos de la cultura popular como barajas del tarot, caricaturas, sellos postales, emblemas.

Algunos de sus seguidores lo han llamado el gran intérprete de las imágenes de la pintura florentina, antropólogo revolucionario de los rituales del retrato, genio fundador de la iconología moderna, pionero en el estudio de la gestualidad y el movimiento de las imágenes, psico-historiador, teórico de los medios (Báez, 2010; Didi Huberman, 2007; Sierek, 2007).

Obsesivo en la tarea de comprender e interpretar imágenes, tuvo períodos de crisis profundas, por lo cual Didi Huberman (1990), especialista y conocedor de la obra de Warburg, define así su vocación:

La sustancia de la imagen es poderosa, atractiva, alteradora; trae consuelo a quienes la estudian pues ofrece algunas respuestas, pero ¡cuidado! Pronto se vuelve una droga, un veneno para los que –como Warburg– con exceso nos sumergimos en ella, al punto de perdernos en sus entrañas (p.23).

De origen alemán, Warburg nació en 1866 en Hamburgo y murió en la misma ciudad en 1929, aunque su obra apenas empezó a apreciarse en la literatura científica en los años setenta. Desde entonces, algunos autores la consideran detonante de las teorías contemporáneas sobre la imagen.

Sus escritos se difundieron lentamente en la conciencia intelectual del mundo de la posguerra en Europa y Estados Unidos, debido en parte a su posición frente a la historia del arte, que difería en lo fundamen-

tal de algunos de sus contemporáneos, más interesados en mantener la coherencia del sistema y no en mostrar las facetas irrationales y los aspectos oscuros de la psique.

Dificultó la difusión el hecho de que sus textos estuvieran escritos en alemán con algunas traducciones al italiano en los años sesenta. Las primeras versiones en inglés aparecieron a mediados de los años setenta y ochenta, mientras que las traducciones al español llegaron 30 años después. Tal es el caso de la biografía intelectual que sobre Warburg escribió el historiador de arte Ernst Gombrich en 1970, traducida al español apenas en 1992.

Abona a lo anterior el hecho de que Warburg rara vez aparece citado por algunos de sus pupilos, quienes abrevaron de sus ideas y métodos para analizar no sólo sarcófagos y vasos de la cultura helenista, atuendos renacentistas, retratos de artistas florentinos, sino también monedas, sellos de correo, portadas en revistas de difusión masiva y latas de conserva, entre otros objetos.

Sus estudios influyeron, por ejemplo, en la obra de Erwin Panofsky, Edward Wind, Ernst Gombrich, Frances Yates, Gertrud Bing, por sólo citar algunos.

Como figura clave en la reforma de la historia del arte a la cual prefirió llamar historia cultural, construyó el basamento de lo que llamó una “ciencia de las imágenes”. Aunque no dejó una estricta metodología de la investigación sobre la imagen, descubrió su potencial epistemológico en el cual no importaba si era obra de arte o documento visual de amplia circulación.

Warburg reconoció el doble significado del término “documento”, pues estudió las imágenes como documentos autónomos con derecho propio, cuyas coordenadas históricas debían ser sacadas a la luz por medio de la investigación y la confrontación. Igualmente concedió gran importancia a la recepción pues alegaba que de todas formas los significados variarían con los cambios de punto de vista del observador.

EL DETALLE

Minucioso en la observación de los detalles, para Warburg no eran menos significativos los elementos anómalos que apreciaba en los objetos,

que aquellos aparentemente familiares. Por ello sus argumentos no se basaban en la continuidad, pues consideraba todo detalle como fragmento de un cuerpo entero todavía desconocido.

Se dedicó a ver los objetos “como si los contemplara por primera vez” y por ello aprendió a moverse dentro de la historia de su propia cultura como extranjero, atento a cualquier detalle que resultara incongruente, fragmentario o enigmático. Forster (2005) lo llama etnólogo de su propia cultura, observador acucioso que permanece a distancia y a la espera de esclarecer el significado más íntimo de los objetos visuales bajo análisis (p. 33).

Las preguntas que se planteó sobre el arte lo llevaron más allá de las categorías tradicionales sobre las cuales estaba fundamentada la historia del arte. En sí, sus intereses se extendieron más allá del repertorio canónico del “gran arte”, no porque le hubiera dejado de interesar, sino porque quería comprenderlo mejor. Consideró a las obras de arte, no como objetos válidos en y por sí mismos, sino como “vehículos” seleccionados por la memoria cultural, cargados no solamente con tesoros inviolados de la misma, sino también con equívocos y enigmas.

INFLUENCIAS

Como erudito que era, abrevó de muchos textos,² aunque uno de los más importantes fue el texto del poeta G. E. Lessing *Laocoonte o de los Límites de la Pintura y la Poesía*. Escrito en 1766, le asistió no sólo en la formulación revolucionaria sobre una presencia psíquica y antropológica de lo primitivo en las imágenes contemporáneas, sino en el replanteamiento de la historia del arte, concebida por él con fina ironía como “historias de fantasmas para muy adultos”, cargas de energía emotiva con permanencia en la memoria colectiva.

El texto orientó y dirigió sus pensamientos hacia la visualidad, cuya función analiza dentro de la jerarquía de los signos y plantea el problema de la expresión visual del sufrimiento, el comedimiento y el abandono en estados emocionales extremos plasmados en el arte. Registra la sensación

² El informe detallado sobre sus influencias puede leerse en la obra citada de E. G. Gombrich (1992, pp. 37-48).

de movimiento que al receptor puede transmitir un objeto escultórico del siglo I a.C., pues si se observa la figura del Laocoonte con detenimiento, “parece cambiar de posición si el espectador abre y cierra los ojos alternativamente” (Gombrich, 1992, p. 35).

A partir de esa lectura, Warburg se propuso deconstruir el historicismo del siglo XIX, mostrando que la historia del arte es una historia de fantasmas que se adhieren a la piel y que sobreviven en forma de rizomas dinámicos enraizados como fenómenos culturales. Al señalar las cuarteaduras y la presencia de accidentes en ciertas imágenes y al encontrar diversos grados de contaminación en las imágenes, hizo añicos la unidad de los símbolos.

GESTUALIDAD, CAPACIDAD COMUNICATIVA/EXPRESIVA

En un estudio sobre el pathos y el ethos, Salvatore Setis afirma que la necesidad biológica de la producción artística y su vínculo con los más profundos niveles de la naturaleza humana ofrecen un mejor instrumento para explicar el fenómeno de la supervivencia de la antigüedad en épocas recientes. La simple intensidad de estos gestos y el grado de su propia capacidad comunicativa/expresiva es lo que provoca el énfasis, algo que muchos artistas habían comprendido desde hace tiempo (Foster, 2005, p. 38).

Warburg estudió préstamos y reutilizaciones de prototipos antiguos y ofreció una interpretación original sobre los mecanismos de su “transmigración” hacia épocas posteriores. Llegó a semejantes conclusiones, ya que estaba inclinado a considerar la obra de arte como el resultado de una transmisión histórica que se presentaba frecuentemente de modo discontinuo y heterogéneo, abandonando así el ideal estético de una entidad estática y armoniosamente autónoma.



“Laocoonte”, siglo I a.C.

En su trabajo empírico analizaba con la misma seriedad sellos postales, fotografías, arte efímero en cera, vestuarios de las fiestas teatrales y de la corte, imágenes de panfletos callejeros y profecías astrológicas. En vez de sujetarse a la esfera protegida del “gran arte”, Warburg observó los productos artísticos con los ojos de un etnógrafo y sus interrogantes se dirigían lo mismo hacia manifestaciones culturales obsoletas, como a las imágenes de lo cotidiano; desde los objetos más efímeros hasta los más enigmáticos.

Así, la concepción en torno a una “ciencia de las imágenes” alimentada por múltiples disciplinas iba mucho más lejos de la materia académica a la que en su tiempo llamaban historia del arte.

PATHOSFORMEL, ATLAS MNEMOSYNE, BIBLIOTECA

Warburg se abocó a estudiar la gestualidad y el movimiento de las imágenes, construyendo para ello un aparato conceptual al que llamó *Pathosformel* –fórmula patética–, cuyas imágenes desplegaría en un atlas que llamó *Mnemosyne. Pathosformel*. Warburg dejó para la comprensión de las formas estéticas aplicables al estudio de cualquier imagen, un término de gran agudeza conceptual: *Pathosformel*, fórmula que alude a las expresiones universales de las pasiones humanas en el arte (Flach, Münz-Köen & Streisand, 2005, p. 34). Según él, ciertas formas de expresión corporal y símbolos culturales se perpetúan en la memoria visual colectiva como huellas en una trayectoria a través de las generaciones humanas. En varios casos, la carga emotiva que los símbolos y las formas expresivas originarias acumulan a lo largo del tiempo, se restablecen al ser restituidos los mismos gestos y formas expresivas en imágenes reutilizadas.

Gertrud Bing explica el significado de la fórmula emotiva: “es la expresión visible de estados psíquicos que se encuentran fosilizados –por así decirlo– en las imágenes” (citada en Didi Huberman, 2009, p.14).

Salvatore Setis se refiere a ella como condensación que plasma la supervivencia de la imagen en épocas posteriores. Dicha fórmula supone una noción de temporalidad en las imágenes, compuesta por *clusters* –racimos– de instantes y duraciones, cuya supervivencia posterior presupone una memoria inconsciente.

Sintetiza los componentes de la *Pathosformel* en la siguiente frase: “Pathos ist Augenblick/Formel bezeichnet Dauer” (Pathos es instante/fórmula designa permanencia) (citado en Wuttke, 1992, p. 23).

Warburg sostenía que había períodos históricos específicos que se caracterizaban por ofrecer estos *clusters* de percepciones y sentimientos y la representación en imagen de éstos demandaba cierta consistencia y aproximación formal. Por ello se podían identificar principios de una configuración, traducible en una fórmula emotiva que aparece en distintas expresiones de arte y que da expresividad a una gran variedad de preocupaciones y vivencias culturales.

En una de sus conferencias explica las partes constitutivas de la *Pathosformel* sobre el grabado “La muerte de Orfeo” de Alberto Dürero (1494). Sobre dicha imagen explicó la influencia de una corriente de dramatización emotiva en rostro y cuerpo, que desde los antiguos influía en la gestualidad y de la cual podían encontrarse vestigios o elementos sobrevivientes en el presente.

Atlas Mnemosyne es una herramienta metodológica que recoge la memoria en imágenes. Se trata de un montaje de imágenes fijas colocadas sobre un tablero rectangular forrado con tela, sobre el cual dispuso un conjunto de fotografías, dibujos, grabados e ilustraciones con las cuales trabajaba, de tal manera que pudiera recolocarlas si así lo ameritaba una nueva correlación de ideas.

La propuesta que subyace al atlas consiste en una investigación trans-cultural sobre la imagen, como función expresiva de la memoria orgánica y social; obra de síntesis a través de la cual tejió un entramado de asociaciones hechas a base de imágenes. Como resultado registraba relaciones, contrastes y palabras originarias de expresividad figurativa o *Urworte*, penetrando en las imágenes a la manera de un estudioso de la cábala.



“La muerte de Orfeo”, 1494.

Atlas Mnemosyne es el conjunto de documentos visuales y psicológicos de la expresión humana desde tiempos arcaicos, y el problema que se planteó Warburg fue conocer el modo en que nacen las expresiones figurativas, los sentimientos que proyecta, los puntos de vista conscientes o inconscientes que conducen al almacenamiento dentro de los archivos de la memoria y las leyes que gobiernan su propia sedimentación y reaparición (Gombrich, 1992, p.195).

Estos problemas hacían que Warburg fuera considerado, más que un historiador del arte, un historiador de la cultura y psicohistoriador, pues para él fueron vitales la memoria, la imaginación y la fantasía en el estudio de la imagen. En su investigación es la memoria el elemento transformador, órgano psicofisiológico fundamental para la comprensión de la tensión de y entre las formas (Báez, notas de clase, 2010).

Por medio de *Atlas Mnemosyne*, Warburg cuenta una historia relatada con imágenes, cuya función cumple la misma que el “engrama” en la mente colectiva; especie de arquetipo reproducido a lo largo del tiempo y cuya reactivación lo convierte en “dinamograma” como acción revitalizadora, no sólo a través de los sentidos, sino gracias a la distancia necesaria a la que obliga la razón. Para él, los arquetipos son respuestas de reacción primaria automática que se reflejan en la gestualidad, como respuestas automáticas, espontáneas al miedo, al terror, al peligro, a la pasión, al amor, al dolor, al calor, remanentes arcaicos, impresiones de fuera que se incrustan en la memoria, cuya huella es el engrama.

En vida alcanzó a hacer 40 tableros con imágenes, cada uno de los cuales es un instrumento visual de evocación y transmigración o como diría Warburg: “Sobre el tablero están dispuestas fotografías e imágenes como artílugios experimentalmente ensamblados que sirven para crear



Ejemplo de tablero.

y sugerir potentes conexiones dinámicas entre las imágenes como energías que gobiernan el cosmos” (citado en Gombrich, 1992, p.7).

Cada tablero conforma una especie de montaje o collage, sobre un soporte accesible y dinámico, donde se ordena el material y se reacomoda cuando surge la posibilidad de una nueva combinación. Es común encontrar en los tableros imágenes de frisos antiguos junto a la imagen de una moneda o de una baraja del tarot, mapas astrales, retratos, emblemas, caricaturas, portadas de revistas, recortes de prensa, fotografías, a los que Warburg les atribuyó una unidad temática.

En la práctica, esta disposición de materiales buscó romper con las nociones jerárquicas en el arte –entre *high art* y el *low art*– otorgando igualdad a las imágenes como importantes síntomas de una época (Sierek, 2007, p.23).

Interesado en el espectador, una de sus metas fue estudiar la capacidad de vida de la obra, su permanencia y su proceso; desde la persona que la hace, la encarga, la ve, hasta la que la observa y reutiliza. Para Warburg la imagen no vive por sí sola, sino que depende de la interacción con el espectador que le da vida y permanencia.

Dada la complejidad que detectó en diversos procesos históricos y su renuencia a encasillar sus ideas dentro de un solo hilo narrativo, este atlas o montaje visual se prestaba para hacer reformulaciones en un juego continuo con las imágenes. La disposición flexible de los tableros le permitió buscar fórmulas conceptuales para fijar los fenómenos que le interesaban, aunque sus escritos no eran del todo claros por estar cargados con términos particulares y grupos de palabras de una intensa complejidad, cuyos significados se encontraban encriptados algunas veces en fórmulas aforísticas. Eso dificultó su comprensión y llevó en ocasiones a que algunos lectores simplificaran sus ideas.

Parco en la elaboración de textos definitivos, sólo existen dos textos explicativos sobre el Atlas, que dictó a su colaboradora y amiga Gertrud Bing.

Se trata a todas luces de un legado muy rico de material inédito que, recogido y compuesto como las piezas de un mosaico, nos permite entender aquello que Warburg tenía en mente en la configuración de un atlas mnemotécnico sobre la imagen.

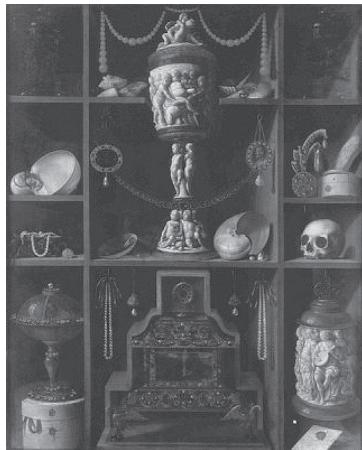
Como señala Forster (2005), puede decirse que *Atlas Mnemosyne* era para Warburg un teatro de la memoria de la experiencia humana (p.56).

Biblioteca Warburg: el mismo dinamismo que se aprecia en los tableros, se encuentra en la disposición de los materiales de su biblioteca como instrumento de estudio y conocimiento, siempre que otro tema cobraba vida en su mente.³

A la muerte de Warburg en 1929, el acervo contaba ya con 120,000 volúmenes con una organización que tenía precedentes tanto en la biblioteconomía, como en las *Kunstkammern* o gabinetes de curiosidades del siglo XVIII. En ambos casos, el objetivo era mostrar los contenidos del archivo en una disposición espacial relacional, orgánica y sistemática con acceso al público.

Las nociones centrales que rigen su acervo lo hacen comparable a un artefacto experimental para la inducción de corrientes mnemotécnicas. Al igual que el atlas, la estructura de la biblioteca como herramienta pedagógica ha estado siempre atenta al resurgimiento de propuestas culturales y a la ley del “buen vecindario”, que rige la disposición material de las imágenes, libros y documentos bajo un orden conceptual. Como puede apreciarse en la imagen, la sala de lectura tiene la disposición de los teatros anatómicos o anfiteatros en escenarios del Renacimiento.

En los cuatro pisos que conformaban la biblioteca fueron dispuestos los textos según las prioridades que elegía Warburg para el análisis:



Gabinete de curiosidades.



Biblioteca Warburg.

³ Instituto Warburg www.sas.ac.uk en Londres y la casa Warburg en Hamburgo: Warburg Haus www.warburg-haus.hamburg.de

en el primero las imágenes; en el segundo la palabra o diversos documentos sobre la imagen; en el tercero, textos sobre religión, teología, festividades, celebraciones, imágenes en movimiento, y en el cuarto la orientación, compuesta por escritos básicos sobre alquimia, magia, astrología y las llamadas protociencias.

Después de su muerte y debido a los oficios de sus colegas y amigos Hans Saxl y Gertrud Bing, la biblioteca Warburg se mudó de Hamburgo a Londres en 1933 con la finalidad de ponerla a salvo del nazismo. En el año de 1944 se incorporó oficialmente a la Universidad de Londres.

El objetivo central de la Biblioteca Warburg es la enseñanza de aquellos procesos visuales de asociación y pensamiento que preceden a los sistemas lingüísticos. De esa manera, la estructura del instituto está concebida no sólo para satisfacer necesidades de la biblioteconomía moderna, sino también provocar el surgimiento de capacidades comunicativas latentes (Forster, 2005, p. 47).

Aunque se conoce como el “método Warburg”, explica Báez (notas de clase, 2010) que se trata no de un camino lineal, sino de un análisis procesual en el que da cuenta cómo se hace, plasma y recibe la imagen, atendiendo a las microunidades del gesto, vinculadas con la práctica de culto, la cinética, la fisionomía y sus implicaciones de desplazamiento. Al considerar su aproximación a la obra como proceso no lineal, las categorías son móviles y su movimiento es pendular.

SUPERVIVENCIA DE LA IMAGEN

Conocido como poeta de los *Grundbegriffe* –conceptos básicos– legibles en manuscritos, conferencias y notas, produjo también textos impublicables de pensamientos excesivos, efusivos, obsesiones, conjuntos de ideas, mezcla de exaltación y reflexión teórica. En ellos quiso prevenirnos de los abismos que experimentó con el análisis de las imágenes.

Para Warburg, la reaparición de las formas antiguas en el arte de épocas posteriores debía ser objeto de estudio inmediato y continuo, pues la supervivencia de lo antiguo le servía como piedra de toque para evaluar en qué medida el conflicto entre las concepciones espirituales de antaño y las modernas ocupaba el pensamiento a lo largo del tiempo. Utilizó la expresión *Nachleben der Antike* o “vida posterior de la

antigüedad” del historiador Anton Springer, para explicar el énfasis que el concepto otorgaba a los factores no previsibles que intervienen en la historia y la supervivencia de los símbolos. Se interesó además por la sensibilidad instintiva presente en las huellas de la forma *Formgepräge*, de las cuales encontró un buen ejemplo en las imágenes de la propaganda durante la Revolución Francesa.

A la supervivencia de la imagen en el tiempo agregó sus reflexiones sobre el poder de adhesión y acoso que ésta ejercía sobre los espectadores; por tanto no sólo centró su interés en ella sino en la recepción, la reutilización y permanencia física y psíquica de la misma.

La imagen superviviente es aquella que, habiendo perdido su uso y significado originales, vuelve como fantasma en un momento particular de la historia para mostrar su latencia, su tenacidad, su vivacidad.

A partir de sus reflexiones sobre lo fantasmagórico y adhesivo de la imagen y el poder de la memoria para recrearla, Warburg investiga la recurrencia de ciertas fórmulas patéticas en el arte y en los medios de comunicación masiva que circulaban en su tiempo.

A su muerte, dejó una obra inconclusa con pocos escritos, un conjunto de sustanciosas conferencias, muchos apuntes, una biblioteca y 40 tableros de *Atlas Mnemosyne*, todo ello como legado teórico/epistémico/metodológico de gran calado.

NINFA, MODELO, MUJER

Desde que preparaba su tesis doctoral en la Universidad de Estrasburgo, Warburg se abocó al estudio de las ninfas, aquellos arquetipos de belleza e inocencia a quien llamaba “gráciles figuras femeninas” a las que tomaría como guía para sus estudios. Comenzó a examinarlas con gran detalle en la pintura renacentista, donde ya no las encontró confinadas a la esfera mitológica. Las características frecuentes de su representación mostraban movimientos causados por el viento en sus cabellos ondulados y en la sinuosa volatilidad del vestuario. Eran precisamente esos detalles los que otorgaban énfasis dramático a la gestualidad de prototipos antiguos pero que reaparecían inesperadamente en algunas obras del medio burgués florentino. Evocaban el movimiento liberador de las figuras griegas clásicas, en las ménades representadas sobre sarcófagos,

en las gemas, las vasijas y en otros objetos de arte desde los siglos VI y VII a.C. (Warburg, 1893, p.79).

Reparó también en el vestuario de ninfas en grabados renacentistas que rescataban del mundo pagano el movimiento, a través de cabellos fluidos, ropajes volátiles, así como crines de caballo al viento y otros elementos de agitación. Encontró por ejemplo miembros armoniosos unidos en la danza, cascadas de flores, ramas y arbustos sacudidos por el viento en algunas pinturas de Botticelli y Ghirlandaio a finales del siglo XVI.

El simbolismo detrás de la ninfa se remonta a la antigua Grecia, donde la palabra significa “recién casada” o “muñeca”. Acompaña algunas deidades míticas que representan ideas accesorias de un dios; son divinidades de aguas claras, manantiales, fuentes. La relación con el elemento acuático las hace ambivalentes, pues lo mismo pueden presidir el nacimiento y la fertilidad que la disolución y la muerte (Cirlot, 1954, p. 231). Engendran y crían a los héroes, viven en cavernas o lugares húmedos y de ahí su aspecto ctónico,⁴ temible, al estar todo nacimiento en relación dual con la muerte y viceversa.

C. G. Jung (1996) las considera aspectos del carácter femenino del inconsciente, independizados al tiempo que fragmentados. Se refiere a la “región nínea” llamada así por Paracelso⁵ y descrita como correspondiente a estadios relativamente bajos del proceso de individuación, relacionados con nociones de tentación, transitoriedad, multiplicidad, disolución. Suscitan necesariamente veneración mezclada con miedo, pues roban a los niños y perturban la muerte de los hombres a quienes se muestran. El mediodía es el momento de su epifanía y quien las ve cae preso de un entusiasmo ninfoléptico; por esta razón no se recomienda acercarse alrededor del medio día ni a las fuentes ni a los manantiales, cursos de agua, como tampoco a la sombra de ciertos árboles.

Las ninfas despiertan sentimientos ambivalentes de miedo y atracción, fascinación que suscita la locura, abolición de la personalidad,

⁴ Ctónico significa perteneciente a la tierra, designa o hace referencia al inframundo, por oposición a las deidades celestes; se refiere al interior del suelo, más que a la superficie de la Tierra.

⁵ Paracelso (1493-1541), médico, astrólogo y alquimista suizo.

pues simbolizan la tentación de la locura heroica que se despliega en hazañas guerreras, eróticas o de cualquier orden (Jung, 1996, p. 124).

Warburg se pregunta cuáles fueron los aspectos de la antigüedad que interesaron a Botticelli al pintar a las ninfas como motivo en dos de sus obras: “La primavera” (1481-1482) y “El nacimiento de Venus” (1484). Su lectura minuciosa le permitió identificar en ellas un “movimiento externo intensificado” evocador de modelos antiguos para representar objetos accesorios en movimiento tanto en el ropaje, en ciertas partes del cuerpo y en el cabello. Lo anterior tendría efectos en lo que llamaría la “estética psicológica”, referida al entorno de los artistas y sus creaciones retóricas como espacio para estudiar la empatía como sentimiento de la forma o *Formgefühl*.

Es posible que Botticelli se inspirara en la descripción antigua del nacimiento de Venus que aparece en el segundo himno homérico a Afrodita para ejecutar su obra.⁶ Otra fuente probable fue la del erudito Angelo Poliziano, amigo de Lorenzo de Médicis y mecenas de Botticelli, quien describe un relieve representando “El nacimiento de Venus”, semejante al cuadro de Botticelli.

Como diosa desnuda, Venus se identifica con la primavera y con la danza circular de las ninfas. El profano jardín medieval del amor cortesano había adquirido un significado cosmológico en las imágenes planetarias del mes de abril. De esa manera, Botticelli había liberado a la diosa de su pesado vestuario y a las bailarinas las había convertido en ninfas (Warburg, 1893, p. 343).

Al observar los detalles de la imagen, se aprecian motivos accesorios en movimiento –*bewegtes Beiwerk*– reproducidos con tal fidelidad que no sólo aparecen los céfiros mofletudos, sino el manto y el cabello de la diosa que está a la izquierda y el de Venus, todos ellos movidos por el viento.

⁶ Los himnos homéricos datan del siglo VII a.C. Afrodita en la mitología griega –Venus en la romana– es la diosa del amor, la lujuria, la belleza, la prostitución y la reproducción. Aunque se le conoce como “diosa del amor”, el mito no refiere sentido romántico o cristiano del término, sino a eros, atracción física o sexual.



Botticelli, “El nacimiento de Venus”.

CÓDIGOS DE GÉNERO EN TRES IMÁGENES

En este segmento se articulará la fórmula emotiva de Warburg a una lectura de género para descifrar algunos de los códigos que se encuentran encriptados en las imágenes. Dicha lectura requiere del apoyo de la simbología, entendida como representación visual en virtud de rasgos reconocibles en convenciones de género que han sido socialmente aceptadas o reconocidas a lo largo del tiempo. Como estudioso de la historia universal de la simbología, el psicoanalista Erich Fromm señalaba que, a pesar de las diferencias existentes entre los mitos de los babilonios, indios, egipcios, hebreos, turcos, griegos, éstos se encuentran “escritos” en una misma lengua simbólica que obedece a categorías que no son de espacio o tiempo, sino de intensidad y asociación. Por ello, son comparables.

El género, definido como construcción social que apunta hacia la diferencia sexual y su codificación en símbolos visuales, se elige aquí como perspectiva de análisis para estudiar las imágenes.

La atención que han merecido los estudios sobre las imágenes femeninas no es nueva, ya que estudios pioneros desde los años sesenta han señalado su importancia en la adscripción y codificación de los roles de género. Tal es el caso de *La mística femenina*, obra seminal escrita por Betty Friedan en 1963, donde ofrece un análisis de la imagen femenina que proyectaban a sus lectoras cuatro revistas de amplia circulación en Estados Unidos y cuyo tiraje rebasaba los 36 millones de ejemplares. El resultado al que llegó la investigadora, fue que en ellas se representaba a las mujeres en roles de domesticidad y sumisión. El éxito del libro fue arrollador, ya que vendió más de 1.4 millones de copias en pocos me-

ses, y hasta sus más acérrimos críticos coincidieron en señalar que al tocar las vidas de la gente común, la autora ayudó a cambiar la manera en que muchos hombres y mujeres veían el mundo (Menand, 2011, p. 77).

Unos años después, la frase “imagen de la mujer” constituyó para el movimiento feminista un reconocimiento de que los objetos de arte no eran neutros, pues tenían significados ideológicos que afectaban la manera en que las mujeres vivían sus vidas. Y no sólo eso, sino que dichos significados encontraban continuidad en el cine, la fotografía y las revistas femeninas por la manera en que éstos representaban a las mujeres como vírgenes, madonas, venus y ninfas y no como seres humanos de carne y hueso.

En 1969, John Berger publicó su texto *Modos de Ver*, donde acuñó las dicotomías con fundamentales consecuencias para el análisis sobre la imagen femenina:

Los hombres actúan/las mujeres aparecen/las mujeres se miran a sí mismas, mientras que son contempladas. Al hacerlo, identificó uno de los mitos más persistentes de nuestra cultura visual: la mujer como término saturado sexualmente, aparece como el objeto “natural” contemplado por la mirada del varón (p.47).

Posteriormente, los análisis feministas acudieron a la terminología foucaultiana sobre sistemas de disciplina y vigilancia en la sociedad contemporánea, cuyas raíces están en el “poder del ojo” y el uso político de la mirada. Señalaron que la “imagen de la mujer” no es ella sino su espejo, su representación y que los estudios sobre la imagen femenina permitían sólo una reflexión limitada sobre dicha femineidad como enigma, cuerpo, deseo del otro, representaciones refractarias a imaginarios relacionados con la mente, el espíritu, la creatividad, más identificadas con el mundo masculino.

El término “imagen de la mujer” fue útil durante los primeros años para identificar representaciones opresivas en el arte y los medios de comunicación masiva, pues ayudó a identificar estereotipos, clichés y categorías ideológicas fijas sobre la condición femenina. En 1977, Griselda Pollock cuestionó la viabilidad del término y mostró que los significados no son innatos, sino que son efectos producidos por signos

construidos por elementos fónicos y visuales en referencia a un concepto que significa en función de las relaciones sociales, que definen esa diferencia. Señaló que el término “mujer”, producido en discursos científicos de la biología, la medicina, la psicología y el derecho, la historia, la cultura, el arte, los medios, la publicidad y otros, funciona por consenso y familiaridad, de tal suerte que su difusión multiplicada y reiterada se convierte en un signo “natural” que refleja lo que muchos de estos textos llamaban “esencia femenina” (Pollock, 1977, p.47).

La noción “imágenes de mujer” reforzó ese efecto de realidad, implicando que las mujeres son una categoría universal calcada sobre una imagen, y bajo esa rúbrica se calificaba a las imágenes como “cercañas” o “lejanas” a la realidad, falsas o verdaderas; representaciones de aquello que tiene sentido fuera del sistema de signos por el cual se produce el significado. En lugar de vincular las imágenes con el mundo real, nuestra comprensión del mundo está mediada por una retícula de símbolos que conforma el campo de la representación en que se han reproducido los conceptos de diferencia sexual y jerarquía axiológica transformados en modelos estereotípicos cuyos códigos de género son difíciles de romper. Sin embargo, y aunque las experiencias femeninas en torno a su sexualidad, la procreación y el cuidado de los hijos, enfermos, ancianos y como responsables principales del trabajo doméstico, son determinantes poderosos en su formación psíquica y social, no definen la totalidad de lo que son.

En el caso de las representaciones femeninas, el signo “mujer” se ha definido predominantemente por el cuerpo sexuado; por ello debemos reconocer no sólo la especificidad de la sexualidad de las mujeres, su pluralidad y expresión múltiple, sino además los otros ámbitos en donde se expresan y viven.

Es necesario señalar también que no pocas veces el predominio de la dupla género/sexo en el análisis sobre la imagen femenina disminuye o incluso llega a cancelar otras diferencias como las de clase, etnia, cultura, generación, capacidades diversas, etc., siendo éstas fundamentales para analizar los significados de representaciones en las cuales se descifran todas las formas de poder que están en juego. Denise Riley, (1988) advierte sobre la inestabilidad y poca confiabilidad que el término “mujer” y su expresión visual registra cuando se refiere a una

condición universal, pues debe analizarse concretamente y a la luz de las variables señaladas arriba.

En realidad, las imágenes tienen una relación privilegiada con la psique, pues son condensaciones, visualizaciones de una fantasía o una idea con muchos niveles de significación: pueden invitar a una narración lineal de aquello que se encuentra acotado dentro del “marco” o a una narración arqueológica sobre vínculos verticales y transversales que operan más allá de lo obvio y que se incrustan en la psique como símbolos. No debe creerse que la lectura de éstos anule el valor concreto y específico del objeto, sino que añade un nuevo valor sin atentar contra valores sociales o históricos.

Así pues, el análisis de la *Pathosformel* –fórmula emotiva– y los códigos de género vistos a la luz de la imagen y su simbología ayudará a descifrar algunas de sus claves. Por ello se parte de la consideración de oposiciones binarias hombre/mujer, naturaleza/cultura, privado/público, cuerpo/espíritu, advirtiendo que el primer concepto que conforma esa oposición ha sido más cercano al hombre y el segundo a la mujer, sobre todo cuando se revisa su significado simbólico.

El propósito es observar la imagen en aquello que logra rebasar esta binariedad y señalar lo que aquí llamo códigos “emancipatorios” de género, fuertemente vinculados con el poder y la acción femenina. Estos ayudarán a comprender la reutilización y sobrevivencia de ciertos códigos y la presencia de otros nuevos en representaciones contemporáneas de mujer. Nombrar algunas de sus estructuras significa no sólo entenderlas, sino clasificarlas, caracterizarlas a partir de la *Pathosformel* con la cual se representa a la mujer en una imagen. Ayudará a descifrar aquellos códigos que muestran cambios en la condición de subordinación de la mujer, aquellos que podrían llamarse “en transición hacia la emancipación” y otros en franca regresión o inhibidores de dicha emancipación.

En su acepción tradicional, la emancipación se define como un acto de liberación de cualquier clase de sometimiento, dependencia o servidumbre, ya sea externa o autoinflingida. Como acción liberadora, su intención es alejarse de expresiones visuales retardatarias, aprendidas desde la condición subordinada de ser mujer y que representan actitudes de sumisión, pasividad, inacción, presentes en estereotipos de género, algunos de ellos con gran vigencia.

Por su parte, la imagen de género “en transición hacia la emancipación” implica desplazamiento hacia otro lugar más activo, reactivo, propositivo, con elementos visuales que buscan desprenderse de los códigos de género estáticos, anquilosados o inhibidores. Finalmente, los códigos de género “regresivos” o “inhibidores” se encuentran en imágenes que rechazan, dan la espalda o de plano desconocen o ignoran las transformaciones que se han logrado en la conciencia y en la vida de las mujeres.

ISADORA DUNCAN

Al estudiar la transmigración de la figura de la ninfa del XVI hasta el siglo XX, Warburg detecta un nuevo código de movimiento femenino que impone la bailarina estadounidense Isadora Duncan (1877-1927). Ella elige una túnica vaporosa y translúcida que deja adivinar los contornos de su cuerpo, las piernas desnudas y los pies descalzos. A diferencia del tutú, las zapatillas en punta, las medias rosadas y el cabello recogido del ballet clásico, opta en su lugar por el cabello suelto y los movimientos expresivos visibles a través de la tela para comunicar las emociones del cuerpo. Duncan reutiliza la túnica griega transparente e incorpora elementos expresivos innovadores como la pierna elevada que deja al descubierto la entrepierna, la cabeza inclinada hacia atrás de las bacantes, los brazos libres extendidos en “v” hacia los costados. Este enigma que combina elementos antiguos y modernos en movimiento para lograr una mayor comunicación con las necesidades expresivas de su cuerpo y con su público, le merece una serie de abucheos e interrupciones durante sus representaciones.



Isadora Duncan

No es difícil rastrear reutilizaciones de algunos elementos presentes en la figura de las ninfas antiguas en el cine, la publicidad, la moda, las revistas femeninas, la televisión, los videos, así como los llamados nuevos medios, con más razón si se tienen a la mano las herramientas que ofrece Warburg. Y es que bajo la mirada tradicional, la ninfa se revelaba como fantasía masculina, perfecta encarnación de un deseo

erótico; por ello las formas en las cuales la ninfa se veía pasiva y privada de su propia sexualidad se complementaban con una mirada lateral o la cabeza inclinada.

Debe su esplendor a un aparente distanciamiento y su frescura a un estado andrógino; no es que ella encarne el movimiento, sino que provoca los sentidos del espectador por medio de lo que Warburg llama *Beiwerk*, o formas accesorias o adjuntas que acompañan al tema central. Estas podrían pasar desapercibidas a la mirada poco entrenada en la detección de los detalles, pero que al ojo especializado le aportan datos fundamentales, de gran utilidad para descifrar contradicciones, claves del artista, datos ocultos o encriptados en la mirada, el movimiento corporal, la vestimenta, la disposición de la cabeza, el rostro, el cabello, el ropaje.⁷

MARILYN MONROE

El caso de Marilyn Monroe (1926-1962) representa otro ejemplo de reutilización de los motivos de la ninfa andrógina de Botticelli convertida en mujer. Como prototipo de sensualidad en su tiempo y para muchas analistas contemporáneas, emblema de sumisión, merece una lectura detallada y alejada de prejuicios para observar lo que en su época pudo representar esta imagen.

El movimiento se registra en la inclinación del torso y hombros hacia delante, en la cabeza de perfil y la mirada lateral, la posición de las piernas torneadas y glúteos colocados hacia atrás en postura defensiva o de alerta. Está también en el súbito impulso de brazos y manos sobre el pubis para detener el vuelo de la falda y en el ondeante vestido blanco, metáfora de una flor de enormes pétalos que enmarcan el cuerpo y cintura de la actriz.

Tanto en Duncan como en Monroe, el viento es un elemento invisible pero tangible, pero en el caso de Marilyn emerge entre las rej-

⁷ La traducción al español de *Beiwerk* como “obra accesoria” es desafortunada, ya que alude a lo que es menos importante. En alemán *Beiwerk* se refiere a “aquellos que acompaña a la obra” y que para Warburg puede ser igualmente importante; por ello aquí se utiliza acompañante.

llas hacia el cuerpo y el vestuario de la actriz, provocando su desplazamiento. En una reacción rápida y diestra la estrella posa firmemente sus zapatillas sobre la rejilla para contrarrestar la fuerza del aire. Se trata de una reacción activa digna de una ninfa convertida en mujer, que desobedece las consignas de disciplina, inmovilidad y obediencia impuestas a las luminarias y modelos de la época y ofrece una vitalidad en cuerpo y gesto, una risa alegre y pícara que parece haberle ganado la partida al viento.

Ciertamente, la ilusión de movimiento en un medio fijo como es la pintura o la fotografía en este caso, confiere animación y agitación emotiva, tanto en el artista como en el público, empatía en lo que llamó Vischer el “sentido óptico de la forma”, descrito como “esa lenta, contemplativa comunicación empática de la forma quieta como fenómeno fisionómico y emotivo” (citado en Forster, 2005, p.67).

Ese saber cosmológico y psíquico que guarda la imagen es la razón por la cual, dice Warburg, escapa a cualquier interpretación puramente objetiva, simplista o ideológica y permite una lectura sobre códigos de género que atiende al momento histórico en que fue producida la imagen. La emancipación se detecta en la imagen de Isadora, como acto de rebeldía frente a la disciplina del ballet para comunicarse con su público y con las necesidades de su cuerpo. Se trata de una propuesta en donde reutiliza elementos paganos y los trae hacia el presente para liberarse de lo que frena la expresividad de su cuerpo. En el caso de la imagen de Marilyn, la propuesta emancipadora está en la reacción de su cuerpo y gesto frente a la agresión del viento.

En estos casos, el poder de la imagen está en el nuevo código emancipatorio de género que aquí se detecta y que para muchas mujeres de su tiempo fue importante fuente de inspiración.

La tercera imagen que se analiza está extraída de la serie llamada “Estrellas del Bicentenario”, presentada en 2010 en los canales televisivos del grupo Televisa. El 12 de enero de 2010, Emilio Azcárraga Jean, presidente del consorcio, presentó la campaña llamada “Estrellas del Bicentenario”, y así dijo a Joaquín López Dóriga, conductor del



Marilyn Monroe.

noticiero televisivo de la noche: “Esta es la aportación de Televisa a los festejos por los 200 años de la Independencia y los 100 de la Revolución Mexicana; la intención es mostrar al México real que nunca hemos visto y del cual nos debemos sentir orgullosos”.⁸

Con cuatro meses de filmación en más de 15 regiones del país y 15 locaciones, la serie de 13 capítulos insertos en el espacio publicitario de la programación, muestra diferentes regiones del territorio que destacan por su belleza y exuberancia, colorido y versatilidad: el mar, el desierto, la duna, la playa, la isla, el río, la laguna, el estero, el cenote, la montaña, la cascada, los manglares. A la temática central de la naturaleza grandiosa y exuberante acompaña una esbelta y bella mujer que en el ejemplo analizado aquí, camina sobre la arena blanca flanqueada por una línea azul trazada en el horizonte. Viste una túnica blanca con disolvencia en tonos de blanco-rosa-rojo, desde el muslo hacia los tobillos; sostiene con la mano derecha su cauda que ondea al viento.

El rostro sereno está enmarcado por una cabellera negra abundante y ondulada, cuyos rizos se dispersan hacia el costado y caen parcialmente sobre su hombro derecho. Sus ojos permanecen cerrados al tiempo que el cuerpo avanza hacia delante.

Por las ondulaciones de la túnica, la tela adherida a piernas, pubis y cadera pareciera una mujer impulsada por el viento, aunque en contraste, la arena permanece inmóvil y plana. Se trata más bien de un montaje



Estrellas del Bicentenario,
Televisa 2010.

⁸ La puesta en escena de la campaña televisiva no es nueva, pues el concepto recuerda la exposición “Ashes and Snow” que en 2008 presentara Gregory Colbert en el zócalo capitalino: se trata de mujeres en trance meditativo enmarcadas con paisajes paradisiacos, acompañados generalmente por animales.

sobre un fondo blanco que simula arena, pues ésta no resulta afectada por el viento que pone en movimiento vestuario y cabello de la modelo femenina. El brazo izquierdo descansa sobre el costado del cuerpo y las piernas dejan ver tan sólo el tobillo y la parte posterior de los pies.

La modelo femenina es esbelta, su piel morena clara y su cabello castaño oscuro, a la que acompaña el viento, no así al paisaje arenoso que se nota estático, apacible y artificial, montaje impuesto sobre la naturaleza como artificio.

Con elegancia y majestad, el cuerpo avanza pausadamente sobre la arena; sus pies, aunque invisibles, parecen impulsarla lentamente hacia delante; no se aprecia si tocan o rosan el piso o permanecen en el aire. Al igual que la ninfa de Botticelli, “podrían golpear alternativamente el suelo con su pie” y no tener asidero sobre la tierra (Warburg, 1893, p. 129).

Una vez caracterizada la obra en su conjunto se describen los detalles que muestran elementos de la fórmula emotiva y el análisis del *Beiwerk* u obra acompañante como herramienta metodológica, que será de utilidad no sólo para revelar sino precisar la posible presencia de un nuevo código de género o por el contrario, la supervivencia de elementos arcaicos que sobreviven en algunas imágenes de mujeres en la época actual. La simbología pretende arrojar luz sobre algunas constantes en los atributos que han tenido algunos códigos visuales identificados con las mujeres, así como sus resquebrajaduras.

MOVIMIENTO Y GESTUALIDAD COMO CÓDIGOS DE GÉNERO

Viento. El movimiento externo intensificado puede apreciarse en el impacto que el viento invisible genera sobre el cuerpo femenino, su vestimenta, su cabello.

Como accesorio visual distintivo de las ninfas, el viento es el elemento propulsor del cuerpo femenino. Se encuentra no sólo en las representaciones de Botticelli sino en los ejemplos ofrecidos más arriba de Duncan, Monroe y en la figura femenina que eligió Televisa para su campaña conmemorativa.

Debido a la agitación que lo caracteriza, el viento simboliza variedad, inestabilidad, inconsistencia. Por una parte, es sinónimo de soplo

y de influjo espiritual de origen celeste como en el Corán, donde los vientos aparecen como mensajeros divinos equivalentes a los ángeles cristianos. Para los griegos los vientos eran divinidades inquietas y turbulentas contenidas en las profundas cavernas de las islas Eolias y Céfiro representa el viento de la tarde y del oeste.

Representan el aspecto activo, violento del aire; considerado el primer elemento por su asimilación al hálito o soplo creador, en su aspecto de máxima actividad origina el huracán, síntesis y conjunción de los cuatro elementos, al que se le atribuye poder fecundador e innovador de la vida. Es por tanto un elemento de gran poder y dinamismo.

En la campaña de Televisa, el viento reconocible sólo por la turbulencia que causa sobre el cuerpo, cabellos y ropaje femenino, desempeña la tarea de propulsar a la mujer hacia delante. Es el elemento activo y poderoso que la guía. A diferencia de Isadora Duncan y Marilyn Monroe; la figura femenina televisiva se deja llevar por el viento hacia donde éste decida conducirla.

¿Confianza ciega o abandono total? Ambas cosas empatan bien con el estereotipo femenino de subordinación y pasividad que han conformado el código visual de género predominante en esta imagen del monopolio televisivo.

Cabello. El movimiento del cabello ondeante armoniza con las ondulaciones del vestuario y complementa el movimiento intensificado generado desde fuera por el viento. Televisa reutiliza el simbolismo de la diosa que acompaña a la Venus de Botticelli –viento, cabello, vestuario– como *Beiwerk* u obra acompañante de la modelo. Su simbología apunta a los cabellos como manifestación energética; por hallarse en la cabeza, simbolizan fuerzas superiores; representan fertilidad, abundancia, como se muestra en algunos pueblos de la India, donde los cabellos simbolizan líneas de fuerza del universo (Cirlot, 1954, p. 118). La cabellera opulenta y larga es una representación de la belleza juvenil, fuerza vital y alegría de vivir, ligadas todas a la voluntad del triunfo. Corresponden al elemento fuego y al principio de la fuerza primitiva. Una importante asociación deriva del color: los castaños o negros ratifican la energía oscura, terrestre; los dorados, identificación con los rayos del sol; los cobrizos tienen un carácter demoníaco y venusino. También representan los bienes espirituales del hombre.

Cabellos abundantes significan evolución espiritual para hombres y mujeres por igual; perder los cabellos, fracaso y pobreza. Todo el que renuncia a las fuerzas generadoras o se subleve en contra del principio procreador y prolíficador de la especie debe en principio cortarse el cabello y ha de simular la esterilidad del anciano, que ya no tiene cabello. Algunas religiones, como la de los antiguos egipcios, prescribían la depilación total –pelo, peluca y barba–, para defenderse de los malos espíritus como el humo (Cirlot, 1954, p. 119).

Túnica. Tanto Botticelli en el siglo XVI como Pedro Torres, productor de la campaña de Televisa en el siglo XXI, consideran que el ropaje translúcido movido por el viento es un atributo indispensable para las mujeres. La propia Isadora Duncan adopta la túnica griega para mostrar el movimiento de su cuerpo y estar más en sintonía con sus necesidades expresivas. A diferencia de ella, el cuerpo de la mujer de la campaña televisiva bicentenaria no parece ser dueña de sus movimientos, a pesar de los pliegues del vestido que aparecen sobre el muslo derecho, ya que éhos los genera el viento.

Al igual que la Venus de Botticelli, falta cualquier causa visible que explique el por qué de la volatilidad de la vestimenta, no así en Duncan que es creadora de su propio movimiento o en Monroe, cuyo cuerpo reacciona vivazmente frente a la embestida del viento, colocando ágilmente sus brazos y manos sobre el pubis para detener el vuelo de la tela y así evitar mayor exposición de su cuerpo.

Rostro, ojos. El espectador romántico cultivó la ensañación y lo sedujeron las fisionomías pensativas que cargan los ojos de melancolía, o aquellas que permiten contemplar el mundo con una mirada meditabunda (Vigarello, 2005, p. 141).

La imagen del bicentenario adopta este código visual para el cuerpo femenino que avanza como en sueños; pareciera estar en trance hipnótico, alejada del mundo que la rodea. El rostro es sereno, apacible, inexpresivo, con los ojos cerrados, muestra de confianza o abandono frente a quien la guía hacia delante. Decide no hacerse cargo de su trayectoria y prefiere confiarla al viento. Como signos de pasividad y sumisión, los ojos cerrados de la mujer depositan en el viento la responsabilidad de su futuro inmediato, permitiendo así que la propulse el viento. En realidad, el verbo “decide” es un eufemismo, ya que la figura femenina

en el anuncio no es activa –no decide–, pues obedece las órdenes de la producción.

Si se piensa en códigos de género no solo visuales sino laborales, se sabe que la mujer/modelo contratada para este evento mediático debe llenar ciertas características físicas –peso, talla, masa corporal, estatura– reproducir criterios estrictos de disciplina, obediencia y sumisión para ser elegida. La silenciosa aceptación del orden de cosas es parte del oficio que la convierte en modelo del bicentenario. Aquella que ose abrir la boca y opinar o abrir los ojos para decidir por dónde va, será sustituida de inmediato por quien observe las reglas corporativas y homogeneizantes del oficio de modelaje que exige ojos cerrados u abiertos pero inexpresivos, retracción de hombros hacia atrás, vientre hundido, tronco dibujado en arco, talle quebrado, cintura breve, cabeza erguida echada hacia atrás, busto enhiesto, actitud de majestad que confirma un universo de elegancia física, fuerza, lejanía, distinción, como criterios de belleza culturalmente diferenciados (Vigarello, 2005, p. 139).

En este caso se reproducen a cabalidad las relaciones autoritarias de jerarquía que exigen sumisión y que empatan bien con el simbolismo detrás de la ninfa/modelo como muñeca cuya etimología del siglo XIV remite a “figurilla que sirve de juguete” (Corominas, 1985, p. 406).

Ojos abiertos/cerrados. Como órgano de percepción sensible, los ojos son considerados símbolo de percepción universal y los ojos abiertos han sido rito de apertura al conocimiento; en la India por ejemplo, se abren los ojos a las estatuas sagradas con el fin de animarlas; en Vietnam, se abre a la luz el juncos nuevo, tallando y pintando dos grandes ojos en su proa.

En el caso de la mujer/modelo del bicentenario televisivo, hay una renuncia no sólo al conocimiento sino a la curiosidad y a la posibilidad de hacerse cargo de su propio movimiento. No sucede así en la mitología egipcia, en donde el ojo Ujdat ha sido símbolo sagrado, considerado manantial de fluido mágico, ojo de luz purificador y que se encuentra en la mayoría de las obras de arte antiguo.

Poder del ojo. En las culturas mesoamericanas, el mal de ojo implica poder del ojo, supremacía que puede conjurar el mal. En las tradiciones irlandesas, el dios Mider no puede reinar porque su ceguera lo descalifica; a Board, madre de Oengus, le extraen un ojo en castigo

por su adulterio. El ojo aparece aquí como equivalencia simbólica de la conciencia soberana, el mando superior. La falta de ojo impide reinar, el exceso de ojos –tres o más– implica superioridad, clarividencia.

Para los bambara, el sentido de la vista es el que resume y reemplaza a todos los demás; de todos los órganos de los sentidos, es el único que reviste carácter de integralidad, pues como símbolo, la vista es “el deseo y el mundo del hombre” (Cirlot, 1954, p. 234). Y es que hasta hace relativamente poco tiempo, el deseo había sido patrimonio del mundo masculino, pues el hombre ve, decide, desea, mientras que la mujer es vista, es deseada, es contemplada: voz gramatical pasiva e imagen de pasividad.

Metafóricamente el ojo puede recubrir nociones de luz, de universo y vida y en algunas regiones de África y Mesoamérica, la importancia del sentido de la vista se refleja en la utilización de ojos de animales y humanos en pócimas mágicas. La expresión “punto de afloramiento de un ma-nantial” resulta una metáfora extendida universalmente y se explica por el lugar en donde el agua subterránea ve la luz (Corominas, 1985, p. 422).

Mirada. Cargada con todas las pasiones del alma, la mirada está dotada de un poder mágico que le confiere terrible eficacia, pues es instrumento de órdenes interiores, seduce, fascina, fulmina (Chevallier, 2003, p. 714). Mirar o simplemente ver, se identifica con conocer/saber pero también poseer. Por otro lado, la mirada es como los dientes, barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante: las torres y la muralla de la “ciudad interior” (Cirlot, 1954, p. 321). En Wagner sobretodo en Tristán, la mirada es un acto de reconocimiento, de ecuación y comunicación absoluta.

El amplio espectro de poder que revela el sentido de la vista se ve nulificado en la imagen del bicentenario por la presencia de un par de ojos cerrados desprovistos de poder y deseo que entregan su sino al viento. No mirar significa hacerse cargo de sus pasos, no mirar es renunciar a toda posibilidad comunicativa, como lo hace la modelo de la campaña.

CONCLUSIONES

A manera de recapitulación, el análisis anterior muestra que frente a las propuestas emancipadoras en códigos visuales de género que despliegan Isadora Duncan y Marilyn Monroe, la imagen de Televisa no re-

presenta elementos emancipatorios en sus códigos de género. Mientras Duncan ofrece una propuesta y Monroe una respuesta; una generadora de movimiento propio, otra reactiva ante la acción del viento, la modelo del bicentenario cierra los ojos y abandona su cuerpo y su destino al viento, quien decide su camino.

Carece por ello de vitalidad y fuerza propia para representar aquello que Azcárraga Jean llama “el México real”, ya que su imagen ha sido moldeada para dar continuidad al código de género que reitera pasividad, falta de iniciativa, obediencia, sumisión, ausencia de comunicación con el exterior. Elegir a la naturaleza como marco y a la mujer como motivo para la celebración del bicentenario –una mujer con ojos cerrados que se deja conducir por el viento– lleva a concluir que la intención de Azcárraga Jean de presentar “el México real” no se cumple, pues tendría que representar una mujer activa, propositiva, eligiendo su propio camino. Si se hiciera el ejercicio de sustituir el modelo femenino por uno masculino, no lo representarían con los ojos cerrados e impulsado por el viento, pues en el imaginario de Televisa, persisten los estereotipos masculinos con ojos abiertos, que se mueven solos y tienen los pies sobre la tierra. No así la modelo del bicentenario que sólo se mueve, si la impulsa el viento. En el código visual de género masculino predomina la autogeneración, la iniciativa, la independencia, mientras que en el ejemplo analizado, el código visual de género femenino que vemos en este estudio de caso, reitera ojos cerrados, propulsión desde fuera, y por tanto pasividad, sumisión, abandono.

Puede decirse que Televisa prefiere el arquetipo femenino de pasividad corporal, un cuerpo en trance hipnótico movido por una fuerza invisible y poderosa. Al comparar la figura de la ninfa de Botticelli con la mujer del bicentenario, se aprecian elementos supervivientes en la gestualidad y en el movimiento. Al menos en la imagen analizada, la campaña mediática reutiliza la fórmula expresiva de una mujer que cierra los ojos y con ello ignora los cambios que en la vida real han experimentado sus homólogas a lo largo de siglos en la construcción de espacios de emancipación y autonomía. La representación femenina de esta imagen se apega a cánones de inmovilidad, subordinación, pasividad, abandono. Los ojos cerrados reiteran ausencia de poder, inacción, depósito de la

propia vida en manos del otro. Como elemento conmemorativo y balance de 200 años de vida independiente, parece desafortunada una puesta en escena que vuelve al engrama del siglo XVI y en lugar de mostrar al “Méjico real” –tal y como prometió Azcárraga Jean–, ofrece, no una mujer de carne y hueso, sino una modelo/muñeca. Lejos de representar una muestra que refleje una propuesta incluyente –real– en el año del bicentenario, Televisa recurre a la figura excluyente de la ninfa etérea, hipnótica, lejana, que se abandona al viento.

La fórmula emotiva de Warburg permiten mostrar la paradoja escondida detrás de la imagen en un acto celebratorio de la independencia mexicana, en el cual Televisa, lejos de mostrar los procesos emancipadores y vitales de mujeres que a lo largo de 200 años han luchado por su independencia social, económica, corporal, muestra la representación de una mujer en trance, cuyo cuerpo se abandona al viento. Se trata pues de una representación visual que ignora y da la espalda a los cambios que han experimentado las mujeres desde la Independencia hasta el día de hoy.

Bibliografía

- Bartra, E. (Coord.). (1999). *Debates en torno a una metodología feminista*. México: UAM-Xochimilco.
- Báez, L. (notas de clase, 2010). Seminario Imagen, palabra, acción y orientación: hacia una teoría de la memoria cultural en Aby Warburg (1866-1929). México: IIE/UNAM.
- Berger, J. (1969). *Ways of seeing*. Londres: Penguin Books.
- Bing, G. (Ed.). (1932). Aby Warburg. *Gesammelte Schriften und Würdigungen*. Lepizig, Berlín, Alemania: B. G. Teubner.
- Butler, J. (1990). *Gender trouble: Feminism and the subversion of identity*. Nueva York, EE.UU.: Routledge.
- Chevallier, L. (2003). *Diccionario de los símbolos*. Madrid, España: Herder.
- Cirlot, J. E. (1954). *Diccionario de símbolos*. Madrid, España: Siruela.
- Clark, T. J. (2006). *The sight of death: An experiment in art writing*. New Haven/Londres: Yale University Press.
- Corominas, J. (1985). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid, España: Gredos.

- De Barbieri, T. (1999). Acerca de las propuestas metodológicas feministas. En Bartra (Coord.), *Debates en torno a una metodología feminista*. México: UAM-Xochimilco.
- Didi Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. España: Imprenta Kadmos.
- Didi Huberman, G. (2009). *La imagen sobreviviente: historia del arte en tiempos de fantasmas según Aby Warburg*. Madrid, España: Abada.
- Flach, S., Münz-Könen I. & Streisand, M. (2005). *Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. Munich, Alemania: Fink.
- Forster, K. W. (2005). Introducción. En *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, España: Alianza.
- Friedan, B. (1963). *The feminine mystique*. Nueva York, EE.UU.: Penguin Books.
- Gombrich, E. (1992). *Aby Warburg, una biografía intelectual*. Madrid, España: Alianza.
- Guinsburg, C. (1966). *De Aby Warburg a Ernst Gombrich: mitos, indicios, emblemas*. Barcelona, España: Gedisa.
- Instituto Warburg. (s.f.). Recuperado el 4 de febrero de 2010 de www.sas.ac.uk
- Jung, C. G. (1939). *Das Geheimnis der goldenen Blüte*. Zurich, Alemania: Füssli.
- Jung, C. G. (1996). *El hombre y sus símbolos*. Barcelona, España: Paidós.
- Lamas, M. (2002). *Cuerpo, diferencia sexual y género*. México: Taurus.
- Lessing, G.E. (1946) *Laocoonte o de los límites de la pintura y de la poesía*. Buenos Aires, Argentina: Ateneo. (Trabajo original publicado en 1766).
- Menand, L. (2011, 24 de enero). Books as bombs. Why the momen's movement needed "The feminine mystique". *Revista New Yorker*, pp. 76-80.
- Nochlin, L. (1982). *Art and sexual politics*. Londres: Collier Mc Millan.
- Nochlin, L. (1989). *Women, art and power, and other essays*. Nueva York, EE.UU.: Harper and Row.
- Nochlin, L. (1999). *Representing women*. Nueva York, EE.UU.: Thames and Hudson.
- Park, K. (1997). *The body in parts*. Londres: Routledge.

- Pollock, G. (1977). What's wrong with "images of women? *Science Education*, 24.
- Riley, D. (1988). Does sex have a history? En *Feminism and the category of women in history*. Londres: Macmillan.
- Rose, J. (1984). *Sexuality in the field of vision*. Londres: Verso.
- Schoell-Glass, Ch.(2001). Serious issues: The last plates of Warburg's picture Atlas Mnemosyne. En Woodfield (Ed.), *Art history as cultural history: Warburg's projects* (pp. 183-208). Londres: Gordon and Breach Publishing Group.
- Sierek, K. (2007). *Photo, Kino und Computer. Aby Warburg als Medientheoretiker*. Hamburgo, Alemania: Philo und Philo.
- Veblen, T. (1944). *La teoría de la clase ociosa*. México: Fondo de Cultura Económica. (Trabajo original publicado en 1899).
- Velázquez Guadarrama, A. (1998). Castas o marchitas. *Revista Anales del IIE/UNAM*, 125-160.
- Vigarello, G. (2005). *Historia de la belleza*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.
- Warburg, A. (1893). El nacimiento de Venus y la Primavera de Sandro Botticelli. En *El Renacimiento del paganismo*. Madrid, España: Alianza.
- Warburg Haus. (s.f.). Recuperado el 4 de febrero de 2010 de www.warburg-haus.hamburgo.de
- Wuttke, D. (Ed.). (1992). *Aby Warburgs Methode als Anregung und Aufgabe*. Wiesbaden, Alemania: Otto Harrassowitz Verlag.