UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y SOCIEDAD

TESIS DOCTORAL

Estudio filosófico-estético de la iconografía del cuerpo muscular en la comunicación de masas del siglo XX: el cuerpo hipertrofiado "bodybuilder" como símbolo social y como metáfora política

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio Jesús Sánchez Rodríguez

DIRECTORES

Blanca María Rodríguez López
Antonio Rivera García

Madrid, 2019

© Antonio Jesús Sánchez Rodríguez, 2018

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y SOCIEDAD

Estudio filosófico-estético de la iconografía del cuerpo muscular en la comunicación de masas del siglo XX

El cuerpo hipertrofiado *bodybuilder* como símbolo social y como metáfora política

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Antonio Jesús Sánchez Rodríguez

Directores

Profª. Drª. Dª. Blanca María Rodríguez López

Prof. Dr. D. Antonio Rivera García

Madrid 2018

© Antonio Jesús Sánchez Rodríguez, 2018

UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID

FACULTAD DE FILOSOFÍA

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y SOCIEDAD

TESIS DOCTORAL

Estudio filosófico-estético de la iconografía del cuerpo muscular en la comunicación de masas del siglo XX

El cuerpo hipertrofiado *bodybuilder* como símbolo social y como metáfora política

Antonio Jesús Sánchez Rodríguez

Directores

Profª. Drª. Dª. Blanca María Rodríguez López

Prof. Dr. D. Antonio Rivera García

Madrid 2018

A mis padres

El propio cuerpo es consciente para mí como mi existencia y al mismo tiempo lo veo con mis ojos y lo toco con mis manos. El cuerpo es la única parte del mundo que es simultáneamente sentida por dentro y en su superficie percibida. Es un objeto para mí y yo soy ese cuerpo mismo. Es verdad, me siento físicamente y me percibo como objeto de dos maneras,
pero ambas están indisolublemente unidas.
Karl Jaspers

Yo vivo mi cuerpo... El cuerpo es lo que soy en
última instancia... Soy mi cuerpo
en la medida en que existo.
Jean-Paul Sartre

Dijo Dios: «Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, que manden en los peces del mar
y en las aves del cielo, en las bestias
y en todas las alimañas terrestres,
y en todos los reptiles que reptan por la tierra».
Génesis, 1:26

AGRADECIMIENTOS

Todo estudio doctoral, en el que el estudiante se embarca durante un buen tiempo de su vida, que quita de otras cosas y experiencias que pudiera planificar, hacer o disfrutar, necesariamente resulta deudor de agradecimiento a aquellas personas que han ayudado al doctorando en su a veces demasiado solitario e incomprendido trabajo. En primer lugar, sin duda, al director, en mi caso directores, los Profs. Dres. Blanca Rodríguez López y Antonio Rivera García, de la Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid, que con tanta amabilidad se han portado conmigo, que no dejaba de ser un advenedizo en esta materia filosófica. Mi gratitud es, pues, sincera, no es mero acto protocolario. En mi caso, que vengo de fuera (de fuera de la disciplina, y de fuera de la universidad, pues mi vida laboral se desarrolla en una empresa, no teniendo vida académica al uso salvo la impartición de clases puntuales en algunos seminarios profesionales y posgrados universitarios de varias universidades), su comportamiento desinteresado y ayuda constante cuando la he solicitado resulta de especial relevancia. Siempre he recibido la ayuda que he precisado en el seno del Departamento de Filosofía y Sociedad. Pues bien, si yo bien poco puedo darles a ellos, salvo intentar hacer el mejor trabajo posible que sea digno de su dirección, todo lo que recibo de ellos es enorme, y por ello sinceramente agradecido.

También agradecimiento a mi familia y amigos, que siempre están ahí, en especial a mis amigos Fernando Martín Cobisa, Ángela Casado Sánchez, Sergio Martín Sánchez, Yelitza Suárez Guevara, Clara Alcaraz Torres, Juan Lavilla; a los profesores y amigos Juan José Lavilla Rubira, de la Universidad Complutense de Madrid, Jorge Zavala Salgado y Manuel Martínez-Neira, de la Universidad Carlos III de Madrid; y al doctor José Carlos Zazo, forense, que me ayudó a entender algunas partes de la obra de Freud a través de los cuerpos deformes y vigoréxicos.

Y, por supuesto, a Irene y Jimena, o a Jimena e Irene.

ÍNDICE

RESUMEN 11
ABSTRACT 14

PRIMERA PARTE.
MARCO TEÓRICO GENERAL 17

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO, OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN Y MARCO CONCEPTUAL 18
I. PLANTEAMIENTO. ¿*EMPARENTAR* FILOSOFÍA Y FISICOCULTURISMO A TRAVÉS DEL ESTUDIO SIMBÓLICO Y METAFÓRICO DEL CUERPO *BODYBUILDER*? 18
I.1. Filosofía y fisicoculturismo 18
I.2. Fisicoculturismo como tropos de la contradicción 20
II. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS DE PARTIDA 25
II.1. Objetivos de investigación 25
II.2. Hipótesis de partida 30
III. MARCO CONCEPTUAL 33
III.1. Definición canónica de fisicoculturismo 33
III.2. Definición de culturismo y *bodybuilding* 33
III.3. El cuerpo *bodybuilder* en movimiento en un espacio y un tiempo 38
III.4. Cultura, cultura popular y subcultura 44
III.5. Breve referencia a la metáfora, metáfora política y cuerpo 49
III.6. Performance del cuerpo. La cultura de la presencia a través de la forma 51
III.7. Cuerpo y comida. Performance de la comida que ingiere el cuerpo *bodybuilder* 57
CAPÍTULO II. EL CUERPO Y EL CUERPO *BODYBUILDER* 59
I. GENERAL 59
II. EL CUERPO EN LAS TEORÍAS MONISTAS Y DUALISTAS 60
II.1. Cuerpo y alma 60
II.2. El cuerpo en la Modernidad 62
II.3. Crítica al cuerpo de la Modernidad 64
III. LA PRESENCIA DEL YO EN EL CUERPO *BODYBUILDER* Y LA INSEGURIDAD ONTOLÓGICA EN LA MODERNIDAD 70
III.1. Sujeto y cuerpo 70
III.2. El cuerpo de un sujeto inseguro 74
CAPÍTULO III. FISICOCULTURISMO Y CUERPO *BODYBUILDER* COMO AGENTES DE CAMBIO PSÍQUICO, ECONÓMICO Y SOCIAL 78
I. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO DIALÉCTICA DE CAMBIO PSÍQUICO, ECONÓMICO Y SOCIAL. 78
I.1. General 78
I.2. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo dialéctico 79
II. ESTUDIO COMPARATIVO DESDE CUATRO PERSPECTIVAS DEL CUERPO EN LA MODERNIDAD: MARX, BOURDIEU, FOUCAULT Y HAKIM 86
II.1. Análisis desde la teoría materialista dialéctica de Marx 86
II.2. Análisis desde la teoría del *habitus* de Bourdieu 90
II.3. Análisis desde los dispositivos corporales de Foucault. El cuerpo *bodybuilder* ante las tesis de la biopolítica foucaultiana 91
II.4. Análisis desde la noción de capital económico, cultural y social de Bourdieu y capital erótico de Hakim 96

SEGUNDA PARTE.
REFERENCIA ARQUEOLÓGICA Y GENEALÓGICA 99

CAPÍTULO IV. CUERPO *BODYBUILDER* Y CAMBIO CULTURAL EN LA MODERNIDAD A FINALES DEL SIGLO XIX 100
I. DEPORTES DE FUERZA Y SÍMBOLOS CULTURALES A FINALES DEL SIGLO XIX 100
I.1. Contenido narrativo estético de la performance fisicoculturista en su nacimiento 100

I.2. El cuerpo *bodybuilder* como cuerpo sin marca y como símbolo de la Modernidad 106
II. EL ENTORNO IDEOLÓGICO Y VALORATIVO EN QUE NACE EL CUERPO *BODYBUILDER*. EL CRISTIANISMO MUSCULAR Y JUDAÍSMO MUSCULAR 112
II.1. Cristianismo muscular. La idea de moralidad representada a través del símbolo muscular para la construcción de un *ethos* 112
II.2. Judaísmo muscular y el *ethos* sionista 118
II.3. El cuerpo *bodybuilder* como símbolo religioso 120
III. EUGEN SANDOW COMO ICONO ESTÉTICO Y SIMBÓLICO 122
III.1. Sandow, el morfoatleta 122
III.2. La polisemia simbólica del mensaje de Sandow 123
CAPÍTULO V. EL CUERPO *BODYBUILDER* A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX 129
I ENTORNO SOCIOCULTURAL DE LA CULTURA FÍSICA Y EL DEPORTE A PRINCIPIOS DE SIGLO XX 129
II. BERNARR MACFADDEN 131
II.1. La creación de una industria iconográfica 131
II.2. El fallido intento de crear una comunidad subcultural 134
III. CHARLES ATLAS. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO SÍMBOLO DEL ECUMENISTO SOCIAL Y RACIAL 135
III.1. Angelo Siciliano 135
III.2. Charles Atlas 136
III.3. Ecumenismo muscular y la lucha por la identidad 138
III.4. Charles Atlas y el cuerpo *bodybuilder* como medio de producción capitalista 139
III.5. El mensaje de redención a través del cuerpo muscular 141
CAPÍTULO VI. LA CREACIÓN DEL HÉROE MUSCULAR COMO REACCIÓN ANTE LA CRISIS DE LA MODERNIDAD 146
I.LITERATURA *PULP* Y SUPERHÉROES 146
I.1. Introducción 146
I.2. Tarzán y el héroe de la Modernidad postindustrial 147
II.ROBERT E. HOWARD 148
II.1. Howard como discípulo de Charles Atlas 148
II.2. La creación de Conan. El tropos del héroe democrático 151
III. EL SUPERHÉROE CON CUERPO *BODYBUILDER*. SUPERMAN Y BATMAN 152
III.1. Los precedentes 152
III.2. Abdegnego y el síndrome de Ulises 154
III.3. Superman y Batman. Las metáforas del trauma y la redención a través del cuerpo muscular 157
III.4. Superhéroes y la hegemonía masculina 167
IV. EL CUERPO *BODYBUILDER* SUPERHEROICO COMO METÁFORA 168
IV.1. La metáfora del advenimiento 168
IV.2. Ética capitalista del superhéroe 170
CAPÍTULO VII. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE PROPAGANDÍSTICO TOTALITARIO. LA IDENTIFICACIÓN DE CUERPO MUSCULAR Y ESTADO-NACIÓN 173
I. ARTE TOTALITARIO EN CUANTO CREADOR DE NORMAS CORPORALES CON SIGNIFICADO POLÍTICO Y SOCIAL BASADAS EN LA EXCEPCIONALIDAD 173
I.1. Introducción. Vitalismo frente a racionalismo 173
I.2. La creación de símbolos y metáforas iconográficas 176
II.EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE POLÍTICO DE LA ALEMANIA NAZI 178
II.1. Arte nazi y la idea del «hombre nuevo» 178
II.2. Las metáforas, los símbolos y los mitos en el arte nazi y propaganda política 180
II.3. Estética simbólica utópica nazi y conceptos *volkisch* 187
II.4. El nudismo o *Nacktkultur* como precedente 190
II.5. Arno Breker 198
II.6. Leni Riefenstahl o el arte de lo malvado y su uso del cuerpo *bodybuilder* 205
III. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE POLÍTICO DEL FASCISMO ITALIANO. LA CREACIÓN DE LA MASCULINIDAD HIPERVIRIL MODERNA 211
III.1. Culto al cuerpo masculino y joven como culto a la guerra. El músculo como metáfora de la herramienta moderna de guerra 211
III.2. Fascismo italiano y fisicoculturismo como creadores de una idea moderna de cuerpo masculino 214

III.3. El Estadio de los Mármoles. La metáfora del hombre joven moderno, tecnificado y atemporal que va a la guerra 215
IV. El CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE SOVIÉTICO 222
IV.1. El futurismo ruso y el culto al cuerpo deportista 222
IV.2. El *art decó* como referencia estética soviética 224
IV.3. El acercamiento a lo real en lo estético 226
CAPÍTULO VIII. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO REPRESENTACIÓN DE LA HIPERVIRILIDAD Y LA PARADOJA DE LA MUJER TRABAJADORA DURANTE LOS AÑOS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL 230
I. LA IMAGEN DE UNA MUJER FUERTE EN UNA SOCIEDAD PATRIARCAL EN GUERRA 230
II. LOS ICONOS DE LAS MUJERES CON CUERPOS *BODYBUILDER* DURANTE LA GUERRA: ROSIE, MUJER MARAVILLA Y SHEENA 231
II.1. Rosie la remachadora 231
II.2. Imágenes de la mujer fuerte en una sociedad patriarcal de la Modernidad 234
II.3. Mujer Maravilla. Superman con cuerpo patriarcalmente erotizado 236
II.4. Sheena. Tarzán con cuerpo patriarcalmente erotizado 240
II.5. Conclusión parcial: Rosie, Sheena, Mujer Maravilla, la violencia corporal simbólica y la lógica patriarcal 241
CAPÍTULO IX. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO GOCE HOMOERÓTICO EN LOS AÑOS CINCUENTA Y SESENTA DEL SIGLO XX 243
I.LAS REVISTAS *BEEFCAKE* 243
I.1. El deseo homoerótico manifestado mediante un lenguaje binario 243
I.2. Análisis desde las tesis de Foucault sobre sexo y poder. Patrón narrativo simbólico y metafórico de las revistas *beefcake* 248
II.EL CINE PÉPLUM. ENTRE LA RECUPERACIÓN DE LA HIPERVIRILIDAD FASCISTA Y EL DESEO HOMOERÓTICO OCULTADO 257
II.1. Los precedentes 257
II.2. El péplum como mero espectáculo de entretenimiento ucrónico y ahistórico 258
II.3. El péplum como ideología de género (I). Exaltación de la masculinidad heterosexual 260
II.4. El péplum como ideología de género (II). Idea de feminidad 262
II.5. El péplum y el símbolo del «cuerpo fascista» 262
II.6. El péplum y el símbolo del «cuerpo colonial» 264
II.7. El péplum y el símbolo del «cuerpo rebelde» 264
CAPÍTULO X. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ENSALZAMIENTO DEL GOCE CORPORAL 266
I.LOS AÑOS SESENTA COMO AÑOS DE ENSALZAMIENTO DEL GOCE CORPORAL 266
I.1. Introducción 266
I.2. El increíble Hulk y la increíble Hulk 267
II.CINE DE PLAYA Y MÚSCULOS 271
III.YUKIO MISHIMA Y EL CUERPO *BODYBUILDER* SACRIFICIAL 273
III.1. Imagen binaria de Mishima 273
III.2. *Confesiones de una máscara.* La idea de Mishima sobre la construcción de la carne 275
III.3. *El Sol y el Acero*. La idea de Mishima sobre la tragedia de la carne 278
III.4. Mishima y la muerte ritual del cuerpo *bodybuilder* 282
CAPÍTULO XI. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN LA IMAGINERÍA DE LA POSMODERNIDAD 286
I.POSMODERNIDAD Y CUERPO 286
I.1. General. El héroe muscular en la Posmodernidad 286
I.2. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo espejo. El reflejo del sujeto y la importancia de la mirada 289
II.ROCKY. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO REDENCIÓN SOCIAL CAPITALISTA Y NEOLIBERAL A TRAVÉS DE LA IDEA DEL DOLOR CORPORAL 294
II.1. Nuevos héroes musculares 294
II.2. Rocky como ángel político redentor 295
II.3. Fenomenología del dolor del cuerpo. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo doliente 296
III.RAMBO. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO METÁFORA DE LA REVOLUCIÓN POLÍTICA 304
III.1. Rambo 304

III.2. Caracteres personales de John Rambo como símbolo de una supuesta revolución política 305
IV.*PUMPING IRON*. DOCUDRAMA POSMODERNO CAPITALISTA 309
IV.1. Arnold Schwarzenegger como símbolo de la nueva masculinidad heroica y capitalista 309
IV.2. Influencia del documental en el canon estético del cuerpo *bodybuilder* 312
V. *CONAN EL BÁRBARO,* DE MILIUS, COMO PEPLUM POSMODERNO 313
V.1. El guerrero muscular 313
V.2. La lucha contra el mundo caótico a través de la venganza. El camino metafórico sacrificio-venganza-recompensa expresado a través del músculo y la espada 314
V.3. Conan como sujeto ético 317
CAPÍTULO XII. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO CUERPO DIGITAL DESCORPOREIZADO Y COMO ICONOGRAFÍA POPULAR DE LA HIPERSEXUALIZACIÓN 320
I.LOS CUERPOS DIGITALES 320
I.1. Cuerpos y consumo digital 320
I.2. La nueva carnosidad del cuerpo como reacción a los cuerpos digitales. El cuerpo *bodybuilder* como cuerpo biológico 321
II.ICONOGRAFÍA POPULAR DEL CUERPO *BODYBUILDER* HIPERSEXUALIZADO 325
II.1. *Fantasy art* como subgénero heroico muscular de la Posmodernidad 325
II.2. El cuerpo femenino hipersexualizado en la obra de Corben como contrapunto al cuerpo masculino traumatizado 332
CAPÍTULO XIII. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN LA IDENTIDAD DE GÉNERO EN LA HIPERMODERNIDAD 337
I. LIBERACIÓN FEMENINA Y FISICOCULTURISMO MASCULINIZANTE 337
I.1. El cuerpo *bodybuilder* femenino, la igualdad de género y el capitalismo 337
I.2. Símbolos, apariencias y manipulación del cuerpo femenino 339
I.3. Cuerpo *bodybuilder* femenino contra la hipermasculinidad 341
I.4. Cuerpo *bodybuilder* e identificación fálica simbólica 343
I.5. Estética y cuerpo *bodybuilder* femenino 345
II. EL CUERPO *BODYBUILDER* BLASFEMÁTICO (I). EL CUERPO *BODYBUILDER* FEMENINO 347
II.1. Idea de feminidad que transmite el cuerpo *bodybuilder* femenino 347
II.2. La industria *admite* el cuerpo *bodybuilder* femenino 351
II.2. La industria *rechaza* el cuerpo *bodybuilder* femenino 355
III.EL CUERPO *BODYBUILDER* BLASFEMÁTICO (II). BOB PARIS Y EL CUERPO MORFOATLÉTICO DE UN DEPORTISTA HOMOSEXUAL 365
III.1. Cuerpos masculinos que se interrogan a sí mismos y la heterosexualización del cuerpo *bodybuilder* 365
III.2. Aparente silencio hacia la homosexualidad en el cuerpo *bodybuilder* 368
CAPÍTULO XIV. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO APORÉTICA CONTRADICCIÓN EN LA SOCIEDAD HIPERMODERNA 371
I. INTRODUCCIÓN. CUERPO *BODYBUILDER* COMO FENÓMENO APORÉTICO 371
II.1. Primera aporía: a la enfermedad a través de la salud 371
II.2. Segunda aporía: la agonía permanente de un Sísifo sin propósito 373
II. DESTRUYENDO EL CUERPO *BODYBUILDER* 373
II.1. La enfermedad invisible 373
II.2. Enfermedad como malestar ontológico. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo enfermo 376
II.3. Construyendo un ciborg como negación de la carne 379
II.4. Cíborgs y prótesis 383
II.5. Ontología del ciborg 388
II.6. Cuerpo *bodybuilder* y su enfrentamiento a la idea del ciborg 397
III. EL CUERPO *BODYBUILDER* DESTRUIDO (I). EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO CUERPO ABYECTO 400
III.1. Abyección y cuerpo 400
III.2. El cuerpo *bodybuilder* en *Taxi Driver* 404
III.3. Cirugías radicales y el hombre *Synthol* 408
IV. EL CUERPO *BODYBUILDER* DESTRUIDO (II). EL CADÁVER *BODYBUILDER* 410
IV.1. Muerte en el cuerpo *bodybuilder* como martirologio heroico. La bioascesis en el cuerpo *bodybuilder* 410
IV.2. Aparente invisibilidad del cadáver *bodybuilder* 418

CONCLUSIONES 419
BIBLIOGRAFIA 449

RESUMEN

En este trabajo se realiza un análisis simbólico y metafórico de un determinado tipo de cuerpo atlético: el cuerpo fisicoculturista, y de cómo la cultura, la política y la sociedad han utilizado esa forma atlética para irradiar tanto mensajes políticos como de otro tipo: estéticos, sociales, culturales, de producción materialista, sexuales, de género, etc. Más en concreto, queremos responder a la siguiente pregunta, al hilo de las manifestaciones de Jean-Luc Nancy sobre el poco interés que tiene el fisicoculturismo para la Filosofía: ¿Acaso el fisicoculturismo puede *enseñar* algo a la Filosofía? No es una pregunta original nuestra (no nos hubiéramos atrevido a contradecir directamente a Jean-Luc Nancy), pues nos apoyamos para ello en el mismo interrogante que el filósofo italiano Tomasso Ariemma ya dejó pergeñado en su momento (*Il corpo preso con Filosofia*), subyaciendo aquí ideas –no desarrolladas por Ariemma, solo indicadas en su breve libro, pero que hemos querido desarrollar nosotros en nuestra investigación utilizando siempre la perspectiva del cuerpo morfoatlético–, como la fenomenología del límite y de lo extremo en el cuerpo, la Filosofía de la exposición del cuerpo, la extensión del cuerpo y su impacto sobre el sujeto, la fenomenología del dolor y el sufrimiento en cuerpos llevados al límite, la fenomenología de la performance del cuerpo ante la mirada del otro, la posición de la enfermedad del cuerpo en nuestro ser (propugnando una ética de la enfermedad y contra la enfermedad de la ética que sublima la forma corporal por la mercantilización y la presión capitalista de nuestro tiempo), las imágenes y los cuerpos y su impacto sobre el sujeto actual, cómo es la estética en nuestra cultura de masas, llena de seres extremos, como los morfoatletas, pero también monstruos, vampiros, zombis, etc.

El análisis metodológico que se ha seguido es básicamente deductivo, analizando la bibliografía que se ha escrito en los idiomas que puedo controlar: español, inglés, francés e italiano. El trabajo se centra, por tanto, en revisar dicha bibliografía. Como se ha escrito poco específicamente sobre esta materia de estudio (el análisis de un específico tipo morfoatlético en su componente simbólica cultural y por tanto filosófica), debimos acudir a la analogía, esto es, a lo que filósofos han trabajado sobre materias conexas, cosa que se ve muy bien en el caso de la filosofía de la danza (Badiou), la filosofía del deporte (Gumbrecht) y la filosofía del teatro. Siendo en parte un trabajo semiótico, se utiliza la pragmática en la medida que nos permite comparar símbolos culturales. También se realizaron entrevistas puntuales a algunos profesionales de la medicina psiquiátrica y medicina deportiva, que revisaron partes de este trabajo.

Finalmente, podemos destacar como principal conclusión que el fisicoculturismo es una actividad social deportiva y perfomativa que, hermenéuticamente, tiene las siguientes significaciones que hacen que sí que estemos ante una realidad social que sí resulta interesante al menos para el estudio filosófico estético, filosófico político y antropológico simbólico:

1.-Integrarse el atleta en una comunidad que difunde ideas, valores y normas, pretendiendo con ello crear y mantener un *ethos* que cohesiona a ese grupo social.

2.- Adquirir unos conocimientos que son proporcionados por la comunidad en que el atleta se integra, que tienen una naturaleza esotérica pues se presentan como algo a lo que solo los iniciados tienen derecho. «Tanto las rutinas y los movimientos como las intensidades son aprendidos poco a poco. Lograr un conocimiento encarnado de esta práctica requiere tiempo y dedicación.

3.- Realizar un rito para el cambio de la forma corporal actual en blanco (no manipulada), a la nueva forma extrema, consistiendo dicho rito en la repetición sistemática de ejercicios (equivalente a la definición de *habitus* de Mauss y Bourdieu).

4.- En ese rito se ha de seguir una disciplina normativizada que se ejerce tanto sobre el cuerpo del sujeto como sobre su propia vida y que se manifiesta visualmente, en consonancia con el carácter performativo de esta actividad (mirar y ser mirado).

5.- El rito es una sacralización y tiene una función simbólica muy clara, presentando unos mitos y unos héroes generando cierta «influencia mágica» sobre las masas a los que va destinado.

7.- Conseguir un cambio corporal extremo manifestando deseos de salud, vigor y fuerza, aun asumiendo un riesgo claro de muerte (pulsión de muerte).

8.- La disciplina que se aplica en el rito es una disciplina de dolor, tanto físico como ontológico: se quiere ser sujeto de poder masculino mediante una violencia estática y simbólica que puede enmascarar una inseguridad psicológica y social, por tanto ontológica.

9.- Pasar del cuerpo objeto al cuerpo psicológico, de modo que el goce activo como algo activo y vivo no sea lo fundamental sino la voluntad, la pureza y la percepción, igual que los anoréxicos, que ponen tanto énfasis en el control. El cuerpo del morfoatleta es una topía. Es el reservorio con el que cada morfoatleta arraiga en su comunidad y en el mundo, descubriendo una pertenencia a partir de la cual elabora y reproduce las narrativas identitarias. Su subjetividad deviene una vivencia de inclusión por despedazamiento en lo

múltiple de la comunidad y del mundo, que conlleva una restricción de la acción frente a reglas heteroimpuestas.

10.- Convertir el cuerpo del morfoatleta en una representación del yo del fisicoculturista que se realiza mediante la comunicación corporal, por la que se representan ideas simbólicas y metafóricas de autoridad, narcisismo, violencia, masculinidad, individualismo, juventud, fuerza y poder, y muerte.

11.- Es una lucha del sujeto inseguro en una dialéctica múltiple: de cuerpo dócil/normas, pulsión de muerte/salud, normatividad/autonomía, hipervirilidad/igualdad, autoritarismo/igualdad, narcisismo/igualdad, violencia/libertad, etc.

12.- Finalmente, todo lo anterior es aprovechado en los discursos y narraciones, como metáfora y símbolo.

El cuerpo forma parte de nuestro ser, puesto que sin el cuerpo nada somos. Pero lo percibimos como algo ajeno a nosotros, tanto porque lo vemos a través de una imagen que nosotros hemos creado de él (que, siendo una imagen de él, es algo diferente a él) como a través de una imagen que la sociedad nos ha imbuido a tener de él. Utilizamos las imágenes con el contenido y mensaje que la conciencia social nos indica, o nos exige, y no vemos con ojos inocentes nunca a nuestro cuerpo puesto que miramos con los ojos de los demás, de la generalidad que piensa si tal forma o tal otra es bella o fea, superior o inferior, aceptable o inaceptable, aniquilable o no aniquilable… sin preguntarnos por qué. Es como si el cuerpo ya forme parte de la cultura, de lo artificial, y no de lo natural.

ABSTRACT

We have developed a symbolic and metaphorical analysis of a certain type of athletic body: the bodybuilder, and how culture, politics and society have used that athletic form to radiate both political and other messages: aesthetic, social, cultural, of materialistic production, sexual, gender, etc. More specifically, we´d answer the following question, in line with the statements of Jean-Luc Nancy about the little interest that bodybuilding has for Philosophy: Can bodybuilding teach something to Philosophy? It is not an original question of ours (we would not have dared to directly contradict Jean-Luc Nancy), because we support ourselves for this in the same question that the Italian philosopher Tomasso Ariemma already left sketched in one of his book (Il corpo preso con Filosofia), underlying ideas here -not developed by Ariemma, only indicated in his brief book, but that we have wanted to develop in our research always using the perspective of the morphoatletic body-, as the phenomenology of the limit and of the extreme in the body, the Philosophy of the exposure of the body, the extension of the body and its impact on the subject, the phenomenology of pain and suffering in bodies taken to the limit, the phenomenology of the performance of the body before the gaze of the other, the position of the body's disease in our being (advocating an ethics of disease and against the disease of ethics that sublimates the corporal form through the commodification and the capitalist pressure of our time), images and bodies and their impact on the current subject, how aesthetics is in our mass culture, full of extreme beings, such as morpho-athletes, but also monsters, vampires, zombies, etc. .

The methodological analysis is basically deductive, analyzing the bibliography that has been written in the languages that I can control: Spanish, English, French and Italian. The work focuses, therefore, on reviewing this bibliography. Since little has been specifically written on this subject of study (the analysis of a specific morpho-palatal type in its symbolic cultural and therefore philosophical component), we had to resort to analogy, that is, to what philosophers have worked on related matters, which looks very good in the case of the philosophy of dance (Badiou), the philosophy of sport (Gumbrecht) and the philosophy of theater. Being partly a semiotic work, pragmatic is used to the extent that it allows us to compare cultural symbols. There were also occasional interviews with some professionals in psychiatric medicine and sports medicine, who reviewed parts of this work.

The main conclusion is that the bodybuilding is a sporting and perfomative social activity that, hermeneutically, has the following significations that make sure that we are facing a social reality that is interesting at least for the philosophical aesthetic, philosophical political and anthropological symbolic study:

1.-The athlete is integrated into a community that disseminates ideas, values and standards, intending to create and maintain an ethos that unites this social group.

2.- It is acquired knowledge that is provided by the community in which the athlete is integrated, which have an esoteric nature because they are presented as something that only initiates are entitled to. "Both routines and movements and intensities are learned little by little. Achieving an embodied knowledge of this practice requires time and dedication.

3.- It is carried out a ritual for the change of the current corporal form in white (not manipulated), to the new extreme form, this rite (or ritual) consisting in the systematic repetition of exercises (equivalent to the habitus definition presented by Mauss and Bourdieu).

4.- In this rite, a normative discipline must be followed that is exercised both on the subject's body and on his/her own life and that is visually manifested, in consonance with the performative character of this activity (look and be watched).

5.- The rite is a sacralization and has a very clear symbolic function, presenting myths and heroes generating a certain "magical influence" on the masses to which it is destined.

7.- It is achieved an extreme body change manifesting desires of health, vigor and strength, even assuming a clear risk of death (death drive).

8.- The discipline that is applied in the rite is a discipline of pain, both physical and ontological: the person wants to be the subject of masculine power through a static and symbolic violence that can mask a psychological and social insecurity, therefore ontological.

9.- There is a change from the object body to the psychological body, so that the active joy as something active and alive is not the fundamental thing but the will, the purity and the perception, just like the anorexics, who place so much emphasis on control. The body of the morpho-athlete is a topia. It is the reservoir with which each morpho-athlete takes root in his community and in the world, discovering a belonging from which he elaborates and reproduces identity narratives. His subjectivity becomes an experience of inclusion by

dismemberment in the multiple of the community and the world, which entails a restriction of action against hetero-imposed rules.

10.- Convert the body of the morpho-athlete into a representation of the bodybuilder's self that is carried out through bodily communication, through which symbolic and metaphorical ideas of authority, narcissism, violence, masculinity, individualism, youth, strength and power are represented, and death.

11.- It is a struggle of the insecure subject in a multiple dialectic: of docile body/norms, death/health drive, normativity/autonomy, hyper-virility/equality, authoritarianism /equality, narcissism/equality, violence/freedom, etc.

12.- Finally, all the above is used as a metaphor and symbol in the speeches and narrations

The body is part of our being, since without the body we are nothing. But we perceive the body as something alien to us, both because we see it through an image that we have created of it (which, being an image of it, is something different from it) and through an image that society has given us. We use images with the content and message that indicates the ruling bodies, or demands, and we do not see our body with innocent eyes since we look with the eyes of others, of the common man and woman that thinks if such a form or such other is beautiful or ugly, superior or inferior, acceptable or unacceptable, annihilated or not annihilated ... without asking why. It´s like the body as being part of the culture, of the artificial, and not of the natural.

PRIMERA PARTE

MARCO TEÓRICO GENERAL

CAPÍTULO I. PLANTEAMIENTO, OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN Y MARCO CONCEPTUAL

I. PLANTEAMIENTO. ¿*EMPARENTAR* FILOSOFÍA Y FISICOCULTURISMO A TRAVÉS DEL CUERPO *BODYBUILDER*?

I.1. Filosofía y fisicoculturismo

Emplear en la misma frase Fisicoculturismo y Filosofía, lo admitimos, puede sonar extraño, dada la general idea de este deporte como algo grotesco.[1] Hagamos la siguiente pregunta provocadora: ¿acaso el fisicoculturismo puede *enseñar* algo a la Filosofía? Algunos filósofos han estudiado, siquiera muy tangencialmente, esta disciplina, como Gustavo Bueno y sus investigaciones sobre el deporte olímpico. Filósofos fenomenólogos del cuerpo como Le-Breton –en realidad, antropólogo y sociólogo–, se han adentrado más en su estudio, pero sin dedicarle una obra central. El estudio filosófico se ha sentido poco atraído por esta realidad social y cultural, por tanto por el *ethos* que lo identifica específicamente, dentro de la actividad genérica deportiva,[2] ni tampoco se ha sentido atraído por los dispositivos en presencia.

El filósofo italiano Tommaso Ariemma en su breve libro, meramente introductorio y provocador, *Il corpo preso con Filosofía. Body building, chirurgia estética, clonazioni* (2013) nos recuerda, sin embargo, que el fisicoculturismo puede *contribuir* (sic) en algún aspecto a la Filosofía,[3] en particular, por la vía de las paradojas sobre el cuerpo que el cuerpo *bodybuilder* pone tan en evidencia (2013:27). Solo lo deja meramente indicado, no profundiza, pues la provocación debe ser breve y directa, pero nos es interesante ahora esa línea abierta de

[1] La palabra *grotesco* viene de la palabra griega *gruta,* que significa «adorno caprichoso de bichos, quimeras y follajes». Significa ridículo y extravagancia, también cosificación, pero sobre todo animalización. Lo grotesco anuda el hombre a su parte animal, a la "animalidad" del cuerpo que se ve desbordado.

[2] El examen sistemático del deporte como actividad humana desde un punto de vista filosófico aparece muy tarde, en el siglo XX, en que el deporte no solo es una actividad de la vida diaria, de mejora de la vida diaria, por tanto de autorrealización personal, sino un negocio económico que tiene detrás una poderosa industria, así como un factor de cohesión política y social (y hasta moral) de las sociedades actuales (Moreno, 2013).

[3] Respecto a la idea de cómo una realidad social parcial y concreta, como en este caso es el fisicoculturismo, puede contribuir a un análisis creando categorías filosóficas, baste recordar que tanto Foucault como Agamben trabajan con lo que ellos denominan «figuras», o sea un concepto que no es universal ni teórico, sino un pequeño relato, una categoría local o localizada que después permite comprender muchas cosas por analogía. No es un campo de saber teórico propiamente dicho, opera por analogía, como paradigma (en el sentido de ejemplo no abarcativo). Ej., el Panopticón.

pensamiento, y nos ofrece la posibilidad de seguir una senda de investigación interesante. En efecto, dice Ariemma que el fisicoculturismo desde que nació se ha enfrentado a dos paradojas: la paradoja del «límite corporal» y la paradoja de la «fragilidad», y la Filosofía ha tenido que enfrentarse a la idea de lo «infinito y eterno» y a la idea de lo «incorruptible», que vienen a ser una equivalencia a los términos anteriores. La Filosofía ha estudiado el *límite* y la *fragilidad* pero nunca los ha considerado como una paradoja en sí mismos, aunque ambos tienen un efecto importante sobre el sujeto. En cambio, en el fisicoculturismo el límite y la fragilidad son y se reconocen como paradojales, en la medida que para conseguir un mejor cuerpo en una idea de superación, el morfoatleta estará sometido a cada vez mayores restricciones y penalidades mediante más ejercicios y más dietas estrictas. A tal efecto, Ariemma (2013:19) sostiene que la Filosofía puede aprender del fisicoculturismo en la medida que éste pone en evidencia que los recursos simbólicos por los cuales se construye un cuerpo transformándolo hasta el límite se nos rebelan, en realidad, habitados por paradojas y contradicciones, y que el estudio filosófico puede demostrar, por ejemplo, que el carácter líquido del cuerpo humano (en cuanto «cuerpo dócil a la forma»)[4] es también un signo de fuerte resistencia (en cuanto el líquido se adapta pero no se destruye). Recordemos aquí que Bataille (1997:150) sostiene que los seres humanos tienen un límite en su cuerpo que debe ser transgredido y llevado al extremo con el fin de obtener poder. Dicha transgresión se enmarca entre la tranquilidad y el horror que se produce cuando se piensa en exceder el límite, y de la imposibilidad de salir de los límites, lo cual genera intranquilidad e insatisfacción respecto al propio cuerpo, por lo que le resulta inadmisible como evidencia del deseo, el hecho de llevar a otro plano las posiciones de belleza adscritas al devenir social y los cánones normativos impuestos por la sociedad de consumo. El cuerpo *bodybuilder* aparece así como un intento de resignificación del cuerpo en un escenario que institucionaliza las representaciones físicas bajo un ideal dado.

El fisicoculturismo puede, pues, interpretarse y analizarse como una suerte de «hiperconstrucción de la corporeidad» –seguimos con Ariemma y su opúsculo *Il corpo preso con Filosofia*–, como una resignificación del cuerpo en el entorno de los límites, a la que se desafía sobrecargándola de significado, rebosando sus partes más allá del límite de la semántica de la funcionalidad típica de la Modernidad que concebía al cuerpo como un complejo orgánico y utilitarista. Ese carácter paradojal y liminar con efectos ónticos que existe en el cuerpo

[4] La palabra «dócil» procede del latín *docilis*, «que aprende bien», «que recibe bien la enseñanza» (DRAE) pero en francés y español también significa «sumiso», más exactamente «obediente» (DRAE). Michel Foucault la utiliza en su sentido ambivalente.

bodybuilder, Le-Breton (2007) lo ha expresado en los términos que reproducimos seguidamente.

Por un lado, el cuerpo *bodybuilder* es paradojal, porque es una superación de límites para el reencuentro del sujeto consigo mismo: «El *body builder*, el constructor de cuerpos, marca sus límites físicos, los afronta cotidianamente, en una ascesis física fundada en ejercicios repetitivos; en un mundo de incertidumbre, construye pie a pie un *container* que le permita continuar siendo dueño de sí mismo o, al menos, darse sinceramente la ilusión de ser finalmente él mismo» (2013:45). Por otro lado, la fragilidad óntica el cuerpo *bodybuilder* la supera reemplazando la sensación por el sentido: «el límite inducido por el cuerpo substituye al límite que la sociedad no proporciona ya y que es necesario definir de manera personal» (46). Ya no hay «sentido», solo «sensación», y por ello el «dolor» adquiere una connotación nueva, simbólica, de bioascesis hacia la construcción (o al menos al reencuentro) del sujeto mediante la apropiación de su cuerpo. El dolor, en esa misma línea, lo identifica Le-Breton (2007) como un camino o vía bioascética y disciplinar, con efectos directos sobre la conformación del sujeto, por la que dicha conformación corporal «reaparece como confrontación simbólica en el límite y como obstáculo provisional de una identidad por construir» (2007:46). En el cuerpo de nuestra época específicamente también se manifiesta otra paradoja, centrada en la idea de la «liberación del cuerpo». Mientras ha sido despojado de los rigores del alma, el orden, el canon y la armonía que nos vienen desde la Antigüedad, esa liberación ha resultado una entelequia impulsada por las fuerzas del mercado, de modo que el cuerpo ha sucumbido a la lógica mercantil, donde no impera la autonomía del sujeto del cuerpo sino la heteronomía.

I.2. Fisicoculturismo como tropos de la contradicción

Además de asentarse en evidencias paradojales y liminares, el fisicoculturismo, ciertamente, en sí mismo es un *tropos*: una paradoja filosófica (una *antología* o incluso una *aporía*), pues, creando cuerpos extremos, que no responden al común, por tanto a-normales (que se salen de la norma, porque son extremos), pretende generar un canon de belleza y salud, un nuevo canon que hay que imponer a los demás (pues en todo canon está ínsito su carácter imperativo), que rompe lo generalmente aceptado hasta ese momento de lo que ha de entenderse como belleza, incluso como goce puro kantiano. El cuerpo *bodybuilder* es epatante puesto que genera asombro, pero también rechazo. Por tanto es excepcional, y siendo excepcional es también grotesco y abyecto. Lo cual aparentemente es un contrasentido: lo anormal no puede ser bello,

porque se sale del canon estético, de lo consensuado por todos; lo monstruoso (lo que se sale del orden regular de la naturaleza) no es bello, porque es monstruoso y genera un rechazo contrario al menos al goce pasivo kantiano de la belleza.

Respecto a la normalización, idea de lo normal y de lo a-normal, idea de los comportamientos normales y los comportamientos no normales, cabe preguntarse: ¿quién decide que es normal o a-normal el hecho de llevar el propio cuerpo a sus límites de capacidad física?, y, sobre todo, ¿quién se beneficia de esa llamada normalización de la sociedad que nos intima a utilizar la fuerza para «hacer» como algo contrapuesto al uso de la fuerza para «ser» alguien? El cuerpo masculino tradicionalmente ha simbolizado la actividad y la fuerza más que ser un objeto al que mirar (Richardson, 2004:57). El carácter grotesco del cuerpo (en este caso, cuerpo grotesco como *cuerpo desbordado*) y la cierta mala imagen que tiene esta actividad performativa social y cultural en buena parte de la población deriva en muchos casos de que se parte de una idea normativa que consiste en que el músculo solo sirve para la fuerza, no para la apariencia, porque en la Modernidad eso era así. Sin embargo, hoy los trabajos de fuerza los suelen hacer las máquinas y ya no es muy necesaria la fuerza humana. Esa idea de músculo-fuerza ha quedada enredada en el tiempo y hoy reaparece subrepticiamente cuando se analiza el cuerpo *bodybuilder*, sin percibir que se está colando en nuestro juicio (Klein, 1993a, 1993b).

Así pues, en el fisicoculturismo desde la monstruosidad o abyección (entendida como alteración del orden regular de la naturaleza, como desbordamiento de los límites establecidos por el orden simbólico) se apela, en un giro copernicano, a la belleza, esto es, al orden regular de la naturaleza, en este caso belleza estética, un orden regular de la naturaleza que es el fisicoculturismo quien lo fija normativa y unilateralmente. El cuerpo *bodybuilder* es un atentado contra el orden simbólico dominante, por tanto contra la ideología hegemónica que impone un modelo único de cuerpo, reivindicando, frente a la modelación política del cuerpo, una modelación por la historia personal e íntima del sujeto en la sociedad. Contribuye, pues, a la construcción de una nueva ideología de la singularidad, reivindicando los intereses particulares frente a los intereses hegemónicos manifestados a través del orden simbólico establecido culturalmente, y concibiendo el cuerpo como una tarea inter-subjetiva pero sobre todo intra-subjetiva, donde hay respeto por las diferencias de cuerpos, no supresión o negación de las mismas. De ahí a saltar a la referencia ética solo hay un pequeño paso que en el mundo fisicoculturista se define con el término «estilo de vida fisicoculturista», término no definido pero que se oirá de todo atleta de la forma, y que no es más que una manifestación de la cultura

somática existente en nuestros días, en la que el fitnes[5] es una forma más de identificación individualista y narcisista, pero también de planteamiento de un conflicto de sentidos y significados, propugnando un concepto de cuerpo que sea una tarea conjunta, transdisciplinaria, donde se puedan formular preguntas, interrogantes, antes de que aparezcan respuestas prefabricadas por la cultura dominante y su correlativo orden simbólico.

La paradoja en la percepción de la imagen es lo que caracteriza el icono popular del fisicoculturista, del cuerpo *bodybuilder*, con sus diferentes tipos de cuerpos: por un lado los construidos a ritmo de las normas canónicas fisicoculturistas, como los superhéroes, los cíborgs, los replicantes y los vigoréxicos; y por otro los construidos por el contraposición con las normas fisicoculturistas, como los anoréxicos, los androides, los megaréxicos y las megavixens. El fisicoculturismo nos trae, pues, paradojas que podemos analizar filosófica y antropológicamente, con un enfoque transversal y quizá transgresor y, dado lo escaso de la literatura, al menos en el ámbito de tesis doctorales, sobre esta materia, nuestra investigación es atrayente.

Por otro lado, el fisicoculturismo otorga prioridad a la forma sobre la función, lo cual es un esteticismo hedonístico, y a lo visual sobre lo no visual. Mediante la estimulación física y visual del cuerpo, que son lo atractivo del fisicoculturismo moderno, aparecen en el sujeto el placer y la felicidad. Si el consumismo ha mercantilizado el hedonismo como un valor central en las sociedades actuales (Lipovetsky, 2006a, 2006b, 2017), vemos que el fisicoculturismo es una buena metáfora del masivo hedonismo consumista moderno (Lipovetsky, 2017)[6]; pero lo hace, paradójicamente, a través del dolor y el sufrimiento y de una dramatización sobreactuada que implica estrés, tensión y ansiedad, es decir, lo aparentemente contrario al hedonismo, sin que eso sea masoquismo (Ortega Bolaños, 2013). No se trata de regodearse en el dolor y el sufrimiento como objetivos finales, pues para el placer masoquista no se precisa tanta actividad sobreactuada y performativa, sino utilizarlos para conseguir el objetivo final que es la imagen

[5] Aunque se utiliza generalmente poco, aquí se utilizará a partir de ahora la grafía española (fitnes) del extranjerismo *fitness*, según recomendación de la Fundeu (https://www.fundeu.es/consulta/fitness-7/).

[6] «El hedonismo se ha instalado progresivamente como actitud vital. El aquí y ahora, el *carpe diem*, se impone como actitud social. Vivir con plenitud el momento presente se ha convertido en el signo de la felicidad, sin esperarla ni buscarla ya en un más allá atemporal o metafísico. Hay pues un deseo muy fuerte del placer y del presente, y un fuerte deseo de vivirlo con el cuerpo, con lo tangible, con lo material. Ese retorno a la tangibilidad y la libertad del cuerpo es algo que invade a la sociedad actual y que se refleja en manifestaciones tales como la moda, la publicidad o el deporte» (Fanjul, 2009).

del cuerpo *bodybuilder* con el cual hallar ese placer, tanto pasivo estético como activo constructivo, tanto visual como meramente hedonista.[7]

En este trabajo de investigación no pretendemos encontrar un desarreglo, o una enfermedad social o desviación social o política que veamos reflejada en la metáfora del cuerpo *bodybuilder*, sino conocer nuestro tiempo y reflexionar sobre él desde el ángulo que nos da el cuerpo *bodybuilder*, en las relaciones entre cuerpo y cultura, Estado y cuerpo y sociedad y cuerpo.

En todo caso, lo cierto es que si el cuerpo humano, la carne y su límite externo, la piel, es todo un mapa de representaciones sociales y culturales (también políticas), el cuerpo *bodybuilder*, en la medida que es el cuerpo elegido en su performatividad por millones de personas como su particular mapa de representaciones, necesariamente ha de poder ser analizado desde las categorías filosóficas y antropológicas. Si esos millones de personas son, en puridad, una auténtica *tribu* en el sentido de Levi-Strauss, cabría la posibilidad del estudio y enfoque filosófico-estético y simbólico-cognitivo del cuerpo *bodybuilder*. Un estudio pretendidamente metapsicológico, pues el análisis psicológico y médico es amplio y ya conocido, centrado en la vigorexia y en los desórdenes alimenticios y de personalidad (Klein, 1993a, 1993b; Fanjul, 2006, 2008; Castro López, 2013; Fanjul, 2006; Wyke, 2002; etc.). El hecho de que el cuerpo *bodybuilder* sea una imagen incorporada a nuestro bagaje social y cultural –pues todos conocemos y tenemos una opinión formada sobre él, aunque sea simplemente de rechazo o de ridiculez–, y de que sea una imagen que apenas ha cambiado durante más de un siglo, nos lleva a pensar que estamos ante una realidad histórica consolidada, tozuda y presente de la que necesariamente se puedan extraer conocimiento.[8]

[7] La capacidad para enfrentarse al dolor y el sufrimiento está ligada a la voluntad, el orgullo y la motivación del atleta. No es satisfacción sexual, de ahí la conocida la frase de Arnold de que levantar pesas es mejor que un orgasmo. Es un comportamiento de llevar el dolor a los límites: la búsqueda de los límites, concebidos como limitaciones y como posibilidades. Unos límites que convierten al cuerpo en más humilde, más ascético, más espiritual incluso. El dolor es un estimulante de la conciencia, de la inteligencia, y de la afectividad del atleta. C. Hernández, en su *Enciclopedia del Culturismo* (Barcelona, Hispano Europea, 2011) dice al respecto lo siguiente (nótese que estamos ante literatura deportiva especializada): «Es masoquismo… nada tiene que ver con la satisfacción que encontramos los deportistas al entregarnos al 100% a nuestra práctica. Cualquier deportista de alta competición sabe que sin dolor es imposible progresar, el dolor es un medio para alcanzar o conseguir una meta. El que no esté dispuesto a sentir dolor tiene que ser consciente de que no será nunca un deportista de élite, ni tan siquiera un deportista mediano» (15).

[8] Sigamos en la línea explicativa de Ariemma (2013). En los años setenta dos extranjeros triunfaron en Estados Unidos. Uno era un deportista austriaco llamado Arnold Schwarzenegger, y el otro era un filósifo francés, Jacques Derrida. Cada uno de ellos presentó sus propias ideas y valores, así como sus símbolos y metáforas, si bien en diferentes contextos. Mientras Arnold presentaba una imagen de vuelta a la Modernidad (al orden, la disciplina, la

¿Por qué, entonces, Nancy considera que estamos ante un fenómeno «poco interesante»? Posiblemente porque en la performatividad del cuerpo *bodybuilder* la narración es a veces demasiado confusa. Pues, ¿qué significan esas *poses* ante la audiencia, que exhiben músculos pero sin una referencia de fuerza como levantar algo pesado? ¿Acaso eso es arte, deporte o meramente actuación teatral? Posiblemente es poco interesante para Nancy porque en el cuerpo *bodybuilder* intuyera la presencia de fenómenos que le provocaban rechazo, como la violencia corporal simbólica (aunque eso también existe en otro tipo de cuerpos, como los abyectos, los mutilados, los escarificados, los tatuados, los sometidos a cirugías invasivas, etc.), o la hipervirilidad, el autoritarismo y un velado refuerzo de la sociedad patriarcal.

Sin ánimo de pretender entender unos motivos que tampoco hemos visto expresados por Nancy, no pretendiendo ser este trabajo una refutación de Nancy pues estamos ante una mera opinión dada en una entrevista, sí es claro que estamos h ante un fenómeno interesante digno de estudio, y desde diferentes perspectivas, filosófico y antropológico. El fisicoculturismo se nos presenta como un compendio complejo de símbolos sociales, culturales y políticos, y también es una idea o propuesta de estética y de arte. La carga simbólica que arrastra el cuerpo morfoatlético es amplia, y los usos metafóricos que se han dado a lo largo del tiempo también son importantes. Es, en suma, aparte de un hecho histórico, un fenómeno que ya está incorporado ampliamente en nuestro bagaje social y cultural, y el grupo social que hay detrás es enorme y está caracterizado por su variedad, además de por su permanencia histórica, inalterada desde los tiempos de Sandow[9] a finales del siglo XIX. Eso le convierte en interés para todo análisis.

En cualquier caso, como señala Shusterman (1999:308) al reivindicar su propuesta somato-estética, todo estudio filosófico sobre las formas del cuerpo y sus cuidados empuja a una visión más amplia de la Filosofía, más allá del análisis teórico y escolástico de lo histórico, antropológico y sociológico, así como el conocimiento empírico científico, e invita a insistir en la Filosofía algo más que mera teoría, recuperando la vieja idea de la Filosofía como *experiencia*

técnica y el premio/castigo), Derrida hablaba de Posmodernidad y la disgregación de los centros de poder. Arnold propugnaba una deconstrucción del hombre medio mediante la aparición de un hombre manufacturado nuevo, Derrida propugnaba la deconstrucción del conocimiento. Arnold presentaba una masculinidad militante, y Derrida un feminismo no menos militante. Arnold era imagen de una violencia simbólica, y Derrida militaba por la no violencia. Arnold quería una vuelta al orden social y económico, mientras que Derrida señalaba la crisis. Es decir, Arnold presenta una narración de la tradición mientras que Derrida lo hace de lo nuevo. No deja de ser interesante esa confrontación entre la alegoría icónográfica de Arnold y la profundidad cognoscitiva de Derrida.

9 Se considera al prusiano Eugen Sandow (1867-1925) como creador de esta disciplina deportiva moderna. Sobre él volveremos posteriormente.

de vida, como una forma de dirigir nuestras vidas, de nuestros sentidos, en suma como «estilo de vida».

II. OBJETIVOS DE INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS DE PARTIDA

II.1. Objetivos de investigación

Nos centramos en este trabajo es la imagen de un hombre o una mujer fisicoculturistas (los morfoatletas o *atletas de la forma*) y la utilización de esa imagen para difundir ideas y valores sociales y políticos en la cultura de masas. Algo que tiene que ver con el cuerpo humano, un cuerpo llevado al extremo de su forma gracias al ejercicio, sometido a un martirio sacrificial en búsqueda de un éxito personal y social ganado a base de transformación extrema del propio cuerpo. Esa visión, externa al fisicoculturismo como tal, pero enfocada en él, nos ayuda a presentar el concepto y tratamiento que tiene el cuerpo humano en nuestra sociedad, como fenómeno dialéctico social-personal, pasivo-activo, dominante-dominado, hombre-mujer, heterosexual-homosexual, fuerte-débil, etc. Es decir, como epicentro de creación de ideas y valores sociales y políticos.

La imagen de un fisicoculturista (hombre o mujer) es, en efecto, un potente medio de divulgación de esas ideas y valores, y un ejemplo muy simple sobre el que describir la dialéctica corporal, la lucha que en el cuerpo humano libran dos fuerzas contrapuestas: el yo y el otro. La imagen del morfoatleta es una metáfora sencilla y esclarecedora de esa dialéctica, y por eso ha sido utilizada, de forma literal (o casi literal) por muchos potentes generadores de ideas y valores, entre ellos los medios propagandísticos, con fines tan contrapuestos como, por ejemplo, fomentar el igualitarismo democrático exaltado por Whitman o Emerson (democracia de Estados Unidos de finales del siglo XIX) y la diferenciación y supremacía racial en la Alemania nazi, ambos coincidentes en crear una idea de hombre excepcional, hombre modelo que se yergue por encima de la masa y el hombre corriente.

En la Modernidad desde hace siglo y medio aproximadamente está observando una tendencia, cada vez más pronunciada, a promover cambios en nuestros cuerpos, desde el más sutil, obtenido por el uso de cosméticos y el ejercicio físico moderado, hasta el más extremo como la práctica intensiva del fisicoculturismo, el tatuaje y las cirugías plásticas invasivas e irreversibles (Le-Breton, 2007). Estos cambios en el cuerpo tienen lugar en un entorno cultural cambiante en el que la tecnología juega un rol esencial, convirtiendo al cuerpo humano que quiere transformarse, mudarse, modificarse, en un auténtico *cuerpo tecnológico*, un campo de

experimentación de la tecnología, quizá el principal campo de experimentación que utiliza la Ciencia, lo cual lo convierte en un objeto, erosionando con ello su carácter humano subjetivo, su posición en la creación de la idea de hombre y por tanto de humanidad. A esa idea tecnologizante del cuerpo humano nos llevan no sólo las películas de ciencia ficción, que crean imágenes y mensajes en los que se ensalza la tecnología como valor y no como medio, sino también el trabajo y el ocio y las relaciones sociales de nuestros días que impregnan la vida cotidiana actual, que cada vez más copian aspectos introducidos por la mecanización, la industrialización y, por tanto, la tecnología, como son la jerarquía, el control, la eliminación de lo innecesario y la competitividad en busca de una idea de eficiencia meramente material, tecnológica, por tanto no humana.

El cuerpo es, además de fenómeno biológico, un fenómeno eminentemente social en una sociedad en la que la tecnología es tan omnipresente que incluso participa en la creación de nuevos valores que asumen los seres humanos. Por ello, el estudio del cuerpo es de interés al ser «la característica más próxima e inmediata de mi yo social, un rasgo necesario de mi situación social y de mi identidad personal, y a la vez un aspecto de mi alienación personal en el ambiente natural» por lo que el estudio del cuerpo es «de genuino interés sociológico al ser la característica más próxima e inmediata de mi yo social y de mi identidad personal, y a la vez un aspecto de mi alienación personal en el ambiente natural» (Turner, 1989:101).

El protagonismo social del cuerpo viene impulsado hoy por varios elementos: la progresiva secularización de la sociedad moderna, que rechaza el concepto de la salud como don divino (o de la Naturaleza) y, al mismo tiempo, el cuerpo moderno pierde la connotación negativa de cuerpo-pecado, cuerpo-condenación, para acercarse más a la de cuerpo-salvación, cuerpo-redención. El carácter mercantilista de la sociedad actual, donde el cuerpo pasa a «cotizarse» como un objeto de consumo más, lleva a los individuos a «invertir», tiempo y dinero, en apariencia y estado de salud (Buñuel, 1995:89). Según Alonso (2017:271), el cuerpo es algo más que una máquina, a pesar de que ya no necesite el aliento divino, pues ahora la máquina es postindustrial, es decir, el cuerpo es un «artificio biopolítico cuyo funcionamiento ya no necesita del aliento divino, pues, como todas las máquinas, ha abrazado con verdadero entusiasmo el fordismo y la obsolescencia planificada, que son mucho más eficaces que los principios naturalistas pre-cartesianos: las piezas defectuosas se sustituyen por otras. Los cuerpos son desmontables, que necesitan mantenimiento y revisiones periódicas, y reciclaje de las piezas que ya no sirvan».

Nuestro análisis se centra, por lo tanto, en esos cambios en el cuerpo humano que tienen connotaciones políticas y sociales, desde una determinada visión: la perspectiva del ejercicio extremo del fisicoculturismo y el cuerpo *bodybuilder*. Esto es, queremos saber en qué medida el cambio corporal producido por el ejercicio de esta especialidad tiene connotaciones políticas y sociales, y si las tiene cuáles son.

No nos referiremos aquí solo del cuerpo humano en cuanto fenómeno anatómico y físico biológico, sobre lo cual los anatomistas podrán decir mucho más apropiado, sino de la percepción que tenemos del cuerpo humano, del cuerpo de los demás y de nuestro cuerpo, y de cómo a partir de esa percepción creemos que nuestro propio cuerpo tiene que cambiar o no, según los modelos, valores, estereotipos y metáforas que ha creado la sociedad sobre el cuerpo. Nos centraremos, por tanto, en imágenes del cuerpo, de la carne y el hueso que componen ese cuerpo humano. De las imágenes que se crean en la sociedad buscando unos objetivos de comunicación señalados, o como consecuencia de premisas concretas de identidad social. El enfoque, por tanto, es semiológico social, no meramente psicológico anatómico ni físico, tampoco deportivo puesto que no nos interesa aquí hablar del fisicoculturismo como actividad deportiva.

Desde esa perspectiva, estudiaremos lo siguiente:

(1) en el ámbito de los tropos, y en particular de las metáforas políticas,

-cuál es la idea del otro que se tiene en el cuerpo *bodybuilder*. Parece que el cuerpo *bodybuilder* es una construcción narcisista del cuerpo, en la que se ve la alteridad desde una atrofia social.

-cuál es el ámbito óntico en que se manifiesta el cuerpo *bodyduilder,* lo cual supone lo siguiente:

-O bien, hay un cambio en el sujeto, que se manifiesta sobre la construcción de su cuerpo, que aparece reivindicado. El sujeto se reconcilia con el cuerpo debido a la exaltación de este.

-O bien la exaltación del cuerpo lo que provoca es un alejamiento del sujeto, el cuerpo exaltado se convierte en objeto, provocando la alienación del cuerpo respecto al sujeto.

-Consecuencia de lo anterior, hay que preguntarse: el cuerpo *bodybuilder* ¿Es un cuerpo revolucionario o es un cuerpo dócil en el sentido foucaultiano?

-qué ideas políticas subyacen en las formas de representación corporal elegidas, basadas en la hipertrofia muscular, esto es, qué idea de poder se está transmitiendo a la

colectividad cuando se exhiben cuerpos muscularmente hipertrofiados, cuál es el mensaje político estructurado en torno a la representación del cuerpo hipertrofiado, algo que se ve de forma muy evidente en el arte totalitario;

(2) en el ámbito de los símbolos sociales y culturales,

-qué ideas sociales se traslucen de la representación hipertrófica muscular de los morfoatletas; en concreto, qué idea de las clases sociales se quiere transmitir, algo que aparece a finales del siglo XIX, con la nueva democracia y la sociedad modernista; y

-qué idea de identidad de género se está manifestando con esas representaciones hipertróficas musculares, lo cual es especialmente interesante en el caso del acceso de la mujer a la actividad deportiva y la relación existente entre las actividades deportivas y la orientación sexual del practicante y la imagen que públicamente se proyecta de esa actividad.

Para lograr centrar los objetivos específicos comentados, analizamos por orden cronológico los aspectos más importantes en que se ha manifestado la representación hipertrófica desde que a finales del siglo XIX naciera esta disciplina deportiva, fundamentalmente en el arte y en la cultura popular, y a partir de ahí, en cada caso, nos hacemos las preguntas anteriores para descubrir los aspectos políticos, el enfoque desde las clases sociales y el enfoque desde las identidades de género. Así, veremos cómo en lo político la representación hipertrófica muscular tuvo una importancia crucial en el arte totalitario fascista italiano, nazi y soviético (especialmente en la estatuaria), y escasa en las democracias, salvo en el Cristianismo muscular, en la cinematografía de los años setenta y ochenta, en la que mediante la representación muscular hipertrófica se manifestaban ideas políticas bien revolucionarias (ejemplo, el primer *Rambo*) bien neoliberales (ejemplo, *Rocky*), bien carentes de ideología política por la manifiesta indefinición en tal sentido, salvo en la creación de un héroe democrático (*Conan el bárbaro*, de John Milius).

Nos centramos, pues, en un concreto tipo de cuerpo: el hipertrofiado muscular, que convencionalmente venimos denominando cuerpo *bodybuilder*, en la cultura popular del siglo XX, en la que han aparecido distintos tipos de cuerpos con singular importancia. Los cuerpos hipertrofiados muscularmente o *bodybuilders* forman parte de nuestra cultura popular. Están en la literatura, el cómic, en la cinematografía, en el arte incluso.

Forman parte de nuestra realidad social y cultural. Se trata de analizar qué significado social y cultural tienen dichos cuerpos en el contexto cultural en que aparecen, qué se nos quiere decir

con ellos. La cultura popular ha tenido siempre una influencia en nuestras ideas respecto a la moral, lo físico y los atributos visuales de nuestros héroes, villanos y monstruos y nuestras ideas acerca de la imagen corporal de la salud, el bienestar.

Esa cultura popular es la que nos identifica a los cuerpos muscularmente hipertrofiados con esas y otras ideas. O, siguiendo a Theodor Adorno: en qué medida con dichas imágenes la industria cultural nos está imponiendo sus valores, ideas, metáforas, estereotipos, etc. con el objeto de doblegar –mediante el arte de la persuasión– nuestra capacidad de decisión y elección personal.

En cuanto a las clases sociales, la representación hipertrófica se suele asignar a las clases populares o las clases medias, pues la exhibición hipertrófica muscular es un fenómeno eminentemente de la cultura popular; y en cuanto a las identidades de género, existe una tradicional identificación del cuerpo muscular ideal como propiamente masculino y heterosexual, desterrando cualquier intento de hacerlo equiparar a la mujer (fracaso del fisicoculturismo femenino en presentar una narración propia) y a los deseos homoeróticos (persecución del placer visual homoerótico), si bien a lo largo de la historia la mujer ha practicado este deporte y la representación de un cuerpo masculino supone un correlativo deseo homoerótico ya apercibido desde el mismo nacimiento de esta disciplina deportiva a finales del siglo XIX.

En todo caso, la fuerza y el atractivo estético y social del fisicoculturismo se basa en la capacidad de sus iconos de asombrar, de su carácter epatante. Eso lo distingue de otros deportes similares de fuerza, como la halterofilia. Si el aspecto de un fisicoculturista no resultase tan impactante y hasta asombroso o repulsivo, nadie acudiría a una exhibición ni habría cientos de miles de entusiastas en todo el mundo que se entrenan con ferocidad y copian sus hábitos y técnicas de ejercicio y dieta. Los morfoatletas son y quieren ser atletas especiales, pues desde su punto de vista estético ellos se dejan la piel para no ser uno más del rebaño, alguien que pasa desapercibido.

Martirizan su cuerpo hasta límites extremos para conseguir ese asombro en los demás. El cuerpo *bodybuilder* es el cuerpo de un sujeto que se encuentra en un límite óntico. Por eso se necesitan ídolos a los que imitar, modelos que construyan la narrativa, portavoces capaces de estimular el deseo de convertirse en fisicoculturistas y por tanto de movilizar a las bases.

Así, el físico de un campeón fisicoculturista tiene que ser mítico, épico, excepcional, de manera que debe activar en el subconsciente de sus seguidores no solo el profundo deseo de

transformar su cuerpo, sino también la imaginación para soñar con un desarrollo fuera de serie. En otras palabras, han de ser legendarios y capaces de realizar gestas fuera de lo común. El problema es que el cuerpo tiene un límite, y el martirio al cuerpo también ha de tenerlo.

II.2. Hipótesis de partida

Partimos de que el cuerpo físico reproduce simbólicamente las ansiedades del cuerpo social.[10] Mediante nuestra investigación hemos estudiado un aspecto concreto de la existencia de un trauma social colectivo que arranca en los orígenes de la Modernidad, y que afecta, en primer lugar y de forma notoria, a la población masculina en los países occidentales de influencia cultural de Estados Unidos. Es el trauma que emana del abandono de la cultura rural basada en la tradición y la migración a unas ciudades donde la tecnología, el urbanismo, la pública representación de la imagen derivada del consumo masivo, y la confusión tecnológica llevan al hombre moderno a cuestionarse su propia masculinidad y por tanto su propia subjetividad ontológica (Kimmel y Messiner, 1989; Barreto, 2006)[11], también su *estar en el mundo*, lo cual se proyecta tanto sobre su cuerpo actual como sobre la imagen idealizada del cuerpo masculino del hombre excepcional modelo que se crea como superación del cuerpo actual del hombre corriente en la sociedad de masas.

Ese trauma se va enmascarando en diferentes metáforas y símbolos culturales que giran en torno al cuerpo, puesto que según sea la forma del cuerpo así se entenderá el valor del sujeto. La Modernidad no se enfrentó ni a la construcción de la masculinidad moderna ni al problema ocasionado a dicha masculinidad por el cambio social, histórico y cultural que supuso dicha Modernidad, quizá porque enfrentarse al problema era reconocer la existencia de una debilidad

[10] No confundimos aquí las ansiedades del cuerpo social con la ansiedad física social. Ésta ha sido definida (Ibarzábal, 2010:138) como la ansiedad que la gente experimenta en respuesta a una evaluación negativa de su físico por parte de los otros. Es la ansiedad social específica y relacionada con el físico, estrechamente vinculada con la imagen y la autoestima corporal, y con una importancia destacada en la ejecución del ejercicio como actividad social, ya que el cuerpo se convierte aquí en el eje central.

[11] «Al muscularse, los hombres muestran su masculinidad más extrema, en un cuerpo artificial que desafía las reglas de la biología… la emancipación social de la mujer y la presión estética a la que también están expuestos los hombres, ha descolocado la identidad masculina y, por tanto, la manera de "ser hombre" en la actualidad… desde que se han puesto en evidencia las dificultades que impiden tener una idea clara de lo que significa la identidad masculina, el hombre es víctima de numerosas fragilidades físicas y psíquicas. El deporte, sus ritos iniciáticos a la virilidad, su estética y competitividad, la agresión y la violencia, la legitimación del cuerpo musculoso y expansivo, servirían para canalizar socialmente la angustia que produce esa crisis de masculinidad» (Barrero, 2006:70).

subjetiva y ontológica que amenazaba al sujeto mismo. Era el pecado inconfesable. Sólo recientemente ese enfrentamiento se ha hecho ampliamente.

En la Modernidad el varón ha sido educado para el poder desde el poder. Por ello es difícil que surjan movimientos sociales amplios e interclasistas que quieran cuestionar su ejercicio, pero también es cierto que es difícil que surjan movimientos sociales que presenten una idea de cuerpo masculino moderno. Las teorías *queer*, con los movimientos gay y feministas en los años sesenta del siglo pasado surgen con fuerza precisamente como reacción al estado de cosas, pero no como contrapeso a otro movimiento social identificado, cohesionado, normativizado y concreto que propugne una idea precisa y clara de masculinidad heterosexual (Guasch, 2004:129). Así pues, en el pasado siglo tanto el fascismo italiano como el fisicoculturismo han presentado socialmente una idea pública de cuerpo para la masculinidad heterosexual moderna, de cuerpo masculino heterosexual, un cuerpo fuertemente biopolitizado, morfoatlético, sobre una base de hipervirilidad, asertividad, violencia, autoritarismo y narcisismo que escondía algunos objetivos bien no confesables o bien directamente expresados: en el caso del fascismo italiano la creación de un cuerpo nuevo, fuerte y joven (un «hombre nuevo») que fuera a la guerra y allí muriera por la Nación (Klein, 1993a); es una manifestación de la biopolítica centrada en la carne. En el caso del fisicoculturismo, hay objetivos que se entrelazan: la existencia de un homoerotismo no reconocido, la reivindicación de una masculinidad heterosexual amenazada aun no reconociéndose dicha amenaza, la metaforización de la violencia, la lucha contra la enfermedad y el dolor, y la creación de héroes de evasión ante la explotación industrial y tecnológica propia de los tiempos modernos. En ambos casos, se identifica lo físico con lo viril, la fuerza con la virtud ética, pero en esto no inventan nada. La virilidad, en su aspecto ético, procede de *virtus*, principio de conservación y del aumento del honor, que sigue siendo indisociable en nuestra sociedad, al menos tácitamente, de la virilidad física, a través de la demostración de fuerza (Bourdieu, 2017:24).

En consecuencia, virilidad, fuerza, musculatura y masculinidad son conceptos unidos tanto en el fascismo como en el fisicoculturismo. Si en la sociedad heterocéntrica la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación, a diferencia de las reivindicaciones gay y de mujeres, la visión androcéntrica se impone como neutra y no tiene la necesidad de enunciarse en unos discursos que la legitimen. El orden social funciona como máquina que ratifica la dominación masculina. Lo que hacen tanto el Fascismo italiano como el fisicoculturismo es presentar una justificación, crear una visión androcéntrica no neutra mediante la enunciación de discursos que la legitiman.

Además, en la medida que la ciencia iba socavando las certezas ontológicas del conocimiento tradicional (incluida la «duda radical» de Giddens, 1995), los individuos nos vemos abocados a construir un nuevo sentido del yo con y por medio de la ciencia y la tecnología. Así, en lo que afecta específicamente al cuerpo, en la sociedad actual no tenemos otra opción que crear reflexivamente, revisar y dar significado al hecho de «tener un cuerpo» y «ser un cuerpo» (Brown, 2003:62). Consecuencia de ello, muchos hombres quieren crear un cuerpo *bodybuilder* como una forma de superar su baja autoestima y hacer frente a las amenazas del mundo exterior. El construir tal cuerpo bajo las ideas de *propiedad* (se construye el cuerpo propio), disciplina normada (hay reglas, órdenes, estudios científicos o pseudocientíficos) y objetivos preestablecidos, es una forma de ganar confianza en uno mismo como ente transformador y por tanto acreedor a los valores del macho. Es en este contexto reflexivo y ontológicamente retador es donde se ubica la creación del cuerpo *bodybuilder*.

De acuerdo con todo lo anterior, el cuerpo *bodybuilder* es una metáfora de la crisis y fracaso de la masculinidad heterosexual en la Modernidad, que hunde sus raíces en una crisis ontológica del sujeto de la Modernidad, puesto que manifiesta un principio: según es la forma del cuerpo así es el valor del sujeto. Esa crisis de identidad (de indecisión, por tanto) se manifiesta en todos los ámbitos, empezando por el género. Le-Breton (2007:44) lo ha expresado en los siguientes términos: «A la indecisión de la pertenencia sexual que caracteriza a nuestras sociedades, el *body building* opone la demostración inequívoca de su masculinidad. En la mujer comprometida en una práctica intensa, la ingesta de hormonas masculinas, asociada a la dietética y a los ejercicios, tiende a borrar la feminidad y a producir un cuerpo nuevo en su forma, irreconocible, a no ser por el corte de cabello y por el vestido».

Sin embargo, todos los ensalzamientos que hubo en la Modernidad tras el trauma señalado anteriormente, en realidad escondieron fracasos: por un lado, el fascismo italiano y los totalitarismos que llevaron a la Segunda Guerra Mundial acabaron en un conflicto bélico; por otro, el espíritu democrático fuerte de los primeros años del siglo XX en Estados Unidos también colapsaría con las dos guerras mundiales. Ante la primera indefinición por el rechazo al cuerpo fuerte identificado con la guerra, llegaríamos a los años ochenta del pasado siglo XX y la recuperación del héroe muscular, quizá ya demasiado tarde, pues el movimiento reivindicativo feminista y el movimiento y las teorías *queer* empezarían en los años sesenta y setenta, poniendo definitivamente en cuestionamiento la idea de la masculinidad hiperviril.

III. MARCO CONCEPTUAL

III.1. Definición canónica de fisicoculturismo

El fisicoculturismo es definido por el DRAE (en su acepción «culturismo») como «(p)ráctica de ejercicios gimnásticos encaminada al excesivo desarrollo de los músculos». Según esto, es una forma de gimnasia que pretende una hipertrofia pretendidamente armónica de la masa muscular del gimnasta, siendo esa hipertrofia (presentada como un exceso) el objetivo y razón de ser de dicha disciplina. Por su parte, el «exceso» será lo que «pasa más allá de la medida o regla», saliéndose de «lo ordinario o de lo lícito», incluso como «abuso, crimen» y como «enajenamiento y transportación de sentidos». Dicho en términos más claros: el fisicoculturismo es una actividad corporal que se enfrenta a la idea de «límite». El fisicoculturismo es una actividad liminar, de intento de cambio ontológico, de una transformación del cuerpo que va más allá de la «forma», por tanto de desafío al «miedo» al límite, como superación de ese límite y de ese miedo.

Para conseguir la masa muscular previamente idealizada se realizarán ejercicios físicos intensos (este ejercicio es una acción localizada sobre un músculo dado, específica, contra una resistencia pasiva, y biomecánicamente concebida para el desarrollo de la zona muscular implicada en ella), generalmente ejercicios anaeróbicos, consistentes en movimientos musculares con carga de modo que el aumento de la carga utilizada a través de pesas y aparatos conlleve tal hipertrofia muscular.

También podemos definir el fisicoculturismo, siguiendo a Richardson (2004: 49-50) como aquella subcultura de hombres y mujeres que, a través de programas rigurosos de entrenamiento con pesas, dietas extremas y uso de productos químicos, «construyen» sus cuerpos alcanzando formas y tamaños inusuales, reafirmando a la vez características masculinas y femeninas con un fuerte significado semiótico, por lo que se rompen los paradigmas culturales de masculinidad y feminidad a través de un cuerpo que se manifiesta como producto de un sistema cultural más que como un fenómeno biológico.

III.2. Definición de culturismo y *bodybuilding*

El término «culturismo», contrapuesto al inglés «*bodybuilding*» (literalmente es «construcción-del-cuerpo» o «cuerpo-que-se-construye», o incluso «cuerpo-en-proceso-de-construcción»), se debe al francés Marcel Rouet (1909-1982), que lo definió como el arte de

practicar la cultura física en todas sus formas para alcanzar la salud y mantenerla por el equilibrio físico, y que en España siempre ha sido el más empleado. Nosotros preferimos utilizar aquí la expresión «fisicoculturismo», que el DRAE hace equivaler a «culturismo», que entendemos que es más apropiada por cuanto refleja más a las claras la existencia de un «culto al cuerpo», que es lo que propiamente debe denominarse al fisicoculturismo. El culto al cuerpo es el dominio del cuerpo que se logra mediante el fomento del autocontrol y la disciplina, cultivados particularmente en los ámbitos de la alimentación, ejercicio físico y deporte, cuidado estético y sexualidad.

La palabra «culturismo» procede del latín *colere*, que se refiere a un trabajo estable como un cultivo.

Estamos, pues, ante una disciplina deportiva de fuerza pero en la que, curiosamente, no es la fuerza el objetivo que se pretende sino un desarrollo muscular conforme a un canon estético predeterminado heterónomamente. El fisicoculturismo es una actividad deportiva distinta de la halterofilia, el atletismo o el *powerlifting* y otros deportes de fuerza. Es una actividad de cincelamiento del propio cuerpo, y Arnold llegaría a decir en el docudrama *Pumping Iron* de 1977 que el fisicoculturismo es como «esculpir una estatua de tu propio físico».

El fisicoculturismo es una actividad deportiva y performativa dramatizada y sobreactuada por la cual se quiere construir un cuerpo *bodybuilder*, en la que el atleta se integra en una comunidad subcultural, aprendiendo de esa comunidad unos conocimientos esotéricos que pone en práctica por medio de un ejercicio disciplinado que sacraliza el dolor en el rito de las repeticiones, siendo este rito un acto simbólico, y que con ello consigue un cambio corporal fruto de una violencia autoinfligida que da como resultado un nuevo cuerpo con efecto óntico, pues debe suponer una nueva realización del propio sujeto.

El cuerpo *bodybuilder*, podemos ahora definirlo en un doble sentido: como un proceso de construcción transformativa y como un conjunto de símbolos y metáforas. Como proceso de construcción transformativa, el cuerpo *bodybuilder* es una autoconstrucción corporal transformativa, derivada tanto de un ideal contradictorio con la realidad presente (la realidad presente del cuerpo es en blanco), que supone una manufacturación del propio cuerpo utilizándolo como medio de producción corporal, y aplicando para ello por un lado un amplio elenco de normas, ritos, rutinas y disciplina (un *habitus*) y por otro integrándose en una comunidad dada, una tribu, una referencia social dada. El camino de construcción solo es de dolor y sufrimiento, que alcanzan un valor ético y una connotación simbólica más allá de su

carácter meramente fisiológico. El dolor construye, consigue producción capitalista, y por ello se ensalza como camino al éxito transformativo y por tanto social. A diferencia del *body art*, en el que el dolor y la disciplina no adquieren ningún valor: no es redentor ni iniciático, ni siquiera es un límite y por ello se le ignora (Le-Breton, 2007:47), en el cuerpo *bodybuilder* el dolor es «auténtica confrontación simbólica» (46). En este punto debemos señalar que Foucault (2000:159) concibe la «disciplina» de la siguiente manera: «(a) estos métodos que permiten el control minucioso de las operaciones del cuerpo, que garantizan la sujeción constante de sus fuerzas y les imponen una relación de docilidad-utilidad, es a lo que se puede llamar 'disciplinas'». Después señala: «La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos de utilidad económica) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos de obediencia política)» (160). Así, para Foucault la categoría «disciplina», que fue acuñada en la primera mitad de los años setenta del siglo pasado, explica el surgimiento de la intervención del poder político en el cuerpo del individuo, inaugurando una "anátomo-política" que se ocupa con los detalles, con el control minucioso y cotidiano de los gestos y las formas corporales, inscribiendo la norma en los cuerpos. Como conjunto de símbolos y metáforas, el cuerpo *bodybuilder* es un compendio por el cual, a través de la imagen y la performatividad, se representan las ideas de autoridad, narcisismo, violencia, masculinidad, individualismo, juventud, fuerza y poder, y muerte.

En consecuencia, el proyecto constructivo del cuerpo *bodybuilder* sigue los siguientes hitos:

1.- Hay una *disciplina* que refleja una intervención exógena sobre el cuerpo. El cuerpo *bodybuilder* es un cuerpo disciplinado, normativizado, intervenido, biopolitizado, controlado heterónomamente gracias a la interrelación de conocimientos y de poderes. Las agresiones sobre el propio cuerpo adquieren importancia sociológica y simbólica. «El escenario de la cultura física se encuentra en construcción, a través de un diálogo de saberes y de las relaciones entre lenguajes técnicos y saberes populares que por medio de un intercambio social puede ser el medio para abordar el cuerpo vulnerable o susceptible que se ha teorizado y planteado en esta discusión» (Ortega Bolaños, 2013:43). Esa disciplina es tanto heterónoma (inducida externamente) como autónoma (la autoimpuesta por el sujeto para cumplir esa norma externa). La disciplina pretende el perfeccionamiento y su actitud asociada, la contemplación. Eso nos lleva a la tipificación del cuerpo, que es un cuerpo expuesto, una pose. La disciplina también consiste en fijar un objetivo y luchar por conseguirlo.

2.- La disciplina se hace carne en la definición corporal gracias al *trabajo*. Los ejercicios corporales son intervenciones en el cuerpo largamente reconocidas como aceptables (*habitus*

de Mauss y Bourdieu). El cuerpo *bodybuilder* es tanto medio de producción como fruto del trabajo por el que se logra modelado y perfeccionamiento. Y ese trabajo es doloroso. La transformación corporal se pretende duradera puesto que el modelado del cuerpo está codificado para el desempeño de roles sociales, culturales, deportivos o profesionales. La transformación corporal, como toda punción, corte, cicatriz o marca, es una forma de transgresión del tabú del cuerpo como hecho divino.

3.- El cuerpo *bodybuilder* se ve a sí mismo como una *obra de arte tecnológica*. Una obra de arte, centrada en una idea de proporción, conseguida con dolor. Como dijera Schopenhauer, el arte suele ser una forma de huir del dolor del mundo, huir del mundo en cuanto este es un dolor metafísico. En el cuerpo *bodybuilder* ocurre lo contrario, se pretende llegar al arte a través del dolor. El mundo *bodybuilder* es un contexto de dolor a través del cual se quiere llegar al arte. El dolor metafísico no está en el mundo, está en el sujeto y lo proyecta en el cuerpo en blanco que se quiere transformar. El cuerpo descuidado se considera deficiente. Como el canon *bodybuilder* resulta imposible de alcanzar de forma natural, es necesario acudir a la tecnología, una tecnología que se utiliza con fines culturales en cuanto que la imagen que uno mismo tiene de sí es una imagen netamente cultural, por lo que podemos hablar de *tecnoimagen*. Ontológicamente, esto conlleva que el sujeto se vea a sí mismo como un sistema experto, un sistema de logros técnicos o de experiencia profesional que organiza áreas del entorno material y social en que vive (pretendidamente acabamos de utilizar la definición que Giddens dio de ciencia, que nos sirve para definir ontológicamente al sujeto del cuerpo *bodybuilder*). Es decir, el sujeto se concibe como un sujeto tecnológico y científico.

4.- Es una disciplina que amenaza el orden simbólico de los límites, de las dicotomías dentro/fuera y de la discriminación/diferencia puesto que pretende ser epatante.

5.- La definición corporal lograda gracias al trabajo disciplinado supone una idea de *orgullo* para el sujeto, orgullo por su cuerpo y orgullo por la consecución del objetivo a través de la disciplina, que considera que cultural y socialmente son aceptados y así se manifiestan. El cuerpo *bodybuilder* se considera a sí mismo como social y culturalmente aceptado, por lo que no plantea ningún cambio social ni cultural. En términos foucaultianos, podemos decir que es un ejemplo claro de cuerpo dócil. La intervención en el cuerpo que el cuerpo *bodybuilder* supone siempre opera sobre límites social y culturalmente aceptados, por muy epatante y bizarro que resulte la imagen que nos propone. Es un cuerpo que siempre se presenta hacia el exterior, como todo cuerpo moderno. El cuerpo *bodybuilder* no pretende

romper ataduras morales, ni quebrantar la voluntad divina, ni siquiera interponerse ante el determinismo tecnológico. No hay límites extremos prefijados, en cuanto no hay prohibiciones culturales, pero no se llega a ellos pues siempre se pretende estar dentro de la normatividad social y cultural imperante. Eso implica, por ejemplo, que muchas veces se identifique la imagen del cuerpo *bodybuilder* como políticamente conservadora (ejemplo, identificación del Rambo de Stallone y el reaganismo de los años ochenta del siglo pasado), muy alejada de cualquier imagen revolucionaria generalmente identificada.

6.- El orgullo se traslada a la propia *idea de vida* (en esto Arnold es el epítome, cuando manifestaba públicamente que el fisicoculturismo le había ayudado a triunfar en los negocios, en la universidad y en el cine).

7.- Al manifestarse capaz de apropiarse de su propio cuerpo mediante el acto de transformación, logrando el orgullo por el trabajo realizado, el cuerpo *bodybuilder* se convierte en un *proyecto de vida* expresado mediante el sintagma «estilo de vida», que definimos como una práctica que significa no solo un proyecto de transformación corporal material o carnal, sino un proyecto vital en el que el ejercicio y la performatividad se trasladan a múltiples ámbitos de la vida personal y familiar del sujeto.

8.- Conceptos como el tamaño, la simetría, la armonía y la forma adquieren *contenido semiótico* (Richardson, 2004:51) puesto que los músculos se gradúan no solamente por su tamaño y densidad, sino también por su simetría, proporción y armonía general y, en competición, la interpretación artística de la rutina de poses se tiene también en cuenta. El fisicoculturismo, por tanto, es una actividad culturalmente específica que ensalza el cuerpo físico, humanizando la carnalidad conforme a un determinado patrón simbólico, al mismo tiempo que utilizando al cuerpo como representante de una ética y una estética.

9.- El cuerpo *bodybuilder* supone la manifestación de una *existencia semiótica en el mundo*. Es el cuerpo mismo quien problematiza y ejerce su fuerza sobre la forma y la percepción, *contraponiéndose* a las mutaciones contemporáneas impuestas desde fuera del sujeto, normalmente por la política.

10.- Finalmente, en el cuerpo *bodybuilder* es una manifestación de la meritocracia (Fussell, 1991). Es una expresión de la meritocracia, por tanto una forma de igualitarismo.

III.3. El cuerpo *bodybuilder* en movimiento en un espacio y un tiempo

En nuestra investigación no hemos encontrado una referencia de un trabajo filosófico sobre esta materia referida específicamente al fisicoculturismo como metáfora del cuerpo en movimiento en un tiempo y en un espacio, como suspensión del tiempo y el espacio en la performatividad del cuerpo del atleta *bodybuilder*, pero nos puede ser útil el trabajo que sí se ha realizado respecto a la danza, especialmente de Alan Badiou, al que seguiremos profusamente en este apartado, que utilizamos aquí analógicamente ya que Badiou no mencionó el fisicoculturismo, y a partir de los trabajos de este autor sacaremos algunas conclusiones derivadas a la actividad performativa del fisicoculturismo.

La danza está regulada por un episteme. Es el arte de la no-palabra en un espacio y un tiempo efímeros. El cuerpo y el espacio cambian con el tiempo debido a los cambios en la práctica discursiva. La danza responde a la Historia. El fisicoculturismo está muy cerca de esa naturaleza espacio temporal de la danza.

La representación performativa del cuerpo *bodybuilder* se encuentra más cerca de la danza que del teatro, puesto que en la danza el danzante no representa un personaje como imitación, como engaño manifestado y expuesto a la mirada. El cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación si no se le lleva al terreno de la mirada, de los que miran y de los que son mirados, siendo esa mirada un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas, si no se lo sumerge en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas (Foucault, 2000). Alguien interpreta lo que el cuerpo expresa. Si no es así, el cuerpo se mueve, se viste, se presenta, pero no más que eso: un cuerpo sin interpretación. En la danza el danzante hace una exhibición de técnica y habilidades de su cuerpo. Es su cuerpo el que es presentado y re-presentado, como el centro de la narración y por tanto de la mirada, pero es un cuerpo que está metaforizado. El danzante está con su cuerpo, pero éste no es el cuerpo del sujeto. Por ello, se elude el espacio y el tiempo. Solo queda un sitio en el que el cuerpo del danzante realiza su performance.

¿Ocurre esto mismo en la performance del cuerpo *bodybuilder*?

En el cuerpo *bodybuilder* hay una *rostridad* deleuziana diferente. Definimos aquí «rostridad» como la diversidad de modalidades, de ver, de mirar, de observar y por tanto de ser observado. Mostrar u ocultar el cuerpo a la mirada del otro, con el vestido, con la forma, con el movimiento, con el lenguaje y la capacidad corporal. Es la rostridad, por tanto, una experiencia de la corporeidad. Pues bien, el fisicoculturismo es también una performance, un lenguaje, una

representación, una rostridad, en la que el atleta sigue unos pasos o coreografía que se presenta ante un público, que lo sigue con la mirada. Implica una reunión ante una presencia. Se trata, de alguna manera, de observar al cuerpo desde la perspectiva de un extraño, lo que Foucault (2010:13-14) describía como *heterocuerpo*, cuerpo como actor utópico, como un cuerpo que uno podría imaginarlo, adquirir otro cuerpo, simplemente un poco más bello, mejor decorado, más fácilmente reconocible, haciendo entrar al cuerpo en comunicación con poderes secretos y fuerzas invisibles, mejorando el cuerpo creando un lenguaje enigmático, cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. Contemplar cómo cambian las dimensiones, cómo se exageran, se extrapolan, se adoptan diferentes posiciones y no se sigue lo tradicional en el sentido de lo esperado, y éste en el sentido de lo rutinario, lo predecible. La predictibilidad –según Foucault– no es solo sinónimo de *coherencia* sino también de *estatismo*, lo cual lleva a que pueda ser aguas circulantes que circulan hasta pudrirse.

Pero en la danza esa perspectiva diferente (mirada de un extraño al heterocuerpo) no es simple distancia, alejamiento, heterorrealidad, fruto de la ajenidad, sino un juego con las distancias y juego con las ideas que salen provocadas por esa distancia. Esto se ve muy bien en la semiótica de la postura corporal, que no es pasiva sino activa, esto es, capaz de entrar en un juego dialógico con el individuo performante y con los individuos que lo miran, capaz de dotar a la postura de significados. Esto se produce tanto en la danza como en la exhibición fisicoculturista.

Por tanto, ahora podemos decir que en el fisicoculturismo hay un acontecimiento de existencia, de existir en la representación, que excede a todo acto de comunicación, de expresión y de recepción. El acontecimiento es una presencia o presentación, una representación y una idea. El acontecimiento es viviente, por tanto se pierde cuando se representa. Esa pérdida se intenta evitar acudiendo a la imagen impresa, a las imágenes videográficas y a la fotografía.

A diferencia del actor, el morfoatleta no representa a otro, no imita, aparece con su propio cuerpo, pero con un cuerpo que se ve que ha sido manipulado, modificado, un cuerpo diferente. Su performance, por tanto, no es simplemente teatral. A diferencia de la danza, el suyo no es otro cuerpo, pero sí es un cuerpo performativo, construido para la performance y que dura más allá de la performance, pero que adquiere pleno su significado en ese preciso momento y lugar en que realiza la performance. No hay imitación, presentación de otro cuerpo de otro sujeto. Sólo hay un cuerpo del atleta. Es su cuerpo, pero es un cuerpo suspendido en el tiempo y en el

espacio, suspendido en la mirada del otro. En cuanto al tiempo, el cuerpo *bodybuilder* es metáfora del tiempo pues representa una potencia que se ha convertido en acto a lo largo del tiempo debido al esfuerzo y trabajo corporal en el gimnasio. El cuerpo aparece como un final, un límite en el tiempo, que es presentado metafóricamente. El cuerpo que aparece en la performance es una metáfora del límite: no hay un más allá, esto es el máximo que el atleta ha conseguido y por eso se le evalúa y se le proclama campeón entre otros atletas que han llegado a sus propios límites. En cuanto al espacio, el cuerpo *bodybuilder* es una propuesta, un desafío al espacio, un ensanchamiento, una ocupación de espacio, que metafóricamente representa el éxito limitar y paradigmático que es el cuerpo *bodybuilder*.

Hay, en consecuencia, en el fisicoculturismo una mirada que une al atleta que realiza la performance con el público que percibe la narración que se le presenta. Así pues, si en el teatro hay una imitación, aquí no la hay, y si en la danza hay una metáfora, en el fisicoculturismo sí la hay pero diferente, pues el cuerpo que se presenta en la performance es una virtualidad y una forma del acontecimiento porque es espacio antes de tiempo. La diferencia entre la danza y el fisicoculturismo estribará en que en éste el cuerpo provoca a la mirada, que es su cómplice. No se trata de una contemplación neutra, artística, evasiva, un pensamiento que queda suspendido en la mirada, sino una confrontación, una provocación a la mirada, un choque en el sentido y en el pensamiento. El cuerpo *bodybuilder* no es un ideal de belleza estética kantiana, ajena a todo, es un ideal de belleza fabril, de la belleza de lo manufacturado, una belleza referencial, una belleza que pone por delante la metáfora y el símbolo.

En general, el cuerpo del sujeto que realiza la performance adquiere un nuevo significado cuando experimenta un contacto directo con la escena, pues produce un efecto de metaforización que transforma su naturaleza cotidiana. No estamos sólo ante un cuerpo, estamos ante un cuerpo y algo más: en términos marxianos, un valor (figura conseguida) producido por un trabajo (ejercicios en el gimnasio) habiendo empleado unos medios de producción (gimnasio, medicamentos, material de ejercicios, compra de revistas fisicoculturistas para comprobar las últimas tendencias corporales, etc.). Esta característica se da tanto en la danza como en el fisicoculturismo, pero con sutiles diferencias. Pero mientras en la danza se irradia la idea de liviandad, en el cuerpo *bodybuilder* es la idea de peso, de fuerza, de estatismo, de apego.

Cuando el que realiza la performance modifica el estado cotidiano de su cuerpo, en la danza el cuerpo cotidiano del danzante se hace invisible y ofrece una imagen del mismo alejada de ese lugar común, el lugar de lo cotidiano. Badiou (2009:108) señala que el cuerpo en la danza

huye de lo cotidiano, de la vulgaridad: «La danza se definiría como el movimiento del cuerpo sustraído a toda vulgaridad». El cuerpo en situación de representación establece su lugar desde el dominio y entrenamiento, una técnica o estructura sobre la cual el performer investiga para arribar a una búsqueda personal de su propio cuerpo. También Badiou (2009:105) dirá que «(l)a danza es inocencia porque es un cuerpo anterior al cuerpo. Es olvido, porque es olvido que es un cuerpo que olvida su carga, su peso. Es un comienzo nuevo porque el gesto danzante debe ser siempre como si inventara su propio comienzo». El cuerpo *bodybuilder* no hay vulgaridad sino provocación, no hay inocencia. No hay un cuerpo anterior al cuerpo, sino un cuerpo posterior al cuerpo, un acto y potencia de construcción, un cuerpo construido que ataca a la mirada, que no interroga sino que desafía. Es una reivindicación del cuerpo, que no olvida su carga y su peso, sino que los manifiesta. La performance es una presentación del cuerpo, de su carga y de su peso. No hay tampoco comienzo, sino fin. El atleta aparece como un resultado, no como un comienzo. Su cuerpo ha pasado ya por el comienzo y se presenta no suspendido sino anclado a la mirada.

En la danza, el otro lado de la mirada, el espectador decodifica ese cuerpo posible para producir una imagen final, es decir, realiza una lectura sobre el contenido de la escena que está presenciando. Esta naturaleza diferente que ofrece el cuerpo cotidiano que se presenta en la performance como otro cuerpo más allá de lo cotidiano, genera un estar distinto en la escena, es decir, hay en la escena otra corporalidad. Esa otra corporalidad se define por el hecho de que hay una conducción ontológica del que realiza la performance, partiendo del mundo, que no se niega, pero creando otro. No es que el cuerpo desaparezca para transformarse en imagen metafórica. No hay des-corporalización, sino que el cuerpo presente construye una serie de relaciones con un universo posible, poético, ficcional, una imagen que es aquella que pretende representar. Según Merleau-Ponty (2006:22): «El cuerpo activa la comunicación, interactúa, subjetiviza según el ambiente que lo rodea, que es el mundo como realidad percibida, como realidad con la que se comunica y desarrolla el sentido de conciencia». En el cuerpo *bodybuilder* en la escena no hay otra corporalidad, es la exaltación del cuerpo presente. No desaparece el cuerpo, es el cuerpo que ha conseguido el éxito del ideal. Pero sí hay imagen metafórica, sin desaparecer el cuerpo. El cuerpo presente es una metáfora del yo, de sus ansiedades, de sus éxitos, de su trabajo, de su sudor, de su esfuerzo, de su disciplina, de su dieta, de su abnegación, de su condición de medio de producción capitalista, etc.

Badiou (2009) señala que la danza es una metáfora del pensamiento. Si «la danza como arte supone un pensamiento irreductible a la filosofía, la danza como forma de ser es metáfora

respecto del pensamiento en general porque se opone al espíritu de pesadez» (Badiou, 2009:105). Su idea central sostiene, entonces, que «la danza sería la metáfora de que todo pensamiento verdadero está suspendido de un acontecimiento. Porque un acontecimiento es precisamente aquello que queda no decidido entre el tener-lugar y el no-lugar, un surgir que es inseparable de su desaparecer» (109). Y termina diciendo que «(l)a danza, precisamente debido a que es un arte efímero, ya que ella desaparece apenas ha tenido lugar, posee la carga de eternidad más fuerte. La eternidad no consiste en quedarse igual o en la duración. La eternidad es precisamente aquello que conserva la desaparición… la danza, en cambio, atrapada por el espectador verdadero, no puede desgastarse, precisamente porque ella no es otra cosa que el efímero absoluto de su encuentro» (117). En el cuerpo *bodybuilder* no estamos ante un arte. El fisicoculturismo no es un arte, a diferencia de la danza. Es una actividad deportiva cargada de simbolismo, pero no es un arte efímero, y quiere la duración expresada en la ganancia corporal del morfoatleta. No se presenta como lo efímero: el morfoatleta no se presenta en una exhibición para que se vea aquello que se va perder rápidamente, sino para que se vea lo que se ha ganado con mucho esfuerzo, tiempo y quizá poniendo en riesgo la vida mediante el uso de medicamentos sin control. El cuerpo del morfoatleta no pretende ser efímero, quiere perpetuarse, no estar suspendido de un acontecimiento. Por eso es tan importante el uso de mecanismos de perpetuación de la imagen como la fotografía. Muy significativamente, el fisicoculturismo nació a finales del siglo XIX, a la par que la explosión de la fotografía, pero también de nuevos medios de difusión de imágenes como eran las tarjetas y postales (Frisuelos, 2013). La representación del cuerpo del morfoatleta no se agota, pues, en la performance. No surge y desaparece. Su reivindicación es de permanencia, de pesadez, de espacio, de tiempo, de ensanchamiento. En cierto sentido, es una reivindicación de vitalidad derivada de su ansia de presencia y pesadez, de lucha por el espacio y por el tiempo. Es un deporte de lucha pero sin contrincante con el que pelear en una justa, es una lucha en la que el contrincante está metaforizado en la forma corporal del morfoatleta. El contrincante contra el que se pelea es el espacio y el tiempo, que se materializan en esa forma corporal del morfoatleta y su presencia reivindicadora de vitalidad y pesadez.

Señala también Badiou (volvemos a Badiou) que el cuerpo es potencia de pensamiento: «(d)ecir que el cuerpo, en tanto que cuerpo, es capaz de arte, es mostrarlo como cuerpo-pensamiento. No como pensamiento atrapado en un cuerpo, sino como cuerpo que es pensamiento. Ése es el oficio de la danza: el cuerpo pensamiento mostrándose bajo el signo desvaneciente de una capacidad de arte. La sensibilidad ante la danza de cada quién proviene

del hecho de que la danza responde a su manera a la pregunta de Spinoza: ¿De qué es capaz un cuerpo en tanto tal? Es capaz de arte, es decir, es mostrable como pensamiento nativo» (119). No siendo arte el fisicoculturismo, al menos en el sentido dado por Badiou, no se dan las características que señala Badiou. El cuerpo *bodybuilder* es un pensamiento atrapado en un cuerpo pesado, que tiende al ensanchamiento, a la rotundidad, a la ocupación de espacio; lo contrario que el cuerpo del danzante, que es cuerpo-pensamiento, y por tanto etéreo.

El cuerpo en la performance de la danza no representaría nada, a diferencia de lo que ocurre en el cuerpo del teatro, donde se imita, se realiza un papel, se expone un texto y se encarna ese texto. Por eso el cuerpo del danzante es anónimo, no es imitación de personajes sino generador de virtualidad, de realidad vaporosa y etérea: «emblema se opone ante todo a una imitación. El cuerpo danzante no imita a un personaje o a una singularidad. No figura nada… el cuerpo danzante no enrolado en ningún rol, es el emblema del surgimiento puro. Pero "emblema" se opone también a toda forma de expresión. El cuerpo danzante no expresa ninguna interioridad, es él, todo en su superficie, intensidad visiblemente retenida» (Badiou, 2009:113). El danzante para Badiou es, por tanto, «el emblema de la aparición pura» pues no expresa ningún tipo de interioridad. Por tanto, no hay ni imitación ni expresión, sólo hay «sitio». El sujeto no preexiste al acontecimiento. Por tanto ese sujeto no es «alguien», puesto que el cuerpo que realiza la performance se va a significar, a través de su personaje inaugural, como un «primer cuerpo». En el cuerpo *bodybuilder* el sujeto sí preexiste al acontecimiento, es alguien metafórico: es quien ha logrado el éxito corporal según su ideal.

Así pues, Badiou expone una visión metafórica de la danza, invitándonos a ver el cuerpo humano que se presenta en la performance como una suerte de súper-humano en los ojos del que decodifica el mensaje: que puede saltar tan alto que pareciera volar y alcanzar todo lo que se proponga. Además, señala que la danza no es sólo un conjunto de movimientos efímeros del momento sino que son movimientos previamente pensados y establecidos, cada una con una razón o motivo por el cual ser ejecutado. La danza siempre ha existido en cada uno de nosotros, en cada cuerpo, porque el ser humano siempre ha estado en la constante necesidad de moverse, un cuerpo como fuente de movilidad, un cuerpo lleno de energía desenfrenada, de lo contrario es la manifestación corporal de la desobediencia a un impulso. La danza libera al cuerpo de toda conformidad y comodidad en la medida que las supera y las niega. La danza es una negación de la conformidad, del presente, de lo establecido, de lo cotidiano. Esa característica la tiene el cuerpo *bodybuilder*: es una lucha contra lo cotidiano, contra la conformidad y lo establecido. Es una exaltación de la potencia, de lo posible, de lo no cotidiano, de lo no normal,

aunque a veces se llegue a lo monstruoso y lo abyecto. En el mundo del fisicoculturismo lo monstruoso y lo abyecto es preferible a lo cotidiano y lo conforme, porque a lo monstruoso y abyecto se ha llegado en el tiempo y en el espacio a través de un trabajo corporal limitar, que es el ideal fisicoculturista.

En suma, el cuerpo *bodybuilder* presenta una desnudez de narración pero no de conceptos. En la mirada se provoca que el que mira decodifique, a su gusto, lo que se le presenta, estableciendo los conceptos en ausencia de narración. Es la narración que no tiene narración. Es el cuerpo que se presenta, como opuesto a lo cotidiano, que se mueve lejos de la vulgaridad de lo cotidiano, pero no como el cuerpo de otro sino como el cuerpo del sujeto. No es el cuerpo cotidiano porque en la performance el cuerpo se carga de metáforas, y se nos muestra como un lugar y un tiempo.

III.4. Cultura, cultura popular y subcultura

No se puede tener una idea de cuerpo sin tener una idea de cultura. El cuerpo es y ha sido cultural. E. B. Tylor, profesor de Antropología de la Universidad de Oxford, acuñó una de las definiciones clásicas de «cultura», y ya prácticamente con el sentido que tiene hoy, en su trabajo *Primitive Culture* de 1871, en un contexto (finales del siglo XIX) dominado por las ideas de Darwin y el positivismo de las ciencias. Dicha definición se considera la canónica: «La cultura o civilización, en sentido etnográfico amplio, es ese todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad», señalando a continuación que «la condición de la cultura en las diversas sociedades de la humanidad, en la medida que puede ser investigada según principios generales, constituye un tema apto para el estudio de las leyes del pensamiento y la acción humana». Dentro de esta definición resalta la importancia que Tylor le dio al hecho de exponer los hechos históricos, no solamente como una sucesión de hechos con un sentido y objetivo (superar el salvajismo en que vivió el hombre para entrar en una era civilizada), sino según la conexión de los acontecimientos a través de cada una de las partes en que se descompone la cultura: «el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de una sociedad…». La de Tylor es una concepción onmicomprensiva de la cultura, cuyo rasgo más importante y novedoso es la extensión del término, aplicable a todos los pueblos, a todas las sociedades y a todas las actividades humanas.

Más recientemente, otra definición generalmente utilizada es la de Harris (2011:4) para el que la cultura es el conjunto aprendido de tradiciones y estilos de vida, socialmente adquiridos, de los miembros de una sociedad, incluyendo sus modos pautados y repetitivos de pensar, sentir y actuar (es decir, su conducta).

Lo cierto es que «cultura» tiene hoy muchas acepciones (Jimeno Salvatierra, 2006). Un concepto muy utilizado por la Antropología (Jimeno, 2006:21) es «entramado de elementos materiales, sociales y simbólicos entretejidos, constituyendo una cultura especializada y antropológica, que aborda la cultura como creación desde el individuo, pero que, con preferencia, se suele ocupar de estudiar las culturas de comunidades y colectivos». Para Geertz (1989:21), la cultura es un concepto semiótico. Si el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, la cultura sería la urdimbre, y el análisis de la cultura ha de ser por tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Por tanto, la cultura será ese «entramado o urdimbre de significaciones».

El hombre *vive culturalmente*, es un ser cultural. El mundo humano es un mundo cultural pues es la segunda naturaleza que él se ha construido. Bajo el punto de vista subjetivo, la cultura es el ejercicio de las facultades espirituales del hombre, mediante lo cual éstas se ponen en condiciones de dar los frutos abundantes y mejores de lo que consiste su constitución natural (Amengual, 2016:349; Whyte, 1988). Bajo el aspecto objetivo, cultura designa los frutos obtenidos por el hombre mediante el ejercicio de sus facultades, sean espirituales u orgánicas. Aristóteles la denominaba como «segunda naturaleza», que supone superar el carácter del hombre carente de especialización biológica (Amengual, 2016:352).

El término «cultura popular», por su parte, hace referencia al conjunto de patrones culturales y manifestaciones artísticas y literarias creadas o consumidas preferentemente por las clases populares por contraposición a la cultura académica, generalmente más elitista y excluyente. Una de las definiciones más usuales y aceptadas es: «...lo que queda una vez hemos decidido lo que es la alta cultura. En esta definición, la cultura popular es una categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen los requisitos necesarios para ser calificados como alta cultura. En otras palabras, es una definición de cultura popular como una cultura inferior» (Storey, 2002:20). La cultura popular, sin embargo, no puede ser un concepto reducido a lo que otro concepto, la cultura elitista, deja sin cubrir. La cultura popular requiere al menos dos condicionantes que no se dan en la alta cultura. Por un lado, es preciso que el gusto sea masivo, es decir, que se ha de tratar de algo que a todos gusta.

Por otro lado, hay un componente de compromiso político, pues lo popular sugiere un acceso masivo para que sea popular, de lo contrario es exclusivo y por tanto cultura elitista.

A partir del siglo XIX se ha venido desarrollado la cultura popular, con el avance social y económico de las clases medias en Occidente, la eliminación del analfabetismo, la aparición de una juventud consumidora de productos culturales (o subculturales) y la aparición de los deportes como espectáculo y la cultura del ocio y el entretenimiento de masas, que crean una industria cultural potente que perdura hasta nuestros días. La explosión aparece a primeros de siglo, como elemento dinamizador que desborda la creatividad de las vanguardias elitistas.

Para Adorno, la cultura popular es creada no por iniciativa de las masas, sino por iniciativa de los propietarios de aquellos medios de comunicación que la difunden. Hemos pasado del capitalismo industrial al capitalismo de consumo, el capitalismo del ocio. Por ello, acuña un concepto más amplio, que alberga aquellos casos en que la cultura es utilizada por el poder político como forma de adoctrinamiento (casos evidentes en el fascismo y el nazismo), que es el de «industria cultural». Mientras en la cultura precapitalista (que apenas es objeto de interés por cuanto no es ni academicista ni elitista) la cultura procedía espontáneamente del pueblo, con el capitalismo la cultura es un fenómeno esencialmente de adoctrinamiento político, o de adormecimiento, pues si Marx dijo que la religión era el «opio del pueblo», para Adorno la cultura también ahora es opio de las masas (Cabot, 2011).

Sin ánimo de entrar aquí en el análisis realizado por Adorno sobre la industria de la cultura de masas, sí es interesante recordar lo que decía Umberto Eco (2009:67) sobre la «industria de la cultura de masas», pues reafirma el comentario de Adorno resaltando el absentismo de los hombres de cultura ante unas propuestas culturales de la industria que únicamente buscan el lucro comercial, aun a costa de la propia cultura: «El problema de la cultura de masas es en realidad el siguiente: en la actualidad es maniobrada por `grupos económicos´, que persiguen finalidades de lucro, y realizada por `ejecutores especializados´ en suministrar lo que se estima de mejor salida, sin que tenga lugar una intervención de los hombres de cultura en la producción. La postura de los hombres de cultura es la de protesta y reserva, y no cabe decir que la intervención de un hombre de cultura en la producción de la cultura de masas se resolviera en un noble e infortunado gesto sofocado muy pronto por las leyes inexorables del mercado».[12]

[12] En la música, cultura popular es el tango, el jazz, el reggae, el rap, el heavy metal y el rock. En las artes plásticas, es el grafiti, la ilustración comercial y publicitaria, la cartelería y el cómic. En la literatura, es la literatura

Las vanguardias de principios de siglo (expresionismo, impresionismo, futurismo, dadaísmo, etc.) utilizaban elementos y formas narrativas y estéticas claramente populares (temas populares, trazos gruesos, realismo en las imágenes, etc.), pero eran pretendidamente dirigidas a un público elitista, aunque a la vez proclamaban su carácter antiacadémico, o anticlásico y por tanto revolucionario. Las vanguardias son precisamente reacción de primeros de siglo a la aparición del fenómeno kitsch, o a lo que hay detrás del kitsch, en su sentido de lo kitsch como popular o de masas, no tanto en pasado de moda o de mal gusto (Eco, 2009:93). La industrialización de la sociedad que conlleva una democratización de la cultura, intentando ahogar el pujante crecimiento de la subcultura masiva y proletaria de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Las vanguardias, queriendo ser anti academicistas y revolucionarias, se quedaron en mera reacción desde lo artístico a una realidad social pujante. Las vanguardias, con sus manifestaciones y representaciones, lo que estaban haciendo precisamente era favorecer el crecimiento de la cultura popular. Esto es así porque a esa reacción vanguardista, el arte popular contesta inmediatamente, como buen arte de copia que es, tomando prestados elementos estéticos de las vanguardias, y a larga vence la batalla. La facilidad de mímesis estética y narrativa, aun a pesar de que en el proceso creador se pierda en calidad, es la característica del arte popular. La rapidez en la respuesta también es otra ventaja a favor del arte popular. No solo lo popular reaccionó violentamente contra las vanguardias, también lo hicieron los distintos artes totalitarios (fascista italiano, nazi alemán y soviético) curiosamente con discursos muy parecidos.

Ante una propuesta elitista, rápidamente puede surgir una alternativa popular, que muchas veces trivializa el modelo académico, pero no siempre, pues también puede respetarlo o incluso mejorarlo. A una propuesta seria le puede suceder una parodia de esa propuesta seria, y viceversa. La facilidad en la reproducción y la difusión masiva es la característica del arte popular: es copia para el vulgo, que no es lo mismo que copia vulgar, aunque muchas veces sí lo sea. Incluso aquellas vanguardias más amantes de la rapidez, el cambio, las máquinas y la velocidad, como el futurismo, sucumbieron por el empuje de la cultura popular. El futurismo quedó como un simple exabrupto clasista, narcisista y reaccionario de la tendencia cultural de masas de primeros de siglo.

---

de género: novela negra, ciencia ficción, terror, piratas, etc... En nuevos medios de expresión, es el cómic/manga, los videojuegos y los juegos de rol. Casi todas las manifestaciones deportivas modernas son cultura popular, salvo quizá el polo a caballo y la caza mayor en cotos privados de Africa.

Cuerpos cincelados al máximo: lo clásico (Hércules Farnesio) y la copia popular (el norteamericano Frank Zane, Mr. Olympia 1977, 1978 y 1979, © Frank Zane & Weider Inc.).[13]

Pero, al igual que en parte el arte popular degrada en algo el original, porque en toda copia siempre se deja algo por el camino, también es cierto que la copia preserva el original, y a través de ella se puede llegar a este. No es que los seguidores de Superman se vuelvan religiosos porque en parte Superman sea una suerte de mesías que viene de un planeta extraño, sino que gracias a estos iconos permanecen en la colectividad, con un ardor juvenil renovado, los mitos que han configurado nuestra cultura.

Conforme a todo lo anterior, la cultura popular o de masas la definimos aquí como aquellas manifestaciones culturales que, por sus características o forma de producción, pueden ser asimiladas por una gran cantidad de personas. La cultura de masas se asocia a la producida bajo parámetros propios de la industria de consumo. Es, por ello, un intento de fijar pensamientos y símbolos dirigidos en la comunidad. La cultura es un producto, que se manifiesta a través de los medios de comunicación que son capaces de imponer pensamientos y símbolos.

La «subcultura» es un grupo diferenciado dentro de una cultura. La subcultura puede formarse a partir de la edad etnia o género de sus miembros. Las cualidades que determinan que una subcultura aparezca pueden ser estéticas, raciales, políticas, identidad sexual o una combinación de ellas. Para Harris (2011) el término subcultura indica que la cultura de una sociedad no es uniforme para todos sus miembros. Así, aun las sociedades pequeñas pueden tener subculturas masculinas y femeninas, mientras en sociedades más grandes y complejas se encuentran subculturas asociadas a distinciones étnicas, religiosas y de clase. La subcultura se refiere, por tanto, a grupos que tienen un sistema normativo en el que difieren del mayoritario, en diversos temas como el idioma, la religión y el estilo de vida. Las subculturas se definen,

13 El uso de las referencias fotográficas que el autor de la tesis hace en este trabajo es a los solos efectos de lo señalado en el artículo 32.1 de la Ley de Propiedad Intelectual, que reconoce el derecho de cita en obras científicas. Siempre que se conozca, se citará, además, cada titular del derecho de copia.

pues, por su oposición a los valores de la cultura dominante a la que pertenecen (ejemplo, los afroamericanos norteamericanos). No obstante, la existencia de una subcultura no depende del nivel de reivindicación de sus miembros, ni tampoco de cómo los miembros de esa comunidad se sienten integrados en ella, sino de cómo la cultura dominante los define como opuestos.

Finalmente, toda subcultura implica la existencia de juicios de valor o todo un sistema social de valores que, siendo parte de otro sistema de valores más amplio y central, ha cristalizado aparte. Los valores subculturales pueden suponer una segregación del grupo subcultural, lo cual obstaculiza su integración en la cultura dominante.

III.5. Breve referencia a la metáfora, metáfora política y cuerpo

Platón en *La República* dice que «las palabras de los poetas son vanas», lo cual supone una expulsión del poeta y de sus figuras de lenguaje figurativo (metáfora, alegoría y metonimia entre otras). Platón creía que la metáfora era un mero artilugio literario, copia de lo sensible, por tanto realidad degradada. Por ello, la metáfora, como otros instrumentos poéticos, es desterrado a la periferia de la práctica de la filosofía (Parente, 2000). Para Aristóteles, en cambio, la metáfora tiene un carácter didáctico y aleccionador. En el Capítulo 21 de su *Poética*, dice que es la «aplicación a una cosa del nombre que es propio de otra». Es el uso de una palabra con un sentido diferente y dando a la cosa un nombre que pertenece a otra distinta. Al transferir el nombre una cosa a otra, se pasa de una cosa a otra, de lo propio a lo transpuesto.

Contemporáneamente, han sido Lakoff y Johnson los que, partiendo de las propuestas que ya habían formulado Michael Reddy, que asentó la tesis de que la metáfora no forma parte del lenguaje poético que se ubica también en el sistema ordinario del pensamiento cotidiano, sostienen que nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica, y que dichos conceptos metafóricos estructuran nuestras percepciones y conductas. Buena parte de nuestra experiencia cotidiana del mundo y de nuestras relaciones sociales están estructuradas metafóricamente, por lo que la metáfora conforma la conciencia individual (Lakoff y Johnson, 1986). Lo cual les llevó a señalar que la metáfora, al igual que la metonimia, tiene una «función primaria» que es la comprensión, por lo que sin la metáfora la comprensión se resiente. En consecuencia, es imposible expresar ideas abstractas en el lenguaje humano si no es valiéndose de metáforas (Cassirer, 1968:96).

Nuestro sistema conceptual ordinario –seguimos con Lakoff y Johnson 1986–, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (1986:39), pues

solemos conceptualizar una cosa en términos de otra. La esencia de la metáfora es entender y experimentar una cosa en términos de otra. De ahí que la metáfora sea la proyección conceptual que estructura el pensamiento (puede ser un símbolo) mientras que la expresión metafísica es una expresión individual basada en una metáfora. Lo importante es que la metáfora tiene un carácter hermenéutico indudable, en contra de lo que se pensaba, tal como nos recuerdan Ricoeur, Nietzsche y Ortega, entre otros, que podemos comparar con la epistemología de Husserl). Por tanto, la metáfora ya no es un elemento gnoseológico desterrado, ornamental, desviado, a eludir, sino un elemento de comprensión de primera magnitud pues las metáforas determinan la comprensión del mundo (Parente, 2000:3).

Si la metáfora forma parte del funcionamiento de la mente humana, está directamente implicada en la experiencia y en la acción del cuerpo. El centro de nuestra existencia es nuestro cuerpo, y el lenguaje es utilizado por nuestro cuerpo no tanto para reproducir el mundo sino para intermediar con él. En la concepción actual del sujeto, el cuerpo es una creación más de la empresa personal. La sociedad prepara y alienta a los individuos para procurarse un cuerpo que ostente juventud, delgadez, y sensualidad en tanto que debemos rechazar el cuerpo decadente, envejecido o discapacitado. El cuerpo es, pues, artefacto y técnica a la vez, que nos ayuda en nuestra presencia corporal en el mundo y que nos permite obtener conocimiento de él para conseguir los objetivos que se ha propuesto. El conocimiento es esencialmente un proceso por el que vemos algo "como algo", y ahí es donde actúa la metáfora.

Pues bien, ver algo "como algo" se asienta en experiencias corporales en las que la cultura ha intervenido. De esa manera, el cuerpo, la metáfora y la cultura se interrelacionan entre sí, se constituyen entre sí (Tilley, 1999:33-35). En ese contexto, nuestros cuerpos son una metáfora cultural, utilizados para controlar lo que está fuera de nuestro alcance, pues, aparentemente, el cuerpo nos pertenece y podemos repararlo, mantenerlo, mejorarlo y moldearlo a nuestro gusto (Muñiz, 2014:59). El cuerpo mismo es una potente fuente de metáforas, tanto para entender el mundo como para actuar en él (Mauss, 1991).[14] El cuerpo humano es la imagen más accesible del sistema social, proveyendo de muchas metáforas a la sociedad.

[14] En la conferencia dictada el 17 de mayo de 1934 en la Sociedad de Psicología de Francia, publicada más tarde en la compilación *Sociología y Antropología* con el título «Técnicas y movimientos corporales», Marcel Mauss propone estudiar las «técnicas corporales» en el marco de cada cultura y cada contexto histórico, definiéndolas como «la forma en que los hombres, sociedad por sociedad, hacen uso de su cuerpo en una forma tradicional» (1991:337).

También el cuerpo contribuye a la creación de metáforas políticas. Lo que podríamos denominar como el uso de la metáfora en la filosofía política. El cuerpo ha sido utilizado como metáfora orgánica desde la Antigüedad como forma de representar a la comunidad como un todo organizado compuesto de partes heterogéneas (Rivera, 2011:52). Esta metáfora llega hasta la época premoderna, que permite percibir a la comunidad como un todo singular. Junto a ella, el cuerpo místico aparece primero como comunidad de la Iglesia en Cristo, y más tarde se propaga al ámbito civil (53). Hobbes pretende acabar de una vez por todas con las metáforas con el objeto de avanzar en la lógica conceptual en su filosofía política. Pero, antes que acabar con las metáforas, lo cierto es que las refuerza, ofreciéndonos la metáfora orgánica más poderosa de la Modernidad: el Leviatán, que tenía un cuerpo monstruoso donde no era posible distinguir entre sus miembros, órganos o cuerpos intermedios. Con ello, la metáfora del cuerpo político refleja el hecho de que la continuidad política deja de ser natural y adquiere el aspecto de un animal artificial (54).

Con el Leviatán ya no se tienen en cuenta la heterogeneidad o diferencia entre los miembros u órganos de un cuerpo político. En la revolución francesa se habla de un cuerpo en el que lo importante no son las diferencias entre las partes, sino el buen funcionamiento del organismo estatal en un compuesto de partes heterogéneas (56). Finalmente, Bataille crea el *Acéphale*, un ser sin cabeza (sin dios) que blande en una mano un puñal y en la otra un corazón, en una redistribución imposible de las partes del cuerpo (59). En realidad, es una metáfora de otra metáfora: la muerte de Dios, ausencia de principios, autoridad, jerarquías o el fin de la soberanía como el poder capaz de garantizar la unidad de la comunidad.

III.6. *Performance* del cuerpo. La cultura de la presencia a través de la forma

Al no existir una traducción precisa del término *performance* al castellano mantenemos este vocablo, así como el convencional de *performatividad*. El término se podría traducir como «actuación» o «realización» que según definición canónica de Schechner (*Performance Theory*, 1988)[15] son las maneras de representar los actos que, si bien suelen partir del ritual, lo trascienden hasta llegar al entretenimiento o al mero placer de ejecutar una actividad lúdica, no necesariamente productiva y ciertamente, a veces subversiva o transgresora que se plasma en

15 El arte de la *performance* utiliza el cuerpo como un arte efímero. En 1920 en la Feria de Berlín Internacional de Arte Dadá, había perfomances de los artistas, molestando a la gente. John Cage en 1952 realizó un «nada en silencio», obra que invita a escuchar los sonidos del entorno.

el juego, el baile, el deporte, la música, el teatro, las representaciones colectivas, las escenificaciones, las ceremonias, las instalaciones de arte y la vida cotidiana. Si en la performance hay interacción con los otros, el cuerpo recupera su importancia, con nuevos significados, regímenes y valías que se negocian entre los sujetos a través de la mirada, dependiendo del nivel o posición que los sujetos tengan en esa dinámica de interdependencias y sus significados. Ese cuerpo que se interrelaciona gracias a que la performance forma parte de una matriz simbólica, de modo que el sujeto se constituye en parte por el mundo simbólico.

El cuerpo *bodybuilder* es esencialmente performativo, esto es exhibidor, manifestador de representaciones, teatralizador, dramatizador, que se presenta en las interacciones como un objeto-signo, que pone en acto una presentación del yo y de sus actividades que se elige por el sujeto frente a otros sujetos. De esta manera, «el individuo se presenta y presenta su actividad ante otros, en las situaciones de trabajo corriente, en qué forma, guía y controla la impresión que los otros se forman de él, y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos» (Goffman, 1997:11). Fussell (1991) al respecto dijo que en el ideario fisicoculturista se piensa que la vida está en el hacer, no en el ser visto haciendo. En realidad, es así porque la imagen corporal, la imagen de cualquier cuerpo, es un constructo complejo que incluye tanto la percepción que desde fuera se tiene del mismo, de su totalidad y de sus partes, como el movimiento y límites de éste, por tanto de su performatividad, y de la experiencia subjetiva de las actitudes, pensamientos, sentimientos y valoraciones que ese cuerpo nos presenta y las que hacemos nosotros sobre ese cuerpo.

La manifestación pública del perfeccionamiento del cuerpo humano en la Modernidad (por ejemplo, en los medios de comunicación de masas y en la publicidad) parece centrarse más que otra cosa en la imagen física y en sus valores estéticos, y fundamentalmente en el desnudo (en el masculino y el femenino, cada uno a su manera), de modo que tal sentido de perfeccionamiento lleva implícita siempre la contemplación como actitud asociada. La distinción recurrente en Bourdieu de «cuerpo para sí» y de «cuerpo para otro» encaja perfectamente cuando hablamos de construcción del cuerpo, de su perfeccionamiento y de su exhibición o performatividad en la sociedad actual. Gracias a esa performatividad y la contemplación a ella asociada, se va fijando un tipo canónico de cuerpo humano, la tipificación del cuerpo humano, construyendo no imágenes sino cuerpos expuestos que presentan una narración caracterizada por las siguientes pautas: hay una serie de etapas que hay que seguir, hay un objetivo, hay dedicación y esfuerzo, y hay tratamientos alimenticios, médicos y biotecnológicos que contribuyen al progreso, a la superación de las etapas, y por tanto a la

consolidación del cuerpo como canónico, esto es dentro del tipo. La exhibición del cuerpo es también de las habilidades a él asociadas, que son destrezas cultivadas, y que provocan una emulación en todos aquellos que contemplan la performance del cuerpo tipo.

El cuerpo performativo actúa como lo hacen los actores en el teatro, pero a diferencia de lo que ocurre en el teatro, el cuerpo performativo representa su propia vida, la expresión de su propio yo. No encarna un personaje externo a él, sino que realiza una vivencia propia. En este sentido, Le-Breton (2010:88) señala que «el actor es un hombre de derroche, de trabajo sobre sí, que se opone en ese sentido al hombre ordinario, que no debe regirse por la composición y se contenta con ser él mismo (a menos que no busque engañar para manipular a los que le rodean o por otras razones».

En el ámbito estrictamente deportivo, Gumbrecht (2006:71) ha definido la performance como «cualquier movimiento del cuerpo humano en la medida en que lo vemos, mayormente, desde un punto de vista, o en la dimensión de la cultura de la presencia». En la performatividad aparecen dos conceptos relacionados: «forma» y «gracia». La forma es «aquello que permite la percepción de un fenómeno en su nitidez y claridad» (Gumbrecht, 2006:206). Así pues, podemos decir que en la performance se nos presentan formas, que se presentan ante nuestros sentidos como algo diferente a todo lo demás, como unión paradójica entre la experiencia externa y la autorreferencial. Gumbrecht definirá finalmente como «epifanía» a aquella forma que se nos muestra en una actividad performativa cumpliendo el requisito de que nos asombran puesto que se aparecen ante nosotros como algo nuevo fruto de una resistencia. Gumbrech pone el ejemplo de una jugada futbolística aplaudida por el público. La gracia, por su parte, es una fascinación que los espectadores disfrutan cuando un acto atlético parece estar ausente de toda intencionalidad específica, cuando un cuerpo y sus movimientos, por ejemplo, se encuentran distantes de «la conciencia, de la subjetividad y de sus expresiones» (184).

En la performance del cuerpo *bodybuilder* también existe un goce visual. Brown (2003) recoge al respecto los siguientes comentarios: «El placer y la felicidad, expresados y producidos a través de la estimulación física y visual del cuerpo, son una faceta significativa del atractivo del culturismo moderno. La prioridad que el culturismo otorga a la forma sobre la función muestra el real y poderoso valor del esteticismo hedonístico que se exhibe sin vergüenza ante el espectador y ante el yo. El médium de los culturistas es el elitismo anatómico donde los valores del esteticismo hedonístico son puestos en una arena competitiva, masculina, con el fin de construir y mostrar el mejor cuerpo. Todos los participantes comentaron el placer real que se deriva de la observación de sus físicos y del de los otros. En este sentido, Frank señala: “Te

puede realmente no gustar alguien pero realmente te gusta su físico, tú no eres gay o nada de eso pero puedes apreciar, ya sabes, el trabajo realizado para parecer bueno..."» (Brown, 2003:64).

La «cultura de la presencia», centrada en lo visual, que tan bien se expresa en las actividades artísticas y deportivas –seguimos con Gumbrecht (2005, 2006) en esta parte–, se acerca más al *areté* griego que al *agón*, ya que en la práctica deportiva no se busca simbólicamente el aniquilamiento del otro, sino superar los límites que cada uno se impone a sí mismo. Es la virtud del deportista lo que se busca por parte de quien observa la performance, entendida tal virtud como superación y estoicismo del atleta en la superación de los límites impuestos por la naturaleza (el máximo límite que se puede exigir a un atleta es su templanza ante la muerte), y no la eventual lucha entre dos oponentes para demostrarse el uno al otro quién es superior, como ocurre en la guerra. El deporte, desde esta perspectiva, se define como una «práctica durativa», como la «cultura de la presencia», en oposición a la tradicional y cartesiana «cultura del sujeto». Las diferencias entre la cultura de la presencia y la cultura del sujeto derivan de que mientras que en la cultura del sujeto existe una autorreferencia subjetiva basada en la confianza en que la mente es la garantía de la existencia humana (es el *cogito, ergo sum* cartesiano, basado en que la autorreferencia humana en una cultura del significado es la mente), en la cultura de la presencia «la autorreferencia humana no excluirá necesariamente a la mente, pero siempre dará importancia primaria al cuerpo» (Gumbrecht, 2006:64-65). Gumbrecht critica, pues, todo intento de búsqueda de una esencia, función o significado del deporte más allá de su inmediato sentido, pues un estudio no hermenéutico de las prácticas deportivas implica trascender la tentación, intelectual y académica, de asignar o buscar un «significado» a las actividades deportivas dentro del conjunto de las estructuras o sistemas sociales. De esa forma, para este autor, los deportes «no expresan nada […]. La interpretación puede reducir el placer que hallamos en el despliegue de tales formas y en sus transformaciones» (70). La consecuencia de ese planteamiento es que el deporte dejará de ser tanto una superestructura ideológica del Estado capitalista como un dispositivo de control corporal o incluso una práctica de distinción en el espectro de las clases sociales. Se pone en cuestión, pues, toda la ontología existencial asentada en la *res cogitans* como explícita y exclusivamente dependiente de la habilidad de pensar del sujeto, otorgando significado al mundo, y que subordinó el cuerpo y todas las demás cosas del mundo como *res extensae*, a la mente.

En consecuencia, Gumbrecht (2005) sostiene que vivimos en una cultura del presente en la que el aquí y el ahora es condición universal, celebración de la presencia y el presente donde

radica uno de los principales factores del giro de actividades performativas como el arte y el deporte hacia lo procesual y lo performativo. Eso supone que en las actividades deportivas no importe el «significado», la expresión, la narración. La performance es meramente productora de un goce, sin contenido narrativo ni ideológico. Eso dejaría –en contra de lo sostenido por autores como Norbert Elias– a los deportes fuera de las esferas política, económica y cultural, además de la esfera de la emoción, por tanto sin carga simbólica ni ideológica, postergando al espectador a ser un mero gozador pasivo de la performance, sobre la cual no plantea más interés que ese goce pasivo y de la que no recibe ningún significado, por tanto ningún símbolo o metáfora, ninguna narración oculta, ninguna experiencia ni manifestación ideológicas. Todo lo anterior encaja perfectamente en la naturaleza del cuerpo *bodybuilder*.

Dejar vacío de contenido la performance deportiva, en cuanto a su naturaleza como superestructura ideológica del Estado de la Modernidad, incluso como dispositivo de control corporal el elogio del atleta, la deja como una mera experiencia estética basada en lo que Gumbrecht define como «estar perdido en la intensidad de la concentración» (2006:52). Sin embargo –tal como Ortega y Gasset dijera en su teoría sobre el Estado y el deporte–, en la Modernidad el deporte ha sido ampliamente utilizado precisamente como superestructura ideológica y como dispositivo de control corporal. El deporte institucionalizado es un mecanismo de biopolítica ampliamente utilizado en la Modernidad. Si bien hoy es goce estético, no por ello ha perdido su potencia simbólica y narrativa, conectada a nuestro mundo mítico. Y no hay que ir a cómo actuaron al respecto los Estados totalitarios para verlo.

Le-Breton (2007:43) señala que el morfoatleta en la performance se apropia de su propio cuerpo, retomando con ello el control de su existencia. Una existencia que se encuentra en «las fronteras inciertas del mundo en el cual vive». Allí «impone los límites tangibles y poderosos de sus músculos, sobre los cuales ejerce un dominio radical, tanto en los ejercicios que se impone como en su alimentación, transformada en dietética meticulosamente calculada, o en su vida cotidiana, siempre bajo la égida del control y de la economía».

En el fisicoculturismo lo que se valora es la superación del límite que supone el paso de un paradigma a otro, convirtiendo la grasa acumulada en alimento del músculo gracias al ejercicio programado y riguroso. El cuerpo se somete y se enfrenta a sus limitaciones, para superarlas, como vía por la cual el sujeto se reapropia de su existencia, tal como señala Le-Breton. Esto es una superación de un umbral, un límite óntico. Todo umbral genera miedo, pues es una típica sensación liminar. «Más allá del umbral comienza un estado óntico totalmente distinto. Por eso el umbral siempre lleva inscrita la muerte… La muerte se experimenta aquí como transición»

(Han, 2017:57). El cuerpo *bodybuilder* será, pues, una construcción de una «forma» (en el sentido ya definido por Gumbrecht, 2006) en la que se pone de manifiesto determinados actos de superación, de enfrentamiento al miedo del umbral, que se ponen en evidencia en la performance.

El cuerpo *bodybuilder* es una «forma» que se nos presenta como una «epifanía», en el concepto igualmente dado por Gumbrecht (2006). El «acto atlético» que se admira es la capacidad de los atletas para esculpir los cuerpos en un espacio determinado, es decir, en el gimnasio, convertido en dispositivo normativo de construcción corporal. La construcción del propio cuerpo persigue un ideal, un objetivo que cause admiración. El cuerpo *bodybuilder* en su performance asombra al espectador, que encuentra un goce pasivo en la contemplación de cómo el atleta ha superado los límites de su propio cuerpo. El cuerpo *bodybuilder* es un cuerpo al límite. Sobre el contenido del concepto del «límite», es conocida la frase de Arnold Schwarzenegger: «El cuerpo no está acostumbrado a levantar nueve, diez, once, doce veces el mismo peso. Entonces, atravesar esa barrera del dolor hace que los músculos crezcan, y uno siente dolor en los músculos y sigue y sigue sin parar y las últimas dos tres y cuatro repeticiones hacen que los músculos crezcan y eso es lo que separa a un campeón de alguien que no lo es. Si uno puede atravesar la barrera del dolor quizás llegue a ser campeón si no puede olvídalo, y eso es lo que le falta a la mayoría, las agallas las agallas para decir: "voy a llegar al final pase lo que pase" me duele y si me caigo, no tengo miedo de desmayarme en un gimnasio porque sé que puede pasar muchas veces vomite mientras entrenaba pero vale la pena, realmente lo vale».

En la contemplación en la performance de ese límite se obtiene el goce del espectador. El último de esos límites de superación corporal, como sabemos, es el límite de la muerte. Al igual que en deportes como el boxeo, hay un goce de disfrute del límite de la muerte, cómo el atleta se enfrenta estoicamente a ese límite. En el fisicoculturismo, a diferencia del boxeo, ese límite de la muerte no se expresa mediante un combate o pelea, sino mediante la mera presencia, mediante la sugerencia que en el espectador se convierte en admiración tanto por la forma como por el trabajo capitalista que hay detrás de esa forma, esto es el trabajo de construcción corporal con un objetivo profesional, que es la manifestación de la superación de los límites del cuerpo para reafirmar una subjetividad.

III.7. Comida y cuerpo. *Performance* de la comida que ingiere el cuerpo *bodybuilder*

Que el fisicoculturismo es una performance de la comida ha sido puesto en evidencia por Le-Breton (2007:43). «El *body builder* está constreñido a cinco o seis comidas diarias, en las antípodas de la gastronomía, asimiladas como otra de trabajo obligatorio: el complemento nutricional es dado por la proteína en polvo, mineras y vitaminas. La alimentación se convierte en una disciplina independiente que ocupa, en ocasiones varias horas al día, mientras que el entrenamiento adquiere la forma ascética de la existencia consagrada a los músculos y a la apariencia, de una liturgia del cuerpo que se moldea sin descanso». Significativamente, en los círculos fisicoculturistas no se habla de *alimentación*, y menos aún de *gastronomía*, se habla de «ingesta», que será una representación semiótica de la alimentación de un cuerpo que metafóricamente se asemeja a una máquina.

Así pues, en la actividad fisicoculturista no solo hay exhibición del cuerpo mismo, sino también de la comida, entendida como disciplina y trabajo paralelos. En las revistas y vídeos profusamente se habla de la comida y de los suplementos que los atletas tienen que tomar para adquirir esas proporciones corporales. La comida de los fisicoculturistas se exhibe, es un espectáculo, una narración y una performatividad en sí misma. Ello es consecuencia de que la comida tiene un valor cultural, y en consecuencia cada grupo la utiliza para transmitir ideas y valores.

No entraremos aquí en la conceptualización de la comida como «valencia material» (Harris) frente a su valor como gramática para entender valores sociales y culturales (Levi-Strauss) pero sí es interesante reseñar cómo la comida se concibe en la simbología fisicoculturista como unos nutrientes que van más allá de la función alimenticia estricta, precisamente por su carácter performativo. La comida es fundamental en la idea central del cuerpo *bodybuilder*: «fabricarse a sí mismo y hacer del cuerpo una pieza de valor».

Frente a una idea tradicional que propugnaba una comida suficiente para evitar el hambre, se pasó a una idea de que la comida fuera saciante pero controlada, sin temor ya al hambre. El interés por el qué y cuánto comemos fue imponiéndose, y aparecieron por un lado las dietas y por otro la acción sobre los alimentos (presentación, química, transgénicos, productos fuera de temporada criados en invernaderos, etc.). De modo que la comida es la forma más primaria de identificarnos en el mundo frente a los bárbaros, que no saben comer y por tanto cuidar su cuerpo. Siendo nuestro cuerpo capital de primer orden, la salud aparece como trama principal del relato, separando socialmente los puros de los impuros, los que saben de los que no saben,

los vencedores de los vencidos. Así, en el *ethos* fisicoculturista se construye una ideología sobre lo que es lo adecuado y lo que no, lo que conviene comer y lo que no.

En la simbología que irradia el cuerpo *bodybuilder* la alimentación como performance contribuye a reforzar el *ethos* del grupo social. Se construye una identidad frente a los otros, los que no saben comer. Los deportistas tienen exceso de celo sobre lo que comen, lo pesan, lo miden, pues hay que saber qué se come, cuándo y cuánto. La comida se concibe como una metáfora: es el «combustible» de la «máquina» que es el cuerpo, lo que culturalmente les diferencia de los no fisicoculturistas. En esa narración, es importante la organización de la comida, en una visión mecanicista y utilitarista, lejos, como dice Le-Breton, de la gastronomía. Se dirá que la dieta es fundamental para rendir en el deporte, y así en los canales públicos como Internet se discute si hay que hacer tres o seis comidas al día, si hay que utilizar suplementos y de qué clase, si hay actividades catabólicas que destruyan proteínas, etc.[16] Y eso lo hacen no especialistas que, eso sí, utilizan amplia información tomada sin control de aquí y de allá. Se habla de «salud» y de «comer bien» como ideas centrales del discurso, aunque tal discurso sale de la comunidad fitnes, no de la comunidad científica. En los gimnasios se habla de "ciclos" y de otras manifestaciones de esta pseudociencia.

Finalmente, se asume que la comida no tiene que ser sabrosa, pues esa idea está conectada a la gastronomía y por tanto al hedonismo. Aunque obviamente las empresas de dietética fisicoculturista sacan al mercado productos de buen sabor, la idea que subyace es que si la comida no es sabrosa se está contribuyendo mejor al bioascetismo y al dolor que requiere la búsqueda del cuerpo perfecto.

[16] En los foros más populares de la comunidad fisicoculturista en Internet pueden encontrarse entradas como la siguiente (nótese el aire cientifista del texto): «Antes de comenzar este nuevo plan, procura tener acceso siempre a la misma báscula para controlar tu peso de manera regular. Es importante que lo hagas cada semana, y en las mismas condiciones, es decir, con el mismo peso de vestimenta o calzado, para no confundirte. De esta manera podrás seguir con atención tu progreso, sin obsesionarte buscando resultados diarios. Ahora en cuanto a la alimentación, es muy importante que cada día realices una ingesta de comida cada dos o tres horas. Esto te llevará a un total de al menos 6 comidas diarias, y una gran asimilación de calorías y grasas, que a la vez tendrán una correcta asimilación en tu organismo, debido al continuo funcionamiento del sistema digestivo. Dentro de estas seis comidas, no debes dejar de incluir alimentos como carnes de res, huevos, lácteos enteros, helados, arroz, cereales, frutas, verduras, carnes blancas, pan integral, maní, pescado y pastas. En varias ocasiones, cocinar estos alimentos fritos será de gran ayuda para ganar masa corporal».

CAPÍTULO II. EL CUERPO Y EL CUERPO *BODYBUILDER*

I. GENERAL

El cuerpo, nuestro cuerpo, se encuentra presente en todas las prácticas corporales. Y esas corporalidades son la materia de nuestra actividad vital. El cuerpo está presente en todo lo que hacemos en nuestra vida como seres conscientes, de forma más sensitiva que otros seres vivos, consagrado a las fantasías, a los fantasmas, a las provocaciones, a las intervenciones concretas (Le-Breton, 2007:47). Sabemos que nuestros cuerpos ocupan lugares en el mundo, y que pueden regresar a esos lugares. Pero también nuestros cuerpos representan un lugar en el que las imágenes que captamos dejan tras de sí una huella invisible (Belting, 2002:73). El cuerpo humano no es un dato universal, pues hay sociedades que ni siquiera tienen una palabra para definirlo. Las culturas representan de forma distinta al cuerpo, por lo que el cuerpo es creado por el lenguaje. El cuerpo aparece cuando se rompe una trama de comunidad y nos topamos con el individuo, pues el cuerpo individualiza, personifica, por lo que solo se siente en comunidades que tienen una noción basada en los individuos.

El cuerpo humano no es algo sino alguien que vive ese cuerpo con significaciones, funcionamiento, bienestar, relaciones y también con claudicaciones, insuficiencias y disfunciones (Ortega Bolaños, 2013:38). El cuerpo es un «espacio de experimentación y autorrealización, recurso en las transacciones afectivas y sexuales, base de exhibición personal y de seducción, objeto de expectativas cuasi salvíficas y motivo de frustraciones e infortunios. Todos tenemos la retina y la memoria impregnadas de imágenes contradictorias de cuerpos destrozados, humillados, torturados y de cuerpos jóvenes, bellos, aparentemente felices. El cuerpo aparece como espacio de sufrimiento y de deseo, escenario de aniquilación y de expectativas de liberación, aunque hablar de espacio o escenario no significa que el cuerpo ofrezca simplemente un espacio escénico neutral a los procesos históricos y a las luchas de poder –él mismo está envuelto en ellos–, sino que dichos procesos y luchas se hacen visibles en su destino, bajo su signo se dirimen los conflictos históricos nunca puramente espirituales, sobre él se señorea al final el vencedor» (Zamora, 2003:1). El cuerpo se comunica, es expresión de la persona, de uno mismo y transforma al mundo (trabajo, cultura, etc.). Al ser expresión de la persona, es el lugar de toda la humanidad, y por tanto de la cultura (Amengual, 2016:88).

El cuerpo es asimismo comunicación y compromiso. El hombre entra en una dinámica de diálogo y movimiento hacia el otro, y se hace con otros en el mundo construyendo todo un

tejido de signos y símbolos culturales. En uno y otro caso (comunicación y compromiso) las imágenes del ser humano son algo distinto a las imágenes del cuerpo. Nos muestran cuerpos propicios para la manifestación en los que el ser humano se encarna para llevar a cabo las representaciones, el juego de roles. Por ello, «la representación pertenece a nuestra esencia» (Belting, 2002:110-111). Toda representación del ser humano como representación del cuerpo es obtenida de la aparición. Trata de un ser que solo puede ser representado en la apariencia. Muestra lo que el ser humano es en una imagen en la que lo hace aparecer. Y por otro lado, la imagen realiza esto en sustitución de un cuerpo al que escenifica de tal manera que proporciona la evidencia deseada (112).

Es curioso el recelo que despierta este asunto de nuestra imagen corporal en su dimensión política y social, y la suerte de opresión que los demás ejercen sobre nuestra imagen corporal, aunque se plantee en términos meramente filosóficos: según la pregunta de en qué medida el cuerpo propio es parte de nuestro ser, y cómo percibimos nuestro propio cuerpo a través de una imagen, esto es, algo que es ajeno a ese cuerpo puesto que es solo un reflejo del mismo, y siendo un reflejo, por ello no es el mismo cuerpo, es algo diferente y ajeno o externo a él, conformado por una dimensión imaginaria por referencia a un ideal, como un cuerpo-otro. «Cuando Lacan afirma que el cuerpo no nos lo da la naturaleza sino que es un efecto del arte, se refiere a que el cuerpo se fabrica a partir del lenguaje, a partir del discurso. La experiencia analítica atestigua que el cuerpo es un producto del lenguaje…» (Fuentes, 2016:55).

II. EL CUERPO EN LAS TEORÍAS MONISTAS Y DUALISTAS

II.1. Cuerpo y alma

En nuestra cultura occidental ha predominado la disociación cuerpo-alma. La disociación entre el cuerpo y el alma es el dualismo de la persona. La consecuencia primera de esta dualidad fue la demonización del cuerpo, como opuesto al alma, a lo divino. Le-Breton en su obra *Adiós al cuerpo* (2007) hace un estudio sobre el odio a lo corporal en la Filosofía. Realiza un análisis sobre el pensamiento dualista desde las concepciones pitagórica, platónica y gnóstica (para los que el mundo sufre una indignidad radical) hasta llegar a Cioran. Termina en la Posmodernidad, que describe igualmente como de odio al cuerpo, puesto que el progreso tecnológico conlleva eliminar o corregir los cuerpos.

Hasta el Renacimiento el cuerpo se relacionó solo con la carne y se vinculó a la animalidad y concebido como un elemento contaminante del alma, a la cual se relacionaba primero con la

espiritualidad y luego con la racionalidad. Esta idea occidental era divergente a la idea oriental, donde no existía, en cambio, esa depreciación corporal (Martínez Guirao, 2014:113). De hecho, las imágenes del cuerpo en sus orígenes tuvieron el sentido de culto a los muertos. Se utilizaba la imagen del cuerpo del difunto porque éste había perdido su cuerpo, como una forma de mantener o que le fuera devuelta una presencia en la sociedad de los vivos mediante ese intercambio simbólico (Beitling, 2002:135).

Durante siglos el cuerpo fue considerado como un aspecto secundario de la personalidad, o directamente como un impedimento. Como señala Le-Breton (2007), se le ha considerado como «sospechoso». La infravaloración platónica del mundo sensible, la estigmatización escolástica de la carne y la desconfianza cartesiana hacia los sentidos son diferentes ejemplos de las cautelas que toma la reflexión filosófica con respecto a la pureza de la razón. A partir de Descartes y Hobbes el estudio del cuerpo humano se aborda desde una perspectiva básicamente mecanicista y materialista, analizando los movimientos, la circulación sanguínea, la anatomía, los procesos digestivos, la construcción craneal de un cuerpo reducido a un objeto más extendido en el espacio y el tiempo. Descartes convirtió al cuerpo en una realidad aparte, de modo que en la época premoderna se consideraba como la parte menos humana del hombre, algo que la Modernidad se encargaría de reinterpretar, recuperando al cuerpo (Adrián, 2007:144). Aunque el estudio del cuerpo era anterior, y las metáforas organicistas del cuerpo político eran ampliamente difundidas (Rivera, 2010), lo cierto es que el interés por el cuerpo biológico, la carne, tuvo una repercusión trascendental en la historia del conocimiento precisamente gracias a Descartes. Ahora bien, la reflexión profunda filosófica sobre la corporalidad es relativamente reciente, gracias a la fenomenología y al existencialismo, quienes han puesto en evidencia un estatuto propio y específico del cuerpo humano (Le-Breton 2007).

Pues bien, habiendo manifestado Sócrates que el cuerpo había que cuidarlo lo más posible para que pudiera realizar las tareas y actividades humanas, incluida la de pensar, para Platón el ser humano es dual: tiene un cuerpo y tiene un alma. El cuerpo es la presencia de sí mismo ante sí mismo. El cuerpo y el alma están temporalmente unidos, siendo el cuerpo un lastre que se le había impuesto al alma. El yo del hombre es la mente que se ve maravillada de sí misma; lo mental está atrapado en el cuerpo del ser humano. El cuerpo sería la tumba del alma, sería un cúmulo de imperfecciones cuyas raíces no se encuentran en el Cielo sino en la Tierra. En *Cratilo o del lenguaje*, Platón señala que el cuerpo tiene dos significados; *soma*, como portador del alma, y *seema*, como medio por el que el alma se expresa: el cuerpo carnal. El cuerpo es lo que nos acerca a las sombras de la caverna, a lo animal, a lo irracional, y por eso hay que trabajarlo

rigurosamente, dominarlo, para que no caiga en los encantos de las sombras del fondo de la caverna. En cambio, el mundo del alma es el mundo de las ideas, y por tanto de la inmortalidad, lo infinito no perecedero, le perfecto y lo bello. Es el mundo de la geometría. Platón renegaba del cuerpo en cuanto por él venían todos los males, que llevaría a San Agustín a insistir en que el cuerpo es el origen de los pecados que nos atrapan y nos convierten en reos de nuestros apetitos, pues incluso las palabras son similares: cuerpo- sepulcro/cárcel (*soma-sema*). Platón renegaba del cuerpo también por su temporalidad, por su no inmortalidad, a diferencia del alma, por su caducidad (*apud* Amengual, 2016:76). El cuerpo caduca, muere, desaparece, y el alma permanece. Algo que tiene fecha de caducidad no puede ser bueno, o al menos no puede ser mejor que algo que no la tiene.

Aristóteles habla del alma-espíritu y cuerpo-materia, no como dos sustancias separadas cada una de sus principios organizativos propios, sino como dos principios de un mismo ser humano.

En la Edad Media se produce una depreciación sexual que se había iniciado con el Imperio Romano. El pecado original se convirtió en un pecado terrenal con San Agustín. La naturaleza humana se sexualiza a través de la carne, frente a la que se opone el ascetismo cristiano. El cuerpo es la prisión y el veneno del alma. Las *lágrimas* son el símbolo de renuncia de la carne, por eso se espiritualizan. Lo mismo que el cuerpo desnudo como símbolo de inocencia.

II.2. El cuerpo en la Modernidad

Lo que podemos denominar invención del cuerpo humano en la Modernidad se debe al encuentro entre los anatomistas y la Filosofía cartesiana. Por primera vez en la Historia, los anatomistas piensan que el cuerpo es distinto a la persona. El *cadáver* no es la *persona*. El médico nos ve como meros organismos, y por eso había tantos fracasos en la medicina de la época: porque no se tiene en cuenta la singularidad del paciente.

Descartes parte de la lucha entre fe y razón, que resuelve anteponiendo a cualquier planteamiento la existencia de un Dios incapaz de ejercer engaño alguno sobre sus criaturas, por lo que el hombre no es capaz de librarse de una instancia superior que maneja su ser. Descartes asimismo separó el mundo en dos: la cultura y la naturaleza, y a partir de ahí, de esa separación, nacería nuestra civilización moderna, la surgida más tarde de la Revolución francesa que, con el tiempo, luego Adorno y otros consideraron depredadora pues la cultura (esto es lo hecho por el hombre por contraposición con lo natural) se habría autoimpuesto el deber de dominar la naturaleza, como un Adán que reniega de su Dios y se enfrenta a él, no

para huir del Paraíso sino para dominarlo. Descartes separó, por tanto, el cuerpo y el alma, y el alma fue primero al cuerpo, prueba irrefutable de que era algo diferente al cuerpo, y superior. En el paradigma de la Modernidad que representa Descartes, el cuerpo es finitud, por lo que no es capaz de amenazar a la razón ya que la mente es más poderosa. El cuerpo significa inmanencia y fragilidad, por tanto está feminizado, mientras que la razón es descarnada, incorpórea. El cuerpo es lo dado. La razón es lo permanente. Para Descartes el punto de partida de tal separación entre cuerpo y mente, entre cuerpo y razón, no es moral sino científico. El hombre está compuesto por dos sustancias: *res extensa* y *res cogitans*, materia y espíritu. Cada sustancia funciona según unos principios organizativos propios. Es un dualismo ontológico (*apud* Amengual, 2016:77) en el que el hombre es a la vez por un lado máquina y por otro una conciencia. Para Descartes el cuerpo, el hombre en su totalidad, es asimilable a una máquina que forma parte de un contexto. El cuerpo en el universo cartesiano se limita a ser reflejo mecánico de interacciones puramente mecánicas. Quien ha sido capaz de conocerse a sí misma ha sido la mente, no el cuerpo. El cuerpo es un instrumento mecánico reflejo, sin voluntad. A través de la duda metódica, logra fundar toda su filosofía sobre una certeza inamovible: *cogito ergo sum*, es el pensamiento que precede la existencia, la conciencia y por ende la mente, donde el cuerpo está desplazado. La reflexividad prevalece sobre el mundo de los sentidos y la existencia. En su Tercera Meditación, Descartes dice: «Ahora me taparé los ojos, me taparé las orejas, eliminaré mis sentidos, incluso borraré de mi pensamiento todas las imágenes de las cosas corporales o, al menos, porque apenas puedo hacerlo, la consideración de vanas o falsas». Con ello está legitimando la distinción dualista entre el hombre por un lado y el cuerpo por otro.

Para Spinoza, por su parte, el cuerpo es la parte extensiva del ser humano conectada al atributo de la sustancia. No hay dualismo, pensamiento y extensión son dos aspectos de lo mismo. Esta característica de composición hace que sus encuentros con otros cuerpos exteriores puedan ser en activa o en pasiva para el individuo (Tame, 2014:12). Para Spinoza «la mente y el cuerpo son uno y el mismo individuo, que se concibe ora bajo el atributo del pensamiento, ora bajo el atributo de la extensión» (Ética II, XXI). De este modo Spinoza descarta el dualismo fundando la posibilidad de un doble acercamiento físico y mental a la realidad humana. Mediante la *mens* (mente o alma) se tiene una idea del cuerpo, no es ni sustancia ni receptáculo, es la idea que el hombre tiene de su propio cuerpo. Con ello proporciona una idea clara de la nueva episteme: no es con los ojos del cuerpo que hay que descifrar los misterios de la naturaleza, sino con los ojos del alma. El deseo (*conatus*) es la fuerza que le impele al sujeto a continuar existiendo. Vemos que el alma (o mente) y el cuerpo expresan una misma y única

cosa porque un atributo del cuerpo es también un sentido del alma, por lo que hay que descartar toda pseudosuperioridad del alma sobre el cuerpo. Además, desde el asombro hacia el cuerpo y lo que éste sería capaz de hacer, señaló que cuerpo y espíritu formaban parte de un todo, pero parte de un todo que no es el cuerpo ni el espíritu, ni la suma de los dos, sino de la naturaleza o, si se quiere, de Dios mismo, en cuanto que nada hay al margen de Dios, que es quien ha creado todo. La lucha, por tanto, estaba de más, según Spinoza, pues serían tanto como pelear con Dios, con la naturaleza, con la sustancia misma. Nuestra cultura y nuestra civilización le deben más a Platón, el filósofo de las ideas, y Descartes, el filósofo de la racionalidad, que a Spinoza, el filósofo de lo humano (Chantal, 2013).

II.3. Crítica al cuerpo de la Modernidad

En esa línea crítica del platonismo y el cartesianismo, en el siglo XIX Kierkegaard, Nietzsche y Freud critican el rígido dualismo cuerpo-mente. Al efecto, por ejemplo el sarcasmo de Nietzsche contra Sócrates en la *Genealogía de la moral*, donde se critica la preponderancia que Sócrates daba al alma diciendo que era porque Sócrates era físicamente deforme. Pero será a partir del siglo XX cuando tanto la filosofía, especialmente en sus rama fenomenológica y existencial, como la antropología social y cultural se centran en el estudio del cuerpo como rasgo distintivo tanto de nuestra subjetividad y como elemento de encuentro social y cultural fenómeno vivenciado, es decir, como una experiencia subjetiva significativa. Así, Mauss, Marcel, Sartre, Merleau-Ponty, Husserl, Foucault y otros, siendo Turner quien creó escuela en torno a las propuestas del cuerpo profundizando en la noción de carne, con el reconocimiento del cuerpo desde la materialidad semiótica (signos visuales) y discursiva (signos verbales). En todo caso, la filosofía de inspiración fenomenológica y existencial ha sido la que nos ha enseñado a ad-mirarnos de nuevo de «la dimensión corpórea de nuestra existencia» (Escribano, 2004).

Para Husserl el hombre es el horizonte de la experiencia. Su análisis noemático lo hace en dos niveles (López Sanz, 2014): por un lado el «cuerpo estereológico» (las sensaciones y los sentimientos sensibles) y los impulsos (síntesis pasivas asociativas y habilidades); y por otro el «cuerpo de la voluntad», un nivel superior por el que el cuerpo se considera como un órgano de libre movimiento (en el terreno de lo «yo puedo»).

Después Scheler trata de la «mundanidad» («ser-en-el-mundo») del hombre para determinar la diferencia específica entre el hombre y el animal. Caracterizado el hombre como ser-en-el-

mundo, se plantea la inmediata cuestión del cuerpo. Así, la corriente fenomenológica (*apud* Amengual, 2016:57), yendo a contracorriente de la tradición de la psicología cartesiana e intelectualista y de la empirista, estudia el cuerpo con una nueva visión. La corporalidad empieza a formar parte de la definición filosófica del hombre, de manera que el hombre ha sido definido en relación con su corporalidad al caracterizarlo como «ser en el mundo» (G. Marcel), «espíritu en el mundo» (K. Rahuer).

En Heidegger, por su parte, el cuerpo no aparece como «una cosa en el mundo», sino como el término de una relación pragmática con él. Es un conjunto de posibilidades de acción, en el que la cosa es, básicamente, «algo que hacer» (Pérez Marc, 2011:38-39). Heidegger mantiene libres de todos los matices biológicos o corporales el fenómeno fundamental de su pensamiento, su concepto de «vida». No es la vida del cuerpo sino la vida del espíritu, influenciado en esto por Hegel y Dilthey. La vida es nuestro mundo, es decir, las relaciones impenetrables que mantenemos con otros hombres y con las cosas. Eso es lo que Heidegger denominó la «facticidad de la vida».

Hoy no se discute la corporalidad, pero desde un abandono del dualismo de siglos pasados, lo que ha venido a poner de relieve la corporalidad en el ser humano, su existencia concreta como ser en el mundo y como espíritu en el mundo.

Foucault (1990, 1996, 1999, 2000, 2010) supone un importante desarrollo teórico respecto al cuerpo, explicando cómo lo corporal ha sido procesado social y políticamente en diferentes contextos y cómo esto ha permitido a los sujetos resistir desde sus propios cuerpos. Siguió una línea abierta entre otros por Nietzsche, señalando que tras la premisa ilustrada de la ciencia y la tecnología y de la educación aparecen nuevas formas de poder. Es un poder sobre los cuerpos, sobre el lenguaje, sobre los hábitos y sobre los comportamientos, sobre las estructuras institucionales, sobre los proyectos de las naciones y los Estados. Si hay saber, hay poder (Garcés, 2017:65). El poder aparece como una «trama» extendida por toda la sociedad y nadie es ajeno a esa trama, especialmente cuando, como es el caso de la Modernidad, se intenta crear una sociedad basada en la idea de identidad. Ese poder-trama es una forma de realización del individuo en la sociedad: busca una militancia que encarna intereses concretos sin atentar contra los que detentan el poder. Lo importante, en ese contexto, será la posibilidad de resistencia. Foucault es un filósofo de los márgenes, de los marginados, de los oprimidos, por tanto, de los resistentes. Ligado al poder el «saber» será lo que una comunidad comparte como correcto, dentro del cual el saber-discurso es cualquier cosa escrita o dicha. En esas relaciones de saber-poder, aparece la normalidad y la anormalidad. La normalidad se construye a partir de lo que

no es anormal. Solo por la anormalidad sabremos qué es lo normal (ej., relación de saber-poder entre médicos y pacientes, sin pacientes no hay médicos, sin dominados no hay dominantes). En suma, el saber-poder es la autorregulación de los cerebros, es la gestión de la vida por parte del poder, que se muestra en forma descentralizada. Esto es la biopolítica (o biopoder).

Giddens (1995:78) reconoce a Foucault como central en el estudio del problema del cuerpo en la teoría social reciente. El cuerpo ya no se concibe como un simple objeto mecánico reactivo, objeto de deseo, sentidor de pasiones, elemento material y pasivo, sino que es estudiado como un centro metafórico de las relaciones sociales y del poder. El cuerpo es el lugar donde se inscriben actos políticos, los mecanismos de poder, de modo que el cuerpo es un objeto de estudio de la filosofía política, y se inscriben a través de la «disciplina». La disciplina (y, de paso, sus herramientas las tecnologías disciplinarias), según Foucault, consiste en una microfísica de relaciones de poder, a través del dispositivo, que se va enraizando en los cuerpos y los va atravesando, volviéndolos cada vez más útiles y eficientes en un determinado marco de acción creado y controlado por el dispositivo, y cada vez más dóciles. Se educa al cuerpo para aumentar su rendimiento, su capacidad, su habilidad, su eficacia, pero en función del fin del dispositivo, por tanto yendo en contra de su libre albedrío.

En la Modernidad todas las ideologías de dominación política pueden manifestarse y preservarse mediante su codificación en normas somáticas que, al igual que los hábitos corporales, se incorporan en las dinámicas del sujeto, pasando por ello desapercibidas para su razón. Son meros hábitos corporales que las ideologías dominantes han dejado impresos en el cuerpo, buscando maximización de la capacidad productiva y a la minimización de la capacidad de resistencia de los seres humanos a través del control de sus cuerpos. En las épocas pre-modernas, se «marcaba externamente», no se sometía a una disciplina interna de autocontrol. Por ello, en la Modernidad el cuerpo es modulado por el poder, que lo utiliza como un instrumento para mantenerse, pues las normas corporales, de salud, de destreza corporal, de belleza e incluso las más básicas de sexo y género, son construidas para reflejar ese poder y mantenerlo. Para Foucault, que es dualista, el alma es la prisión del cuerpo, vista en términos de poder, pues el alma existe en términos de una producción «en torno a la superficie, en el interior del cuerpo por el funcionamiento de un poder que se ejerce sobre aquellos a quienes se castiga (…) se vigila, se educa y se corrige» (1997:36). Giddens (1995) criticará de la teoría de Foucault que la disciplina corporal, el autocontrol, es transcultural, no meramente propio de la Modernidad, y que tiene que ver no tanto en la imprimación que hace el poder sino en resultar «aceptable (fiable) para los otros».

Gabriel Marcel estudia el concepto de «cuerpo vivido», que es una reflexión filosófica sobre la experiencia concreta e inmediata del hombre, con los rasgos que presenta el aquí y ahora, y en tanto que experiencia sentida como entrañablemente suya. Dice que no poseemos, no somos dueños de nuestro cuerpo, en ninguno de los sentidos concretos de la condición de tener como posesión, sino que el cuerpo propio es la condición de todo tener y ni siquiera es concebible lo que denomina «pretensión e inquietud de poseer» en un yo desmaterializado, no ligado a un cuerpo que pudiese disponer de sus posesiones (Kogan, 1981:23; y Blesa, 2010:519). El cuerpo está en la vida espiritual del hombre y a la vez es parte de la conciencia de ser hombre. Cuerpo, conciencia y espíritu no están separados. Para Marcel, hay una conexión entre el cuerpo y la metafísica que no es de naturaleza lógico-racional, sino meramente existencial: «Al principio de la investigación habrá que colocar un indubitable, no lógico o racional, sino existencial; si la existencia no está en el origen, no estará en ninguna parte; creo que no hay paso a la existencia que no sea escamoteo o trampa». Pero también en la ontología, pues el yo existo significa «que tengo de qué hacerme conocer y reconocer por mí mismo y por los otros, es decir, significa que hay mi cuerpo» (Marcel, 1959:23-26, *apud* Blesa, 2010:535).

Sartre, al interpretar al hombre como «ser en situación» ve la corporeidad como un factor esencial de la situación humana, pero se despreocupa de aspectos biológicos y considera especialmente la repercusión del cuerpo en la conciencia. Para Sartre el cuerpo es la forma contingente de la necesidad de la propia conciencia, es conciencia inmediata que trasciende al propio cuerpo, cuerpo vivido (cfr. Kogan, 1981:41).

Bourdieu (1986, 1988a, 1988b, 1991, 1997 y 2000) se aparta de la tradición sociológica de haber dejado olvidado al cuerpo en un lugar externo, y por tanto ajeno, a la vida social. Estudió el gusto, el *habitus*, tal como había sido iniciado por Mauss (prácticas habituales de trabajo o de ocio, con distintos fines tales como lograr una mayor eficacia, habilidad o contundencia y también el mantenimiento físico y la mejora estética, o el rejuvenecimiento) y las relaciones entre cuerpo y clase.[17] Bourdieu concibe el cuerpo como un producto social que debe sus propiedades distintivas a sus condiciones sociales de producción, donde los sujetos están desigualmente equipados para adecuarse a la representación naturalizada y por ende legítima

[17] Mauss introduce la noción de *habitus* (luego retomada y desarrollada por Pierre Bourdieu), destacando que se trata de una dimensión adquirida y anclada en la práctica, y definiéndola de la siguiente manera: «la palabra no recoge los hábitos metafísicos… Estos `hábitus´ varían no sólo con los individuos y sus imitaciones, sino sobre todo con las sociedades, la educación, las reglas de urbanidad y la moda. Hay que hablar de técnicas, con la consiguiente labor de la razón práctica colectiva e individual, allí donde normalmente se habla del alma y de su facultades de repetición» (Mauss, 1991:340).

de la sociedad, como consecuencia de una distribución desigual del capital. Así, la distancia que existe entre el cuerpo ideal y el cuerpo real varía de acuerdo a la posición que ocupan los individuos en la sociedad (algo que posteriormente criticaría Hakim en su teoría del capital erótico, como posteriormente veremos). El cuerpo puede ser un arma en la guerra o en los deportes de combate, pero también un objeto estético, con una búsqueda de la belleza. En suma, para este autor hay unas clases sociales más conscientes que otras sobre las potencialidades de sus cuerpos, debido precisamente a su situación social, pero también debido al valor social de un cuerpo sano y bello, y en consecuencia tales clases sociales están más dispuestas a invertir tiempo y dinero en prácticas configurativas de su cuerpo.

Merleau-Ponty (2000), desde una postura fenomenológica y esencialmente antidualista (pues intenta trascender todas las dicotomías del pensamiento y forma de conocer el mundo), por su parte, afronta lo que denomina «la experiencia encarnada» desde una perspectiva filosófica, defendiendo que el mundo es percibido a través de una determinada posición de nuestros cuerpos en el tiempo y en el espacio. Nos devuelve a la mundanidad, siendo el cuerpo el medio de poseer el mundo, pues, al tomar así nuevo contacto con el cuerpo y con el mundo, también nos volvemos a encontrar a nosotros mismos, puesto que, si percibimos con nuestro cuerpo, el cuerpo es un yo natural y, como tal, es el sujeto de la percepción. Es intencionalidad actuante que siempre ha estado presente en la percepción, en todo el comportamiento motor, afectivo, sexual, lingüístico y cultural del hombre. Caracteriza al hombre como «ser-en-el-mundo» y por ello este autor se ocupa ampliamente del cuerpo, que será una estructura orgánica privativa que es parte inalienable del ser humano, pues las funciones propias de la condición humana están ensambladas en rasgos físicos y fisiológicos. Busca con ello romper las principales dualidades del pensamiento occidental: mente/cuerpo, sujeto/objeto, objetivo/subjetivo, pasivo/activo, racional/emocional, lenguaje/experiencia, etc. O al menos lo pone en discusión. En especial, quiere evitar la clásica antinomia entre mente y materia. El cuerpo humano es algo intermedio (es carne ubicada entre la conciencia y la mente). Es una fenomenología del cuerpo humano a partir de las ideas de Husserl por un lado y Marcel por otro (Kogan, 1981:77). Merleau-Ponty distingue el cuerpo objetivo que tenemos (*Korper*), que es el objeto físico del mundo, y el cuerpo fenoménico que somos (*Leib*) o cuerpo-sujeto, que es la fuente de nuestras intencionalidades. El cuerpo objetivo está hecho de carne, es decir, de visibilidad y movimiento. Finalmente, distingue el cuerpo humano de todos los demás, porque es un cuerpo percibido en las vivencias del sujeto. El mayor logro de la fenomenología en el estudio de la dimensión corporal ha sido que ha llenado al cuerpo de significados psíquicos que

lo trascienden, uniendo lo orgánico y lo psíquico en el hombre, la conciencia y los fenómenos percibidos, el cuerpo y la mente. Merleau-Ponty responde por ello a la ontología de corte cartesiana que separa *res extensa* y *res cogitans* con la conciencia vívida de la pertenencia al mundo, y resituando al sujeto en el mundo en comunicación vital consigo mismo, con las cosas y con los otros sujetos. Es un poder natural que nos es dado, con el cuerpo propio, de poder comunicar interiormente con lo sensible (Merleau-Ponty, 2000: 328).

Para Nancy (2007:10), el cuerpo físico como *cosa extensa* no es completamente exterior ni extraña a la *cosa pensante*. Es un lugar de ejercicio, o mejor aún, es un ejercicio mismo. Para relacionarse consigo mismo (*á soi*) en todas sus operaciones, la cosa pensante debe separarse de la pura puntualidad. Debe extenderse, y de esa manera desviarse de sí mismo. De ese desvío debe regresar, volver a sí mismo. Pero esa vuelta pasa por un afuera, y solamente allí podrá construirse un adentro y en *egoidad*. El adentro, desde el comienzo, estará formado por el desvío-afuera. Termina diciendo Nancy que es «igual a una habitación cuya puerta no se abrirá más que desde afuera…»[18]

Le-Breton (2002a:9, 1989) considera que en el dualismo contemporáneo se contraponen el hombre y el cuerpo. Al respecto, señala que «las aventuras modernas del hombre y de su doble hicieron del cuerpo una especie de *alter ego.* Lugar privilegiado del bienestar (la forma), del buen parecer (las formas *body-building*, cosméticas, productos dietéticos, etc.), pasión por el esfuerzo (maratón, windsurf) o por el riesgo (andinismo, alpinismo, etc.). La preocupación moderna por el cuerpo, en nuestra "humanidad sentada", es un instructor incansable de imaginario y de prácticas. "Factor de individualización", el cuerpo duplica los signos de distinción, es un valor». Sostiene que el dualismo contemporáneo no opone el cuerpo al espíritu o al alma, sino al hombre con su cuerpo. Por eso habla de un *alter ego*. Se hace del cuerpo un socio que se mima o un adversario al que se le combate para darle la forma deseada. El cuerpo nos hace perder el tiempo, enferma, está abocado al envejecimiento, a la muerte, etc. A sus ojos es un fósil, un anacronismo. Sigue diciendo Le-Breton (2002a *passim*) que muchas sociedades no distinguen entre el hombre y el cuerpo como lo hace el mundo dualista al que está acostumbrado la sociedad occidental. En las sociedades tradicionales el cuerpo no se distingue de la persona. Las materias primas que componen el espesor del hombre son las mismas que le

[18] En una línea similar a Merleau-Ponty y Nancy, en la antropología de Laín Entralgo un hombre es un cuerpo que se mueve en un mundo exterior y actúa sobre él según una pauta lícitamente denominada conducta humana, un cuerpo al cual se atribuye un mundo interior: pensamientos, sentimientos, intenciones, etc. (Selles, 2014:41).

dan consistencia al cosmos, a la naturaleza. Entre el hombre, el mundo y los otros, se teje un mismo paño, con motivos y colores diferentes que no modifican en nada la trama común.

Finalmente, debemos destacar aquí los trabajos feministas y posfeministas, que engarzan las ideas de Foucault cuando sostenía que el poder traspasa el cuerpo, para decir que el género atraviesa el cuerpo y que el género es una construcción social. Butler (1993) sostiene que el cuerpo es un lugar donde la naturaleza y la cultura confluyen, por lo que la materialización de los cuerpos (naturaleza en el cuerpo) es indisoluble de las normas reguladoras (cultura en el cuerpo). Por su parte, Haraway (1995, 2005), dentro del posestructuralismo, concibe el cuerpo humano a través de la metáfora del cíborg, desde postulados marxistas centrados en el género, como una entidad híbrida, que ha superado dualismos socialmente fijados: natural/artificial, organismo/máquina. El ciborg es un «recurso imaginativo» frente a un pensamiento dado y su mundo dicotomizado que excluye y uniformiza.

Actualmente, la teoría monista más extendida es el emergentismo, que considera que la vida espiritual surge como consecuencia del proceso de complejización de las estructuras materiales. La vida espiritual es una propiedad sistemática o estructural de la materia (Amengual, 2016:79).

III. LA PRESENCIA DEL YO EN EL CUERPO *BODYBUILDER* Y LA INSEGURIDAD ONTOLÓGICA EN LA MODERNIDAD

III.1. Sujeto y cuerpo

Con independencia de los aspectos epistemológicos, éticos y sociopolíticos implicados en el cuerpo, lo cierto es que el cuerpo juega un rol fundamental en la ontología. El cuerpo es identidad personal y el campo ontológico que explica los estados de la mente (Shustermann, 1999: 304). Por eso dice Giddens (1995:76) que «el yo está corporeizado», no siendo una mera «entidad» pues es algo que se experimenta «como un modo práctico de solucionar las situaciones y sucesos externos». Si eso es así, si la identidad del yo está directamente relacionada con el cuerpo, necesariamente nuestro cuerpo *bodybuilder* tiene que participar de esa característica, en tanto que es una representación del cuerpo.

Tal como señala Le-Breton (2007:43), que ha tratado este tema del fisicoculturismo aunque no con mucho desarrollo, en el fisicoculturismo distingue claramente entre espíritu y cuerpo, reafirmando el atleta de forma radical (o quizá ingenua, dice) el dualismo para centrarse en el cuerpo y transformarlo, apropiándose de su cuerpo para recuperar su identidad, su yo.

Las acciones que el sujeto tiene que realizar para conseguir su objetivo siempre son acciones sobre su cuerpo, desde ejercicios que modelan, a la alimentación y suplementos que ayudan a conseguir la modelización, la manufactura del cuerpo. El sujeto posee el cuerpo y lo entrena, olvidándolo hasta que siente las miradas del otro y se comprueban las emociones de aprobación o disgusto que manifiestan los otros. Lo lleva al límite. Para conseguir el éxito (el ideal que se ha propuesto el atleta) ha de superar barreras de peso y de tamaño, un poco cada día. Esto es algo más que la mera construcción de una carcasa corporal para proteger el espíritu contra aquellos que lo atacan o lo insultan. Al principio se mira al propio cuerpo como algo ajeno, algo que se ve en el espejo, una suerte de *alter ego* en estado de transformación permanente para conseguir de ese cuerpo una pieza de valor. Esa dicotomía: *hacer algo sobre algo que se ve como ajeno*, nos lleva necesariamente a que tengamos que hacer una reflexión tanto sobre lo que es tener un cuerpo como lo que es ser un cuerpo, algo que es ontológicamente retador. Los atletas *bodybuilders* se encuentran en esa dicotomía, basándonos para ello tanto en la importancia ontológica que el cuerpo tiene, tal como ha sido resaltada por, entre otros, Nietzsche y Merleau-Ponty, como en la inseguridad ontológica típica de la Modernidad (Giddens, 1995), puesto que hacen vincular los cambios en su cuerpo con los cambios en su ser a través del entrenamiento, que adquiere un significado ontológico. Como señala Brown (1999:88), esto supone representar una posición muy sartreana en la que el cuerpo toma un rol central no sólo en la definición del yo sino en la definición de la existencia; y pone un ejemplo tomado de su estudio de campo: Mike, un practicante aficionado de fisicoculturismo, responde a la pregunta de cómo define lo que es la salud y la muerte dentro de su estilo de vida. Mike dice que él vive en el presente para conseguir algo que para ellos es muy importante en sus vidas. En una visión existencialista materialista: «lo que tengo es lo que importa», dice otro fisicoculturista.

Si todos los seres humanos en todas las culturas mantienen una división clara entre identidad del yo y las actuaciones que realizan frente a los demás, hay que ver en qué medida esas actuaciones son «apariencias normales» o «apariencias no normales». El cuerpo otorga al yo una coraza de normalidad en sus relaciones con los otros, o bien permite una teatralización del cinismo, de la hipocresía, de la elusión. Dice Giddens (1995:79-81) que cuando esas apariencias son forzadas, no aceptadas, teatralizadas, se produce una desvinculación del yo con el cuerpo, y «cuando esta disociación se produce como un rastro indeseado de la personalidad, expresa las angustias existenciales que afectan directamente a la identidad del yo». Afecta esto tanto al yo, que se trataría de una «persona descorporeizada», que le lleva a tener una crónica de identidad

del yo «tejida de tal manera que permite al individuo ser testigo de las acciones de su cuerpo con un distanciamiento neutral, con cinismo, con odio o con humor irónico, según los casos» (80).

Pues bien, en el cuerpo *bodybuilder* estamos simultáneamente ante apariencias normales y antes apariencias no normales derivadas de que aquí se conjuga muy bien la existencia de una identidad social y una identidad personal, y que ambas se encuentran relacionadas, se van adaptando e interrelacionando. Los atletas *bodybuilders* son conscientes de que sus cuerpos crecen más allá de lo que se considera normalmente aceptable, y que la sociedad nota esa diferencia (Brown, 1999:87). Son apariencias normales dentro de la comunidad (conjunto de individuos que comparten unas prácticas destinadas al fin concreto del hiperdesarrollo muscular, cuya única racionalidad que gobierna esa conducta es la obsesión compartida por el músculo, sin importar las consecuencias que esa obsesión pueda comportar para el sujeto. Son apariencias no normales fuera de la comunidad.

Esta distinción entre apariencias normales y apariencias no normales que se produce en el fisicoculturismo la podemos incardinar en la doble naturaleza semántica típica en casi todos los deportes. Generalmente, la doble naturaleza semántica no es tan extrema, entre la aceptación y el rechazo de la actividad deportiva, pero sí es bastante común una polisemia en las actividades deportivas. Bourdieu (1980) dice que respecto al sentido social de una práctica deportiva, hay que diferenciar por un lado el sentido interno y por otro el sentido técnico de la misma. El sentido interno y el sentido social, sin ser equivalentes, remiten los dos a cierta regla de organización de la práctica deportiva en cuestión y difieren en relación a la interpretación que se hace de esa regla, y si bien Bourdieu nos recuerda que la semántica no admite infinitas posibilidades, no siempre hay una correspondencia mecánica entre sentido interno que perciben el atleta y su comunidad subcultural por un lado y el sentido social general por otro. En el fisicoculturismo esto es más que notorio, tal como venimos diciendo. Seguimos con Bourdieu (1980): respecto de esta dicotomía semántica que adorna a casi todos los deportes Bourdieu afirma que «(e)l sentido dominante, es decir el sentido social que le es atribuido por sus usuarios sociales dominantes (numérica o socialmente) puede cambiar: en efecto, es frecuente que en el mismo momento… reciba dos sentidos diferentes, y que el programa objetivado de práctica deportiva que designa un término como carrera a pie o natación… sea una apuesta de luchas… entre personas que se oponen a propósito del uso verdadero, del buen uso, de la buena manera de practicar la práctica propuesta» (1980:179).

El fisicoculturismo, gracias a ese enfrentamiento semántico entre lo que se piensa en la comunidad subcultural y lo que opina la sociedad en general, se presenta como lo que Giddens (1995) denomina «elección de estilo de vida radical», sintagma que identifica la presencia de una dialéctica entre el *dentro* y el *afuera*. La idea de autenticidad y carácter extraordinario que se percibe dentro de la comunidad se opone a las ideas de la sociedad calificando a los atletas y aficionados como ignorantes o, al menos, como narcisos. Es estilo de vida radical puesto que esa concepción mayoritaria es discutida y enfrentada, no es una mera propuesta meramente pasiva sino un enfrentamiento o contraposición de ideas. El fisicoculturismo se identifica a sí mismo, dentro de su comunidad subcultural, como una marca positiva de distinción hacia lo que hay afuera, que se manifiesta en una constante, directa o indirectamente, oposición a lo que piensa en ese «afuera» la mayoría de la población, una población que o bien es hostil o bien es meramente incapaz de entender la grandeza de este deporte (Liokaftos, 2012:171),

En todo caso, exista o no polisemia, lo cierto es que el proceso de identidad del yo es inseparable de la visión social. La identidad ontológica inicial viene dada por la comunidad, por la subcultura que proyecta una imagen especular. Posteriormente veremos cómo los grandes publicistas del fisicoculturismo (Sandow, Atlas, Macfadden y Arnold Schwarzenegger) propagaron esa identidad a lo largo del siglo XX. Pero en todo caso hay una desvinculación del yo. Hay una discrepancia entre lo que siente el atleta (un todo unificado formado por el cuerpo y el yo), y lo que se percibe fuera de la comunidad subcultural: éxtasis corporal como algo indeseado de la personalidad, que para la mayoría expresa las angustias existenciales que afectan directamente a la identidad del yo. Ferrús (2006:107) esto lo ha expresado acertadamente de la siguiente manera: «(e)n tiempos de disgregación de las identidades, de pérdida del yo-ser el cuerpo poderoso, el cuerpo enorme evita la pérdida ganando espacio, visibilizándose al máximo ante una cultura que presenta el riesgo de la disolución identitaria. Si la anoréxica aspira a la desaparición, a la volatilización corporal del más y más delgada, el culturista demanda más y más espacio corporal… En ambos casos, el control de la dieta en cuanto alteridad amenazante, se torna decisivo».

Más bien, estaríamos, no ante una descorporización del yo sino una suerte de doble identidad: la que siente el atleta, especialmente dentro de su comunidad subcultural, y la que percibe el resto de la sociedad a través de la mirada. El cuerpo *bodybuilder* sería una reivindicación, no una protesta, del cuerpo, manifestada a través de un compromiso constante con la reflexividad del desarrollo corporal.

Giddens (1995:137, en su análisis sobre la anorexia, que utilizamos aquí analógicamente para nuestro propósito), dice que la Modernidad ha puesto en manos del ser humano una amplia variedad de oportunidades para el cuerpo, aunque muchas de esas vías están realmente cerradas. O, al menos, no se conocen (o no se entienden), con lo que el resultado de exclusión es el mismo. Esas incertidumbres, dice Butler (1993) que no construyen los cuerpos, sino que por el contrario, se materializan en los cuerpos.

Todo esto se ve en el caso de las mujeres y la mayor presencia de mujeres en este trastorno que de hombres, ya que la posición social de las mujeres ha estado en general muy estrictamente definida. En el cuerpo *bodybuilder* ocurre una necesidad del sujeto similar a la que sienten los anoréxicos, de controlar su cuerpo, de «hacerse con las riendas», que obedece tanto a una reflexividad del desarrollo corporal como a un dominio compulsivo derivado de una amenaza externa. Al igual que en la anorexia, el atleta *bodybuilder* mantiene un régimen corporal que puede resultar destructivo, con implacable dedicación interior de sometimiento al cuerpo. En ese cuerpo, debido a la compulsión (descontrol), «el yo no puede sentirse como en casa», por lo que el cuerpo termina resultando ajeno al yo, lo cual explicaría por qué muchos atletas *bodybuilding* siguen el mismo régimen de entrenamiento, dietas y drogas que les lleva directamente a la muerte, exactamente igual que ocurre en los trastornos de anorexia, con la diferencia de que en el primer caso existe un ideal de cuerpo y no un temor al espejo.

III.2. El cuerpo de un sujeto inseguro

Klein (1993a:174) señala, desde un enfoque psicoanalítico, que el fisicoculturismo es, en última instancia, una subcultura cuyos practicantes (hombres y mujeres) sufren de altas dosis de inseguridad. De ahí que busquen una *sobrecompensación* de poder que expresan hacia afuera, al mundo. Supuestamente causados por antecedentes personales y/o inseguridad en el género, en medio de una masculinidad en crisis dentro de la sociedad en general, el fisicoculturismo representa una estrategia atávica para ordenar la imagen propia con la imagen que los demás tienen. En particular, la erosión de los privilegios tradicionales de que han disfrutado los hombres en la era postindustrial, provoca buscar esa sobrecompensación ante la pérdida de fuerza. De esta suerte, el cuerpo *bodybuilding* es sinónimo de un cuerpo culturalmente idealizado masculino/poderoso/seguro de sí mismo (Klein, 1993a: 242). Eso supone una ansiedad ontológica, la creación de un cuerpo dócil foucaultiano, y una cultura de narcisismo.

También se puede ver el cuerpo *bodybuilding* como una reflexividad del yo ante la proliferación de regímenes y formas corporales que aparecen al final de la Modernidad, o el significado de la representación de los hombres y mujeres que hacen ejercicio y dieta en la Posmodernidad, en la cultura del consumo o en una cultura somática. O como una forma de construir un cuerpo social. Según esta perspectiva, el cuerpo *bodybuilder* será un intento de alcanzar seguridad en un mundo de opciones múltiples para el cuerpo y para el sujeto, pero algunas de las cuales están cerradas, o meramente resultan ambiguas o ininteligibles. En un «entorno abierto» (seguimos con Giddens, 1995:139), una de las formas de conseguir seguridad ontológica es controlar estrictamente al cuerpo, y tener ese autocontrol corporal como un emblema de existencia en un entorno inseguro, arriesgado, cambiante y desconocido. El fisicoculturismo, en la medida que es una actividad performativa, apariencial, esto lo hace ver muy bien: las apariencias que propone y presenta son de seguridad porque en nuestro orden simbólico y metafórico el músculo es sinónimo de fuerza y la fuerza es sinónimo de seguridad. En línea con la tesis de Foucault sobre los discursos regulatorios y disciplinarios de la Modernidad que imponen el elemento de docilidad y sujeción en y a través del cuerpo físico, los trabajos existentes sobre el fisicoculturismo (cfr. Liokaftos, 2012) suelen interpretar el control del cuerpo como ejercicio de subyugación y alienación, que se centra en los procesos de producción del cuerpo *bodybuilder* similares a los de una fábrica, como las insoportables sesiones de entrenamiento, los regímenes dietéticos estrictos, la considerable inversión en suplementos alimenticios y farmacéuticos y la adhesión casi monástica al esfuerzo que enmarca el cuerpo como un producto. El cuerpo *bodybuilder* se presenta, desde esta perspectiva, como creativo y auto empoderado, dotado de una carga simbólica de habilidad, conciencia corporal y autopercepción.

En efecto, en la comunidad subcultural fisicoculturista hay un conocimiento y un discurso que se ajustan perfectamente a la idea de relaciones de poder de Foucault. Esa comunidad produce ciertas formas de conocimiento: que los cuerpos trabajados muscularmente son mejores que los sedentarios, porque ganan en salud y en atractivo frente a los demás, hombres y mujeres, lo que los hace únicos (por contraposición con los que no lo son, que por ello se tachan de inferiores). A través del discurso se diseñan regímenes de entrenamiento para maximizar el potencial de la singularidad de estos cuerpos. Estas relaciones de poder foucaultianas producen la idea de que los atletas y los aficionados *bodybuilder* deben superar su tamaño corporal, superando sus limitaciones, para conseguir el éxito.

Específicamente hablando del sexo y el género, en un entorno en el que la masculinidad está amenazada (Bourdieu, 1999), el sujeto masculino puede sobrerreaccionar y convertir su cuerpo en un escenario de autocontrol y seguridad, con el riesgo ya comentado de que el yo se deslocalice, y conciba y mire a su cuerpo como ajeno. La manifestación de esa seguridad se realiza en la sociedad, fuera de la comunidad subcultural, como una reivindicación de lo masculino (Dutton, 1995; Brown, 1999) en un entorno en el que se ha difundido el discurso sobre el sexo, tal como señaló Foucault en *La voluntad de saber*. Los atletas y practicantes de esta actividad pretenden un elitismo anatómico y para ello invierten tiempo y dinero utilizando su cuerpo como medio de producción, y el resultado es una iconografía poderosa, tanto simbólica como materialmente, con un gran poder semiótico. Sobre este particular, Liokaftos (2012:26) señala (igualmente en línea con las tesis de Foucault), que a finales del siglo XIX se marcaron ideológicamente los cuerpos, reservándose el ideal muscular como discurso regulatorio en el que la imagen, el texto y la forma se identifican con la autenticidad de la persona. El fisicoculturismo, desde esta perspectiva, apareció como una tecnología (foucaultiana) del yo, por la cual el cuerpo se hace legible, siendo el cuerpo una herramienta por la cual se comunican mensajes en el espacio social. El significado de la iconografía de la forma corporal masculina hiperdesarrollada también ha sido definido social y semióticamente (Klein, 1993a, 1993b) por lo general como opuesta a lo femenino, lo pasivo y la debilidad; y como opuesto al sedentarismo urbano frente a la vida rural premoderna. La presencia de ese «yo de las apariencias», ese yo que a través del cuerpo realiza una comunicación en un espacio social dado, es típica de nuestra tradición epistemológica, filosófica, ética y artística, basada sobre todo en la vista como vía para el conocimiento de la realidad. Esta tradición se ve respaldada, además, por la aparición de las nuevas tecnologías de la imagen, como la fotografía, que coincide en el tiempo. La fotografía revela la realidad objetiva del cuerpo y de la persona, y la difusión masiva de estas tecnologías de la imagen va de la mano de, o propone, una nueva forma de mirar, una nueva mirada que identifica la presencia corporal con la identidad del yo. De ahí a que el cuerpo perfecto sea ideal de belleza y de poder solo hay un paso (Liokaftos, 2012:27).

Pero esa imagen de poder refleja, como contrapartida, una «vulnerabilidad», que Bourdieu (1999:69) señala que fue y es especialmente visible entre las clases sociales medias y populares. «La exaltación de los valores masculinos tiene su tenebrosa contrapartida en los miedos y las angustias que suscita la feminidad: débiles principios de debilidad en cuanto que encarnaciones de la vulnerabilidad del honor, de la *h'urma* [honor frente a dignidad], sagrada izquierda

(femenino, en oposición a lo sagrado derecho, masculino), siempre expuestas a la ofensa, las mujeres también están provistas de todas las armas de la debilidad, como la astucia diabólica, *thah'raymith*, y la magia. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad el principio de una inmensa vulnerabilidad. Ésta es la que conduce, paradójicamente, a la inversión, a veces forzada, en todos los juegos de violencia masculinos, como en nuestras sociedades los deportes, y muy especialmente los que son más adecuados para producir los signos visibles de la masculinidad, y para manifestar y experimentar las cualidades llamadas viriles, como los deportes de competición». Según esto, el cuerpo *bodybuilder* masculino es una sobrerreacción a esa vulnerabilidad, una exaltación que no teme caer en lo grotesco, como en el caso del fisicoculturismo, o que ensalza los deportes de lucha y contacto físico, en los que incluso la sangre juega un importante rol simbólico, más allá del que juega el sudor (Wacquant, 2012). El cuerpo *bodybuilder* será, por tanto (siguiendo a Wacquant, 2006:30), «una *desbanalización de la vida cotidiana* al convertir la rutina y la remodelación corporal en el medio de acceder a un universo distintivo en el que se entremezclan aventura, honor masculino y prestigio. El carácter monástico, casi penitencial, del "programa de vida" pugilístico transforma al individuo en su propio campo de batalla y lo invita a descubrirse o, más bien, a crearse a sí mismo.» El desarrollo muscular, por tanto, es un símbolo de la identidad masculina que se siente amenazada en la Modernidad, que tiene una doble naturaleza: por un lado es un símbolo de recuperación del poder, control y fuerza; y por otro lado es una experiencia estética y una expresión de autocontrol y dominio del yo que se presenta a la sociedad mediante una performance de fuerza, de trabajo, de desarrollo liminar y de autodominio (Brown, 1999:86). Pero también existe el riesgo de que el yo, que se ha separado de su cuerpo, sea fácilmente gobernado por otro u otros falsos yo, con lo que de nuevo el riesgo se acrecienta, pues ese falso yo no tiene relación directa ninguna con el cuerpo en cuestión, y, fruto por ejemplo de la ideología dominante mercantilista, buscará maximizar el beneficio a costa de cualquier cosa, incluida la subsistencia del cuerpo. Finalmente, en algún momento ambas visiones se encuentran enfrentándose: en la psicopatología, pues muchos atletas *bodybuilding*, al construir su yo a través de la construcción y/o formación de su cuerpo, son sujetos que podemos catalogar como englobados dentro de los trastornos de la personalidad narcisista, en los que el hedonismo es el rasgo dominante y definidor de su personalidad. El narcisismo y el hedonismo los enfrenta a la visión general que se tiene del cuerpo y de las apariencias. El poder simbólico y material del cuerpo *bodybuilder* desaparece ante la presencia (o la intuición de su presencia) del trastorno.

CAPÍTULO III. FISICOCULTURISMO Y CUERPO *BODYBUILDER* COMO AGENTES DE CAMBIO PSÍQUICO, ECONÓMICO Y SOCIAL

I. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO DIALÉCTICA DE CAMBIO PSÍQUICO, ECNOMÓMICO Y SOCIAL

I.1. General

El fisicoculturismo no es solo la práctica del desarrollo muscular con propósitos estéticos. Es también un «estilo de vida», una subcultura, una forma de entretenimiento y ocio, una industria que crea normas y reglas, que produce y distribuye aparatos, nutrición, gimnasios, publicidad, etc. Es decir, es una transformación del sujeto, del yo que se inserta en el mundo. Es una transformación del cuerpo que genera desinterés por el mundo. «La hipertrofia muscular se traduce en atrofia social. La preocupación con el mundo, punto central de la política desde la Antigüedad fue sustituida en la modernidad por la preocupación con el hombre, la descubierta de sí mismo… Una preocupación consigo mismo que se traduce en la actualidad en la preocupación por la salud y el cuerpo perfecto. No pudiendo transformar el mundo intentamos transformar el cuerpo» (Ortega, 2010:213). Desde este punto de vista, vemos que el fisicoculturismo, a través de su imagen icónica el cuerpo *bodybuilder*, puede ser un potente agente de cambio psíquico, económico y social en la sociedad actual. Brown lo expresa en los siguientes términos: «Debido a las probables transformaciones futuras, los culturistas son muy conscientes de que son sus cuerpos y que los cambios de sus cuerpos transforman su sentido del yo. Esta posición, en la que el cuerpo desempeña un papel central no sólo en la definición del yo sino también en alcanzar una existencia con significado» (2003:71).

Así, vemos que la definición aportada por el DRAE es una definición parca, pues el fisicoculturismo es, efectivamente, algo más, es una actividad social y cultural, no una mera rutina de ejercicios, es un fenómeno psíquico, social, cultural, antropológico, económico, político y, en consecuencia, filosófico. Es una actividad que transmite mensajes a la sociedad a través de la performatividad. Así, el mundo del fisicoculturismo extremo es una subcultura (y lo hemos dicho: ¿«tribu» en el concepto de Levi-Strauss?) de hombres y mujeres que, a través de un programa riguroso de entrenamiento con pesas, dieta extrema y ayuda química, tiene por objetivo la construcción del cuerpo para lograr formas y tamaños anormales (Richardson, 2008:50). Es una subcultura dentro de un *ethos* determinado. Al respecto, refiriéndose al mundo del boxeo, Wacquant (2006:67), señala lo siguiente: «El entrenamiento de un púgil es una

disciplina intensiva y agotadora -más si el club es de alto nivel y cuenta con un entrenador exigente que parezca no pedir nada- que intenta transmitir de forma práctica, *por incorporación directa*, un conocimiento práctico de esquemas fundamentales (corporales, emocionales, visuales y mentales) del boxeo».

En posteriores apartados nos proponemos aplicar, por analogía (ya que estos autores no estudiaron propiamente este fenómeno pero sí, en general, los usos del cuerpo en la Modernidad) las teorías de Marx, Bourdieu, Foucault y Hakim al fenómeno del cuerpo *bodybuilder* como factor de cambio psíquico, social y económico. Para estos autores, el cuerpo en la Modernidad se ha integrado en un sistema de producción social, económico y simbólico. El cuerpo es explotado porque es explotado (Marx), aun cuando hay que tener en cuenta que la explotación puede darse mediante una interacción dialéctica asumida por el sujeto (*habitus* de Bourdieu), esa explotación es interiorizada por el poder político, que ve la dominación del cuerpo como una forma de ejercicio de poder (Foucault), pero eso no evita que el sujeto aproveche la situación y revierta ese poder para convertirlo en un poder ejercido mediante una forma de capital cultural, el capital erótico (Hakim).

I.2. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo dialéctico

Giordani (2006:7) precisa que «la imagen corporal está más allá de los límites del cuerpo físico; las nociones de espacio interno y externo en la imagen corporal no son las mismas de la física… nosotros lo llamamos esquema de nuestro cuerpo… modelo postural del cuerpo. El esquema del cuerpo es una imagen tridimensional que todos tienen de sí mismos». Cuando muchos perceptores de una imagen dada tienen un criterio similar sobre dicha imagen, o cuando muchos perceptores de imágenes quieren percibir determinadas imágenes que consideran estética o éticamente de valor, estamos ante un mundo de imágenes, un mundo de fantasmas que tiene un poder conformador de la sociedad y de las relaciones sociales.

La sociedad actual, como en cada sociedad, tiene necesidad de un morfotipo de cuerpo, un tipo de cuerpo que la caracterice y por el cual se sienta cómoda. Este cuerpo puede ser pretendidamente buscado o no, pero sí es un cuerpo que la identifica y que por tanto asume como propio. Tal necesidad es un hecho histórico y cultural, por tanto ineludible. Ello es así porque en el cuerpo se produce una suerte de mediación entre la sociedad y el individuo, entre la generalidad del todo social de la especie y el particular de la realización concreta de la experiencia de cada individuo. El tipo de cuerpo ideal es perfilado según un ideal social

compuesto por valores, ideas, mitos, errores, mixtificaciones, etc. El cuerpo ideal se construye por las pautas, los modelos y las imágenes que nos enseñan desde fuera en un momento histórico cultural dado. El cuerpo es, por tanto, un fenómeno histórico y cultural. «La imagen del cuerpo como tal es un *no-es*, es una construcción nueva fundada en esas pautas, modelos e imágenes controlados heterónomamente por la sociedad» (Menéndez Mengual, 2005:60).

El cuerpo es uno de los espacios principales de contradicción social. Hay un «contexto de emergencia del cuerpo» (Turner, 1994), gracias al consumismo, la cultura del cuerpo, el poder social creciente de la autoridad médica, la crítica feminista, etc. Se ha pasado de entender al cuerpo como una vía para relacionarse entre el sujeto, el cuerpo y la sociedad, entre naturaleza y cultura, entre lo orgánico y cultural, a un cuerpo prisionero de lo que Foucault definición como «dispositivo de dominación» libre al mismo tiempo, todavía huérfano epistemológicamente, pues apenas estamos aprendiendo a conocerlo, a pensar y escribir sobre él. En esta materia, la epistemología del cuerpo rescata el estudio de las interacciones y las vivencias, que no quedarían eclipsadas o preteridas por el análisis económico, político y cultural, y que se considere a los actores sociales como agentes en el cambio social, sujetos de resistencia y de creación cultural, de sufrimiento social, que permita entender las experiencias corporales, matizando o individualizando los factores culturales, sociales y políticos.

Es en esa construcción del cuerpo donde confluyen dos fuerzas centrípetas que luchan violentamente, y cuya batalla en modo alguno aún ha sido resuelta: (1) el *control social*, como fenómeno externo al individuo, que, entre otros extremos, se expresa en la creación de un estereotipo generalmente aceptado de imagen del cuerpo, y en la invasión de la ciencia sobre dicho cuerpo, como se ve en los casos de clonación, genoma humano, células madre, cirugías extremas, etc.; y (2) la idea de *libertad*, como fenómeno óntico del individuo moderno. El cuerpo es una construcción biológica, pero también social y política, puesto que si bien es la base biológica de supervivencia del sujeto en cuestión, también posibilita sobre él la acción de los seres humanos. Todo individuo tiene una identidad social (virtual) y otra individual (real) y ambas están íntimamente relacionadas.[19]

[19] Siendo *constructo*, el cuerpo humano ha sido estudiado por las Ciencias Sociales, con resultados dispares. Por ejemplo, la Ciencia Jurídica sigue discutiendo aspectos esenciales del cuerpo como son el aborto, la eugenesia, la eutanasia, la pena de muerte, la identidad de sexos, la transexualidad, o la discriminación social en general. La Sociología, por su parte, considera el cuerpo con una base biológica y presocial. Desde lo que podemos denominar la Sociología del cuerpo, Wacquant (1995:15) señala que «(l)a sociología debe intentar recoger y restituir esta dimensión carnal de la existencia, especialmente llamativa en el caso del pugilista, pero que realmente todos compartimos en diversos grados, mediante un trabajo metódico y minucioso de detección y registro, de descifrado

El cuerpo es, por lo tanto, una realidad dialéctica, mudable, en continua torsión y ex-torsión y conflicto entre la base presocial-biológica y la propia sociedad-cultural. El cuerpo, nuestro cuerpo, es un campo de batalla histórico y cultural, y muchas veces ni siquiera somos conscientes de ello. La fuerza externa al cuerpo busca imponer sus modelos, criterios, valores, estética, estereotipos y metáforas (Shilling y Bunsell, 1993:41).

Los medios de comunicación social son la vía más rápida y directa de ese control social que pretende el dominio del individuo a través del control de su imagen. Pretenden di-sociar en el individuo el control que tiene no ya sobre la imagen de su propio cuerpo sino la idea que tiene sobre su cuerpo en sí. Por ejemplo, los medios de comunicación (anuncios, series de televisión, cine, periódicos, concursos, revistas…), fomentan unos valores sobre el físico, que van influyendo desde una temprana edad y se inculca la relación entre el aspecto y el éxito, las chicas guapas, el trabajo, el coche que quieren… a que éste les llevará. Para conseguir todo esto es imprescindible tener un cuerpo fornido y musculado, que además es «fácil de conseguir en el gimnasio» (Fanjul, 2006, *passim*). Controlar la idea que tiene el individuo sobre su cuerpo es una forma de controlar su cuerpo, y por tanto de controlar al propio individuo. En la medida que logre convencer al individuo de que su cuerpo, al igual que la imagen del cuerpo, es un *no-es*, y que en realidad es una construcción permanente sometida a modelos, criterios, valores, estética, estereotipos y metáforas, habrá logrado imponerse al individuo, sobre el cual proyectará ese control heteró-nomo que resta libertad al individuo.

El cuerpo propio es un reducto de libertad, pero siempre y cuando el individuo lo considere como parte indisociable de su propio ser, no sometido a escrutinio de la sociedad ni sujeto a los controles de quienes organizar eso que se denomina cultura (donde caben términos tan amplios como arte, por tanto formas de apreciar lo estético, pero también religión y filosofía, por tanto formas de pensar), como fuente autónoma de creación de un espacio de libertad irreductible, sacra: un *sancta sanctorum*, sobre la cual la sociedad no puede entrar de ninguna manera en ese proceso de di-sociación, por tanto de alienación que consiste en concebir el propio cuerpo como algo externo al propio ser, basado en una imagen creada también de forma externa sobre la cual no hay control posible por parte del individuo (Fanjul, 2006). Disociar esa idea del cuerpo es

y escritura capaz de capturar y transmitir el sabor y el dolor de la acción, el ruido y el furor de la sociedad que los pasos establecidos por las ciencias humanas ponen habitualmente en sordina, cuando no los suprimen completamente.»

abrir de par en par las puertas del individuo para inocular en él los virus del esclavismo, para que caiga en la esclavitud, que es lo contrario a la libertad.

La idea del propio cuerpo sin someterse a su hetero-imagen es el camino directo hacia la propia libertad. La idea de la imagen del cuerpo como identidad misma del cuerpo es el camino más directo a la esclavitud. Han (2017:37) sostiene que hoy el neoliberalismo señala a la «autenticidad» como un criterio emancipador, también del cuerpo. Si el sujeto lo es, el cuerpo también tiene que ser auténtico, lo cual «significa haberse liberado de pautas de expresión y de conducta preconfiguradas e impuestas desde fuera. «De ella viene el imperativo de ser igual sólo a sí mismo, de definirse únicamente por sí mismo, es más, de ser autor de sí mismo». Ese imperativo nos obliga, es coercitivo sobre nuestro cuerpo, y nos obliga a vigilarlo, «a estar al acecho de sí mismo, a asediarse a sí mismo. Con ello se intensifica la referencia narcisista». Este imperativo neoliberal obliga al cuerpo propio a producirse a sí mismo, es una producción del yo dialéctico. El yo como empresario de sí mismo (38), y el cuerpo como mercancía del yo. Por mucho que queramos ser hoy distintos a los demás, nos igualamos, pues ya no hay alteridad.

El cuerpo, en suma, es una realidad de la naturaleza eminentemente dialéctica: es un centro de contienda entre lo social y lo individual; es a la vez social e individual y la guerra que ambos mundos mantienen. «El cuerpo físico es un microcosmos de la sociedad, que se encuentra en el centro de donde emana el poder, que reduce o aumenta sus exigencias en relación directa con la intensificación o relajamiento de las presiones sociales... Pero al mismo tiempo, el cuerpo físico (es) opuesto al cuerpo social. Sus exigencias no sólo se subordinan a las exigencias sociales, sino que se consideran contrarias a estas últimas. La distancia que exista entre los dos cuerpos corresponderá al nivel de presión que ejerza la sociedad y a la coherencia de sus clasificaciones.» (Douglas, 1988:97).

¿Y qué ocurre, pues, específicamente en el seno del cuerpo *bodybuilder* como fenómeno dialéctico?

En el cuerpo *bodybuilder*, gracias a sus características transgresoras, la alteridad, lo extraño y lo no reconocible, se incorporan al cuerpo como algo propio. Perturba lo extraño, lo no normativizado, y aquí se abraza eso que perturba. El cuerpo *bodybuilder* es dialéctico porque interroga, confronta, expone y exhibe, y porque no rechaza la alteridad sino que la asume a través de la mirada. El cuerpo *bodybuilder*, al reivindicar el reencuentro del sujeto con su cuerpo [Nancy (2016) dice que «no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo»], ideológica y simbólicamente es proactivo, propositivo y asertivo.

1.- Ese cuerpo es *pro-activo* (es diligente y eficaz en el impulso y movimiento hacia delante) porque presenta una nueva concepción del cuerpo, expresando lo singular como expresión de lo cultural, enfrentándose con ello al orden simbólico establecido. El atleta fisicoculturista trata de cambiar el orden simbólico atentando contra el curso del desarrollo natural, que lo cambia por lo estético o escénico, hasta llegar a una teatralización del cuerpo, pues el cuerpo *bodybuilder* es un auténtico escenario. El ataque al orden simbólico, por tanto, se produce mediante un acto biologicista de enfrentamiento al orden natural (a la Naturaleza, a Dios y a la Cultura, según expresa Moreno, 1996). El *body-building* es, pues, concebido como un «hacerse y mutar» proactivamente, que «opone al poder de la identidad y de la facticidad sobre nuestro cuerpo y psiquismo un desmentido, sereno o virulento. Y de retar… a la Naturaleza, a Dios y a la Cultura del prejuicio o tradicional dominante. Uno o Una puede hacerse y deshacerse, o mejor, deshacerse para rehacerse de nuevo de modos diversos, que abarcan, siempre bajo la cobertura del lema "Experimentación", desde el relato sobre sí (como forma más sofisticada y virtual de "hacerse" en la narración) hasta la hibridación con la máquina» (Moreno, 1996:84).

2.- Es *pro-positivo* (o proponedor, pues toma impulso hacia delante de forma positiva) porque el fisicoculturismo es una forma de pensar el mundo (es el «estilo de vida», independientemente de la profundidad que tenga dicho pensamiento). En el cuerpo *bodybuilder* ocurre lo que señala Le-Breton (2007:211) respecto al cuerpo en general: es una nueva forma de pensar el cuerpo por la que se consigue una nueva forma de pensar el mundo.

3.- Y es *asertivo* (defiende sus propuestas de forma radical) porque si en el cuerpo *bodybuilder* hay una ideología corporal contrapuesta a la dominante, que la ataca y que se reivindica frente a ella, como opuesta a ella, entonces el cuerpo *bodybuilder*, al proponer un cambio de paradigma, es esencialmente revolucionario. Su revolución sería tanto inter-subjetiva como intra-subjetiva. Es intersubjetiva porque propone un nuevo modelo de cuerpo social, y es intra-subjetiva porque reivindica la reconciliación del sujeto con su cuerpo, un encuentro del sujeto con su cuerpo que se opone a la hegemónica alienación del cuerpo, concebido sin más como un objeto del que se puede disponer, ajeno por tanto al sujeto mismo. Si, en general, el cuerpo es un territorio que pide autonomía, un territorio singular y soberano que posibilite nuestra subjetividad, en el cuerpo *bodybuilder* esa lucha por la autonomía existe y se hace manifiesta a través de la mirada.

Con lo anterior, vemos bien por qué decimos que el cuerpo *bodybuilder* es paradigmático y liminar: propone una nueva ideología del cuerpo contrapuesta a la ideología dominante asentada en el orden simbólico.

Pero también, y contradictoriamente, puede entenderse que el cuerpo *bodybuilder* tan solo es un producto más de una ideología dominante que pretende imponer un modelo de cuerpo y por tanto de sujeto, que se someta a la ley del mercado, que ha pasado de luchar por poseer los medios de producción con los que se producen los bienes de consumo a luchar por poseer los medios de producción del sujeto, y por tanto el sujeto mismo. El cuerpo queda a merced del mercado, del marketing, que hacen un planteamiento de diseños de vida y prácticas culturales que hacen del cuerpo el blanco perfecto: dietas, ejercicios, alimentos suplementarios, cirugías y apariencia. Y si su forma actual no se adapta al mercado entonces el cuerpo se construye, como hace el fisicoculturismo, una construcción de la forma corporal que conlleva necesariamente un consumo por el cuerpo y un gasto o desgaste del cuerpo. Hay un consumo del cuerpo que termina consumiendo el cuerpo mismo. Vivimos en una cultura de la apariencia en la que el cuerpo se convierte en un obstáculo, un vacío que ha de llenarse; ya no es un objeto dado de la naturaleza sino un mero proyecto (un deber ser), cuando no una mera cosa, y siendo proyecto se hace invisible. Es lo que dice Bauman: que hemos pasado del *cogito, ergo sum* al *consumo, luego existo.* Se consume un tipo de cuerpo al querer seguir un ideal establecido normativamente a través del orden simbólico, un modelo ajeno a nuestra historia personal, con lo que dejamos que nuestro cuerpo singular y singularizado sea colonizado externamente. El cuerpo *bodybuilder* (como el *body-art*, los tatuajes, las cirugías extremas, etc.), bajo la apariencia de un *body management* supuestamente autónomo, no sería más que una manifestación grotesca, y en ocasiones abyecta, de un cuerpo ya heteronormativizado por el mercado y el marketing. El cuerpo trastocado por el mercado se produce, circula y se consume como un objeto de mercado siguiendo las mismas leyes que rigen al consumo: la inmediatez y la utilidad. Además, si el mercado produce residuos –toda producción genera residuos, que es la parte de la materia prima que no se ha utilizado o la parte del producto que se recorta, incluso el producto defectuoso que no pasa los controles de calidad–, el cuerpo *bodybuilder* no será otra cosa que un residuo, lo que sobra, lo no controlado en el proceso de producción, que por mucho que sea un residuo es también algo que ha sido producido en el proceso productivo, pues incluso la basura se recicla y tiene un valor económico que se pone en circulación de nuevo en el proceso productivo de forma infinita, ya que el proceso productivo es capaz de reintroducir en el mismo hasta su propio vómito de forma infinita.

En consecuencia, el cuerpo *bodybuilder* puede ser una revolución del éxtasis del cuerpo, o un sometimiento al orden simbólico dominante, sin transgresión ninguna, que, por ello, se incardina en el proceso de homogenización de la belleza establecida canónicamente por la industria. En el primer caso estaría en torno a la teoría *queer* de los cuerpos, cuyo precedente es Foucault, pues sería reacción a la ideología dominante que impone códigos corporales opresivos y que ahora se confrontan mediante la presentación de un cuerpo revolucionario que atenta al orden simbólico general. En el segundo caso sería una mera manifestación de un campo de batalla ideológico en donde los cuerpos se debaten entre sus propios deseos u las presiones que se ejercen desde fuera sobre ellos, convirtiendo a dichos cuerpos en cuerpos dóciles, maleables, puesto que aun cuando aparentan autocontrol, autonomía y autodisciplina, es sensible a las normas sociales imperantes y se pone al servicio de dichas normas, en vez de revolverse y exigir un cambio ideológico sobre el cuerpo.

Por un lado, la supuesta revolución ideológico corporal que propondría el cuerpo *bodybuilder* aparecería al reivindicar un nuevo modelo de cuerpo enfrentado al orden simbólico culturalmente establecido, al ser una concreción de un proyecto para que el cuerpo deje de ser fatalidad biológica y pase a ser algo que el hombre puede controlar y construir por sí mismo (*body management*), merced a una tecnología y una técnica del entrenamiento. El cuerpo *bodybuilder* es el paso del cuerpo-objeto al cuerpo-sujeto, un cuerpo en el que el sujeto decide transformarlo, depositando en el cuerpo la potencia de la auto-transformación, de conseguir aquello que dentro de la matriz simbólica ahora se carece. El cuerpo pasa a ser potencia y proyecto ontológico, de modo que lo que físicamente se modifica sea el camino para conseguir una nueva forma de ser. Si entendemos que el cuerpo *bodybuilder* es, cuanto menos, una transgresión, una abyección reivindicativa, sí tendría un componente revolucionario, en cuanto manifestación ideológica y simbólica proactiva, propositiva y asertiva.

Por otro lado, si entendemos el cuerpo *bodybuilder* como un producto del marketing de la ideología imperante de cuerpo y su orden simbólico, no existiría tal revolución ideológico corporal, tal éxtasis del cuerpo, y ese orden simbólico dominante se habría adaptado –o, al menos, sin adaptarse se habría mostrado generoso– para incluir dentro su dominación al cuerpo *bodybuilder*. En ese contexto, el cuerpo *bodybuilder* sería un cuerpo que asume la ideología dominante expresada en un orden simbólico que admite estas formas corporales mercantilizadas dentro de un abanico de posibilidades paralelas al canon corporal. ¿Cómo consigue el *poder*, en términos foucaultianos, convertir este cuerpo en un cuerpo dócil?: mediante el narcisismo, que «ha pasado de jugar un papel referencial de soberanía a ser una herramienta de control

social que se muestra como libre y no manipulado, y que es elegido haciendo coincidir con las elecciones de los sujetos hacia las prácticas, objetos y discursos idénticos… Este narcisismo se diferencia del tradicional en que la ley que rige su funcionamiento es la ley del valor… De esta manera, el cuerpo aparece dentro del consumo narcisista de signos, donde se busca ante todo la singularidad» (Barreto, 2006:61).

En realidad, el cuerpo *bodybuilder* es ambas cosas (cuerpo revolucionario y cuerpo sometido), porque su naturaleza es esencialmente dialéctica, o al menos contradictoria. Es una cosa y su contraria: es cuerpo mercantilizado y cuerpo revolucionario, es cuerpo sometido y cuerpo revolucionario. Si tuviéramos que decantarnos por una única propuesta, diríamos que es un cuerpo sometido pero marginal, pues deambula en los márgenes que el orden simbólico e ideológico mercantilizado establece. No hay oposición a ese orden, no hay revolución, y sí sometimiento, por mucho que se presente como una propuesta nueva, transgresora.

II. ESTUDIO COMPARATIVO DESDE CUATRO PERSPECTIVAS DEL CUERPO EN LA MODERNIDAD: MARX, BOURDIEU, FOUCAULT Y HAKIM

II.1. Análisis desde la teoría materialista dialéctica de Marx

Karl Marx estudia el cuerpo desde su función y naturaleza como objeto. En las relaciones mercado-capital, el cuerpo adquiere atributos negociables en el mercado de trabajo. Con estos atributos se le permite la condición de inserción y competitividad. Sin embargo, afectado por la ley de la oferta y la demanda, el trabajador se obliga a vender su cuerpo como fuerza de trabajo a quien ofrece el valor más alto, y esto lo transforma el cuerpo en mercancía que es utilizada según la conveniencia del adquirente.

Con Marx el cuerpo tuvo un nuevo campo propicio, fundamentalmente con los *Manuscritos económico-filosóficos* y con *El Capital*. Por ello mismo, Marx pertenece claramente a los filósofos que hacen del cuerpo una apuesta fundamental: el materialismo marxiano es un «materialismo de la práctica», y la «práctica no puede pensarse de modo no idealista sin que le corresponda un papel determinante al cuerpo» (Haber, 2007:9). En su *Tesis sobre Feuerbach* se fijan los principios de una filosofía de la práctica. En *La ideología alemana*, Marx y Engels dicen que «la primera premisa de toda historia humana es, naturalmente, la existencia de individuos humanos vivientes. El primer estado que cabe constatar es, por tanto, la organización corpórea de estos individuos y, como consecuencia de ello, su relación con el resto de la

naturaleza». Finalmente, la crítica del capitalismo es, en Marx, una crítica por los efectos, y principalmente por los efectos producidos sobre el cuerpo (Haber, 2012:21).

Desde sus postulados materialistas dialécticos, Marx sostiene que, siendo la esencia humana el conjunto de relaciones sociales, el trabajo es una forma de domesticar el cuerpo, utilizando para ello la técnica. El trabajo es una actividad no libre, pues en la lógica capitalista es el grupo social el que condiciona, a través de reglas y discursos, lo que ha de hacer y pensar el trabajador. De esa manera, el trabajo no responde a una realización espontánea y alegre de la humanidad, sino a un condicionante cultural que se irradia a través de la educación y que llega incluso a los aspectos más íntimos de la persona, residiendo ahí la domesticación criticada (seguimos aquí la *Tesis sobre Feuerbach y otros escritos*). Domesticando el cuerpo también se domestica la moral social del hombre. Esto supuso que el modo de producción capitalista reorientó en la Modernidad las relaciones del cuerpo con el sujeto. (Tengamos en cuenta que, como decía Foucault, el siglo XIX era el apogeo de la biopolítica). El hecho de que el trabajador tenga que colocar su cuerpo, arrendando su trabajo a un sistema de producción que demanda ganancias a través del cuerpo, supone una limitación para el sujeto. El cuerpo humano en Marx se entiende como en perpetua comunión con los otros cuerpos y con la naturaleza a través del intercambio material que realizan los cuerpos físicos.

Pues bien, el sistema capitalista instituye unas normas nuevas para el cuerpo y el nuevo espacio en el que éste actúa (la fábrica en vez del tradicional espacio de vida). La fuerza de trabajo (el cuerpo) pasa a ser subsistencia para unos y acumulación para otros. El cuerpo será, por tanto, un objeto dominable, *entrenable*, una herramienta para la expansión del capital (Barrera, 2011:127). Las normas actuarán sobre el cuerpo, sobre su entrenamiento, sobre su función y sobre su motricidad. El cuerpo del trabajador es una forma de generar «plusvalía». Surgen entonces reglas, discursos y dispositivos por los que se configura el cuerpo productivo, con lo cual se convierte en material de explotación, y el obrero será más pobre cuanta más riqueza produce, pues la desvalorización del mundo humano crece en razón directa de la valorización del mundo de las cosas.

Aquello que Marx denomina como «transformación social» es, en puridad, el *habitus* de Bourdieu, que explica la transición entre el «cuerpo alienado» a «cuerpo emancipado» propuesta por Marx. Es importante entender la consideración de Marx sobre el cuerpo como estructura que exterioriza una serie de relaciones de dominación (Barrera, 2011:121). El cuerpo da cuenta de la clase social y de la legitimación de un sistema económico, en este caso, del capitalista. Así aparecen un «cuerpo dominado» y un «cuerpo dominante». El cuerpo dominado

puede entenderse como un cuerpo alienado, cuerpo sometido y cuerpo dócil. Cuando se sobrepone contra la represión, se convierte en un cuerpo emancipado. En la medida que el cuerpo es en potencia creador de nuevas realidades que pueden ser opuestas a las realidades preexistentes, tiene capacidad transformadora del *habitus*, es decir, del conjunto de disposiciones, un agente puede relegar su condición de cuerpo subyugado para convertirse en un cuerpo subversivo generador del dinamismo de la acción (Bourdieu, 1991:225).

La exigencia del «modelado» del cuerpo refuerza el tema del trabajo, el de la voluntad aplicada al cuerpo: constancia y tenacidad, obstinación y perseverancia. El modelado del cuerpo, consiguiendo la forma, se convierte en algo psicológico: afecta a sensaciones y referencias internas (Corbin, 2006:179). En el cuerpo *bodybuilder* hay que tener en cuenta que puede ser utilizado tanto para ocio como para trabajo. Pero en el uso del cuerpo para el ocio y para el trabajo lo que hace el cuerpo *bodybuilder* es, mediante el trabajo, acumular energía, en forma de fuerza física, y constituir una forma, con un fin social: se hace, en mayor o menos medida, para los demás, bien una masa indeterminada (ocio) bien un empleador concreto (patrocinador del profesional).[20] El trabajo es una forma de acumulación de energía a través del entrenamiento, que incide sobre su función y su motricidad, y que condiciona al sujeto en otros aspectos de su vida, fundamentalmente los psíquicos y su identidad como sujeto.

Desde este punto de vista, consideramos aquí el cuerpo *bodybuilder* como una metáfora de la idea de explotación del cuerpo del trabajador expuesta por Marx, pues el sujeto del cuerpo *bodybuilder* explota su cuerpo, lo manufactura mediante el trabajo inducido por reglas, discursos y normas, y con esa explotación lo cosifica, lo convierte en material de explotación dispuesta a circular en el mundo de las cosas de valor, con lo que da valor a la cosa en detrimento del valor del propio sujeto al poner su plusvalía en manos de otros. Las reglas, discursos y normas vienen dados subculturalmente a través de la comunidad y la industria fisicoculturistas, que se expresan tanto directamente (revistas, vídeos, concursos, etc.) como indirectamente (medios de comunicación masiva). La artificialidad (como en el trabajo del cuerpo según Marx)

[20] Wacquant (1995) ha analizado la figura del *matchmaker* en el boxeo, del promotor pugilístico en cuanto cuerpo dominante o empresaril en el boxeo suburbial. En el «mercado pugilístico» Wacquant sostiene que «las transacciones tienen por objeto cuerpo, sufrimiento y dinero…, espacio situado en la intersección de la prostitución de las artes del espectáculo, del compromiso militar y de la economía informal de la carne» (Haber, 2007:80). «El trabajo del *matchmaker* consiste en alquilar cuerpos para espectáculos de boxeo compuestos por un "cartel" (*card*, el combate principal, disputado en diez rounds) precedido por cinco combates preliminares (*undercard*, disputados de cuatro a ocho rounds cada uno, que constituyen "la primera parte de la velada", y de reunirlos de modo satisfactorio, tanto desde el punto de vista deportivo como financiero (81-82)».

viene dada por que el cuerpo *bodybuilder* es antinatural en la medida que es un producto manufacturado, fruto del trabajo corporal del sujeto, no fruto de la naturaleza y alegre y espontanea humanidad. Es un proceso dialéctico puesto que es una forma por la que el hombre se exterioriza, sale de sí, transforma la naturaleza y sobre esa transformación deja huella humana. Para los atletas que practican el fisicoculturismo, «la acumulación exitosa de músculo se ha transformado en capital social, cultural y, algunas veces, económico, que tiene valor simbólico para su sentido del yo o capital existencial. Visto así, podemos imaginar un cuadro en el que la emergencia de la identidad individual y social está directamente relacionada con el desarrollo corporal» (Brown, 2003:69).

Por tanto, el cuerpo *bodybuilder* es una idea de *acumulación*, puesto que el sujeto utiliza su cuerpo para acumular en él, es una acumulación de plusvalía derivada de un trabajo que no es fruto de realización espontánea y alegre sino de condicionantes externos no naturales que conllevan alienación. Es una acumulación forzada de plusvalía al haberse incluido al sujeto en un círculo de acumulación y producción, en este caso corporal. No se trata tanto aquí de un problema psíquico o social en origen (narcisismo, autoritarismo, violencia simbólica, masculinidad puesta en riesgo, etc.), sino de una visión de cómo el sujeto utiliza el cuerpo *bodybuilder* de una forma similar a como había descrito Marx el uso del cuerpo por el trabajador, llevando a la alienación en el trabajo por falta de espontaneidad y humanidad.

Dicho lo anterior, hoy vivimos en una época postmarxista, y los conceptos se tienen que actualizar. En el régimen de producción neoliberal la explotación del cuerpo ya no se produce como alienación y desrealización del trabajador, sino como libertad, como autorrealización y auto optimización. «Aquí ya no existe el otro como explotador que me fuerza a trabajar y me alinea de mí mismo. Más bien, yo me exploto a mí mismo voluntariamente creyendo que me estoy realizando» (Han, 2017:64). Esa referencia encaja bien en el concepto de cuerpo *bodybuilder*. «Esta es la pérfida lógica del liberalismo… Me mato a optimizarme. Tras el espejismo de la libertad se esconde el dominio neoliberal. El dominio se consuma en el momento en que coincide con la libertad» (64-65).

Una vez más, vemos que el cuerpo *bodybuilder* es un fenómeno típico de la Modernidad y del cuerpo surgido en la Modernidad.

II.2. Análisis desde la teoría del *habitus* de Bourdieu

Bourdieu introdujo la Sociología en la vida cotidiana, donde Sociología, Antropología y Filosofía confluyen, se mezclan y retroalimentan. En *El sentido práctico* (1991) Bourdieu define el *habitus*, que es un concepto central en la teoría de campos sociales de la vida cotidiana (campos de juego históricamente determinados en los que los participantes luchan, son agentes teniendo posiciones dentro de la estructura social de esos campos). En los campos sociales habrá lucha y conflicto por un capital simbólico (capital que otorga prestigio y poder). Los agentes aprenden a actuar dentro del campo mediante el habitus, que se define como «aquellas estructuras representativas incorporadas socialmente en los sujetos, las cuales se hacen factibles a través de su corporeidad y, además, van configurando un sistema de relaciones simbólicas» (Bourdieu, 1991:151). Es un modo de acción y de pensar originados en la posición que ocupa el sujeto (el agente que se mueve en las posiciones dentro del campo). El *habitus* es lo social inscrito en el cuerpo, y otorga unos márgenes de maniobra en los que el sujeto aprende las reglas de juego y las internaliza en su subjetividad, siempre dentro del campo social. Se conjuga lo objetivo y lo subjetivo. Como remarca Wacquant (2012, 178), el *habitus* (1) recoge una aptitud social, que por esta razón varía conforme varía lo social (conforme varían el espacio y las distribuciones de poder); (2) es transferible a varios dominios de práctica (música, deporte, comida, mobiliario…); (3) es durable pero no estático o eterno: las disposiciones son socialmente montadas y pueden ser erosionadas, contrarrestadas o incluso desmanteladas por la exposición a nuevas fuerzas externas, como, por ejemplo, lo demuestran la emigración; (4) sin embargo está dotado de una función inercial, en la medida en que tiende a producir patrones de prácticas después de que las estructuras sociales lo han fecundado, y porque cada una de sus capas opera como un prisma a través del que las viejas experiencias son filtradas y los subsecuentes estratos de disposiciones recubiertos (de allí el peso desproporcionado de los esquemas implantados en la infancia); (5) introduce un intervalo, y a veces un hiato, entre las determinaciones pasadas que lo han producido y las determinaciones actuales que lo interpelan: como "historia hecha naturaleza",

En el fisicoculturismo hay un campo con agentes y hay un capital simbólico. Los agentes aprenden a moverse dentro del campo, internalizando las reglas y respetándolas. El campo está estructurado (hay instituciones y reglas) y es un entorno homogéneo donde se comparten formas de vida y donde las personas se comportan de forma parecida en dicho contexto social. En términos de Bourdieu, esas reglas estructuradas y el respeto y cumplimiento por los agentes sociales que se mueven dentro de ese campo serían prácticas que se realizan mediante

intencionalidad sin intención. En el caso del cuerpo *bodybuilder* hemos visto ya que las normas y reglas subculturales se inscriben en un cuerpo dado, conformando su subjetividad. En el fisicoculturismo hay disposiciones duraderas, estables aunque no eternas (no son naturales) que determinan la forma de actuar, sentir y pensar. En el cuerpo *bodybuilder* no solo se produce un cambio del objeto (el cuerpo en cuanto cosa) sino del sujeto: cómo se piensa, cómo se actúa, cómo se siente. Cuando analicemos posteriormente cómo se ha ido creando a lo largo del siglo XX este repertorio de normas y discursos lo veremos más claramente. En el cuerpo *bodybuilder*, en consecuencia, aparece una relación entre lo social abstracto y el comportamiento individual. Eso es *habitus*: «(…) el sistema de disposiciones duraderas y transferibles (que funcionan) como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin si suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos (…) sin ser producto de obediencia de reglas» (Bourdieu, 1991:92). Si el cuerpo, según Bourdieu, es fruto de la cultura, implica por tanto la existencia de dominadores y dominados, siendo un texto donde se puede ver la relación de poder.

Pues bien, el cuerpo *bodybuilder* encaja bien como metáfora de la idea de *habitus*. En el cuerpo *bodybuilder* hay dominación en la medida que las propiedades corporales estéticas no son los aspectos puramente físicos naturales, sino que son aprendidas por el sujeto, que las interioriza e inscribe en su cuerpo de modo que sean percibidas socialmente y gane una recompensa por ello en forma de integración social. Pero esa dominación se basa aparentemente en una relación de tipo natural, consentida, de modo que se busca estar a gusto con la propia corporeidad.

El *habitus* de Bourdieu implica una aceptación del sujeto, que no ve las reglas y disposiciones como imperativos sino como un tipo de relación natural con su cuerpo. En el mundo del fisicoculturismo esto mismo se expresa mediante el sintagma «estilo de vida» culturista.

II.3. Análisis desde los dispositivos corporales de Foucault. El cuerpo *bodybuilder* ante las tesis de la biopolítica foucaultiana

En las tesis de Foucault (1990, 1996, 1999, 2000, 2010) sobre el cuerpo, este es el «ser mismo en movimiento». Creo que este lema cualquier fisicoculturista profesional lo aceptaría sin reservas. Parte Foucault de la tesis de que el cuerpo humano es una fuerza de producción,

pero que no puede entenderse en términos biológicos o como materia, sino en términos políticos, puesto que es el poder político el que proporciona un espacio al cuerpo, donde el sujeto puede utilizar su cuerpo de forma aparentemente libre, para el ocio o para el trabajo. Frente a Marx, considera que el trabajo no representa la esencia del hombre ni hay por tanto posibilidad de eludir la obligación de trabajar, que viene impuesta políticamente.

En efecto, el cuerpo en Foucault se convierte en cuerpo productivo, que, cuando surgen las sociedades disciplinares, integran al cuerpo en las organizaciones productivas, mediante juegos estratégicos de biopolítica utilizando para ello dispositivos de intervención y objetivación del movimiento del cuerpo, lo que puede hacer y desear el cuerpo.

En *Historia de la sexualidad* (1990), Foucault señaló que la Modernidad, identificada con la ciencia, siempre ha tachado al cuerpo como algo subversivo, porque tiende a la corrupción, a la entropía, a la muerte, lo que lo convierte en culpable, lo cual conlleva que desde fuera se tenga que intervenir protegiendo al cuerpo de sí mismo, de su propio corruptibilidad. Esa intervención desde fuera del cuerpo Foucault la denomina «biopoder».

Según Foucault, el orden político se mantiene a través de la conversión en «cuerpos dóciles» -entendido como pasivo, subyugado y productivo- de los cuerpos de los sujetos. El Estado, a través de sus muchas instituciones y dispositivos: escuelas, hospitales, prisiones… coloca todos los aspectos de la vida bajo su mirada controladora. La disciplina institucional, la vigilancia y el castigo del cuerpo crea cuerpos habituados a una regulación externa, trabajando para disciplinar el cuerpo, optimizar sus capacidades, mejorar sus fuerzas, aumentar su utilidad y docilidad, integrándolo en sistemas de eficiencia y controles económicos. «Cada sujeto cree actuar en libertad cuando, en realidad, se pliega a las conminaciones de un campo social cuyo impacto sobre sí mismo desconoce» (Barreto, 2006:61). El poder, en consecuencia, será tanto más exitoso cuando puede esconder sus mecanismos al sujeto de forma eficiente, y la forma mejor que tiene de hacerlo es sustituir la intimación y la represión heterónomas por el deseo autónomo, de modo que el sujeto asuma como algo propio y querido lo que en realidad ha sido inoculado externamente por el poder. El poder aparece incrustado en discursos y normas que son parte de las prácticas personales, los hábitos y las interacciones de nuestra vida cotidiana.

En el caso del culto al cuerpo esto funcionaría incluyendo en el discurso tanto referencias a la moralidad y la disciplina como al placer y el éxito. El placer y el éxito se lograrán mediante una disciplina a la larga que provoca placer a corto plazo, mientras se realizan los ejercicios y se ven los resultados. La disciplina aparece limpia de toda connotación tradicionalmente

negativa, pues elimina referencia al ascetismo cristiano que concibe el cuerpo ascético delgado y enfermizo como una forma de manifestación espiritual. La disciplina, de esta manera, es una liberación, ya no es dolor físico sino placer físico y espiritual. «Estar en forma» es bueno para la salud y para evitar el dolor no querido y las enfermedades, y provoca placer a quien «está en forma» mientras realiza ejercicios. En aras de la salud todo se acepta. Reforzando esta sustitución de conceptos, el poder se enmascara asimismo con el empoderamiento, promoviendo la disciplina como fuerza de voluntad y viceversa. Se hace ver al sujeto que él es dueño de su destino en cuanto él puede evitar, con el ejercicio, los males de la enfermedad. El poder, por tanto, es omnipresente. Se ejerce desde innumerables puntos y se incrusta en las relaciones intersubjetivas mediante dispositivos como el médico estatal.

En nuestro caso, la vigilancia del peso corporal y del estado físico proviene de uno mismo, pero es inducida externamente por el dispositivo, generalmente el estamento estatal, el estamento médico y los medios de comunicación. De esta suerte, el imperativo sanitario se muestra como un dispositivo que presiona en la configuración de un nuevo modelo de cuerpo que se adapta a la norma establecida por el dispositivo. El cuerpo se vuelve «espacio» donde operan los poderes estatales de normalización en materia sanitaria. Pero el poder no se limita a ese espacio-cuerpo, pues la mirada omnímoda del poder aparece también en las tecnologías que utiliza el cuerpo: la báscula de baño, el espejo, la televisión, las revistas, las películas, la clase de gimnasia, la tienda de ropa, la mesa de la cena, la oficina, los compañeros, las imágenes de éxito, etc.

El «biopoder», por su parte, representa una de las tres formas en que Foucault cree que los humanos adquieren su condición de sujetos. La primera forma es mediante «prácticas divididas», en las que las personas están separadas en categorías (por ejemplo, separando lo sano de lo loco, ingresando al loco en hospitales mentales). La segunda forma es objetivar a las personas como sujetos en un proceso llamado «clasificación científica», que es un proceso que a menudo involucra la apariencia física del cuerpo humano. Finalmente, para Foucault las personas están hechas en sujetos por su propia «subjetivación». El «biopoder» será lo siguiente: las personas aplican «tecnologías de poder» sobre sí mismas, de modo que el poder no necesita aplicar otras formas represivas y de control. En lugar de reprimir, aparecen el comportamiento y el discurso. El cuerpo es por lo tanto, una parte clave de esta ecuación. Se crea un mecanismo que convierte en rutina el comportamiento físico de personas que «no están en posiciones de poder», que comienzan a adaptar su comportamiento y a mover sus cuerpos en línea con lo que aquellos que ostentan el poder quieren. Foucault afirma que a través de los mecanismos de

biopoder el poder produce los tipos de cuerpos que la sociedad requiere en cada momento. En nuestro caso, el seguimiento de una dieta y la realización de ejercicios crean cuerpos disciplinados apropiados para la empresa capitalista en un mundo posfordista y neoliberal: una empresa productiva y controlada, como las tradicionales, pero ahora muy habituada a manifestarse ante el exterior, abierta a la mirada. Una empresa que se exhibe a sí misma y que exhibe a sus empleados. El cuerpo ya no es abordado principalmente como «valor de uso» ni como «valor de cambio» (es decir, como pura fuerza de trabajo), sino como «valor de exhibición» (equivalente al «capital erótico» de Hakim), y en tanto tal de él se extrae una nueva plusvalía. Se pasa así de la vigilancia disciplinaria típica de las sociedades pre-modernas (dispositivos carcelarios y sanitarios, eminentemente represivos) a la gestión por el propio sujeto de las posibilidades, riesgos y apariencias, y si no hay una movilidad económica, social ni cultural, al menos habrá una movilidad estética como sendero hacia una vida mejor. Tales cuerpos son especialmente apropiados en casos de crisis económica, donde estamos espera que a través de la disciplina y la abnegación. Por un lado, nos permiten trabajar más duro a cambio de cada vez menos ingresos, pero sin olvidar que ese cuerpo debe consumir: la insatisfacción con el cuerpo encarnada en la dieta también es buena para el capitalismo porque conduce al consumo: se compra ropa nueva, nuevas comidas, nuevos zapatos, nuevos gimnasios, etc. El cuerpo tiene que ser vivenciado como imperfecto, finito, y fatalmente condenado a la degradación y la obsolescencia, por lo que se intenta frenar o revertir estos efectos, sometiendo el cuerpo a privaciones y sacrificios (mortificaciones, ayunos, prohibiciones, etc.).

Es la ideología capitalista de la responsabilidad individual sobre el cuerpo, que lleva a los sujetos a cuidar de sus propios cuerpos y de su propia salud, en contraste a la idea de un derecho a la atención de la salud que se ha convertido cada vez más aceptado. Esto justificaría una restricción en los derechos a los servicios médicos, el ahorro del Estado del bienestar y de las empresas en gastos de atención médica, devolviendo con ello al consumidor los costes de atención médica. El ciudadano se reclama a sí mismo como titular soberano de su cuerpo y, por tanto, de lo que puede hacer con su cuerpo: su destino. El cuerpo es el soporte de su existencia en un entorno competitivo, y necesita que el cuerpo rinda al máximo.

En conclusión, según Foucault, el dispositivo de la corporalidad crea cuerpos que ingresan en regímenes de control y autocontrol permanente y se ponen a disposición del poder político, médico y medios de comunicación. Hay un significado económico y un significado político vinculados con las tecnologías disciplinarias, según señaló Foucault en *Vigilar y castigar*: «La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye

esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia)». Cada riesgo sobre el cuerpo sano y exhibible tiene que ser evitado y conjurado de manera privada. Es el sujeto, entendido como usuario pero también como consumidor del mismo, el que se hace responsable de su vida. Y si no lo hace, o fracasa al intentarlo, entrará en la zona en que actuará la tanatopolítica.

En el cuerpo *bodybuilder* se da una suerte de «microbiopolítica» de naturaleza metafórica. La aplicación analógica a nuestro caso pasa por un hecho ineludible: en la actividad fisicoculturista, al ser una actividad deportiva de ocio, no podemos hablar en puridad de prácticas punitivas ejercidas por los dominadores sobre el cuerpo de los dominados en la medida que no hay propiamente un poder político detrás. Pero sí creemos que encaja bien en la definición de «cuerpo dócil».

El cuerpo *bodybuilder* es, desde nuestro punto de vista, claramente un cuerpo dócil. Para sustentar esto somos conscientes de que el cuerpo dócil en la teoría de Foucault es la consecuencia de la dominación política, y que hemos dicho anteriormente que en el cuerpo bodybuilder no existe, como tal, una dominación política por cuanto no existe la coerción que caracteriza a todo poder político. El cuerpo *bodybuilder* es consecuencia de una operación de anatomía normativa, fruto de la disciplina, mediante técnicas que la conforman para determinados fines, que son de producción y de sujeción. A pesar del vértigo que nos da aplicar esta analogía, creemos que la teoría del cuerpo dócil sí nos encaja en cuanto el cuerpo *bodybuilder* es un medio de producción capitalista, y externamente a él (no mediante instituciones políticas organizadas de forma estatal, salvo en el caso de los totalitarismos, pero sí mediante instituciones sociales que son potentes creadoras de normas y disposiciones).

Otra idea foucaultiana, la de la tecnología del cuerpo y la tecnología del ser, creemos que encaja perfectamente en la existencia del cuerpo *bodybuilder* (Wesely, 2001), si bien Foucault la referenció al poder de los estados modernos. Utilizamos en esto el recurso a la analogía. En efecto, la tecnología del cuerpo que utiliza el cuerpo *bodybuilding* puede ser empleada tanto para masculinizar el cuerpo como para feminizarlo, considerando en todo caso al cuerpo como objeto, como cosa, y siendo dicha tecnología del cuerpo utilizada en uno u otro sentido en función del poder que hay detrás de ella. El cuerpo *bodybuilder*, pues, aparece como un objeto, y como tal objeto, una suerte de contrario que se vuelve contra el sujeto, que se le arroja y que se le contrapone, contradiciéndolo, siendo reacio al sujeto y ofreciéndole resistencia. El cuerpo *bodybuilder* seguiría en eso lo que es en nuestra civilización el cuerpo, un objeto que se nos muestra como contrario al sujeto (Han, 2017:67).

Así, en función de los valores dominantes en cada momento, la imagen de los músculos se ha visto como algo masculinizante, como identidad del patriarcado, y, en consecuencia, como símbolo de masculinidad (Kimmel y Messiner, 1989). El cuerpo *bodybuilder*, en este sentido, se convierte en símbolo fálico que identifica la jerarquía identitaria masculina (Randall, 1992).

Pero, ¿qué ocurriría entonces con el cuerpo *bodybuilder* femenino? En tal caso, no hay una identificación con el símbolo de masculinidad, sino con la estrategia de control corporal, de lucha por la dieta y por evitar lo suave. Sería perfectamente posible que la mujer con cuerpo *bodybuilder* siguiera una idea no masculinizante sino feminizante. Lo que hace la tecnología del ser es permitir al sujeto negociar con los demás, interactuar con ellos, exponer su presencia y sus ideas. Por ello, la tecnología del cuerpo no crea cuerpos naturales o antinaturales, o que asegura o amenaza el género, sino que permite al sujeto negociar con sus identidades. Es decir, que para Foucault «el género se negocia» (Wesely, 2001).

Por tanto, el cuerpo *bodybuilder* se ha construido mediante una tecnología del cuerpo pero también como una tecnología del ser, pues permite a los que la emplean estar permanentemente negociando con los demás a la par que comprendiéndose a sí mismos.

II.4. Análisis desde la noción de capital económico, cultural y social de Bourdieu y capital erótico de Hakim

Dice Giddens (1995:76) que el cuerpo lo utilizamos gracias a su «implicación práctica con el mundo objetivo y con los demás. La realidad se capta en la *práctica* diaria». La práctica diaria se produce mediante contextos, indicios y comunicación. Para ser «agente competente» en esa práctica, esto es para utilizar bien el cuerpo en nuestra presencia ante los demás, hay que aprender a ser un «agente competente –capaz de estar a la misma altura que los demás en la producción y reproducción de relaciones sociales– (lo cual) equivale a estar en condiciones de ejercer un control continuo y acertado sobre el rostro y el cuerpo… Un agente competente es aquel a quien los demás agentes ven habitualmente como tal. Este agente deberá evitar la pérdida del control corporal e indicar a los demás mediante gestos o exclamaciones que, si tal cosa sucede, no se está produciendo ningún "fallo"».

El capital erótico –equivalente en parte al capital de ese «agente competente» descrito por Giddens (1995)– sería el cuarto de los activos personales, sucesivo a los capitales económico, cultural y social acuñados por Bourdieu (2003:2).[21]

En efecto, Bourdieu (2000:131-164) distingue entre capital económico, capital cultural y capital social. Bourdieu propone su modelo con un doble sentido: contra quienes reducen el problema del capital a la economía, desconociendo el resto de las prácticas humanas, y contra el economicismo, contra el cálculo económico explícito. Dentro del capital cultural, éste se declina de tres maneras. La primera recubre un capital cultural incorporado. Nadie lo adquiere por delegación, solo el implicado. Bourdieu acude al ejemplo del bronceado o de un físico musculoso. Una segunda vertiente del capital cultural es el objetivado. Bourdieu se refiere a la pintura o los libros, susceptibles de ser donados por alguien –no como el bronceado. La tercera dimensión del capital cultural es la institucionalizada, aquella que proporcionan las credenciales educativas. Las certificaciones ayudan a que el portador no deba demostrar continuamente sus competencias.

Para Bourdieu, los tipos de capital pueden convertirse entre sí con más o menos dificultad: Por ejemplo, el dinero puede invertirse en estudios o lecturas, en arte y en bibliotecas y producir capital cultural, en desarrollo del cuerpo, en nuestra estética, que pueden resultar todos útiles para nuestros negocios. Esta tesis fue matizada por Hakim (2012) al establecer el concepto de «capital erótico». Hakim definió específicamente el «capital erótico» (2012:126) como «una combinación de elementos estéticos, visuales, físicos, sociales y sexuales que resultan atractivos para los otros miembros de la sociedad, especialmente los del sexo opuesto, en todos los contextos sociales». Es fácil colegir que estamos ante una revisitación de Aristóteles, en su versión de las virtudes éticas, al señalar que la vida eudaimónica es posible mediante la búsqueda de la virtud, sobre la que tenemos control, y de otras muchas cosas sobre las que no tenemos control, como la salud, la riqueza, la educación y, también, la buena apariencia física.

Por tanto, Hakim (2012:32) considera que el capital erótico, dependiente en parte del azar biológico y en parte de nuestra acción o inacción, no puede adquirirse con los otros capitales,

[21] El lado siniestro del capital erótico está en aquellas exigencias que el mercado impone sobre los sujetos, que conllevan abusos y exclusiones. Cfr. Moreno, J.M., *La cara oscura del capital erótico. Capitalización del cuerpo en el mercado de trabajo*, Madrid, Akal, 2016. El autor revela cómo las condiciones de trabajo en el capitalismo, especialmente en el reciente capitalismo postfordista, demandan un compromiso contractual de la subjetividad, y hasta de la intimidad, con los dictados de la empresa, en virtud del slogan neoliberal según el cual absolutamente todos estaríamos (ontológicamente) destinados a ser empresarios de nosotros mismos.

por lo que la intercambiabilidad anunciada por Bourdieu entre el capital económico, el capital cultural y el capital social ha de ser necesariamente matizada. El capital erótico desafía las jerarquías sociales y pueden poseerlo personas con escasísimos recursos económicos, sociales y culturales. El capital erótico tiene, según Hakim, varios elementos a considerar. El capital erótico no es idéntico a la belleza física (primer elemento), aunque esta obviamente coadyuva, y teniendo en cuenta que la belleza es un concepto cultural que varía. Un segundo elemento consiste en el atractivo sexual, que nace del aura generada por el cuerpo en movimiento. El tercer elemento es la capacidad para atraer a los demás por medio de la sociabilidad. El cuarto elemento procede del tono corporal y la buena forma física. El quinto elemento deriva de la inversión en ropa y abalorios. El sexto componente es la habilidad sexual propiamente dicha. Por lo demás, ciertamente, el capital erótico puede permitir el acceso al resto de capitales, y unido a cada uno de ellos (y a sus eventuales composiciones) los potencia y se potencia.

Si la tecnología del ser foucaultiana permite al sujeto interaccionar con los demás, en el capital erótico de Hakim estamos ante una manifestación de dicha tecnología. Lo expresó en los siguientes términos (2012:21): «el *sex-appeal* también nace de la personalidad y el estilo, de la feminidad o masculinidad; puede ser una manera de estar en el mundo y de relacionarse socialmente (…) reside en la forma de moverse, hablar y actuar».

En consecuencia, si el capital erótico nace de todos aquellos rasgos propios que permiten al individuo sacar partido de sí mismo y, por consiguiente, también un positivo provecho en lo que se refiere al amplio espectro de lo social, fundamentalmente al sector de las relaciones interpersonales, en el cuerpo *bodybuilder*, en la medida que es una forma de relacionarse con el entorno mediante la exhibición de rasgos simbólicos y metafóricos, hay un claro uso de ese capital erótico. El cuerpo *bodybuilder* es un activo personal del sujeto, cuyo valor social éste aprende y utiliza a modo de intermediario relacional, aparato a través del cual se regula la convivencia y se determinan nuevos patrones de interacción y de evaluación de ideas, valores y comportamientos. El contexto en el que se presenta el cuerpo *bodybuilder* ya lo hemos visto anteriormente: depende de las «apariencias normales» y de las «apariencias no normales», depende del contexto social en el que se presenta el cuerpo, bien en la comunidad subcultural, en la que el *ethos* ensalza ese cuerpo como reflejo de un éxito de superación de los límites, o en la sociedad en general, en que puede aparecer, en el extremo, como un cuerpo grotesco.

SEGUNDA PARTE

REFERENCIA ARQUEOLÓGICA Y GENEALÓGICA

CAPÍTULO IV. CUERPO *BODYBUILDER* Y CAMBIO CULTURAL EN LA MODERNIDAD

I. DEPORTES DE FUERZA Y SÍMBOLOS CULTURALES A FINALES DEL SIGLO XIX

I.1. Contenido narrativo estético de la performance fisicoculturista en su nacimiento

A finales del siglo XIX aparecen masivamente los deportes como una forma de ocio. Proliferaron nuevos deportes, generalmente de equipo, la profesionalización de la actividad física y un público masivo deseoso de disfrutar de las hazañas de unos hombres que comenzaron a ser admirados en circuitos de concursos deportivos.[22] Con el urbanismo, el materialismo, el optimismo y el liberalismo de fines del siglo XIX, el entrenamiento físico se había extendido rápidamente por el mundo occidental, llegando también a los artistas.[23]

De esos deportes nació la idea de «cuerpo atlético» (Moreno, 2013). Ese cuerpo atlético ayudó a reconstruir, mediante su propia narración –en la que ocupa parte fundamental el entrenamiento–, las imágenes dominantes pero a la vez subversivas del cuerpo mientras intentaba establecer un puente entre las aspiraciones nacionales e individuales (Frisuelos, 2013). Reconstruye las ideas dominantes del trabajo, basadas en la idolatría al trabajo y al producto, que alcanzaron su punto más alto en el último tercio del siglo XIX, que Sloterdijk (2000) identifica como renacimiento del atletismo o desespiritualización de la ascesis. Con el cuerpo atlético se reacciona, al igual que con el juego estético, contra el valor del producto en beneficio de los valores del ejercicio, los valores de la performance y los valores de las vivencias

[22] Desde muy temprano, el interés suscitado por el deporte, llevó a la creación de circuitos deportivos en ferias, donde el fisicoculturismo y la admiración por el cuerpo anatómico perfecto se hicieron un hueco importantísimo en espectáculos de music-hall y vodeviles. La práctica del deporte estuvo, en sus orígenes, circunscrita a las clases sociales dirigentes de los países cultural, industrial y económicamente más desarrollados. Esto hizo que entre finales del siglo XIX y principios del XX, el deporte se vinculara con las opciones recreativas y saludables de las sociedades entonces más modernizadas (Moreno, 2013).

23 Uno de esos artistas, que pocos probablemente se conectarían con la cultura del fitnes, y que sin embargo lo admiraba mucho, fue el escritor Franz Kafka. Al parecer, después de leer el exitoso libro *Mein System* (1904) de Jørgen Peter Müller, el nativo de Praga se convirtió en un seguidor del ejercicio doméstico. Desde 1909 hasta su temprana muerte, Kafka se ejercitó todos los días. Su interés por el ejercicio surgió de la órbita de la naturopatía, una medicina alternativa popular de la época, como respuesta a los cambiantes hábitos de vida de la población urbana.

del cuerpo. El cuerpo atlético es a la vez producto pero crítica del producto. Es resultado de un trabajo pero crítica al trabajo.

El «entrenamiento», por su parte, es otra idea que nace en esta época. Es un concepto que se obtiene del mundo de las máquinas y la ideología maquinal: si se consideraba el cuerpo como una máquina en la Modernidad, en tanto que máquina se podrá controlar y cuantificar, así como proponer, un cálculo de su mejora, con alimentos y hábitos pertinentes. El entrenamiento adquiere legitimidad, a través del «desarrollo metódico, hasta el punto de convertirse en la palabra clave de las pedagogías de la formación física», pasando el interés desde la voluntad y sus efectos al interés que despiertan diferentes partes del cuerpo, las resistencias y los obstáculos invisibles: en el entrenamiento de la fuerza se busca un objetivo más profundo, más complejo, que es un desarrollo interminable e íntimo. El entrenamiento permite conseguir un desarrollo físico de la persona, que tiene un punto de inflexión con la imagen misma del cuerpo, «que se convierte con el nuevo siglo en un núcleo cada vez más evidente y central de identidad» (Corbin, 2006:165). El entrenamiento del cuerpo es, en suma, un concepto traído del mecanicismo, que se aplica en un contexto ideológico, el de la Modernidad, sobre un cuerpo que ha sido *separado* del alma, en que el cuerpo ya no es un lugar donde martirizar, o someterse a los designios del alma, sino un lugar de deseo.

En efecto, en la Modernidad el cuerpo adquirió, gracias al desarrollo de las actividades deportivas, un gran peso en su constitución y evolución de sus representaciones y discursos hasta ocupar un lugar preponderante y definitorio a través de una imagen o conjunto de imágenes que lo identificaban, alejándose de toda moral puritana y ascética que concibe la delgadez y el castigo corporal como canon de belleza frente al nuevo hedonismo calculado por parte del capitalismo (Pedraza, 1989:42). Estas imágenes fueron creadas por los grandes productores de imágenes de principios de siglo, como el cine, la fotografía y el grabado, pero también los «discursos que articular el sentido de la acción corporal (religión, política, pedagogía, eugenesia, evolucionismo, nacionalismo, biología, medicina, fisiología, periodismo) son factores privilegiados, heterogéneos y contrastantes en la incubación del cuerpo atlético» (Moreno, 2013:58).[24]

[24] Dependiendo del lugar, la actividad física pasó de los círculos sociales de la alta burguesía y de la aristocracia a los ámbitos de la pequeña burguesía y de las clases medias de las grandes ciudades, todo ello, a medida que la sociedad fue entendiendo el desarrollo del deporte como una actividad novedosa, cosmopolita y bien considerada por el poder social, militar y político. España no fue una excepción en la valoración y el desarrollo del hecho físico deportivo respecto a otros países de su entorno geográfico y cultural (Barreto, 2006). La implantación de las prácticas físicas entre la población española durante el primer tercio del siglo XX estuvo ligada y se desarrolló

Se pensaba que el sedentarismo provocaba deseos infames que derivaban en terribles enfermedades físicas y morales, y que solo se podía conseguir una salud vigorosa y alcanzar una condición física óptima si era mediante un ejercicio planificado y regular. El «cuerpo atlético» aparece como opuesto al «cuerpo». La planificación del ejercicio físico y su exaltación ya se conocían desde mucho antes, no aparece a finales del siglo XIX. A principios del siglo XX lo que sí hubo fue una implicación expresa y directa de las autoridades en el fomento de la cultura física como vía de salud física. El cuerpo se concibió, por ello, políticamente. De esta manera, hubo campañas para fomentar la higiene personal que derivó en la apertura de baños públicos y gimnasios.[25]

Aparecieron entonces también otros dos importantes fenómenos de masas: la publicidad y el consumo masivo. A la luz de las nuevas ideas de cultura física y salud aparecieron imágenes que buscaban provocar atracción en el público, aprovechando la ansiedad del hombre de conseguir un cuerpo mejor, y se publicaron revistas y libros, y se vendían productos pseudocientíficos que potenciaban los resultados, o al menos que se presentaban como solución a la nueva necesidad creada. En esa publicidad masiva la fotografía fue esencial, pues frente a la ilustración existente hasta ese momento, conseguía potenciar el atractivo de los cuerpos exhibidos. El lenguaje del fisicoculturismo, y la industria que lo sustentaba, se manifestó a

paralelamente al grado de industrialización y modernización cultural de la sociedad. Fue a partir de 1910, y sobre todo en los años veinte, cuando el deporte se popularizó como espectáculo y en mucha menor medida, como práctica.

[25] Es en estos años cuando surgen organizaciones sociales que promueven esos mismos principios fomentados por el Estado victoriano: singularmente YMCA y los *Boy Scouts*, que tuvieron un rol fundamental en democratizar, masificar, el deporte y la camaradería entre hombres y entre mujeres, separadamente. La organización YMCA tuvo una función e influencia muy importantse para el desarrollo de la educación física y deportes; su base filosófica era el desarrollo del carácter cristiano y adecuados estándares de vida. En 1885 se fundó la Escuela Internacional de Entrenamiento, que formaba parte de la YMCA, en Springfield, Massachussetts. En esta época, el profesor Robert J. Roberts era instructor de Educación Física de la YMCA, y tuvo una gran infuencia positiva para el desarrollo de la educación física. En el 1866 se establece la *Young Women's Christian Association* (YWCA). Esta organización fue fundada en Boston por Mrs. Henry Durant. De connotación muy similar a la YMCA, fomenta activamente la educación física y deportes entre sus miembros. Sin embargo, en su inicio, el YMCA hizo hincapié en el estudio bíblico, oración y educación y había desaprobado el deporte y las actividades deportivas como una distracción no deseada del evangelismo. Pero les resultó cada vez más difícil retener miembros debido a la competencia con estas atracciones seculares. Durante los siguientes veinte o treinta años, puntos de vista más liberales se infiltraron en la filosofía de la YMCA, que previamente se había caracterizado por la piedad evangélica. El resultado fue la proliferación de gimnasios y programas de salud y estado físico dentro de la YMCA a ambos lados del Atlántico (Rosen, 1994).

través de las fotografías. De la fotografía en formato postal se pasó rápidamente a la revista de fotografías como paso lógico (Frisuelos, 2013).

Específicamente en el ámbito del fisicoculturismo, son tres las nociones fundamentales: entrenamiento, la exhibición y la narración.

1.- El *entrenamiento* en el ejercicio físico y deportivo se codifica a finales del siglo XIX. Es una forma de inventar una moral, una visión ética, casi pedagógica, buscando la ejemplaridad buscando el perfeccionamiento (Corbin, 2006:169).

2.- El otro componente es la *exhibición*, el juego de la mirada. Para que el fisicoculturismo y su propuesta de cuerpo *bodybuilder* evolucionara desde sus orígenes como deporte y performance de fuerza, requirió un cambio, desde la visión del cuerpo humano como una mera herramienta utilizada para la fuerza, a concebir la masa muscular no como una máquina de fuerza sino como una representación destinada al deseo permitido estético y al deseo oculto y no permitido erótico. Esto no se daría en el fisicoculturismo femenino muchos años después, que evolucionaría en el sentido contrario.

3.- La *narración* que contenía esta nueva disciplina artística y deportiva era pretendidamente pobre. Conscientemente o no, el fisicoculturismo supo presentar una suerte de mensaje que triunfó en la población. Hasta ese momento, los *strongmen* hacían exhibiciones de fuerza, con aparatos y pesas delante del público. Su mensaje se centraba precisamente en dichos equipos y pesas, demostrando al público que eran capaces de levantarlos sin problemas. El espectáculo acaba cuando el forzudo ha demostrado que las máquinas, pesas o aparatos que ha sacado a escena son dominados por él, un hombre (casi nunca una mujer) extraordinario. Ese mensaje es tan pobre como aparece: demostrar que el hombre fuerte puede hacerlo mediante una perfomatividad hiperviril. Sin embargo, Sandow empobrece aún más ese mensaje: ahora ya no habrá exhibiciones de fuerza, el público no entrará en contacto con máquinas, aparatos o pesas que el forzudo levantará ante el asombro general. El atleta sale a escena él solo, sin apoyo material. Tampoco se ayudará de otros elementos escenográficos que le ayuden en su narración estética: sale prácticamente desnudo, sin ropas, sin más aditamentos. Tampoco hace ninguna exhibición de fuerza. No habla. Se limita a realizar poses contrayendo su musculatura, que exhibe a la audiencia.

Estamos, pues, ante un espectador de una actividad performativa que Gumbrecht (2006:226) define desde su actitud de comunión con los deportistas, propia del espectador que él denomina dionisíaco. Gumbrecht sostiene que cada deporte atrae a un tipo de espectador diferente,

aunque, «en principio, cualquier clase de deporte puede atraer tanto a espectadores con una mirada como a los que depositan su orgullo y su esperanza en los atletas». El espectador del fisicoculturismo es esencialmente dionisíaco. No es un espectador que se deleite pensando en jugadas, en tramas, en posibilidades, sino que se deleita en el goce pasivo.

Así, el mensaje empobrecido esconde un segundo mensaje, casi subliminal, haciendo que las simples poses del ejecutante se perciban, también, de otra manera por la audiencia. También podemos decir que cuando un emisor emite un mensaje muy pobre permite a la audiencia que sea esta la que lo enriquezca. Si ese mensaje se emite pretendidamente pobre, se tiene que cuidar solamente lo que se emite, de modo que sea como un envoltorio donde cualquier mensaje que capte la audiencia pueda tener cabida. Así, en efecto, por un lado, hay parte de la audiencia que ve aquello como una expresión codificada de deseos ilícitos, tanto entre hombres como entre mujeres. Por otro lado, muchos hombres se sentirían atraídos hacia el fisicoculturismo como una forma de conseguir un cuerpo más varonil. Aquella exhibición de cuerpos desnudos, pero que aparentemente no pretendían demostrar la desnudez como objeto de goce ajeno, servía para ocultar los deseos homoeróticos pero dentro de un contexto que se presentaba como fuertemente heterosexual. Sandow era un héroe de las clases proletarias, en el que se veían reflejadas por lo que éste representaba y que les atraía: el ejemplo personal de la movilidad social que suponía el éxito de un inmigrante europeo inicialmente desarraigado, la fuerza masculina heterosexual exhibida sin complejos, la popularidad como fenómeno de masas, el ocio y la contemplación de espectáculos de deporte, el consumo masivo, la publicidad y un triunfo económico. La contradicción quedaba resuelta: no estaban ante una actividad ridícula, extraña, suciamente lasciva e inútil, por tanto repulsiva, como hubieran tildado las élites culturales a los espectáculos de Sandow, sino ante una referencia social y cultural, que proponía un canon estético y un mensaje social. En paralelo, subrepticiamente, el mensaje empobrecido permitía que fuera a su vez enriquecido por los propios destinatarios del mismo: cada cual podía ver o participar del espectáculo según su propio criterio, tantos como espectadores (Pettegrew, 2007).

Muchos podrían ver aquello como un espectáculo grotesco, otros muchos como un fenómeno de sutileza estética, otros como un descubrimiento del cuerpo masculino que raras veces podrían ver de otra manera en vivo, y que comprobaban que las imágenes que ellos habían visto sobre todo en postales podían convertirse en algo real (hasta primeros del siglo XX, gracias a las empresas editoriales de Bernarr Macfadden, no se popularizaron masivamente las revistas ilustradas y la única vía para contemplar tales cuerpos eran las postales con una aún incipiente fotografía, y raramente las clases populares acudían a museos). Finalmente, habría otros que

descubrirían aquello como una codificación socialmente aceptada de deseos ilícitos homoeróticos, pues veían a Sandow –que no casualmente era bisexual– como un hombre maduro de belleza clásica contrapunto de la belleza de los jóvenes efébicos e inocentes. Sandow transmitía una imagen de un hombre viril y masculino, que reflejaba no sólo la fuerza, sino también poder y control, cualidades que se buscaban para definir a un hombre. Los atletas que popularizan las fotografías muy pronto se convirtieron, pretendidamente o no, en iconos homosexuales, pero nunca públicamente sino en el imaginario de parte de los espectadores que buscaban en las imágenes un efecto lascivo homoerótico. Hay que tener en cuenta que los espectadores de este tipo de fotografías eran principal y mayoritariamente, hombres. A esto contribuyó el hecho de que las fotografías de desnudos se presentaban en un marco de legalidad, pulcritud y decencia mientras que la publicación o reproducción de desnudos femeninos se mantenía como actividad reprochable y perseguible. Ante la falta de imágenes de mujeres desnudas, la imagen del hombre se hizo más popular y concentró las atenciones de quienes buscaban un aliciente erótico.

En estos años hubo exhibiciones y competiciones organizadas de fisicoculturismo, que pretendían dar a esta actividad un carácter deportivo, en consonancia con la aparición de otras actividades deportivas organizadas de finales de siglo. Ante la ausencia de una organización que diera estabilidad a dichas competiciones, se realizaron de forma puntual y no continuada, por empresarios individuales muchas veces del sector del espectáculo, en las que aparecían hombres musculados pero también otros apenas definidos pero que ejecutaban las poses con gracia e interés. No había tampoco normas reguladoras de las competiciones.[26]

[26] La revista más importante por su difusión fue *Physical Culture*, revista de fisicoculturismo pionera y muy longeva del mencionado Bernarr Macfadden aparecida en 1899, que era una publicación sobre los buenos hábitos y que presentaba en sus portadas a bellos y bellas modelos que en absoluto podría calificarse de concupiscentes y lascivos, pero su editor se enfrentó a acusaciones de obscenidad por mostrar "demasiada piel" en sus portadas durante los años diez del siglo XX. El primer ejemplar de *Physical Culture* salió en marzo y su precio de venta fue de cinco centavos. Desde los primeros números Macfadden incluyen artículos sobre la sexualidad masculina y femenina (fue el momento en que se hizo campaña contra el corsé, como forma de reivindicación de los derechos de las mujeres), aunque también es cierto que Macfadden consideraba que la forma natural de la mujer era en el matrimonio (Todd, 1987, 1992; Pettegrew, 2007). La popularidad y difusión de las imágenes de cuerpos perfectos vino de la mano del desarrollo del mercado de cartas de visita y postales y, sobre todo, de la publicación de estas fotografías en periódicos y revistas. Algunos, como *Police Gazette,* fueron los primeros en ensalzar estos cuerpos y en convertir en estrellas a los mejores exponentes del fisicoculturismo. Pronto, a raíz de este fenómeno, comenzaron a surgir revistas especializadas que consolidaron el fenómeno que suponía que los hombres admirasen sin reservas el cuerpo desnudo de otros hombres. Sirvan como ejemplo la aparición en 1898 de la mencionada *Physical Culture* (que más tarde se llamó *Sandow's magazine of Physical Culture*) y *Physical Development* de Bernarr Macfadden, ambos en el área anglosajona. En 1901 aparece en los Estados Unidos, de la mano de Bernarr Macfadden, *Physical Culture*, de similares características a las anteriores, y de parecido título al de la revista de

La pose fisicoculturista era la personificación absoluta del poder masculino, y fue adoptada como imagen que permitía una mayor expresión del afecto y la admiración entre los hombres por su propia la Naturaleza corporal.

I.2. El cuerpo *bodybuilder* como cuerpo sin marca y como símbolo de la Modernidad

El cuerpo atlético que nació a finales del siglo XIX, dentro del cual ubicamos nuestro cuerpo *bodybuilder*, se presentaba como un mecanismo semiótico sin marca, entendida esta como identidad entre dos elementos, de los cuales uno está presente y otro ausente. No había otro cuerpo sobre el que proyectar un significado de identidad mediante la identificación de rasgos distintivos, por eso carecía de marca semiótica.

En efecto, en el cuerpo atlético en general, y por tanto en el cuerpo *bodybuilder*, se «necesita estructuralmente de la presencia del "otro imaginario" –el cuerpo dominado, el cuerpo colonizado, el cuerpo *inferiorizado* de las personas de color, menores, enfermos, locos, pobres, viejos, homosexuales y subdesarrollados– para que le sirva como límite y frontera» (Moreno, 2013:52). El imaginario del cuerpo atlético «requiere, entonces, para sostenerse, de una exclusión sistemática. La presencia de cuerpos plurales en la arena deportiva amenaza la prístina autenticidad del cuerpo atlético al señalar su carácter contingente» (53).

Este carácter de cuerpo sin marca sería ampliamente utilizado en los años posteriores por los totalitarismos fascista, nazi y soviético, especialmente por los dos primeros, que unificaron la idea de deporte y de Nación configurando una identificación clara entre la política estatal y deporte, como posteriormente veremos.

Hemos visto que el fisicoculturismo aparentemente en su performance tiene una narración muy pobre. Sólo desde la reivindicación simbólica que es el cuerpo *bodybuilder* puede entenderse esta disciplina. En una época en la que la fuerza física ha dejado de ser útil en nuestra sociedad, carece de sentido práctico (no simbólico) un esfuerzo continuado y sacrificado por conseguir tal fuerza física, máxime cuando es en un contexto narrativo en el que la exhibición de dicha fuerza no es el objetivo sino la forma corporal. Hasta las funciones corporales más comunes como correr y caminar dejan de ser requeridas (Le-Breton, 2007:22-23). En

Sandow, demostrando que Macfadden era un seguidor incansable de todo lo que hacía el prusiano. En 1904 el Profesor Edmond Desbonnet, un empresario de cultura física, fundó su revista *La culture physique* en Francia (Frisuelos, 2013).

consecuencia, el cuerpo *bodybuilder* es un aparato simbólico, de reivindicación simbólica de la identidad del sujeto.

Más ampliamente, el cuerpo mismo, y no solo el cuerpo *bodybuilder*, es una realidad simbólica, no una realidad en sí misma (Le-Breton, 2002a, 2002b, *passim*). Esa realidad simbólica se inserta en la sociedad. Las prácticas relacionadas directamente con la dimensión física o material del cuerpo se realizan y se interpretan dentro del marco sociocultural, y están en constante interrelación con el medio natural y social. En palabras de Le-Breton (2002b:9), «dentro de una misma comunidad social, todas las manifestaciones corporales de un actor son virtualmente significantes para sus miembros. Únicamente tienen sentido en relación con el conjunto de los datos de la simbólica propia del grupo social. No existe nada natural en un gesto o en una sensación». De ahí la miríada de representaciones que buscan darle un sentido y un carácter heteróclito, insólito, contradictorio, de una sociedad a otra (2002a:13-14). El cuerpo no es una frontera, un átomo, sino el elemento indiscernible de un conjunto simbólico (18). Por medio del cuerpo el ser humano está en comunicación con los diferentes campos simbólicos que le otorgan sentido a la vida colectiva 2002a:25). El cuerpo, entendido como configuración cognitiva, como conjunto de símbolos de cultura, como territorio cargado de representaciones,[27] en donde se construyen y deconstruyen imágenes culturales simbólicas, en donde se dejan notar el tiempo y el espacio, se proyectan señas de identidad y de alteridad que nos ayudan a comprender mejor el mundo que nos envuelve (Turpin, 2013:20).

Nuestro cuerpo es un complejo cargado de signos, con numerosas variables comunicativas y expresivas de valores que actúan en la vida del hombre. El cuerpo es nuestro capital simbólico mínimo cuando nacemos. Luego vendrán sucesivas ampliaciones simbólicas (nombre, gestos, formas, etc.) hasta llegar a las intervenciones internas y externas, que modifican nuestro cuerpo, su apariencia, la manera como seremos percibidos y la manera como nos vemos a nosotros mismos. Ahí es donde surge el cuerpo *bodybuilder* y el músculo como símbolo. Klein (1993a, 1993b) sostiene, sobre este particular, que la imagen del bíceps hipertrofiado se asocia

[27] «La máscara, el signo tatuado, el afeite depositan sobre el cuerpo todo un lenguaje: todo un lenguaje enigmático, todo un lenguaje cifrado, secreto, sagrado, que llama sobre ese mismo cuerpo la violencia del dios, el poder sordo de lo sagrado o la vivacidad del deseo. La máscara, el tatuaje, el afeite colocan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene lugar directamente en el mundo, hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que va a comunicar conel universo de las divinidades o con el universo del otro. Uno será poseído por los dioses o por la persona que uno acaba de seducir. En todo caso, la máscara, el tatuaje, el afeite son operaciones por las cuales el cuerpo es arrancado a su espacio propio y proyectado a otro espacio» (Foucault, 2010:13-14).

generalmente con la violencia, en particular con la reminiscencia de la guerra, el poder y la dominación, lo cual es una metáfora literal. De hecho, el bíceps tendría cualidades metonímicas, generalmente referidas a las armas de fuego.

Por tanto, el cuerpo culturalmente es un símbolo, un centro de representaciones, de cánones culturales y contraculturales. Pero también las diferentes partes del cuerpo: el corazón, el cerebro, los ojos, los oídos, la cara, los músculos, las grasas, la barriga, etc., tienen diferentes significaciones culturales y por ello simbólicas (Velasco, 2007). Si la cultura no es solamente las manifestaciones sociales, folclóricas, costumbres, hábitos y construcciones históricas del hombre, sino el modo de ser y de estar del mismo ser humano en el mundo, el cuerpo es la mayor manifestación de este modo de ser y de estar, de la presencia del hombre en la misma historia. El cuerpo es, además y en todo caso, simbolismo primordial en el que se fundan los simbolismos artificiales. Es la primera producción cultural simbólica de un sujeto, y las demás son prolongaciones suyas, unas prolongaciones que ya no son naturales sino artificiales en la medida que son eso, prolongaciones de una primera producción simbólica corporal. Por ello, ha habido autores como Merleau-Ponty que remarcan que el cuerpo humano es tanto la expresión como lo expresado, que se manifiestan de forma indistinguible (López Sanz, 2014:71).

La hipertrofia muscular debida a la actividad fisicoculturista se ha utilizado como un símbolo, una alegoría, por tanto una forma de comunicación, que, según sea el momento y el tiempo, ha tenido diferentes contenidos y objetivos, pero casi siempre construyendo una iconografía masculina (inicialmente, no femenina) heterosexual que presenta una idea de hipervirilidad[28] ofrecida a la población en general (tanto a los hombres como a las mujeres), una virilidad utópica, por tanto inalcanzable, simbólica y pretendidamente epatante (Klein, 1993a). El simbolismo es muy importante en el proyecto fisicoculturista. La iconografía de la supermuscularidad significa «poder», pero poder masculino.

La carga simbólica del cuerpo *bodybuilder* la resume Brown (2003:65) en los siguientes términos, tras analizar lo que varios atletas le manifiestan al respecto: «El simbolismo es muy

[28] Tal como señala Brown (2003:66), «(l)os culturistas de élite, a través de sus imágenes del poder corporal, comparten claramente las concepciones de la masculinidad hegemónica. Además, su naturaleza competitiva refuerza la búsqueda del elitismo anatómico, como indica Paul cuando dice: *Estoy todavía pensando... todavía pienso que puedo ser mejor que ningún otro. Y pienso que eso es lo que te hace hacerlo*. Significativamente, estos rasgos masculinos han variado a lo largo de sus biografías culturistas y, ciertamente, parece que continúan cambiando debido a las transformaciones materiales de sus físicos.»

importante en el proyecto culturista de nuestros participantes. La iconografía socialmente simbólica de la supermuscularidad significa poder, poder masculino. El entorno sensual del gimnasio y de los concursos estimula su fascinación. Ver a los culturistas en su propio medio, entrenando y levantando enormes pesas, el poder encarnado, les influyó mucho. Jeff expresó así sus razones para iniciarse en el culturismo: "Siempre he apreciado todo lo relacionado con el poder... básicamente las cosas que son poderosas, me gusta la apariencia de una persona con un buen físico". El culturismo ofrece la apariencia de poder. Las creencias de Paul en relación con su búsqueda culturista iban en la misma línea: una extensión de su fascinación por el poder. Es significativo que Jeff, Joe y Paul posean coches veloces y potentes y que los consideren algo importante en sus vidas. La naturaleza iconográfica de la supermuscularidad es sin lugar a dudas una afirmación radical del yo, pero es también una afirmación de potencialidad masculina. Cuando los participantes fueron visualmente inspirados para comenzar en el culturismo, estaban siendo testigos de una afirmación de un yo masculino y de una potencialidad física.»

Para producir asombro y/o admiración en el espectador y, a la vez, para ser entendible por todo el mundo, por las masas, el cuerpo *bodybuilder* tiene que partir de postulados estéticos realistas: las figuras humanas se han de reconocer como humanas, no como máquinas ni símbolos complicados, y nunca en forma demasiado abstracta. El arte abstracto es difícil que permee entre las clases populares, porque no lo entienden, o porque en el arte abstracto suele ser el espectador el que cree su propio entendimiento de lo que el autor pretende transmitir, perdiendo fuerza el mensaje. Tiene poca capacidad simbólica en la medida que no tiene capacidad de extensión y penetración en la vida humana. En el arte realista no se deja tal libertad al espectador. En el arte que busca comunicar ideas claramente identificadas, la forma estética tiene que ser igualmente identificada, aun cuando se caiga en la banalidad. Toda forma de expresión artística que busque la claridad en la representación y en el mensaje de dicha representación va a ser siempre bien recibido por las clases populares. El *art nouveau* y el *art decó* son fácilmente entendibles por las clases populares. Por tanto, las figuras humanas representadas tienen que ser muy realistas; pero que sean realistas no significa, en modo alguno, *demasiado humanas*, so pena de perder fuerza en su simbología y, por tanto, perder contenido en su carácter representativo.

No es proximidad lo que se busca con el realismo idealizado: se necesita al público distante, observador, que se adhiera al mensaje pero que sienta al mensaje como algo externo a él, que viene de fuera de él pero que pueda identificarse con el mismo, provocándole una mínima reacción intelectual, no solo sensorial. Los escultores nazis no querían representar figuras

humanas corrientes puesto que el mensaje se perdería; las figuras tenían que estar idealizadas para transmitir el mensaje de la utopía. Los dibujos de los superhéroes tienen que provocar en el espectador un necesario distanciamiento, un espacio para conseguir identificar una alteridad, que se logra con técnicas imaginativas como son los súper poderes (habilidades que la ciencia jamás podrá explicar, y el día que los explique los hará desaparecer como súper poderes y por tanto el superhéroe dejará de serlo para convertirse en un hombre medio, normal y corriente), una musculatura extraordinaria y, sobre todo, la estrambótica vestimenta que nadie en su sano juicio, salvo en una fiesta de disfraces, se atrevería a vestir: máscaras, mallas, capas, botas, etc.

El hecho de que en la pintura, la escultura, la literatura, el cine, las ilustraciones, los carteles y los comics (medios de la cultura popular del siglo XX) aparezcan tipos musculosos mostrados a veces como superhombres y a veces como efebos como cuerpos adultos (y en muy raras ocasiones, como veremos, mujeres musculosas, pues la iconografía de la cultura popular reserva otra estética diferente a la supermujer) nos está dando un mensaje al público, una idea que se nos quiere comunicar a todos en general, que en ocasiones tiene utilización meramente estética (las menos, en realidad casi nunca), pero otras muchas tiene un uso pretendidamente político (ejemplo claro la estatuaria de los totalitarismos), o meramente social (como símbolo del hombre urbano del siglo XX, sedentario, atrapado en los temores que genera la Modernidad y en el desencanto de la Posmodernidad, de que puede soñar con una vuelta a lo salvaje, a lo antimoderno, al romanticismo, pero sin perder nunca su carácter burgués al que nunca quiere renunciar, como representa el icono de Tarzán, un burgués con mentalidad aristocrática, vestido en taparrabos en una selva imaginaria en la que su autor nunca estuvo y de la que poco más sabe que hay monos con los que interactuar).

La exhibición plástica de la hipertrofia muscular, el exceso de musculatura o al menos una musculatura no común que provoque asombro y admiración, supone un mensaje con un contenido predeterminado, una comunicación, una transmisión al público en general de un símbolo, que en la sociedad moderna y posmoderna se ha utilizado con diferentes objetivos no solamente estéticos.

La naturaleza iconográfica de la forma muscular y su uso semiótico ha sido una característica importante en la configuración occidental masculina desde los tiempos griegos. En su búsqueda de elitismo anatómico, los fisicoculturistas glorifican los valores competitivos y hegemónicos masculinos. El resultado ha sido una exhibición visual, material y simbólicamente poderosa, del cuerpo masculino. Los fisicoculturistas de competición son conscientes de esta simbología y hacen uso de ella de forma continuada (Brown, 2003).

Una virilidad utópica, expresamente distante, que basa su atractivo precisamente en su carácter inalcanzable, por tanto fuertemente sedante: que nos permita soñar con los súper poderes de Superman, pero que no nos deje ser Superman. En un mundo donde todos fuéramos musculados, tener y mostrar esa musculatura nada nos diría. Hitler o Mussolini no querían que todos fueran hombres musculados, y sin embargo la iconografía nazi y fascista se basaba en ellos, conectando con ellos gracias a compartir el mismo mito.

Era, pues, otra cosa lo que se quería transmitir. Los superpoderes de los superhéroes, en cuanto un *deus ex machina* narrativo, tienen que ser lo suficientemente súper como para evitar que el espectador al que va dirigido el mensaje se sienta con ganas de emular al súper héroe, dejándole sin mensaje, sin significado, eliminándolo como símbolo. Cuando Leni Riefenstahl filmó cuerpos esbeltos y hermosos en su largometraje documental *Olimpia* (1934), no lo hacía como camino artístico a seguir, como referencia; lo hacía con un ánimo esencialmente propagandístico: como idealización, como utopía en la que las masas pudieran engancharse alegremente, como un analgésico moral. Así pues, el que emite ese mensaje no quiere que todos seamos musculados. Quiere mantener su mensaje distante.

Por tanto, el cuerpo *bodybuilder* busca dar un sentido a algo, y es eso lo que pretendemos analizar aquí: qué simbología hay detrás de tal exhibición y cómo esa simbología se ha permeado en nuestra sociedad modernista y posmoderna (y, en su caso, en la hipermoderna) creando estereotipos generalmente aceptados de lo que ha de ser la figura humana. Pero no solo es interesante ese mensaje, sino el mensaje-otro, o el estereotipo-otro.

Cuando un grupo social pretende imponer una cosmovisión cultural en un contexto socio-histórico específico, necesariamente, traza una línea divisoria con otro orden simbólico que lo diferencia, lo distingue, lo afirma, a la vez que lo configura. Siguiendo la línea analítica de la autora: ¿cuál es el reverso, el fantasma de las narrativas que relatan el devenir cultural y corporal?: el cuerpo disfuncional, que hay que corregir, salvar.

II. EL ENTORNO IDEOLÓGICO Y VALORATIVO EN QUE NACE EL CUERPO *BODYBUILDER*. EL CRISTIANISMO MUSCULAR Y JUDAÍSMO MUSCULAR

II.1. Cristianismo muscular. La idea de moralidad representada a través del símbolo muscular para la construcción de un *ethos*

No es posible entender la influencia social y el propio nacimiento del fisicoculturismo sin analizar dos fenómenos filosóficos y teológicos de finales del siglo XIX y principios de siglo XX, como son el Cristianismo muscular y el Judaísmo (o Sionismo) muscular. El fisicoculturismo no nace propiamente de dichos movimientos ideológicos y moralizantes, pero se imbrica en sus postulados, tomando de ellos parte del *ethos* fisicoculturista que ha llegado hasta nuestros días. En ambos casos, no se trataba de una doctrina de entrenamiento con pesas, o una enseñanza de ejercicios fisicoculturistas o meramente deportivos, sino de un ensalzamiento de ideales morales tales como la disciplina, la agilidad y la fuerza, que se consiguen mediante el entrenamiento metódico, lo que contribuiría a crear una sociedad más fuerte y sana y, de ahí surge la identificación con esta actividad física (Guerrero, 2014; Presner, 2007). Tanto en el Cristianismo muscular como en el Judaísmo muscular la difusión de la cultura física y el deporte como medio para fortalecer el cuerpo humano fue un paso que seguir para la perfección del estereotipo masculino, pasando el deporte a desempeñar un papel radical en la configuración social valorativa de dicho estereotipo. El cuerpo en forma, bien esculpido muscularmente, servía para fortalecer el intelecto y el espíritu, y se pensaba que tal equilibrio era un requisito previo para una moral íntegra, así como para una perfección física.

El Cristianismo muscular[29] influyó en la creación de la identidad de la democracia americana, en el imperialismo inglés y en la difusión de los nuevos deportes de equipo que surgieron en Inglaterra a finales del siglo XIX. La idea subyacente en el Cristianismo muscular era, pues, que *el cuerpo es el templo del alma*, que es una idea, como la de disciplina e higiene

[29] El Cristianismo muscular fue una corriente religiosa dentro del metodismo protestante victoriano, promovida por el reverendo (y, significativamente, creador del rugby) Thomas Arnold, que propugnaba la salud física y el deporte como ayuda para ser un buen cristiano, como una suerte de moralidad física. Ciertamente en la época victoriana el deporte y la actividad física fueron un objetivo evidente de las autoridades, pero también lo fue de las instituciones religiosas, principalmente las protestantes anglosajonas, que concebían una idea de pecado físico consistente en descuidar el buen estado de salud. De ahí que el deporte organizado de equipo naciera precisamente en Inglaterra en esos años (rugby, fútbol, etc.). Y la fisiología se consideraría como la principal ciencia (Presner, 2007).

corporal, que, aparte de la influencia clásica grecorromana, se puede remontar a algunos pasajes de la Biblia (Corintios, 6:19; 9:24; y 9:25), que utilizan metáforas físicas o deportivas para describir los retos de la vida de un cristiano. No obstante, en la Biblia no se dice que los hombres tienen cuerpo sino que son almas vivientes; la tradición bíblica tiene connotación pudorosa respecto al cuerpo.

El deporte, entendido como ejercicio físico metódico a través del entrenamiento, se ve como una forma de recuperar la salud física, en un mensaje dirigido al hombre, de tal suerte que la moralidad cristiana y masculinidad iban unidas. Sin embargo, en puridad esas ideas que vinculaban el ejercicio físico a la moralidad eran impostadas por el Cristianismo muscular, puesto que no venían de la Biblia sino del cambio cultural que se produce a finales del siglo XIX: la legitimidad del entrenamiento y su desarrollo metódico, con connotaciones morales y políticas que hemos visto anteriormente (Corbin, 2006).

La Iglesia protestante de finales del siglo XIX estaba más preocupada por la salvación de las almas, no de los cuerpos, y predicaba que los hombres podían lograrlo sin necesidad de ser sanos y fornidos. Además, el gran símbolo del poder y la autoridad en el mundo cristiano, clarísimo en el Catolicismo, era la Virgen, y la iconografía de Cristo presentaba a un hombre pero con un cuerpo poco fornido. Por ello, la referencia de fuerza y poder, virtudes tradicionalmente relacionadas con el hombre, en el Cristianismo estaban centradas en una mujer, la Virgen a modo de forma femenina del Cristo hombre. Además, a principios del siglo XX la mayoría de los participantes en las iglesias estadounidenses e inglesas eran mujeres. Esta forma femenina de Cristo que es la Virgen, concepto eminentemente católico, y una religión protestante intrínsecamente obediente, además de la influencia y preocupación que en buena parte de la sociedad de entonces tuvieron los trabajos de oficina sedentarios y la homosexualidad, animaron a los promotores del Cristianismo muscular (hombres todos ellos) a reivindicar la revitalización de la masculinidad, del hombre, en su vertiente muscular, es decir en su condición simbólica de fuerza masculina heterosexual. Parece una reinterpretación teológica, contraria a la figura que tiene la mujer en el Cristianismo desde la posición de la Virgen, y quizá social y política, pero no es tal cosa. El Cristianismo muscular no crea un *ethos* novedoso sino que se aprovecha del cambio cultural y social habido a finales del siglo XIX realizado a través de la legitimación del entrenamiento del cuerpo y por tanto la confrontación de la imagen del cuerpo, pues solo a través de la imagen se puede controlar el desarrollo de los efectos del entrenamiento sobre el cuerpo. En cuanto a la preeminente figura teológica de la Virgen y su correlato temporal que debería ser la necesaria y debida importancia social de la

mujer en el mundo cristiano, lo cierto es que ni siquiera en el Catolicismo ha existido esa correlación, siendo por ejemplo no permitido a día de hoy el acceso de las mujeres al sacerdocio. Las reivindicaciones feministas son muy posteriores a la época del Cristianismo muscular. Por otro lado, prueba de que la propuesta del Cristianismo muscular no nace directamente de la Biblia es que la fuerza física –entendida como resultado de un entrenamiento metódico y con connotaciones éticas y políticas–, y el cuerpo fuerte no son en la Biblia parte de ninguna cosmovisión ética o política organizada, y rara vez tienen ningún objetivo meramente estético o narrativo. No hay un *ethos* basado en la fuerza física y el entrenamiento. El cuerpo fuerte ayuda a sobrevivir. Un individuo fuerte que, además, cuente con habilidades adquiridas, causará admiración, pero más que la fuerza son las habilidades lo que causa tal admiración. A Jacob se le dio el nombre de Israel después de probar su fuerza en la batalla en su lucha con Dios (Génesis 32: 25-29), y movió piedras muy pesadas (Génesis, 29:10; 31:45). Sansón el Juez fue admirado por su fuerza (Jueces, 13-16), y David afirmó que podía luchar contra osos y leones (Samuel I, 17: 34-35). Varios héroes bíblicos muestran habilidades y una fuerza impresionante, tales como los mensajeros que traían a David noticias de la muerte de Absalón (Samuel II 18: 19-32). En el Antiguo Testamento hay rituales, danzas y ceremonias, que requerían muchos movimientos físicos variados, como el paso por el Monte Carmelo (Reyes I: 18: 26-28), pero no hay un ensalzamiento de la danza, del ejercicio, como no lo hay del cuerpo mismo. En la Biblia no aparece un culto al cuerpo ni al entrenamiento del cuerpo, que pasa por lo general desapercibido, y por ello no se muestra un ensalzamiento de la fuerza física que acumula y utiliza el cuerpo como valor moral y político, sino un ensalzamiento de la habilidad para la subsistencia en un mundo hostil acosado por enormes fuerzas del bien y del mal. Y más presente en el Antiguo Testamento que en el Nuevo Testamento, en el que las habilidades corporales en un mundo indómito raras veces aparecen expresadas en búsqueda de resaltar la epifanía del sacrificio y la posterior resurrección de la carne.

El culto al cuerpo como tal es una idea de la Modernidad, pero derivada de la creciente intolerancia de la población hacia la deformidad. El cuerpo imperfecto es una idea moderna. En la Biblia, el cuerpo está hecho a imagen y semejanza de Dios, por tanto no es imperfecto. Solo en una sociedad desacralizada y racional la imperfección aparece como categoría. El ser humano ya no es creado sino que se hace a sí mismo, hasta donde sus fuerzas o imaginación le permiten (Sloterdijk, 2000).

La identificación aparentemente bíblica entre el ejercicio físico y la salud espiritual, en contra de lo que sostenía el Cristianismo muscular, no procede por lo tanto de la Biblia ni

tampoco de la tradición secular cristiana, que tuvo un concepto del cuerpo como poso del pecado, identificando el cuerpo ascético como cuerpo delgado (Turner, 1989), sino que es muy tardía, con la Modernidad, en la civilización occidental. Apareció en 1762, cuando Rousseau considera la educación física tan importante para la formación del carácter moral como la educación intelectiva. Es en la Ilustración, con el liberalismo, los laboratorios y la cirugía, donde aparece la idea de que el individuo puede utilizar su cuerpo, rediseñándolo, con el propósito no ascético religioso que había hasta entonces sino con el propósito de conseguir la felicidad. El cuerpo pasa a ser un proyecto individual y cada sujeto adquiere la libertad de ocuparse de su diseño y mantenimiento (Barreto, 2006:67). El Cristianismo muscular asumió estas ideas: auto diseño, felicidad, autocontrol, cuerpo como objeto y como proyecto, que son ideas de la Ilustración, no de la Biblia, y se presentó en la segunda mitad del siglo XIX como una corriente ideológica y religiosa que propugnaba abiertamente, como parte de la educación cristiana de un caballero (hombre, blanco e inglés) el ejercicio físico regular, incluso aumentando su muscularidad. El deporte y el ejercicio físico conllevaban un aumento de la salud moral, y gracias a él se podía conseguir un atleta y, de ahí, un devoto cristiano (Rosen, 1994).

Según la doctrina del Cristianismo muscular, los problemas de indisciplina en las instituciones educativas de la élite británica se resolverían gracias al ejercicio físico mediante el cual se potenciaría la «perfección espiritual». Su conocimiento por parte de Coubertin resultó todo un hallazgo, pues encontró en esta idea lo que consideró «la piedra angular del imperio británico» (Guerrero, 2014). Las influencias positivas sobre los cuerpos y las almas de los seres humanos con las que generalmente se identifica a la actividad física deportiva, sobre todo en el contexto norteamericano de finales del siglo XIX, tenían su origen en los movimientos puritanos, que atribuían a las prácticas corporales el poder de encauzar las conductas de sus miembros hacia la perfección divina. La actividad física se concibió como una forma de progreso humano, invirtiendo la idea preconcebida del destino prefijado en beneficio de una concepción de la vida humana perfectible. De este modo, los ejercicios físicos eran instrumentos para preservar la salud de esta comunidad religiosa, a la vez que indicaban buenos valores morales asociados con un carácter voluntario y trabajador.

Theodor Roosevelt fue un seguidor de estas ideas, como una forma de publicitar el reforzamiento del optimismo americano que escondía el imperialismo que se había destapado a finales del siglo XIX. Roosevelt fue, de hecho, uno de los principales publicistas de las doctrinas del Cristianismo muscular. Decía que en el siglo XIX la industrialización había

provocado que las clases medias perdieran pujanza, que se debilitaran, lo cual perjudicaba al país porque no le permitía contar con hombres suficientes para luchar en las guerras y para continuar con la expansión en suelo norteamericano hacia el Oeste. De esa manera, para Roosevelt sí había una relación entre el cuerpo musculado y las ideas políticas de fuerza de la nación, de imperialismo, de creación del Estado, de pujanza económica y de liderazgo mundial. Roosevelt exaltó lo que denominó «la vida extenuante», instando a los ciudadanos a dar forma y fortalecer sus cuerpos a través de la actividad física y la vida sana. Como resultado de su personalidad híper masculina, y gracias a los medios publicitarios, apareció la relación semiótica entre la masculinidad y la fuerza física. Los hombres urbanos (no las mujeres) descubrieron el fisicoculturismo y el levantamiento de pesas en el cambio de siglo, pero el mejoramiento muscular tenía el mismo razonamiento que los deportes organizados: se lo veía como un vehículo simbólico para afirmar la superioridad nacional y la capacidad de resistir la agresión extranjera. Dejando a un lado la política, los ciudadanos estadounidenses se hicieron más conscientes de la imagen, debido a la llegada del cine. Este fue el medio principal de principios del siglo XX y jugó un papel importante en la transmisión de ideales de perfección corporal. En suma, una confluencia de política (a través de un liderazgo político publicitado), la aparición de la imagen masiva, a través de la fotografía y el cine, y un simbolismo que identificaba la fuerza con la Nación, confluyeron para crear una nueva ideología corporal (Klein, 1993a; Hall, 1994).

Inspiró en parte a este movimiento el filósofo Ralph Waldo Emerson, con sus ideas de la democracia elitista y del hombre excepcional tomadas de Thomas Jefferson. El influjo de Emerson procedía de sus ideas sobre la espiritualidad muscular, una idea masculina de religión sobre la auto-construcción del hombre americano, un hombre que debería ser excepcional, que supusiera una verdadera emancipación intelectual del pensamiento político clásico que procedía de Europa, reivindicando el optimismo americano (como Walt Whitman) no exento de fe religiosa y de una carga potente de simbología, la primacía de la naturaleza (como Roosevelt) y a la confianza en uno mismo, el esfuerzo personal y la superación del hombre en una sociedad competitiva (como Whitman y Roosevelt).

A pesar de que Roosevelt era un seguidor del Cristianismo muscular, tengamos no obstante en cuenta que el Cristianismo muscular era un movimiento religioso y educativo, no político: no quiere construir un Estado basado estrictamente en conceptos deportivos, como veremos que sí propugnó el fascismo italiano, y que antes había estudiado y propuesto Ortega y Gasset, para

el cual el deporte era un camino para el fortalecimiento del cuerpo y para la solidez en la construcción del Estado basado en la comunión de un pueblo sano y deportivo (Hall, 1994).

El Cristianismo muscular tuvo una influencia, más que política sobre todo social, de asistencia educativa, a través de organizaciones sociales sin ánimo de lucro como la YMCA, que es una organización que promueve el deporte y la actividad física como vía para introducir las ideas cristianas (Guerrero, 2014). Pero, como decimos, no conlleva la existencia de ideas políticas de construcción de un Estado nuevo. Es una corriente religiosa nacida en la época victoriana que se ha ido actualizando a lo largo del siglo XX en torno a la misma idea de salud física como camino por el cual se puede hacer proselitismo cristiano, no es una ideología propiamente deportiva.[30]

En los Estados Unidos los defensores del Cristianismo muscular lamentaban que en un entorno físico tan exigente se hubieran exacerbado los valores espirituales frente a los físicos. Percibían que la Iglesia tenía una espiritualidad no muy fuerte. Ellos querían, en cambio, un mayor compromiso con las ideas de salud y virilidad. Es una idea, por tanto, de identidad de género patriarcal, que relega a la mujer a ocupar roles sociales secundarios. Los líderes de este movimiento sacralizan la masculinidad, pues supone una representación de la vida rural, como contrapuesta a la vida urbana y su caos antinatural con influencias femeninas como las derivadas del acceso de la mujer a los puestos de trabajo. También se ha encontrado un componente racista, pues esa idea de que los Estados Unidos se estaban feminizando fue debida en buena parte a que se veía a los inmigrantes (eran años de inmigración masiva) como más débiles y menos viriles que el americano medio (Hall, 1994).

A medida que las ciudades se expandieron con profusión a lo largo de todo el país, hubo un proceso radical de emigración desde el campo a las ciudades. Los cristianos musculares creían que las antiguas poblaciones rurales eran centros de inocencia y bondad, de vida sencilla y natural, frente a la maldad intrínseca de las nuevas ciudades, con sus centros de pobreza y marginalidad, y su lujo y mercantilización exagerados, así como su lucha por la supervivencia con razas inferiores, las de la inmigración. Así pues, como contraposición con los cambios

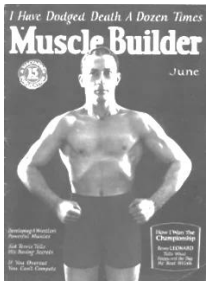
[30] Los promotores del Cristianismo muscular señalaban que había que distinguir claramente entre «cristianos musculosos» de los «hombres musculosos» (atletas sin creencias cristianas), de modo que el único punto en común entre los dos sería que ambos sostienen que es bueno tener cuerpos fuertes y bien ejercitados, y ahí termina todo parecido. La creencia cristiana se basará en que el cuerpo de un hombre se le da para entrenarlo y someterlo y luego usarlo para la protección de los débiles, el avance de todas las causas justas (Rosen, 1994).

sociales provocados por la industrialización de primeros de siglo, los cristianos musculares de los Estados Unidos proponen una vuelta a lo físico, a lo rural, al hombre fuerte y varonil, que tan bien representaba el mencionado presidente Roosevelt, de modo que se haga frente al proceso de feminización de la sociedad provocado por la industrialización, la igualación de géneros por el acceso de la mujer a los puestos de trabajo en las fábricas, el aumento de la espiritualización de la Iglesia y la pérdida de valores tradicionales norteamericanos rurales.

II.2. Judaísmo muscular y el *ethos* sionista

En paralelo, como cierta referencia del Cristianismo muscular, se desarrolló lo que se conoce como «Sionismo muscular» o «Judaísmo muscular», igualmente a finales del siglo XIX, movimiento en el que sí existen ideas sociales y políticas, coherentemente con el carácter laico y político del sionismo nacido a finales del siglo XIX. En el Judaísmo muscular aparecen, de una manera más nítida, ideas ónticas. Su planteamiento va directamente dirigido al sujeto mismo, no tanto a las ideas religiosas que éste pudiera tener.

En agosto de 1898, uno de los líderes sionistas más importantes, el húngaro Max Nordau (1849-1923) pronunció un discurso en el segundo congreso sionista en Basilea, en que introdujo el término *Muskeljudentum* («Judaísmo muscular»). En el debate sionista este concepto se convirtió en la fundación de una idea nueva de cuerpo (imagen del cuerpo humano) judío (identitario) predominante e ideal en la cultura del cuerpo (conjunto social y político) sionista.



Benni Leonard, campeón judío de boxeo en los años 1917-1925, posando en la revista *Muscle Builder*, de los hermanos Weider. © Weider Inc.

Se pretendía crear una nueva identidad judía en la sociedad gentil basada en la presentación icónica de la fuerza muscular, en la imagen nueva de un cuerpo de judío varón musculado, que fuera la referencia que los gentiles tomaran del judío y no la prototípica del rabino ortodoxo.

El término Judaísmo muscular se refiere, ampliamente, al cultivo de las capacidades mentales y físicas, la agilidad y la disciplina, que todos los judíos tendrán que fomentar para el

renacimiento nacional del pueblo judío. Nordau vio la promoción de cuerpos musculosos y atléticos de los varones judíos como contrapunto a estas representaciones de judíos como pueblo débil. Por ello, el Judaísmo muscular es contrario a la cultura del judío *haskalah*, esto es, la cultura rabínica, el hombre de letras, el intelectual, que se decía que era ocupado toda su vida apoyándose en sus libros y participando en temas esotéricos, y como consecuencia no posee mucha fuerza y sus músculos son débiles.

Freud en *Moisés y el monoteísmo* diría, años más tarde, que la preeminencia dada a los trabajos intelectuales sobre los físicos y la fuerza física en los más de dos mil años en la vida del pueblo judío supuso una contraposición frente a la brutalidad y la tendencia a la violencia que aparecen cuando el ideal popular es la fuerza muscular. La armonía en el cultivo de la actividad física y la actividad intelectual fue tradicionalmente negada al pueblo judío en las sociedades en las que éste se integraba, a diferencia de lo que consiguió el pueblo griego. Por tanto, el pueblo judío –sigue Freud– se encontró ante una disyuntiva en la que tuvo que optar. Para Freud se optó por la alternativa más digna: el trabajo intelectual. El Judaísmo muscular viene a enfrentar esta idea identitaria tradicional judía, por eso entronca con el sionismo, que sería la versión más política del Judaísmo muscular.

La primera revista judía de deportes que se publicó fue *Jüdische Turnzeitung*, fundada en 1900. Esta revista hizo de la regeneración física de los judíos su programa teórico. Se inauguró su segunda edición precisamente con un artículo de Max Nordau en el que definió el futuro programa de regeneración sionista. Fue un intento de acabar con la imaginación estereotipada sobre el cuerpo masculino judío, que se asoció con el judaísmo ortodoxo de Europa del Este, caracterizado como débil por estar demasiado dedicados al estudio y olvidar el ejercicio físico. Eran años de amplio debate sobre el papel social que tenía la gimnasia y la cultura física en la sociedad. Este planteamiento sobre el cuerpo judío era ante todo una reacción contra el antisemitismo y la representación antisemita del cuerpo judío masculino, pretendiendo devolver una imagen corporal identitaria más positiva (Presner, 2007).

En efecto, dado que para el sionismo político el antisemitismo era un claro indicador de que incluso las sociedades más diligentemente liberales estaban incumpliendo en emancipar a los judíos (desde un punto de vista jurídico, la emancipación de los judíos en Alemania, por ejemplo, se logró en 1871), surgió como reacción este movimiento que pretendía dotar a la comunidad judía europea de mayor autonomía y capacidad de decisión así como de creadora de estereotipos corporales. El Judaísmo muscular fue deudor, por tanto, del *ethos* sionista pero no identificándose completamente con él, un intento de socavar la representación antisemita

estereotipada del cuerpo masculino judío como un símbolo de la incapacidad del judío para crear un cuerpo político. Un intento de superar positivamente el antisemitismo y, por tanto, funcionaba como una lógica contra la identidad negativa que se tenía de los judíos en Europa. Por ejemplo, el movimiento deportivo sionista utiliza la imagen del hombre judío afeminado, una auto representación que deriva del estereotipo antisemita del cuerpo judío, para establecer, como contraposición a esa imagen, un nuevo concepto de lo judío sionista masculino a través de las imágenes de boxeadores judíos (Kasten, 2012).

Finalmente, el Judaísmo muscular, como decimos, no se identificaba completamente con el sionismo pues sus opiniones no corresponden en muchos puntos con las del movimiento sionista, que sostenía que la fuerza física era algo necesario para cambiar y mejorar la autoimagen del judío. En el Judaísmo muscular, en cambio, esto se concebía como una herramienta necesaria para fomentar y fortalecer el «alma judía», esto es, su implicación es netamente óntica, afectando directamente al sujeto, no solamente social y cultural.

II.3. El cuerpo *bodybuilder* como símbolo religioso

Hasta aquí hemos visto cómo tanto el Cristianismo muscular como el Judaísmo muscular, más que crear un *ethos* novedoso, se hacen eco del cambio cultural habido a finales del siglo XIX en lo referente a la legitimación del deporte. Son movimientos religiosos que utilizan el deporte y su ideología para difundir sus ideas, que son previas al deporte mismo. Lo que ocurre hoy no es que los movimientos religiosos se acerquen a la ideología deportiva para utilizar la metáfora del entrenamiento metódico como metódico comportamiento (moralidad), sino que el ejercicio físico y la imagen corporal se adentran en el terreno religioso, convirtiéndose en nuevas religiones. Surge así la idea del culto al cuerpo como sustitutivo del culto a Dios, pues somos una sociedad que ha perdido el sentido de la trascendencia. Siendo el fisicoculturismo una actividad extrema, que presenta símbolos de forma extrema, se ve muy bien cómo lo anterior se ha producido en nuestra sociedad.

En la literatura científica social norteamericana (siendo la referencia genérica Edgely y Turner, 1982, que aquí seguimos), sobre todo sociológica del deporte, se han estudiado algunos deportes modificativos del cuerpo, como el fitnes, la gimnasia y el aerobic, concibiéndolos como una suerte de símbolo que identifica una cuasi religión, que se concibe como un auténtico símbolo religioso. Se utiliza el término religión en su más amplio significado, como cualquier sistema de creencias, prácticas, y valores éticos que se identifican como sagrados en cuanto

suponen una comunión entre las personas que siguen la misma creencia (Edgely y Turner, 1982:196). Al respecto, Buñuel (1995:108) señala que «(e)l aerobic u otras gimnasias «de la forma» podrían llegar a considerarse una «nueva religión» en el sentido amplio del término: un sistema de creencias, prácticas y valores éticos con una significación «sagrada» para las personas que las practican. Detallando algo más los términos de la comparación, el aerobic tendría sus «gurús» o «sacerdotes-isas» que preconizan las ventajas de su práctica, la «conversión» personal se expresa en términos de cambio de identidad: las personas hablan del «antes» y el «después» de conocer el aerobic». En la era de la Posmodernidad, en la que la claridad e identificación de las normas y de aquellos que las producen desaparece, los sujetos pretenden ampararse en referencias válidas. Ahí entraría la concepción del deporte como religión, entendida ésta como atadura, como referencia normativizada impuesta heterónomamente.

En paralelo, Gustavo Bueno (2014:60) ha señalado, al respecto, que tras la Segunda Guerra Mundial el movimiento olímpico quiso separarse de la religión y de la política, creando una suerte de «filosofía de vida» orientada hacia el «culto al cuerpo», hacia el control de la actividad muscular operatoria, tarea capaz de dar sentido a la vida de los atletas que practican deporte. Bueno refiere incluso que se llegó a hablar de una suerte de «religión del músculo», una expresión que identifica como más que una simple metáfora, sino como una auténtica manifestación del materialismo. Pero en España no ocurrió como en Estados Unidos. Buñuel (1995:108) al respecto, ha dicho que respecto a la interpretación de Edgely y Turner «(p)arece tratarse de una interpretación aplicable a la sociedad norteamericana, sociedad por excelencia del «hacerse a sí mismo», donde «todo puede conseguirse» con el esfuerzo personal, y parece posible que se desarrolle esta experiencia de autodisciplina y creencia absoluta en el esfuerzo individual para la consecución de un ideal; pero en la sociedad española predomina la ética judeo-cristiana, donde el individuo no tiene tanta autonomía frente a los designios divinos y la iniciativa individual no es vivida como algo obligatorio».

El ejercicio físico es la posibilidad de poner en práctica la renuncia de sí mismo en la vida moral, en el encuentro social con los otros. El ejercicio es una renuncia al yo que está dirigido externamente, por un referente, el gurú, que aparece como guía o mesías en el proceso de redención a través del cuerpo y por tanto redención espiritual del sujeto. La renuncia a sí mismo es en pos de un fin superior que le es manifestado al sujeto (*revelado*), y al cual se debe unir (*religar*, volver a atar). La apuesta que se le presenta al sujeto no parece ser su autogobierno, su libertad o autonomía, sino su entrega, su pérdida de libertad en aras de favorecer la

heteronomía. El gurú guía al sujeto hasta la eternidad dado que a él le pertenece la verdad última, que no es cedida al sujeto para mantener la heteronomía. Por otro lado, aparece la idea de virtud moral, a las cual se llega a partir de la vigilancia del pensamiento y el autodominio disciplinado.

En consecuencia, vemos que, siendo el fisicoculturismo y disciplinas asociadas actividades de la forma, podrían llegar a considerarse por determinados grupos sociales como una «nueva religión» en el sentido amplio del término ya mencionado: en cuanto son un auténtico sistema heteronormativo de creencias, prácticas y valores éticos con una significación «sagrada» para las personas que las practican. Habría en estas disciplinas auténticos «gurús» o «sacerdotes-isas» (en el caso del cuerpo *bodybuilder* esto es muy evidente con los pioneros y narradores del fisicoculturismo moderno: Sandow, Macfadden, Charles Atlas, Joe Weider y Arnold) que preconizan las ventajas de su práctica, la «conversión» personal se expresa en términos de cambio de identidad, pues el mensaje lleva identificado siempre un «antes» y un «después», esto es, una transformación.

III. EUGEN SANDOW COMO ICONO ESTÉTICO Y SIMBÓLICO

III.1. Sandow, el morfoatleta

Eugen Sandow fue, ante todo, un publicista de su propio cuerpo.[31] Al plantear su estrategia publicitaria, Eugen Sandow supo crear una idea del físico masculino que se decía que era deudor de las estatuas grecorromanas.[32] Se presentaba como una suerte de *reencarnación de los físicos*

[31] En esa estrategia tuvo como aliado a Sir Arthur Conan Doyle. Se dice que en un día lluvioso de invierno en 1904, Sir Arthur Conan Doyle iba conduciendo su automóvil, un Wolseley Motoring Machine, a demasiada velocidad por una de las carreteras de Surrey en dirección a su casa. Debido a la velocidad, el estado del camino y la lluvia, el coche volcó, quedando atrapado su conductor. Cuando el volante se rompió, todo el peso del coche cayó sobre la espalda de Conan Doyle, atrapándole toda la espina dorsal y colocándole la cara contra la gravilla, sin poder apenas hablar. Allí permaneció hasta que la multitud, alarmada por el estruendo provocado por el accidente, se acercó y levantó el coche y logró rescatar al escritor. «Me parece que hay pocos hombres que puedan decir que han soportado hasta una tonelada de peso y vivido para contarlo. Pero es un logro acrobático que tampoco quiero volver a repetir», diría más tarde. Conan Doyle siempre atribuyó su salvación en aquel accidente a su buena forma física, que había conseguido mediante un curso de desarrollo muscular que vendía Eugen Sandow, un forzudo mundialmente famoso por aquella época que, además de múltiples productos que se vendían con su imagen y su nombre, daba lecciones de fitnes en su Instituto de Cultura Física de la calle St. James, en la mejor zona de Londres, y a las que también había acudido Conan Doyle. El entrenamiento que había seguido desde que conociera a Sandow le había proporcionado una excelente forma física, y el accidente del famoso escritor daría aún más publicidad al forzudo y sus métodos de desarrollo muscular.

[32] Tal como explica Maria Wyke (2002), a finales del siglo XIX las estatuas griegas se asociaron con la belleza y la proporción, por lo que las alusiones clásicas dieron una legitimidad moral al hecho de mostrar los músculos

grecorromanos (Chapman, 1994). Por tanto, generó el icono publicitario, que era él mismo: él era su imagen, su cuerpo era una obra de arte, y su imagen él la explotaba publicitariamente. Bernarr Macfadden en su *Encyclopedia of Health* en 1937, dijo al respecto de Sandow: «no hay arte más grande que el arte del ser vivo». Esto significaba que para ser capaz de *vivir* realmente, en contraste con lo meramente *existente*, el cuerpo tenía que estar sujeto al ejercicio perpetuo. Esa explotación de su cuerpo y de su imagen la hizo mediante una industria publicitaria, pues con la excusa de querer mejorar los cuerpos y la salud de los hombres del mundo, fundó gimnasios, publicó una popular revista dedicada a la fuerza física, *Sandow's Magazine of Physical Culture*, y comenzó el negocio de venta por correo para luego pasar a comercializar cigarros marca *Sandow*, pesas y libros de ejercicios para alcanzar sus milagrosas proporciones.[33]

III.2. La polisemia simbólica de Sandow

A finales del siglo XIX y principios del XX, la imagen de Sandow expresada en fotografías y postales era en casi todo el mundo occidental la idealización publicitada del hombre considerado estéticamente perfecto (Frisuelos, 2013). Todo parece que arrancó en una tarde de otoño del año 1893 en Chicago, Estados Unidos, en la feria internacional de muestras que se celebraba en dicha ciudad. Delante de la audiencia apareció un hombre medio desnudo sin más atuendo que un pequeño taparrabos. Empezó a hacer algo que hasta ese momento no se había

sin tener que hacer exhibición de fuerza que, a su vez, permitía que el público se aprovechase en su deleite voyeur. El fisicoculturismo no nació, por tanto, como un deporte de fuerza sino como un «espectáculo». A medida que esta práctica fue extendiéndose y apareció la industria fisicoculturista, las revistas mostraban no a los hombres más fuertes sino a los más perfectos, a los más hermosos. Las poses de Sandow eran una forma de capturar ese prestigio de la estatuaria griega, dando de esa forma legitimidad a un acto que de otra forma hubiera sido considerado en la época como indecente, por exhibición sexualmente no aceptada por la pacata sociedad victoriana. La exhibición de cuerpos semidesnudos se presentaba como algo natural y clásico, por tanto nada obsceno. Sandow realmente, más que una exhibición de sus músculos o de su fuerza, aun siendo ambos impresionantes, hacía una pose de imitación de los modelos clásicos. La estrategia retórica del fisicoculturismo se amparó, por tanto, en el gusto clásico de finales del siglo XIX. Sandow era presentado por Ziegfeld no como «el hombre más fuerte del mundo» sino como el hombre más perfecto del mundo. Se admiraba su físico por sus cualidades estéticas más que por sus habilidades de fuerza. La presencia de columnas, laureles, hojas de parra, gasas y flautas componía una imagen bastante ingenua aparentemente, como fantasiosa de la cultura helénica y pretexto para presentar la desnudez del cuerpo humano.

[33] Organizó las primeras competiciones fisicoculturistas en 1901 en el Royal Albert Hall, con la presencia del rey Jorge V de Inglaterra y el escritor Sir Arthur Conan Doyle. Fue tal el interés que despertó, que a pesar de ser el sitio elegido enorme se quedaron muchos aficionados fuera. Se eligieron ochenta competidores, la mayoría ingleses. Los tres hombres que hicieron las veces de jueces fueron el escultor Charles Lawes, Sir Arthur Conan Doyle y el propio Sandow. Premonitoriamente, Sandow también filmó algunas de las primeras películas de la historia con su amigo Thomas Edison, etc.

visto: simplemente contraía sus músculos imitando con sus poses a las estatuas grecorromanas. Su altura no era excepcional, ni tampoco su peso, pero sí la definición de sus músculos y la simetría corporal, casi perfecta respecto al canon del David (Chapman, 1994). Así nació el fisicoculturismo moderno, mediante un hombre musculado frente a una audiencia imitando a la estatuaria griega (Morillas Alcázar, 2011; Waller, 2011).

Sandow inicialmente era un *strongman*, un forzudo convertido en propagandista de la cultura física, hombre de negocios y fenómeno internacional, que nació con el nombre de Friedrich Wilhelm Müller pero pronto lo cambió por el más comercial Eugen Sandow, con el que llegó a Londres en 1889. Se le considera el creador de las reglas de esta actividad deportiva, fijando los parámetros de la misma que han llegado hasta nuestros días. Es, pues, el padre del fisicoculturismo moderno.

El fisicoculturismo es un deporte, también una actividad performativa, y también una industria que tiene las características propias de la cultura de masas. Es un deporte que desde el primer día se insertó en el imaginario colectivo de la sociedad de clases medias y medio bajas urbanas de finales del siglo XIX. En modo alguno nace con ánimos reduccionistas y excluyentes. Su público objetivo siempre fue la masa, las clases medias, las clases populares, el pueblo. Un pueblo que se había incorporado a las modernas y prósperas ciudades. Por ello nació en el vodevil y no en los teatros de la ópera victoriana. Eugen Sandow creó el deporte, fijando el paradigma, y también fijó las pautas del fisicoculturismo como industria,[34] pues el fisicoculturismo no solo es un deporte sino también una industria, y, en lo que a nosotros interesa ahora, también contribuyó de forma esencial a crear una imagen icónica del hombre varonil de finales del siglo XIX, fundada en la estética de la antigua Grecia, a partir de la cual

[34] Sandow tenía gran visión de las oportunidades de negocio y también participo en la venta de su imagen para artículos tales como los cigarros Sandow, tanto los cigarros como la caja se vendieron entre los años 1896 hasta 1898. Su imagen aparecía en las cajas de cigarros realizando un doble bíceps, así como imágenes de Sandow levantando un caballo a un brazo (esta imagen también fue usada para un extracto de malta) las etiquetas eran excepcionales para la época eran cromolitografías de piedras en la que los detalles se realzaban en aspecto tridimensional dándoles un efecto realista. También el cacao como fuente de salud y fuerza tenia su nombre unido a Sandow, incluso se construyo una fábrica hermosa de ladrillo que fue construida cerca de 1913 para fabricar esta mezcla deliciosa de la bebida. El chocolate de Nestle tiene ahora aquellas características de la deliciosa bebida original. En la etiqueta de «Sandow el secreto de la fuerza» realizada con un grabado de acero Sandow levanta un caballo (un potro) con un brazo, una hazaña que el realizaba en etapas, también este anuncio se utilizo para el extracto de malta de Johann Hoff, para digestión perfecta de el decía «utilizo el extracto de malta genuino de Johann Hoff el me ayuda para la asimilación apropiada de los alimentos». Este grabado también se usó como parte de las etiquetas de las cajas de cigarros Sandow. Tuvo asimismo un negocio de cursos por correo en 1903, que anunciaba de fisicoculturismo adaptado para la «solución del estreñimiento, indigestión y los estados nerviosos» tanto para hombre como para mujer.

en los años siguientes se iría evolucionando (Chapman, 1994). De hecho, desde los años cincuenta del siglo XIX en adelante, se produjo un resurgir en la literatura de la cultura física y la gimnasia, que se llenó de referencias al ideal de la Grecia clásica y a su estatuaria, la idea de salubridad, cuerpo natural de los antiguos griegos, como una forma de liberación sobre la rigidez moral e hipócrita victoriana.

Sandow creó una narración nueva del cuerpo y una narración nueva del cuerpo en movimiento. ¿Cómo era esa narración, pues el cuerpo no habla? Sabemos que el cuerpo se mueve, se esfuerza, se manifiesta, se enferma y se cura, suda, se entrena a través de la disciplina, se educa…. Hace y se mueve y se le ve, pero no habla. No usa el lenguaje oral. Hace lo que el lenguaje dice. Un lenguaje de otro, del sujeto del cuerpo, del yo, o de otros sujetos, de otros yo, o incluso de un yo que ha desplazado al sujeto del cuerpo. Un uso del lenguaje como principal régimen o dispositivo que captura al hombre en su constitución corporal y en las manifestaciones corporales (Chapman y Grubisic, 2009). Entonces, el cuerpo no expresa nada por sí mismo si no se lo pone en relación con otro o con algo, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación semántico específico, en un circuito de prácticas y dispositivos, si no se lo incluye en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas (Foucault, 2000). Alguien tiene que interpretar lo que el cuerpo está expresando. Si no, una vez más, el cuerpo se mueve, se viste, pero no más que eso, un cuerpo en movimiento. Sandow supo crear ese sistema de interpretación semántico específico a través del uso simbólico corporal en un entorno social y temporal en el que esos símbolos fueron recibidos y entendidos por el otro que mira (Morillas Alcázar (2011).

El mensaje simbólico del cuerpo morfoatlético de Sandow reflejaba ideas de supremacía racial, de hipervirilidad y de autoafirmación del hombre medio urbano ante la angustia de la Modernidad y el desplazamiento ideológico que ésta supuso, pasándose de la tradición a la lógica, del mundo rural y abierto al mundo urbano tecnologizado, en el que la técnica impone su ideología maquinal. Pero también tenía connotaciones homoeróticas (Frisuelos, 2013). En efecto, Sandow se había formado en las tradicionales ferias provincianas, en los circos ambulantes que exhibían ejercicios prodigiosos y cuerpos extraordinarios. La figura del forzudo era esencialmente circense. Lo que hizo especial a Eugen Sandow era que su físico y presencia se salía de la referencia o canon del *strongman* existente hasta ese momento como un hombre feo y gordo embutido de un traje de rayas. Sandow era joven, atlético y bien parecido, pero dotado de una fuerza extraordinaria que, en ese sentido, quebraba la idea del público del

strongman como personaje circense de finales del siglo XIX y se asemejaba más al David de Miguel Ángel, esto es, al canon de virilidad (Chapman, 1994; Chapman y Grubisic, 2009)).

En las representaciones de Sandow había un mensaje sobre la superioridad de la fuerza masculina de la raza blanca en los Estados Unidos. Eran años de expansionismo militar y político de ese país, y la clase social dominante, blanca y anglosajona, veía aquellas representaciones como una metáfora de la necesidad de construir un país grande y expansivo. Sandow era una imagen aceptada de la hombría, la virilidad, la clase y del deber moral (Shukalo, 2005:304). Los métodos de entrenamiento en aquella época cambiaron. Ya no se trataba de ocio o salud, sino de ganar apariencia, volumen, contornos, para lo cual se utilizaban aparatos como pesas, pero también espejos y fotografías, códigos y planos, observaciones minúsculas y ganancias personalizadas, es decir, una «cultura racional». Eso significa que el alcance del ejercicio se ha ampliado, pasando de la higiene, la moral y la fuerza a la afirmación, crecimiento y entrenamiento calculado y racional con un objetivo psicológico: «imponerse a sí mismo», de modo que el ejercicio adquiere connotaciones psicológicas, «transformando la determinación en éxito, ayudando a su autor a "ser alguien"» (Corbin, 2006:175).

Antes de la llegada de Sandow el entreno con pesas era una actividad decididamente proletaria, las capas media y alta de la sociedad la consideraban como un trabajo manual.[35] Gracias al genio comercial de Sandow, que supo cómo hacer apetecible este deporte tanto al caballero como al burgués, al heterosexual y al homosexual, el fisicoculturismo sería mundialmente conocido. En aquellos años, estos aprendizajes aparecen en un entorno de competencia e igualdad, con la literatura que promueve la «confianza en uno mismo», detallando la forma de «llegar a ser más fuerte», de «hacerse un camino en la vida», imponiéndose la autoafirmación (Corbin, 2006:176).

En los años finales del siglo XIX la homosexualidad emergió al espacio público con un aspecto nuevo: como una forma de identidad humana (Foucault, 1995). La imagen semidesnuda de Sandow apareció en un momento interesante a este respecto, de redefinición del fenómeno

[35] Ciertamente, el ejercicio con pesas ya era bien conocido antes de Eugen Sandow. En ese sentido, éste no inventó nada nuevo. En Francia Hipolite Triat (1813-1881) había ya popularizado el uso de pesas para el desarrollo de la figura muscular, imponiendo el empleo de duchas en los gimnasios, realizando exhibiciones con torsiones hasta entonces nunca vistas, y siendo maestro del profesor Edmond Desbonnet (1867–1953) y éste a su vez de Marcel Rouet (1909-1982). A mediados del siglo XIX su gimnasio en Paris ya era una instalación enorme y a la vez popular, donde se permitía incluso la permanencia de espectadores y se hicieron múltiples fotografías en las que aparece exhibiendo su cuerpo musculado. Decía que para que la cultura física llegara a ser popular a gran escala tenia que interesar a la pujante aunque incipiente clase media urbana e industrial. Por esta razón denominó a sus gimnasios «institutos de la cultura física» y los instaló en los barrios de ese estatus.

homosexual en el espacio público gracias al caso de Oscar Wilde.[36] El escarnio a que se sometió al escritor y a su familia fue un hecho social sin precedentes, dando lugar a que la sociedad tomara conciencia de la existencia de estas personas y del planteamiento por ellas de su identidad. Las imágenes de Sandow circulaban ampliamente entre hombres con deseos homoeróticos, lo cual resultaba una paradoja en la carrera de Sandow, puesto que mientras en apariencia su imagen representaba el epítome de la masculinidad, también era un objeto de intercambio en el círculo homosexual. La paradoja se explica porque en esos años había un renacimiento del interés por la antigua Grecia. Las imágenes de la estatuaria griega estaban por todas partes, como nueva moda. Había incluso competiciones de forzudos a los que ponían nombres helenísticos como Hércules, Apolo, Rómulo, Remo, etc. (Wyke, 2002:307).

Atleta, de Frederic Leighton, 1983. © Tate M.

Eugen Sandow. Fotograma de la época que se vendía en postales fotográficas.

En los años de los escándalos de Henry Fitzroy y de Oscar Wilde, la imagen de un Sandow haciendo poses semidesnudo curiosamente era algo más edificante que las imágenes de mujeres vestidas pero con ropa interior. La imagen de Sandow representa una visión asexuada e inidentitaria de lo que un hombre tiene que ser. En esos años muchos escultores se dedicaron al desnudo, buscando un ideal estético en el cuerpo desnudo del hombre y de la mujer. La imagen de un hombre desnudo era considerada menos peligrosa que la imagen de una mujer desnuda. De esa manera, con sus poses estatuarias, Sandow fue un complemento del movimiento de escultores conocido como Nueva Escultura (*New Sculpture*) inglesa (Waller, 2011:72), que a

[36] En 1895 el marqués de Queensberry, padre del amante de Wilde, Lord Alfred Douglas, dejó una tarjeta en el club al que pertenecía Wilde en la que escribió una frase acusándole de «posar como un sodomita». Wilde denunció al marqués por atentar contra su derecho al honor, pero perdió el caso, de ese modo exponiéndose a un segundo juicio, en este caso en su contra y penal, con imputación por hechos deshonestos. Fue declarado culpable y condenado a dos años de cárcel y trabajos forzados.

su vez influiría decisivamente en escultores del arte totalitario como Arno Breker, tal como analizaremos posteriormente. La Nueva Escultura representa una formulación alternativa para la escultura a finales del siglo XIX. Mientras que la principal alternativa a la escultura francesa de mediados del siglo XIX, Auguste Rodin, se aparta cada vez más la representación exacta del cuerpo humano detrás, los nuevos escultores en general optaron por enfrentarse a una representación naturalista del cuerpo y la representación detallada de sus variaciones y movimientos. La Nueva Escultura no representa un estilo singular, sino más bien una serie de opciones desarrolladas para hacer la escultura más vital y realista. Muchas esculturas de estos artistas, especialmente de Frederick Leighton y Alfred Gilbert, parecen representar al propio Sandow en sus poses. Sandow, inteligentemente, se identificó con esa simbología para ganar prestigio artístico y social, puesto que el naturalismo de este tipo artístico encajaba a la perfección con su planteamiento estético (Chapman y Grubisic, 2009).

CAPÍTULO V. EL CUERPO *BODYBUILDER* A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

I. ENTORNO SOCIOCULTURAL DE LA CULTURA FÍSICA Y EL DEPORTE A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

Después de la Primera Guerra Mundial, las alarmantes estadísticas generales de salud en los Estados Unidos mostraban que uno de cada tres miembros reclutados del personal militar de Estados Unidos no estaba en condiciones de combatir. El gobierno intervino y legisló en función de mejorar la calidad de los cursos de educación física que se dictaban en el país. Al término de la contienda, la administración de Roosevelt introdujo el Programa Nacional de Almuerzos Escolares (*NSLP*, por sus siglas en inglés) con el propósito de mejorar la nutrición de los niños estadounidenses en edad escolar. Este programa se implementó a causa de una investigación que demostraba que los hombres que habían sido rechazados por el reclutamiento militar de Estados Unidos no eran aptos a causa de una mala nutrición infantil. Este período se caracterizó por una re-conceptualización de la educación física, dirigida por varios educadores importantes, tales como Hethering, Wood, Nash y Williams. El éxito definitivo del deporte, que conlleva el éxito de los clubes, de sus modelos para héroes, de sus dispositivos pedagógicos, se produce en este periodo de postguerra (Corbin, 2006:185).

La visión de la educación física como puramente gimnástica fue erradicada. El nuevo enfoque de la educación física enfatizaba en deportes y juegos de naturaleza recreativa, dejando atrás el programa de educación física tradicional. Se vislumbraba que la contribución de la educación física iba más allá del componente físico del ser humano. Se pensaba, pues, que el programa de educación física mejoraba similarmente las dimensiones mentales y sociales del individuo. Además, se recalcó la importancia que tiene la educación física dentro del programa de educación general.[37] Las innovaciones en la farmacopea de la educación física fueron notables en las áreas de agrupar los estudiantes, la medición del rendimiento o logro y la motivación de la ejecutoria. Continuaron el desarrollo de los programas de educación física y deportes en las escuelas y universidades. Durante esta década, los programas de educación

[37] Bajo esta tendencia, Thomas D. Wood, Rosalind Cassidy y Jesse Feiring Willimas publicaron en el 1927 el libro *The New Physical Educaction*. Esta obra destacaba la contribución de la educación físca a nivel biológico, psicológico y sociológico. Esta época también fue reconocida por su desarrollo en la medición y evaluación, sobresaliendo las figuras de David K. Brace y Frederick Rand Rogers.

física y deportes en las escuelas elementales y secundarias se enfocaban hacia las actividades formales.[38]

En aquella época la cultura física se entiende siempre referida principalmente al hombre y a su masculinidad. El cuerpo masculino y atlético siguió siendo un icono de gran significación pública y política (Martínez Oliva, 2005:163). A primeros de siglo aparecen las imágenes modernas de la masculinidad que han perdurado hasta nuestros días. Las imágenes de la masculinidad son múltiples y variadas, y en ocasiones interpretadas contradictoriamente, aunque siempre se daba el hecho de que esas imágenes construyen una idea masculinidad como parte de un proceso dinámico de interpretación e implicación (Edwards, 1997:43). Esa idea se presentaba en una nueva cultura de la personalidad, centrada en la superación de las incertidumbres individuales y de cómo uno puede construirse a sí mismo, y en la idea de que la forma de construir una sociedad mejor y más sana es que el individuo se adapte a ella, pues el cuerpo es un capital físico que debe ser utilizado para el rendimiento económico y social. La masculinidad no se veía como algo fijo, como una esencia inmutable que se refleja en su representación, sino que es la representación la que crea la masculinidad como esencia. De ahí que no haya una sola masculinidad construida o representada, sino una serie de masculinidades jerárquicamente ordenadas de acuerdo al color, clase y orientación sexual. Así, cuando miramos las imágenes o representaciones de masculinidad no vemos esas imágenes o representaciones sino los complejos y ocultos conceptos de masculinidad sobre los cuales las imágenes se presentan (Edwards, 1997:44). En ese proceso constructivo, la musculatura, en cuanto símbolo de construcción corporal del icono del capital físico, continuó dando un estatus cuasi heroico a sus detentadores. Los personajes de cómic como Superman y sus imitadores fueron definidos visualmente por su físico desarrollado y visualmente poderoso. Estos héroes musculares lucharon contra el mal y los villanos defendiendo la democracia y el estilo de vida americano (Martínez Oliva, 2005:163).

[38] El currículo de educación física también incluía conferencias regulares sobre higiene. Continuó el desarrollo de los juegos atléticos inter escolares y la necesidad de organizaciones para su regulación. En consecuencia, en 1923 se fundó la *National Federation of High School Athletic Associations*. Una encuesta realizada en el 1921 reveló que de doscientos treinta instituciones universitarias estudiadas, ciento noventa y nueve contaban con departamentos de educación física administrados por un director y un promedio de cuatro miembros de facultad por institución. De esta encuesta también se evidenció que en más del setenta y cinco por ciento de estas instituciones era requisito obligatorio para los estudiantes seguir cursos de educación física.

II. BERNARR MACFADDEN

II.1. La creación de una industria iconográfica

Los deportes más populares en los primeros años del siglo XX eran el ciclismo, el boxeo y la lucha. Los tres servían de excusa en cada número de *Physical Culture* para mostrar un buen número de fotografías que exaltaban los músculos de los modelos. Todas estas revistas lanzaban el mismo mensaje: alcanzar un estado de bienestar a través del deporte y la reforma de la salud. Las declaraciones de Eugen Sandow y los métodos de Desbonnet influenciaron a un gran número de lectores (Corbin, 2006:169; Waller, 2011; Morillas Alcázar, 2011). El movimiento fisicoculturista era ya imparable. En ese contexto tenemos que hacer referencia a una figura fundamental, alguien que creó una industria propia, con revistas, organizaciones de eventos y competiciones, y toda una parafernalia y filosofía deportiva propia: Bernarr Macfadden. Su análisis es importante para comprender cuál fue el impacto que la actividad fisicoculturista tuvo sobre la sociedad de primeros de siglo, puesto que Macfadden, a diferencia de otros magnates de la industria, sí que no tuvo reparos en proponer ideas sociales novedosas, no teniendo temor a enfrentarse a muchos problemas de su tiempo, como el rol que ha de jugar el sexo, la posición social de la mujer, de la que siempre fue un defensor, y los usos médicos (Todd, 1987).

Fue un influyente exponente de la cultura física durante la primera mitad del siglo XX, que para él era una combinación de fisicoculturismo con teorías de salud y nutrición. Adicionalmente fundó la compañía editora de revistas *Macfadden Publications*.[39]

Fundó la revista *Physical Culture* en 1899, ante las dificultades que tenía que otros editores publicaran sus escritos, y fue su editor hasta el número de agosto de 1912, aunque la revista se editaría con mucho éxito durante más de cincuenta años en que fue referencia mundial de la cultura física y el fitnes (buena forma).[40] *Physical Culture* comenzó siendo una revista de

[39] Nacido en 1868 como Bernard Adolphus Macfadden en Mill Spring, Misuri, Estados Unidos, en el seno de una familia pobre y con problemas (su padre alcoholizado y su madre con problemas mentales, quedándose huérfano de ambos progenitores cuando apenas tenía once años). Era de constitución débil y enfermaba con frecuencia. Fue un apasionado defensor del legado de Sandow, del que se consideraba su continuador natural. Un año después emigraría a Nueva York, a trabajar como repartidor de publicidad y como entrenador personal. Fue entonces cuando Bernarr Macfadden cambió su nombre y apellido para darles una apariencia de mayor fuerza y expresividad. Fue entonces cuando empezó a publicitar y vender un aparato de gimnasia de su invención: unas gomas extensoras, que luego se harían mundialmente populares y que incluso hoy es uno de los aparatos de gimnasia casera más empleados. Estuvo dos años en Europa, sobre todo en Inglaterra, haciendo publicidad de ese aparato, regresando en 1899 e iniciando entonces una etapa de intensa actividad en múltiples actividades (Todd, 1987, 1992).

[40] Gracias al éxito de esta revista, cuyo contenido era muy amplio, y no se dedicaba solamente a la actividad física (por ejemplo, fue un baluarte importantísimo en la época en defensa de la libertad de expresión y de los

fisicoculturismo para hombres publicada en formato de veinticinco páginas que se vendía a cinco centavos. Pero pronto quiso ampliar la base de lectores mediante la inclusión de artículos, casi todos ellos escritos por Macfadden con diferentes pseudónimos masculinos y femeninos, para la salud de la mujer, noticias sobre celebridades, ejercicios, etc., a los que se acompañaban muchas fotografías, fiel al dicho de MacFaddden de que para que algo sea conocido, primero tiene que ser visto; y así se inició en la revista una sección para cada problema en el que los fotógrafos profesionales capturarían poses de los fisicoculturistas y bailarines famosos de la época, junto con los hombres y mujeres ordinarios, su público lector natural. La publicación de fotografías de desnudo se convertiría en un tema recurrente para la revista, y fue un foco de debate sobre la moralidad de la difusión de este tipo de imágenes, que llegaría incluso a los tribunales con varias demandas contra Macfadden por difundir material obsceno, inaugurando con ello una larga historia judicial de la pornografía en Estados Unidos, de la cual, en ese aspecto al menos, Macfadden, como de tantas cosas, fue un pionero. La salud natural era la preocupación central de la revista, que propugnaba que para estar sano y ser feliz, lo mejor es el consumo de alimentos naturales, el aire limpio y el ejercicio físico (Todd, 1987, 1992).

Physical Culture tuvo un tratamiento muy especial sobre los asuntos que afectaban a la mujer, también siendo en esto Macfadden un adelantado a su época. En un primer momento, se propugnaba desde la revista cambios en el vestido, promoviendo una batalla social contra el corsé como signo de lucha de liberación de la mujer, en línea con los movimientos feministas de finales de siglo, que hicieron de la lucha contra el vestido encorsetado una vía de reivindicación. En su época más radical de feminismo, ya en los años veinte del siglo XX, la revista estuvo inequívocamente comprometida con el desarrollo social, económico y con la igualdad política de las mujeres, adhiriéndose sin complejos al movimiento sufragista. La influencia de las enseñanzas sobre cultura física impartidas por esta revista ha sido un factor fundamental en la promoción laboral de las mujeres (Endres, 2011). A través del mensaje dirigido a ellas, de que pueden y deben ser fuertes, manteniendo buena salud física, Macfadden arengaba a la mujer a incorporarse a la vida social y política del país, aún sumido en la moral victoriana y en el relegamiento social y laboral de la mujer. También hizo campaña en favor del control de la natalidad, adelantándose muchos años en ello (Endres, 2011).

derechos de las mujeres) y el negocio que había en torno a ella, desarrolló un auténtico imperio editorial, incluyendo las publicaciones *True Detective*, *True Story*, *True Romances*, *Dream World*, *Photoplay*, y el periódico *The New York Graphic*. También influyó a través de competiciones organizadas por él y fue el protector y descubridor de otra figura fundamental en el siglo XX: Charles Atlas.

Dos ejemplares de la revista de Bernarr Macfadden *Physical Culture*, la primera revista sobre cultura física y el deporte de gran tirada y difusión masiva. © Estate of Bernard Macfadden.

La revista fue responsable de una amplia difusión de la cultura física entre la población femenina, y sentó las bases de una nueva semiótica del cuerpo humano, presentado de forma masiva mediante la presentación de un modelo morfoatlético con bases éticas. De hecho, tuvo una revista hermana, de menor recorrido, que fue *Women´s Physical Development*, desde la que Macfadden urgía a las mujeres a utilizar las pesas, los cables y otras formas de ejercicios de resistencia para mejorar físicamente. Manifestaba estar convencido de que a través del ejercicio físico las mujeres de su época podían mejorar física y socialmente, por lo que utilizó un amplio espacio en sus revistas, incluso con secciones de testimonios de chicas que habían abrazado el entrenamiento físico («Forum for Physical Culture Girls») tales como los de Dorothy Alden Becker, que decía haber escapado de las puertas de la muerte «gracias a un libre, fresco y sano ejercicio físico» (Todd, 1992:5).

En el momento más excesivo de su fulgurante carrera mediática, Macfadden incluso realizó un intento infructuoso de fundar una «nueva religión» (Todd, 1992), el por él denominado «cosmotarianismo», basado en la cultura física y la salud, en línea con el Cristianismo y el Judaísmo muscular (Hall, 1994). Pero sí inspiró a millones de personas a vivir con salud y fuerza. Muchos de sus seguidores cumplían sus recomendaciones de ayunar durante una semana con el fin de rejuvenecer el cuerpo. Afirmó que «una persona puede ejercer el control total sobre prácticamente todos los tipos de la enfermedad al tiempo que revela un grado de fuerza y resistencia» a través del ayuno. Estaba convencido de que el ayuno era una de las maneras más seguras para mantener la salud física. Concibió el ayuno como un instrumento con el que demostrar la superioridad de un hombre sobre otros hombres.

II.2. El fallido intento de crear una comunidad subcultural

Fue un líder en su tiempo, pero no logró crear ningún movimiento social propiamente dicho. Quizá ello fuese debido a las características de esta actividad deportiva. En contra de lo que pueda pensarse, el fisicoculturismo tiene relativamente poco sentido como práctica individual, aunque el ejercicio físico que desarrolla los músculos, realizado en gimnasios, suele ser una actividad solitaria. Aquí interviene todo un circuito de miradas que evalúan, critican y admiran. El fisicoculturista quiere ser un iniciado y trabaja duro para conseguirlo. A pesar de ello, el fisicoculturismo nunca ha conseguido aunar socialmente a grupos sociales o políticos identificados. Macfadden pensó que lo podía conseguir, pero se quedó en el intento. Aunque ganó su reputación por la cultura física y el fitnes, ganó también mucha notoriedad por sus puntos de vista sobre la conducta sexual. Entendía las relaciones sexuales como una actividad saludable y no solamente basada en su carácter procreativo (Endres, 2011).

No obstante, fue, sin duda, el gran impulsor del fisicoculturismo moderno durante la primera mitad del siglo XX (en la segunda mitad fue Joe Weider). Eugen Sandow había sido el descubrimiento, pero el gran promotor de este deporte fue indudablemente Macfadden. Su influencia fue mundial, pues sus revistas llegaban a todas partes.[41]

En todo caso, es claro que, aunque contradictorio, Macfadden fue un hombre claramente adelantado a su tiempo en muchos aspectos. Fue la primera persona en el campo de la salud alternativa que llegó a ser famosa internacionalmente. Uno de sus mayores logros fue su papel en la eliminación de muchas de las prácticas médicas inseguras y poco fiables (por ejemplo, cinturones eléctricos) que fueron populares durante finales del siglo XIX y primeros años del siglo XX. Fue un pionero en actividades médicas como la actividad quiropráctica y la osteopatía. Pero más importante aún, hizo campaña incansablemente contra la mojigatería victoriana y ayudó a los norteamericanos de la época a entender que el sexo no era algo de lo que avergonzarse (Todd, 1987).

[41] En España tuvo como seguidor a Ramón y Cajal (Doncel, L., *Cien años del culturismo en España*, Barcelona, Nutrition Sport, 2004). Una de las caraterísticas más interesantes de la vida personal de Ramón y Cajal fue su afición juvenil al entrenamiento con pesas. Esta afición empezó a practicarla, en su adolescencia, en un gimnasio de Zaragoza, alcanzando unas proporciones musculares muy sobresalientes y novedosas para la época, especialmente en los deltoides, bíceps y tríceps. Todo empezó porque perdió un pulso con un amigo suyo, llamado Morriones, y, tras la humillación provocada por la derrota, decidió entrenarse en un gimnasio de la Plaza del Pilar de Zaragoza. cc

III. CHARLES ATLAS. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO SÍMBOLO DEL ECUMENISTO SOCIAL Y RACIAL

III.1. Angelo Siciliano

Al igual que Eugen Sandow, Angelo Siciliano fue un gran publicista de su propio cuerpo.[42] Decía que de joven sufrió el acoso de compañeros más fuertes que él, lo cual también parece ser parte de la imagen que se creó de hombre fuerte, anteriormente enclenque o delgaducho («skinny»), que se hizo a sí mismo construyendo un poderoso cuerpo que resultaría ser la envidia de todos (al menos, eso decía la publicidad que le apoyaba); es decir, un perfecto reclamo publicitario. El haberse criado en un barrio conflictivo,[43] y sin casi saber inglés, hacía que la vida de los más débiles se convirtiera en un martirio. Esta historia sería común a los grandes promotores del fisicoculturismo, porque la infancia y la juventud de Bernarr Macfadden y los hermanos Joe y Ben Weider parecen responder al mismo patrón: la fuerza física como redención social y personal. [44]

[42] Angelo Siciliano, más conocido como Charles Atlas (1892-1972) fue un fisicoculturista y empresario que desarrolló un método de ejercicios para modelar el cuerpo que tuvo mucho éxito en todo el mundo, siendo la base de un pequeño imperio editorial que duró hasta los años sesenta aproximadamente. Comercializó un método de ejercicios para modelar el cuerpo, y un conjunto de artículos que enseñaba a todos como realizar ejercicios y con ello fue el que utilizó una de las campañas publcitarias más memorables de todos los tiempos. Aunque en modo alguno fue el único empresario que vendía este tipo de cursos (que en puridad habían empezado con los cursos que vendía Sandow), sí fue el más exitoso.

[43] En realidad, nació en el sur de Italia y a los diez u once años emigró a Nueva York en 1905, donde se crió en un barrio proletario de inmigrantes judíos, italianos e irlandeses. Era uno de los decenas de miles de italianos que a finales del siglo XIX y primeros del siglo XX emigraron a Estados Unidos en busca de una oportunidad. A partir de ahí, seguir la pista es difícil, porque todas las reseñas biográficas parecen hechas como medio publicitario para crear una leyenda en torno al icono.

[44] También forma parte de esa biografía casi elegíaca la leyenda de que el joven, acosado y aún delgaducho Angelo fue un día al Museo de Brooklin y quedó anonado contemplando la estatua de Hércules. Ante el dios griego, imploró ser como él, tener el mismo cuerpo que él. Y a partir de ese momento, con la ayuda de fotografías de Eugen Sandow que le inspiraban y los libros de entrenamiento de Bernarr Macfadden, empezó la práctica de pesas, llegando a ser un forzudo bastante conocido en Coney Island. La realidad seguramente fuera más prosaica, pues Siciliano sería un aficionado a las pesas y conseguiría un cuerpo escultural, teniendo una buena genética, que luego se vería aprovechado publicitariamente. Que el detonante de la consecución de tal cuerpo excepcional fuera una visita al zoo o la pelea con un compañero de clase es algo que suena a inventado, porque encaja demasiado a la perfección en el mensaje publicitario que Atlas daba: si el joven Siciliano, enclenque y sin novia, pudo convertirse en un hombre musculado y de pelo en pecho, cualquiera que se lo proponga (previo pago del correspondiente curso) logrará lo mismo. Atlas se inspiró en otros que habían sido sus precursores, tales como Sandow y, sobre todo su mentor Bernarr Macfadden, creador de la Cultura Física. Ellos prepararon el escenario perfecto para que luego viniera Siciliano. Concluyó que los leones y tigres se tornan fuertes porque contraen un músculo contra otro. Cuenta esa biografía casi mítica que un día en el zoo de Coney Island, el joven vio a un tigre desentumecer sus músculos y, como si fuera una epifanía, entendió que había encontrado la forma más adecuada

III.2. Charles Atlas

En los años veinte, este deporte aún estaba en sus orígenes. La visión del fisicoculturismo era muy simple, como una vía eficiente para conseguir una buena condición física. En el libro *Body Building* de 1921 escrito por un tal Henry Hulander que se presenta a sí mismo como «Director de un *Hydriatic Institute*, de Brooklyn, Nueva York», se promete que, siguiendo el texto y las ilustraciones en él contenidas, se podrá lograr un buen físico, teniendo en cuenta que «el objetivo principal del ejercicio debe ser preservar y mejorar la salud, y estar en forma para nuestro trabajo. Adquirir músculos más grandes y ser capaz de correr más rápido y saltar más alto que los demás, no es necesario para tener una salud física eficiente». La obra es una sucesión de ilustraciones de ejercicios calisténicos: flexiones y extensiones, sin el uso de ningún aparato que no sea una silla para poder hacer abdominales. Estamos, como vemos, a muchos años de distancia de lo que actualmente es el fisicoculturismo, como espectáculo en el que prima la hipertrofia epatante.

En 1921 y en 1922, Siciliano, ya con el nombre de Charles Atlas, consiguió ser «el hombre más perfectamente desarrollado del mundo», en torneos organizados por Bernarr Macfadden en el Madison Square Garden. Ello demuestra que en realidad Atlas fue un producto de la compañía del entonces todopoderoso industrial del músculo Bernarr Macfadden. Mientras Macfadden preparaba una edición de su revista *Physical Culture*, llegó a sus manos una fotografía de Siciliano. Macfadden estaba proyectando también una competición fisicoculturista que se denominaba «el hombre mejor desarrollado del mundo» («*Most Perfectly Developed Man*») o «el hombre más hermoso de América» («*The most beautiful man in America*»), y no tuvo duda de que Siciliano iba a ser el ganador del concurso, tal como fue finalmente entre setecientos cincuenta competidores, llevándose un premio de mil dólares, una importante suma para la época. Un dinero que invirtió en su negocio de los cursos por correo. Por aquella época trabajaba como modelo para pintores y escultores, y como forzudo en ferias. Buscaba cualquier manera de conseguir dinero con la exhibición de su cuerpo.

Se dice en la publicidad que Atlas nunca usó pesas para ganar los músculos que exhibía, lo cual obviamente es un absurdo por un doble motivo:[45] por un lado las pesas es la manera más

para tener un cuerpo grande y viril: la tensión muscular. Pero el levantamiento con pesas no era lo que caracterizaba el método de Siciliano (Lavelle, 2011).

[45] Los hermanos Weider se reían de esas afirmaciones de que Atlas no utilizaba pesas (Weider y Weider, 2006:54). Joe Weider cuenta una conversación con Atlas en un gimnasio donde, por cierto, estaba entrenando con pesas, no haciendo ejercicios calisténicos. Charles Atlas le dijo a Weider que éste no era un inteligente hombre de

rápida de ganar músculo, y por otro es claro que el cuerpo hipermusculado de Atlas (pensemos que estamos hablando de los años veinte del siglo pasado, cuando no había ayuda posible a través de los anabolizantes y los esteroides y la maquinaria utilizada aún era muy rudimentaria, por no hablar de los modernos métodos de entrenamiento ni de la nutrición) no se consigue solo con entrenamiento isométrico y calisténico. Así pues, como cualquier fisicoculturista de la época y de todas las épocas, Charles Atlas obviamente empleaba pesas para desarrollar la musculatura que orgullosamente exhibía (Lavelle, 2011).

Pero esas ideas de «joven delgaducho, adquiere músculos rápidamente y sin esfuerzo y con eso derrota a los que le acosan» le dieron importantes beneficios económicos. Se basaban en que la virilidad en la Modernidad es un concepto eminentemente relacional, construido ante y para los restantes hombres y contra la feminidad, en una especie de miedo a lo femenino, y miedo a sí mismo (Bourdieu, 2017:71). Ello demuestra que los hombres son, en parte, víctimas de su propia dominación, si bien tienen el mejor rol, pues son visibles, y las mujeres lo son menos. Es difícil cambiarlo. Se necesita una revolución concreta.

Atlas, al igual que Sandow y Macfadden, era un empresario que utilizaba su cuerpo como capital económico. Los tres crearon una industria nueva de la nada, con cursos por correspondencia, con publicidad de todo tipo que insertaban en aquellas revistas y *comic-books* que leían los adolescentes americanos de la época, y revistas muy populares como *Popular Mechanics*, para lo cual se inventaron un icono, la figura de un hombre modelo con pasado igual al de aquellos que compraban sus cursos: postergados por los compañeros de colegio, querían ser respetados y superar su baja auto estima (Lavelle, 2011). Para ello estaba Charles Atlas y sus maravillosos cursos, por cierto nada baratos para la época. Con el impulso inicial de Macfadden (a través de un empleado suyo llamado Frederick Tilney), y luego junto con su socio Charles Roman, un antiguo agente publicitario por cuenta ajena que se convirtió en uno de los magos de la publicidad más influyentes del siglo, consiguió crear un imperio, abriendo oficinas en varias ciudades del mundo y aprovechando que importantes deportistas como Rocky Marciano proclamaban ser seguidores de sus cursos (Cerda Gutiérrez, 2013).

negocios. En esa época los hermanos Weider vendían pesas y mancuernas por correspondencia, lo cual era un producto difícil de distribuir por correo, pues las cajas obviamente eran muy pesadas y los costes de correos elevados. Atlas le dijo a Joe: «yo me limito a hacer unos dibujos, ponerlos en unas láminas, y meter las láminas en el correo. Es barato y no pesa nada».

III.3. Ecumenismo muscular y la lucha por la identidad

Siciliano logró crear una imagen ecuménica, una imagen con su cuerpo indefinido racialmente, en el que pudiera fijarse todo aquel que quisiera seguir ese canon de virilidad. Fue tan grande su impacto que inspiraría en parte a Joe Shuster y Jerry Siegel para crear la figura de Superman. Superman era una mezcla de Charles Atlas y Albert Einstein. Creó ese modelo, siendo inspiración para miles de aficionados hombres a la estética fisicoculturista, que eran los posibles compradores de sus cursos.[46] Con ese objetivo, no solo americanizó su nombre sino que borró todo rastro público de su pasado italiano. En el ansia publicitaria de su propio cuerpo decía que había servido de modelo para importantes esculturas, cosa no probada por cierto. El destinatario de su mensaje ecuménico era cualquier muchacho, de cualquier clase social, de cualquier raza, que tuviera problemas de autoestima y necesitara una ayuda motivacional extra. Él solucionaba un problema que podía tener cualquier muchacho de la época, de cualquier época, que no se siente valorado por el sexo femenino y piensa que las chicas se verán atraídas por un buen cuerpo atlético y musculado.

Curiosamente, su mensaje ecuménico no consistía en crear una comunidad social identificada por un *ethos*. No pretendía ser el líder de un grupo social, que sería el de los jóvenes aficionados al fisicoculturismo que compraban sus cursos para defenderse de los fanfarrones. No habla de grupos, de clases, de organizaciones. Hemos visto ya que Bernarr Macfadden había intentado configurar una suerte de colectividad fisicoculturista, pero que no lo consiguió. La creación de comunidades sociales claramente identificadas no se ha producido en este deporte (Lavelle, 2011). Ello es consecuencia de que el mensaje que transmite es muy empobrecido, careciendo de cualquier connotación ética, social, racial o política identitaria.

Esa ausencia aparente de *ethos* daría con el tiempo paso a que sea la industria quien se apropiase del mensaje, que, de nuevo, es ecuménico, pues lo ecuménico es lo que más mercado crea. Solo hay un punto en que la industria sí adopta un criterio claro, al menos hasta la fecha: la idea heterosexual de este deporte. Para la industria, el fisicoculturismo es un fenómeno social de heterosexuales, y las manifestaciones homoeróticas no aparecen. De hecho, es uno de los

[46] Se anunciaba con frases lapidarias del estilo «He convertido a miles de individuos en HOMBRES DE PELO EN PECHO. ¡Permíteme demostrar que puedo hacer lo mismo por Ud.!», o «¿Que a qué me dedico?: Yo convierto alfeñiques en HOMBRES!». Atlas se anunciaba a sí mismo como modelador de cuerpos insuficientemente viriles. Decía «¿Quieres ser un tigre?». No hay adolescente apocado, acribillado por las espinillas y los complejos, con dificultades para relacionarse con chicas de su edad, que no conteste en un momento dado que obviamente sí que quiere ser un tigre.

últimos deportes en los que los fisicoculturistas profesionales se declaren como homosexuales. En el caso de Atlas, estando en los años veinte a sesenta, su mensaje era inequívocamente masculino y heterosexual. Atlas traía un remedio para jóvenes heterosexuales en relaciones heterosexuales, reforzando su carácter identitario masculino heterosexual. En esto Atlas no fue tan avanzado como Macfadden.

Lo que subyace en el mensaje de Atlas es una reivindicación de la identidad. Si el cuerpo cambia todos los días, la identidad es el artilugio que utilizamos para encontrar lógica en ese cambio del tiempo y del cuerpo, de modo que podamos construir un relato de nosotros mismos, de nuestra historia, expresado a través de nuestro cuerpo, de nuestra posición en el mundo. Una narración existencial y de búsqueda de sentido en el lugar de la emoción, la sombra y la perplejidad que nos causa nuestro ser. En esa búsqueda de sentido, necesitamos el encuentro con el otro, intercambiando lenguajes y discursos, formándonos una imagen de nosotros mismos y de los demás. Atlas ataca precisamente en la carencia de identidad, reforzándola, construyendo una realidad virtual que llega al sujeto desde fuera y que le infunde una fuerza que antes no tenía. En tal sentido, es una identidad construida, nada metafísica, escrita sobre el cuerpo físico, de modo que mirando el cuerpo tengamos más conciencia de nuestro yo, por tanto más identidad en un grupo social en el que nos movemos.

III.4. Charles Atlas y el cuerpo *bodybuilder* como medio de producción capitalista

La iconografía corporal de Charles Atlas es una de las primeras manifestaciones públicas modernas de exaltación pública de las cuatro áreas centrales del uso del cuerpo: sexualidad, estética, alimentación y ejercicio físico. O, lo que es lo mismo, fue una de las primeras ocasiones en la Modernidad en que el cuerpo se nos representa exaltando esas cuatro áreas centrales del cuerpo. En efecto, un cuerpo pleno es aquel que utiliza y se sirve de esas cuatro áreas (Esteban, 2013:85 *passim*). Charles Atlas presentó una idea de cuerpo acorde con su tiempo, muy sexualizada, presentando problemas psicológicos y sociales desde un contexto sexualizado (el adolescente que tiene miedo al sexo femenino). En lo atinente a la estética, explota los recursos tecnológicos en pos de conseguir una idea estética preconcebida. En lo atinente a la alimentación, igualmente recurre a la tecnología y la ciencia. Y en lo atinente al ejercicio físico, es una de las primeras veces en que en la Modernidad se presenta una idea normativa que prohíbe el ser sedentarios, no controlar el peso, de modo que la consecución de un físico morfoatlético es una metáfora del éxito social y económico, por tanto idea capitalista.

Atlas vendía la imagen de su cuerpo, su negocio era su cuerpo y la imagen misma. Aparecía en todo tipo de programas de radio, luego televisión, en concursos, en exhibiciones de fuerza, etc. [47] Provocaba sus apariciones para que se hablara de él. En una exhibición que retransmitió la televisión, se le vio romper barras de hierro en el penal de Sing. Sabiamente, la publicidad subsiguiente que sacaría Roman decía que Charles Atlas había roto los barrotes de la cárcel, aunque nadie se escapó y todos aplaudieron. Otras veces tiraba de vagones de tren. Y durante la Segunda Guerra Mundial se ofreció públicamente al Gobierno norteamericano para que todos aquellos que por motivos físicos habían sido rechazados para luchar en el frente pudieran seguir sus cursos. Decía: «¿Acaso queremos un país de debiluchos?».

Él era el ejemplo viviente del ideal identitario que vendía: ferviente católico, patriota, un hombre hecho a sí mismo, millonario pero que vivía modestamente, casado, fiel a su esposa Margaret Cassano (que cambió su nombre legal a Margaret Atlas), con dos hijos, una familia feliz con un padre entregado a su familia (Lavelle, 2011). En fotografías en las que no aparecía semidesnudo casi siempre se le veía con un vaso de leche en vez de con una copa. Decía que él no bebía, no fumaba, no iba a cabarets. También era el ejemplo del inmigrante integrado. En aquellos años resonaban todavía las ideas del Cristianismo muscular. En el Cristianismo muscular, típicamente anglosajón, blanco, de clases medias y con componentes racistas, los inmigrantes se veían como una amenaza a la idea de salud y virilidad que se quería fomentar. Charles Atlas representa una forma de inclusión del inmigrante en esa idea, para superarla. Al igual que el Cristianismo muscular, Atlas reivindica la fuerza de la fe en un mundo desfragmentado y caótico, de modo que la forma física coadyuve en la forma espiritual. De alguna manera, Charles Atlas vino a ser una suerte de «Catolicismo muscular», aunque lo cierto es que Atlas abrazó las ideas subyacentes de contenido puritano que había en el Cristianismo muscular, tales como el control del destino por uno mismo, la fuerza de voluntad, el trabajo duro, no dejar todo a la Providencia, etc. Ideas todas ellas protestantes que Atlas había conocido en los gimnasios del YMCA que, a su vez, venían del movimiento del Cristianismo muscular. Atlas, por tanto, era más bien un mensajero del mensaje puritano, más que un creador de un

[47] El método publicitario de Atlas era diferente al de los demás, y en esa diferencia estribaba su éxito económico. Esto lo supo ver la Comisión Federal del Comercio, que analizó una denuncia presentada por un competidor suyo, Bob Hoffman, que señalaba que la publicidad que prometía que en siete días se conseguiría un cuerpo musculoso era un puro engaño. La Comisión entendió que por un lado la publicidad era mas sibilina, pues prometía que en siete días habría cambios, y por otro que lo que vendía Atlas no era un resultado, un cuerpo musculoso de la noche a la mañana, sino una motivación extra para seguir haciendo ejercicio (Lavelle, 2011).

nuevo mensaje católico muscular; un mensaje puritano de la sociedad anglosajona y blanca, en la que Siciliano se diluyó y no solo aclarando su pelo con oxígeno para parecer más sajón y menos mediterráneo.

Siciliano creó, en suma, una necesidad y aportó una solución a esa necesidad, encarnada en su cuerpo, modelo de cuerpos fisicoculturistas en los años veinte. Su lema era «nadie se mete con un hombre fuerte». Esa idea de masculinidad aportada por Atlas llegaría hasta bien entrada la década de los cincuenta, en que con las revistas *beefcake* se rompería parcialmente, como posteriormente veremos, cambiando la estética masculina y los mensajes estéticos. Pero es la base sobre la que buena parte del entendimiento que tuvo la cultura de masas de Estados Unidos de aquellos años sobre lo que era el ideal masculino, que empezaría con los cursos de Atlas para conseguir un cuerpo perfecto y llevarse a la chica en la playa, por un buen automóvil, una buena posición social. Esto es, lo mismo que en los años cincuenta recogería, en otro contexto, la revista *Playboy*.

III.5. El mensaje de redención a través del cuerpo muscular

La simbología y el lenguaje que se utilizaban en la publicidad eran muy impactantes como este: «Be tough. I mean *really tough*» («Sé un tipo duro. Quiero decir *realmente duro*»). Por un lado, en el mensaje se diferenciaba a las mujeres de los hombres. La publicidad iba dirigida únicamente a los hombres, y en concreto a los chicos que querían ser hombres para impresionar a las chicas. Al igual que en la Naturaleza la hembra es esencial en la lucha de los machos, en la publicidad de Atlas se apelaba al rol de la mujer como electora entre los hombres. Uno de los machos/hombres era amenazado por otro, normalmente en la playa pero también podía ser en una oficina, y la amenaza siempre se producía delante de una bella señorita. Había que dar respuesta a esa afrenta (la conjunción de la amenaza y la presencia de la mujer contemplando esa amenaza sin respuesta), pero no en el momento, porque el macho/hombre no era lo suficientemente fuerte. Para ello, la chica que había contemplado la amenaza esperaría a que se produjera una mutación en el cuerpo del amenazado, hasta que el delgado chico volviera hecho un titán y abofeteara al bravucón que le había amenazado y llevarse a la chica. Es, pues, una narrativa en la que claramente se identificaba la adquisición de músculos con el éxito sexual, y por tanto social.[48]

[48] El guión del anuncio sobre el que Atlas construyó su imperio de cursos por correspondencia es uno de los mayores hallazgos de la publicidad en todo el siglo XX. Se titulaba «La ofensa que hizo de José (en la versión

Bajo la muy aparente ingenuidad de sus anuncios, la carga valorativa e ideológica que contiene el mismo es muy importante. El mensaje que se presenta nos recuerda, en muchos aspectos, al mensaje religioso cristiano, basado en la redención por un Dios que se ha hecho hombre que había venido a salvarnos. El uso de la misma trama narrativa, pero enfocado obviamente a su contexto, nos lleva a reconocer la inteligencia del anunciante, y ahí tenemos una buena explicación del éxito de los cursos en todo el mundo. En culturas quietistas, como la budista asiática, un mensaje como el de Atlas no hubiera sido tan entendido como en la cultura cristiana, aun siendo un mensaje no religioso en el que en absoluto se menciona nada religioso. Es la identidad de tramas, que está en el subconsciente del lector, lo que subyace en el anuncio y lo identifica, lo acerca al mensaje cristiano.

El mensaje de redención a través del cuerpo muscular, en cambio, ni siquiera se oculta en forma de metáfora. Es un mensaje en el que Atlas se nos muestra como mesías laico y muscular. Charles Atlas, a través de su inteligentísima publicidad, se presentaba como un salvador, como un redentor que había llegado no se sabía de dónde (el pasado inmigrante y racial de Siciliano se ocultaba para presentar una imagen ecuménica, tal como hemos visto) a salvar de la desesperación y del dolor psíquico a muchos hombres jóvenes (no mujeres, aunque las mujeres podían unirse a los ejercicios) que quisieran seguirle y convertirse, mediante el proceso de conversión, en hombres duros capaces de patear a los zafios que molestan a su novia. El camino hacia la salvación corporal se abre gracias al mesías que es Atlas, que tiene el conocimiento esotérico necesario para conducir al pecador flacucho por encima de su pecado y lograr la redención. Un conocimiento al que solo se puede acceder previo acto de iniciación consistente en la compra de los cursos.

Si la adolescencia es precisamente la edad de la inseguridad, del desconcierto sexual, de los miedos, de los primeros escarceos amorosos que ponen en tela de juicio el valor del joven, es claro que el público potencial de los cursos para convertir a esos jóvenes en «hombres de pelo en pecho» era enorme. Se le exponía, pues, a un camino de redención que Bourdieu (2017:39)

inglesa es Mac) un hombre de verdad», y era una tira de dibujos que contenía el siguiente texto: JOSÉ (sentado en la playa junto a una chica, y tras pasar por delante de ellos un tipo con un balón): ¡Oye, nos están tirando arena! ELLA: Qué hombre tan desconsiderado! JOSÉ: ¿Qué se habrá creido?¡Ya me las pagará! ELLA: ¡Oh, no lo hagas, flaquito! JOSÉ (ya en su casa): ¡Bah! ¡Estoy harto de parecer un espantapájaros! Charles Atlas dice que puede convertirme en un atleta… Bien, mandaré el cupón hoy mismo y pediré su libro gratis. (Siguiente viñeta, aparece José musculado, mirándose a un espejo). JOSÉ: ¡Asombroso! Atlas no tardó mucho en transformarme. ¡Qué músculos! Ya no me humillará más aquel fanfarrón. (Siguiente viñeta, en la playa. JOSÉ noquea al fanfarrón). JOSÉ: ¡Cómo! ¿Otra vez Vd. por aquí? Tome esto… ¡Se lo debía! ELLA: ¡Oh, José es ahora todo un hombre!

explica de la siguiente manera: «En la extensa serie de tácitas llamadas al orden, los ritos y las instituciones ocupan un lugar excepcional debido a su carácter solemne y extraordinario. Busca instaurar, en nombre y en presencia de toda la colectividad movilizada, una separación sacralizada no solo de hacer creer la noción de rito de paso, entre los que *ya* han recibido la *marca distintiva* y los que *todavía* no la han recibido, por ser demasiado jóvenes, pero también, y sobre todo, entre los que son socialmente dignos de recibirla y los que *están excluidos para siempre*, es decir las mujeres».

El uso de la *violencia simbólica* tampoco se oculta: en el mensaje de redención el hombre no teme ser violento si lucha por una causa justa: en este caso su supervivencia sexual. La violencia se asimila al concepto de masculinidad. La chica, tras el puñetazo que propina José al fanfarrón sin nombre, dice que por fin José se ha convertido en un hombre. Hay un sesgo darwinista, basado en la selección natural del más fuerte para reproducirse, siendo el más fuerte el hombre, porque suponía la superioridad evolutiva masculina. Los autores que han tratado este tema, como Bourdieu (2017) insisten mucho en ese aspecto, pero también esto provocó críticas, desde Antoinette B. Blackwell, contemporánea de Darwin, que publicaba *Los sexos a través de la naturaleza*, en donde analizaba la obra del británico y se convertía en la primera mujer conocida en responder al célebre autor en sus teorías sobre la superioridad masculina, señalando que si bien la evolución provocaba cambios en lo masculino, siempre había una respuesta femenina que tendía a la igualdad de sexos. Sin embargo, considero que, más importante que el sesgo darwinista de selección natural masculina, es el sesgo de mimesis cristiana: Charles Atlas da un mensaje de redención cristiana encubierto.

Para la ideología y simbologías presentadas por Atlas, la prueba de masculinidad nos lleva a ser más grandes y mejores que ningún otro, pero no se identifican los costes, con lo que la idea de masculinidad planteada puede conllevar un coste elevado, prácticas dañinas para la salud por el uso y abuso de esteroides, como así resultaría ser a partir de los años setenta. La idea de masculinidad, como refuerzo de la autoestima y como identificación del propio yo, en los términos planteados por Atlas puede suponer un camino martirológico del cuerpo. Así pues, este anuncio reescribe muchos estereotipos de género que continuarán impactando nuestra cultura de hoy. Los anuncios de Atlas se centraban en la atención a la restitución del honor de un hombre, siempre en presencia de una mujer. Siendo la recuperación del honor social y sexual un ingrediente esencial para la construcción de la masculinidad moderna, el adolescente debe transformarse heroicamente en otra figura. Los anuncios de Atlas son las nuevas mitologías de

los superhéroes que se basan en la dominación física, el honor, la popularidad, la admiración, y el romance final heterosexual.

Con el cambio de siglo ocurrieron dos hechos importantes en el cuidado del cuerpo. Por un lado, el cuerpo ideal pasó de ser uno gordo a uno delgado. La urbanización que se produce a primeros de siglo, con la fuerte industrialización y la aparición del trabajo en oficinas, hace que un cuerpo gordo no represente una imagen de bonanza, sino que es lo contrario, un cuerpo esbelto, delgado, el que se concibe como adaptado a los nuevos tiempos modernos. El ideal de medidas de un cuerpo masculino era uno en triángulo: ancho de espaldas y estrecho de cintura. Por otro lado, apareció una moda de uso de aparatos y cintas para reducir grasa corporal. Las máquinas eran muy rudimentarias y grandes, y había pocos gimnasios donde poder utilizarlas. Generalmente eran máquinas pasivas, en las que la persona se ponía para que unos rodillos o cintas presionaran sobre el cuerpo y de esa manera reducir la grasa. Quedaba aún tiempo para las modernas máquinas de gimnasia. Charles Atlas hábilmente vio la necesidad que había que satisfacer, prometiendo conseguir esos cuerpos ideales pero sin someterse a las limitaciones de las máquinas ni el desplazamiento a los escasos gimnasios que había. Su propuesta era imbatible: los mismos resultados que con máquinas pero sin ellas.[49]

En el anuncio, lo importante es el mensaje de consuelo que se da a los desvalidos. El auténtico servicio que prestó Charles Atlas no fueron la enseñanzas que se adquirían con sus cursos, que poco ayudaban a ser un hombretón fuerte, pues la gimnasia calisténica en poco ayuda, sino el mensaje mismo de esperanza que se daba a todos los desesperanzados. En el videograma «Charles Atlas–Biografía de un Hércules moderno» la palabra que utiliza Arnold Schwarzenegger para definir a Charles Atlas es precisamente esa: «esperanza». Sus cursos no se limitaban a reproducir formas de ejercicios, pues vendía un «estilo de vida», daba consejos morales a los jóvenes, reafirmando su personalidad, daba consejos de nutrición, les decía que no bebieran alcohol ni fumaran, y que fueran buenos patriotas americanos. Una de las primeras frases con las que Atlas daba la bienvenida a los compradores del curso era «el ÉXITO [así,

[49] Los anuncios de Atlas sentaron un importante precedente en la cultura de masas del siglo XX y en el rol que la masculinidad tuvo en los primeros años del siglo. Mostraban que los hombres jóvenes, ansiosos por construir sus músculos, intentarían cualquier cosa por alcanzar su meta; que esos hombres y jóvenes estaban dispuestos a creer acríticamente cualquier cosa que les dijeran fisicoculturistas reconocidos; y, sobre todo, que estaban dispuestos a pagar dinero por adquirir músculos (Lavelle, 2011:24).

con mayúsculas] más auténtico es el desarrollo de uno mismo». Esa parte psicológica era fundamental en el éxito comercial de los cursos.

La palabra, el verbo, la legitimación mediante la presentación de un modelo que emitía la palabra, era lo importante, al igual que ocurre en el mensaje cristiano, en el que la palabra es la metáfora que se convierte en el medio de salvación. El verbo es el camino de la redención. Charles Atlas fue una suerte de Jesucristo laico, o de un dios hecho hombre que vino al mundo a enseñar el camino de los hombres, que vino a reconfortar al débil con palabras amorosas, ayudándole para que se redimiera y alcanzara la salvación.

Debido a que conseguir una masa muscular importante es un proceso muy largo y penoso, y por tanto era difícil probar si tal o cual producto o sistema era provechoso, los anuncios publicitarios basados en aseveraciones no ciertas eran algo común. En esto no descubrían nada nuevo. Es cierto, no obstante, que para aquellos que no habían realizado ejercicios de tensión, seguir los ejercicios del curso suponía algún éxito. El curso no era falso, aunque las expectativas que creaba eran superiores a las reales.

El verdadero éxito de los cursos de Charles Atlas estaba basado, pues, en generar esa ilusión de conseguir músculos rápidamente y de forma cómoda en casa. A partir de ahí, floreció una importante industria de cursos por correspondencia, y, en el ámbito fisicoculturista, estaba naciendo una poderosa industria que respaldaba este deporte. Miles de jóvenes se apuntaban a los milagros del hombre más desarrollado del mundo. Aunque hoy es en buena parte desconocido, Atlas llegaría a ser un icono de la cultura popular durante muchos años que tendría imitadores en todo el mundo.

CAPÍTULO VI. LA CREACIÓN DEL HÉROE MUSCULAR COMO REACCIÓN ANTE LA CRISIS DE LA MODERNIDAD

I. LITERATURA *PULP* Y SUPERHÉROES

I.1. Introducción

La literatura *pulp* de los años treinta del siglo pasado tuvo un impacto en la cultura popular trascendental, tanto en la creación de iconos reconocibles hoy día por casi todo el mundo (Tarzán, Jane, Boy y Chita; La Sombra, El Hombre Enmascarado, El Zorro, Conan, John Carter, Solomon Kane, Kull de Atlantis, The Spider, el detective Charlie Chan, Cthulhu, Doc Savage, Fu-Manchú, etc.) como en la implantación de narrativas, tramas y mensajes luego repetidos infinidad de veces por otros medios como el cine o la televisión (fundamentalmente en la creación de mundos distópicos).[50]

Los personajes de aventuras en la cultura popular nacen a primeros de siglo en un momento en que dichos personajes provocaban fascinación social. En Estados Unidos, foco cultural que pronto llegaría a tener influencia mundial tras las dos guerras en Europa, el héroe de aventuras se concibe como una metáfora del hombre moderno en un mundo industrializado agresivo. Una metáfora en la que se ve identificado el hombre de clase media que vive en esos bruscos cambios sociales, económicos y políticos de finales del siglo XIX y primeros del siglo XX. Pronto la industria cultural encontraría negocio en ese temor hacia la industrialización y en esa admiración hacia el héroe de aventuras, tan típicos ambos de las clases medias. Así apareció un nuevo formato, no ciertamente desconocido hasta entonces, pues por ejemplo había tenido mucho éxito a mediados del siglo XIX, o en géneros tradicionales y conocidos como las gacetillas, pero que adquiriría una dimensión nueva, fuertemente industrial, conocido como literatura popular (*pulp literature*).

[50] En los años treinta floreció la literatura *pulp* americana (novelas populares de diversos géneros, como ciencia ficción, fantasía, terror, deporte, etc.) que tanta influencia llegaría a tener en la creación de las metáforas, los mensajes, los estereotipos y los iconos culturales de todo el siglo XX, siendo principal medio de difusión y asimilación de la cultura popular de aquellos años. La iconografía muscular encontró en el género de lo fantástico y de ciencia-ficción amparado por las novelas populares y que identificaba a muchas de estas revistas de literatura barata, su más exitoso exponente.

Ante el desplazamiento social que sufren las clases medias en las caóticas urbes, surge la figura del detective, que lucha contra sus enemigos urbanos, en un entorno de nuevos peligros urbanos. El detective representa la imagen de un urbanismo que es tan destructivo o más que la naturaleza, mostrando a los hombres (y a las mujeres) demasiado débiles para luchar contra los cambios sociales y los vicios morales. La vida urbana genera confusión moral.

I.2. Tarzán y el héroe de la Modernidad postindustrial

Junto al detective, el otro héroe icónico y metafórico que nace con la literatura popular de principios de siglo XX es el de un remozado buen salvaje rousseauniano. Siempre como reacción contra los peligros y temores que generaba el proceso industrializador y urbano, las clases medias vuelven sus ojos hacia las naciones primitivas, que no sufren el caos urbano. La literatura había ayudado en esa percepción. Las novelas de Ruyard Kipling son una buena muestra de ello, pues presentan pueblos primitivos de los que tomar algunos ejemplos y a los que hay que guiar aprovechando nuestra superioridad moral y tecnológica (Chambliss y Svitavsky, 2008:6-7). También la superioridad racial, pues aquella visión era blanca, contemplándose a las otras razas como inferiores aunque sean dignas de ayuda para su mejora. Se pensaba que la raza blanca era la que había organizado el mundo, la que había creado la idea de progreso, de avance, de tecnología, de ciencia, y ahora debía contribuir a la felicidad de aquellos pueblos, aquellas razas que no habían gozado de dichos progresos.

Es en ese contexto ideológico en el que aparece en 1911 la figura de Tarzán, gracias a un oscuro escritor de novelas populares llamado Edgar Rice Burroughs.[51] Tarzán es un símbolo del hombre de la Modernidad y de sus ansiedades ante los cambios sociales, económicos y políticos de finales del siglo XIX y principio de siglo XX. García Gual lo ha incluido en las nuevas ediciones de su *Diccionario de mitos*.[52]

51 Burroughs era un arquetipo de la clase media norteamericana. Intentó varios empleos sin mucho éxito, y casi por casualidad encontró en la literatura una forma de ganarse la vida. Y casi por casualidad dio con un icono que ya es casi eterno: la del hombre blanco en un mundo salvaje, que se encuentra en una lucha dialéctica en un mundo hostil que él domina gracias a su condición hereditaria (Chambliss y Svitavsky, 2008).

52 Sobre esta figura, García Gual ha señalado en *El Norte de Castilla* (02/032018) lo siguiente: «…hoy políticamente incorrecta, pues es un hombre blanco que crece cuidado por los monos, culto, de origen británico, que muestra su superioridad ante los nativos negros de la selva y mantiene una relación con Jane» que, en su opinión, difícilmente encajaría hoy en los cánones de igualdad.

A finales del siglo XIX se produjo un cambio rápido de las tradicionales sociedades agrarias a las sociedades modernas urbanas e industrializadas en las que prima la técnica, la mecánica y el urbanismo. A la luz de las nuevas preocupaciones del hombre medio, y la angustia que este rápido proceso de cambio le provocaba, aparecieron este tipo de héroes de aventuras en la cultura popular, como una forma de identificación y cohesión cultural (Chambliss y Svitavsky, 2008:3). Tarzán es la representación de la superación por herencia de cualquier obstáculo que el medio presente.

Tarzán es abandonado de niño y criado por los monos, pero gracias a su herencia genética, logra imponerse sobre las adversidades hasta convertirse en un hombre superior, el rey de la jungla. Su fuerza física es reforzada por su fuerza moral, pero sobre todo por su pureza racial. Tarzán es un icono de la moralidad, no solo de la fuerza. La metáfora moral que esconde el rey de los monos es que la herencia blanca es aristocrática, y es capaz de superar cualquier obstáculo en entornos conflictivos, en las fronteras exóticas de los cambios de la Modernidad. El hombre blanco es el rey gracias a que genéticamente tiene programados los valores que le hacen imponerse a los bárbaros y los animales. La inteligencia natural de Tarzán deriva de sus genes, no del entorno en que ha sido criado, que adquiere una connotación negativa.

II. ROBERT E. HOWARD

II.1. Howard como discípulo de Charles Atlas

El análisis de la personalidad de algunos de los autores *pulp* sería más bien objeto de un estudio psicológico, o psiquiátrico, pues muchos de ellos eran seres asociales con problemas de relación que intentaban solucionar mediante la evasión literaria, y de ahí la creación de mundos distópicos. Pero hemos de detenernos en el autor que más utilizó la simbología de la hipertrofia muscular y que crearía imágenes e iconos que luego tendrían una importancia fundamental en la creación de cánones estéticos musculares.

Aparte de H. P. Lovecraft, el mayor autor de literatura *pulp* americana de los años treinta fue Robert E. Howard, creador de varios iconos culturales del siglo XX: Conan, Kull de Atlantis y Solomon Kane, entre ellos. Su influencia sobre otros géneros literarios más serios, como la novela negra o la novela fantástica o de ciencia ficción, fue crucial.[53]

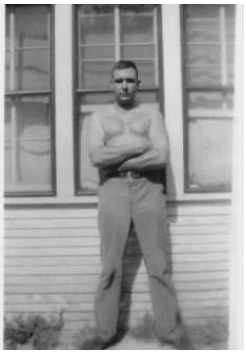
[53] No podemos decir que Howard fuera un predecesor de Tolkien, porque eso sería tanto como decir que lo kitsch precede a lo académico, pero sí es muy justo decir que Howard era un Tolkien menor que en muchos

Howard nació en un pequeño pueblo de Texas, Peaster, el 22 de enero de 1906, estando muy reciente y muy presente la guerra civil americana en el sur perdedor, y siendo el único hijo de la familia, una familia de clase media baja típicamente sureña: su padre era médico y su madre ama de casa. Su infancia duró poco en este pequeño pueblo; en 1919 la familia se instaló en Cross Plains, otra población de Texas, ciudad que viviría, a la vuelta de la década, un progreso espectacular derivado del descubrimiento de petróleo en los años veinte, que conllevaría un gran aumento de la población, con todos los beneficios y los problemas que eso acarrea. Miles de personas acudirían a la pequeña ciudad en busca de trabajo, miles de personas acudían ofreciendo sus servicios. De la noche a la mañana, al atractivo del oro negro, la otrora pequeña población tejana se convirtió en una gran urbe en medio del caos urbanístico y social. Porque con esta multitud llegaron los estafadores, los jugadores, los vagabundos, las chicas de salón, y por supuesto, los especuladores. Esta imagen de una civilización repentina pero desbocada, de indolente crueldad, de robo, de decadencia en suma, influiría de forma decisiva en la psicología y visión del mundo y, lógicamente, en la literatura de Howard. En una carta a Farnsworth Wright en el verano de 1931, Howard dijo que «Voy a decirte una cosa sobre la bonanza petrolera; que servirá para enseñar a los niños muy rápidamente lo podrido que es el mundo» (Fernández, 2012). Para la familia, aquello fue un cambio que rompía sus rígidos esquemas mentales rurales y provincianos, basados en el trabajo y el esfuerzo, en el crecimiento personal en medio de una comunidad social abarcable, en el sentimiento religioso recogido, y en la identificación con la comunidad en la que vive y se muere. Con todo, Cross Plains fue la comunidad más grande que la familia Howard había vivido.

Así pues, nació en entorno rural que rápidamente desapareció bajo sus pies y se vio abocado a la gran urbe, con todos sus peligros y reglas que un provinciano no dominaba y por tanto le causaba temor. Máxime si es un provinciano apocado y protegido por su madre. Ese choque entre lo rural y lo urbano lo plasmó Howard, a modo de exorcismo, en sus relatos fantásticos, de mundos imaginarios en los que él podía fijar las reglas, mundos duros pero en los que siguiendo las pautas marcadas podría uno salvarse.

aspectos se adelantó al inglés en la creación de mundos imaginarios utópicos y ucrónicos. La reivindicación editorial que ha tenido este autor en varias etapas (recuperación primero en editoriales norteamericanas de los años setenta y posterior difusión por editoriales de literatura culta, incluso en España) da muestra de que estamos ante un autor de mucha calidad, aun siendo conscientes de las limitaciones que este tipo de literatura tenía, que lastra cualquier bondad de la misma (había que escribir rápido, casi sin corregir, buscando siempre el sensacionalismo, las imágenes epatantes, con un lenguaje pretendidamente empobrecido para que fuera asimilado por el común de los lectores de estas revistas, buscando y resaltando siempre lo extraordinario...).

Robert E Howard en una fotografía que no era la imagen normal del autor. © Estate of Robert E Howard.



Una imagen más real y mundana de Howard, exhibiendo músculo. © Estate of Robert E Howard.

Joven introvertido y apocado, fue desde pronto gran amante de la literatura, la mitología y la historia, y envió múltiples relatos a las revistas que publicaban relatos de aficionados (el fenómeno *fandom*, que forma parte de la literatura *pulp*). En algún momento de su adolescencia se hizo casi adicto al gimnasio por influencia de la publicidad de Charles Atlas y de las revistas de Bernarr Macfadden, especialmente *Physical Culture*, y con esfuerzo llegó a ser un joven fornido y apuesto, pero solitario, introvertido y huraño. Y su historia, en ese aspecto, es muy similar a la de Charles Atlas. Éste había sido, según su biografía apócrifa y publicitaria, un escuchimizado que sufrió acoso en el colegio, pero sacó músculos y vendió su método y se hizo millonario. Atlas era toda una inspiración para los escuchimizados del mundo. Howard fue un seguidor de Atlas y su mensaje ecuménico muscular, pero su debilidad no era física sino psíquica. Pensaba que su cuerpo debía hacerse fuerte para superar su retraimiento, sus dificultades para relacionarse socialmente, para que su mente fuese fuerte en un cuerpo fuerte. Pero los problemas familiares, como el distanciamiento brutal con su padre y las enfermedades de su madre, no lograron convertirlo en un hombre sano y equilibrado.[54]

[54] A los quince años se puede decir que ya era escritor profesional, pues las revistas fandom ya publicaban y pagaban con cierta regularidad sus relatos. Las primeras revistas para las que trabajó fueron Adventure y Argosy. Todavía en el instituto, vendió sus primeras obras, que fueron «Spear and Fang», «The Hyena» y «The Lost Race», para el mítico en el mundo pulp, nunca mejor dicho, Weird Tales, que fue el primer pulp dedicado a la fantasía heroica y la referencia en todo este subgénero. A partir de ahí escribió para muchas otras revistas pulp, como Romance, True Stories, Ghost Stories, Thrills of the Jungle y Liberty. La temática era variadísima: terror, fantasía, espada y brujería, deporte, detectives, ciencia ficción, westerns, etc. Había pulps temáticos para todas estas opciones. A partir de 1925 ya publica regularmente, sobre todo en la mencionada Weird Tales, que para esa época ya era de largo una de las publicaciones más importantes de este género, dejando por ello sus estudios de biblioteconomía y, sobre todo, su afán de ser un poeta reconocido. Robert E Howard se definió a sí mismo de la siguiente forma: «No soy erudito ni sofisticado. Prefiero el jazz a la música clásica, el musical cómico a la tragedia griega, un Conan Doyle a un Balzac, los versos de Bob Service a la escritura de Santayana, un buen combate a una obra de arte» (Fernández, 2012).

II.2. La creación de Conan. El tropos del héroe democrático

Su obra más famosa fue la creación del ya mencionado Conan en 1932, que se basa en la legendaria Edad Hiboria creada por él mismo, tal como Tolkien creara años después, concretamente en 1937, la Tierra Media de lo que sería *El Señor de los Anillos*. El primer relato fue «*The Phoenix of the Sword*» en *Weird Tales*. Este primer relato ya tiene todos los ingredientes primarios de Conan: la magia, la aventura, la esgrima, la política. Y, sobre todo, un poco de la filosofía nihilista de Howard: la barbarie en última instancia debe triunfar. En muchas historias, vemos el bárbaro Conan comportarse con más honor y la dignidad de los aristócratas cultivados a su alrededor. Al igual que Tarzán, en Conan se refleja un mensaje racial aristocrático. Conan siempre gana, es un salvaje aunque nunca viola su código de honor, como si genéticamente estuviera programado para, en un entorno hostil, mantener su superioridad moral (López-Espinosa, 2017).

El logro literario e iconográfico de Howard con Conan es notable. Howard creó un personaje y un género. El personaje era una combinación de varios hombres que había conocido, una mezcla de boxeadores, pistoleros, contrabandistas, matones de campos petroleros, jugadores y trabajadores honestos. Socialmente, Conan representa la lucha de las clases medias y populares, al hombre común que ha sido despojado por un monarca corrupto y ahora reclama su reinado. Representa también la lucha por la masculinidad, que igualmente ha sido despojada por la angustia urbana, científica y tecnológica en la que se ha sumido el hombre corriente, el hombre no excepcional. No obstante, por mucho que en Conan se remodelan algunos aspectos de género, no resuelve nunca las contradicciones y tensiones localizadas en el género y en la diferencia racial. Conan pretende, pero no resuelve.[55]

[55] En una carta a su amigo Clark Asthon Smith le explicó cómo llegó a la creación de Conan (Fernández, 2012:19): «Si bien no llego tan lejos para afirmar que las historias están inspiradas por espíritus o poderes que existen realmente (aunque no me opongo a negar nada de modo terminante), me he preguntado a veces si sería posible que fuerzas ignoradas del pasado o presente –incluso del futuro– actuaran sobre los pensamientos y acciones de los hombres vivos. Esto me rondaba la cabeza especialmente cuando estaba escribiendo las primeras historias de la serie de Conan. Recuerdo que durante meses había sido incapaz de componer nada vendible. Entonces el nombre de Conan pareció crecer de pronto en mi mente sin mucho trabajo por mi parte y de inmediato un torrente de historias fluyó de mi pluma –o, mejor dicho, de mi máquina de escribir–, casi sin esfuerzo por mi parte. No parecía estar creando, sino más bien relatando sucesos que habían ocurrido. Un episodio siguió a otro tan deprisa que apenas podía seguirles el ritmo… Algún mecanismo de mi subconsciente tomó las características dominantes de varios boxeadores, pistoleros, piratas, matones de los campos de petróleo, jugadores y honestos trabajadores con los que había estado en contacto, y, al combinarse todos ellos, se produjo una amalgama que llamo Conan el cimerio».

Howard evocó vívidamente un mundo histórico que nunca existió y un personaje que, en realidad, era un trasunto del americano común, un inmigrante huérfano que subsiste por sus propios medios y que, tras pelear mucho en la vida, consigue convertirse en rey. Aún más notable fue la determinación de Howard para lograr el éxito como escritor sin mudarse a los centros editoriales de la época: Los Ángeles, Chicago, o Nueva York. Cuando una historia suya era rechazada por un editor, se lo enviaba a otro editor. Al final Farnsworth Wright, el editor de *Weird Tales*, fue quien más historias y relatos le compraría, aunque Howard siguió vendiendo historias en otras revistas.

La actitud de Howard hacia la política es complicada de explicar porque no era del todo lógica, y sobre todo era muy emocional. Howard apoyó el *New Deal* porque creía que la economía estadounidense se había derrumbado y algo había que hacer. En este sentido, discutía agriamente con otro maestro de la literatura *pulp*, H P Lovecraft, que era más reaccionario en estos aspectos, al que no le gustaba ni Roosevelt ni las personas que estaban a su alrededor, por lo que no le gustaba la intervención en el mercado.

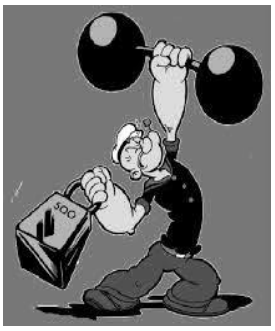
Es visible en toda su obra el interés por crear historias que enfrentaban siempre a pueblos bárbaros –que simbolizaban la rebeldía, la libertad y el anti-progreso– contra culturas civilizadas, narraciones donde se podía palpar una tendencia notablemente conservadora que enfrentaba a los viejo contra lo nuevo, enfrentamiento que desde que el mundo es mundo siempre ha estado en la palestra, pues los bárbaros en los relatos de Howard son símbolo de lucha de una minoría en contra de una fuerza superior, aunque en este caso, si conseguimos leer entre líneas, los bárbaros simbolizan la lucha por preservar una raza y que las viejas costumbres nunca mueran, ya que eso significaría el primer paso a una civilización repleta de cambios, mestizaje, deshumanización, cambios que derivarían en la pérdida de la identidad del hombre (Vilás, 2014).

III. EL SUPERHÉROE CON CUERPO *BODYBUILDER*. SUPERMAN Y BATMAN

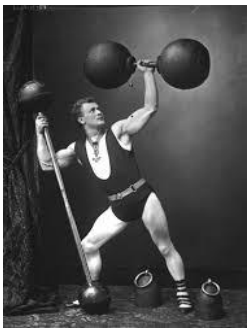
III.1. Los precedentes

La construcción de una norma social del cuerpo masculino conforme al morfotipo atlético y musculado establecido por Charles Atlas pasaría al mundo incipiente del *comic-book*, en concreto a los superhéroes de ciencia-ficción, que eran representados con cuerpos dotados de una musculatura potente y equilibrada. Este hecho promocionó aún más la práctica del

fisicoculturismo, principalmente entre la juventud. Por tanto, la influencia mutua entre el género superheroico y el fisicoculturismo es inequívoca. Existe una relación intrínseca entre el género superheroico y la literatura *pulp* de los años diez y veinte del siglo XX, ya que muchos personajes de esos años son precursores de los superhéroes de los *comic-books* y las tiras de periódicos que florecieron a partir de 1940. Si miramos detenidamente la biografía de los grandes héroes de la literatura *pulp* de aquella época (especialmente El Zorro, Doc Savage, The Spider, y La Sombra, sin olvidar que Flash Gordon también pertenecía a esa subcultura), veremos que la mayoría cumplen a la perfección con el concepto de persona con poderes, aunque no fueran poderes supra naturales.[56]



Popeye, precedente de los superhérores, imitando a Eugen Sandow. © King Features Syndicate.



Eugen Sandow en fotograma de la época.

De El Zorro podemos pasar, en estos antecedentes de los superhéroes, a Popeye (1929) que gracias al uso de las espinacas consigue una fuerza sobre humana para pelear contra el villano Brutus y conseguir el favor (ciertamente temporal) de su amada Olivia. De hecho, los creadores de Superman expresamente reconocieron que se basaron en muchas peculiaridades de Popeye, como su fuerza inefable (aunque emparentada con el consumo de espinacas), para configurar su personaje. Fue creado por Elzie Crisler Segar y apareció por primera vez en la tira cómica Timble Theatre de King Features Syndicate, en la edición del *The New York Evening Journal* del 17 de enero de 1929.

[56] El Zorro fue quizá el predecesor más antiguo de los superhéroes. Apareció en una historia serializada del magazine *All-Story Weekly* en 1919 de la mano del escritor de historietas Johnston MacCulley (1883-1958). El Zorro es Don Diego de la Vega, un californiano de orígenes y habla hispana, de buena familia, que vivía en la era colonial. En El Zorro se da un interesante juego de identidades, tantas veces explotado por la literatura victoriana (Stevenson) como francesa (Alejandro Dumas). Don Diego escondía su verdadero yo bajo una máscara y servía a la justicia allá donde le necesitara. El Zorro también es uno de los primeros iconos de la cultura popular en conseguir fama mundial gracias a su expansión por varios medios, tanto gráficos como visuales y escritos. Ya en 1920, los cines vieron una adaptación cinematográfica llamada *La marca del Zorro* protagonizada por Douglas Fairbanks senior (1883-1939).

III.2. Abdegnego y el síndrome de Ulises

Otra influencia previa a la creación de los superhéroes fueron varias novelas populares de Philip Gordon Wylie (1902-1971) que, quizá sin pretenderlo, sentó buena parte de las bases en que se fundamentaría la figura icónica del superhéroe gracias a su novela *Gladiator* (1930).

No existe constancia de que Shuster y Siegel reconocieran que se habían inspirado en los personajes de Wylie, y en las pocas entrevistas que hicieron no aparece este personaje como influencia, si bien reconocieron ampliamente muchas influencias en la creación de su personaje, lo que nos lleva a pensar que si realmente este hubiera sido una referencia previa de Superman, bien lo hubieran dicho sus creadores. Pero también es cierto que es prácticamente imposible que no conocieran las obras de este escritor tan prolífico y popular en aquellos años. De hecho, hay quien sostiene que el escritor Jerry Siegel pudo haber negado que hubiera leído estas historias, y ellos siempre dijeron que su héroe particular era Douglas Fairbanks sr., y las aventuras de literatura *pulp*, especialmente Tarzán. Tanto los creadores como el público de cómics de superhéroes fueron educados visualmente por una saturación de los medios de comunicación. Siegel y Shuster estaban entre la primera generación de fans de la ciencia ficción; la primera generación que crece con acceso a un universo alternativo proporcionado por el entretenimiento comercial de la industria cultural. Antes incluso de 1939, Shuster y Siegel ya tenían ideas para películas y publicidad con el personaje. Por tanto, las influencias en la creación de los superhéroes son múltiples y difíciles de rastrear, pero insistimos que Hugo Danner es un precedente inequívoco, como también lo son Douglas Fairbanks, Tarzán, el mago Houdini y los fisicoculturistas famosos de la época que aparecían en las revista de Macfadden que Shuster devoraba (Chambliss y Svitavsky, 2008:22).[57]

La historia de *Gladiador* comienza en la zona rural del estado de Colorado, con un hombre llamado Abednego Danner, que es un profesor de biología en una pequeña universidad. Danner desarrolla un suero (suero alcalino libre de radicales) que, administrado en el útero materno, puede convertir al feto en un ser fuerte y resistente. Cuando su esposa se queda embarazada, le administra el suero al feto, quien será su hijo llamado Hugo. El libro sigue explicando cómo crece Hugo y los problemas con que se encuentra, cómo desarrolla su enorme fuerza, va a la universidad y se convierte en una estrella del fútbol, se esfuerza por hacer dinero, se va a luchar

[57] Wylie fue un escritor muy popular en los años veinte y treinta gracias a sus novelas, y actualmente también se reeditan sus obras. Tocó muchos temas y palos, fundamentalmente la ciencia ficción y el género de catástrofes ecológicas y apocalípticas. En una de sus novelas *Gladiator* (1930) utiliza como personaje a Hugo Danner, un hombre que gracias a los experimentos de su padre nace con una fuerza descomunal.

en la Primera Guerra Mundial, y tras regresar de la guerra trata de encontrar su objetivo en la vida, un objetivo que no es acabar con la corrupción política para, finalmente, terminar de forma muy extraña alcanzado por un rayo en lo alto de una montaña en América del Sur, mientras mantiene un debate interno sobre sus dudas de la existencia de Dios. Esos poderes de explicación inefable le permiten resolver problemas pero también le generan incertidumbres morales que le sumergen en la infelicidad, porque no son capaces de resolver los graves problemas que asolan a la sociedad que le rodea, envuelta en una gran crisis económica y bélica.[58]

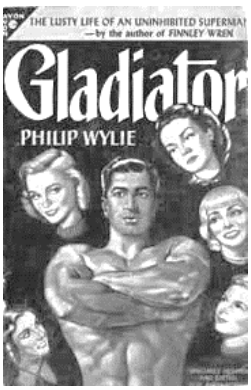
Ese existencialismo de Danner es un buen precedente de las dudas existenciales de muchos superhéroes. Danner aparece en las portadas de las múltiples ediciones de la novela bien en una clásica pose cruzada de brazos, bien en acción, pero siempre con un cuerpo inequívocamente fisicoculturista, a veces rodeado de hermosos rostros de mujeres y a veces destruyendo cosas en su loca lucha existencialista. Danner se manifiesta incapaz de encontrar su sitio en la sociedad y de dar pleno uso a su potencial hercúleo, lo cual es una metáfora de cualquiera de nosotros buscando nuestro sitio en una sociedad llena de peligros, cambios, caos y zozobra. En ese sentido, Danner se acerca más a Spiderman, en concreto a Peter Parker (1962) que a Superman. Spiderman en su *alter ego* Peter Parker es tímido, es un adolescente con problemas de adaptación que genera inmediatamente la compasión del lector, con una vida marcada por su inestabilidad emocional. Hugo Danner no va vestido con ropajes extraños y no es un vigilante del orden y la seguridad de los ciudadanos. Su desnudez quiere resaltar más su fuerza hercúlea. En *Gladiator* no hay trajes de colores brillantes, no hay criminales que detener sin aparente esfuerzo, bases secretas en el ártico ni supervillanos equipados con el último arma de destrucción planetaria. En la misma línea, es la novela *Savage Gentleman* (1932), en la que un

[58] En un pasaje de la novela el padre explica al hijo la naturaleza de sus poderes: ABDEGNEGO: ¿Acaso no has visto alguna vez a una hormiga llevar muchas veces su peso? ¿O a un saltamontes saltar cincuenta veces su longitud? Los insectos tienen mejores músculos y nervios que nosotros. Y, basándome en ello, he mejorado tu cuerpo hasta que se ha convertido tan fuerte como las hormigas y los saltamontes. ¿Puedes entenderlo? HUGO: Claro. Soy como un hombre hecho de hierro en lugar de carne. ABDEGNEGO: Eso es, Hugo. Y, a medida que tus músculos crecen, tienes que recordalo. Tú no eres un ser humano normal. Cuando la gente se entere van a… van a… HUGO: ¿Me odiarán? ABDEGNEGO: Porque te tendrán miedo. Así que tienes que ser bueno, amable y considerado con ellos, como vía para ser acreedor a toda esa fuerza. Algún día encontrará un uso para ella, un uso noble y grande, y entonces verás cómo te muestras orgulloso de ello. Hasta ese día, tienes que ser humilde, como el resto de los mortaleds. No debes mostrarte taimado, ni engañar a la gente, o te considerará como un payaso. Espera un tiempo, hijo, y te alegrarás de tu fuerza. Y otra cosa: igual que entrenas tu cuerpo tienes que entrenar tu temperamento. Nunca debes perder los nervios. ¿Entiendes lo que ocurriría si una persona con tu fuerza perdiera los nervios ante el resto de los hombres ordinarios?

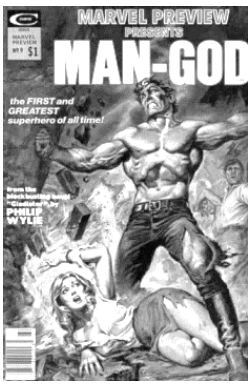
hombre, Henry Stone, es criado en una isla desierta por su padre, que lo convierte en un prodigio de fuerza física (VV AA, 2011:32).

Las diferencias entre la historia de Wylie y los superhéroes están sobre todo en que la novela de Wylie va dirigida a un público adulto, por su sordidez, y su insistencia en tratar temas dirigidos a un público adulto como el sexo, la prostitución, la gran cantidad de alcohol que se puede llegar a ingerir, y grandes dosis de ambigüedad moral y sexual.

La motivación principal de Hugo es encontrar un lugar donde encajar, por lo que estamos ante el síndrome de Ulises, la desubicación del emigrante, del diferente, del que no encaja en la otredad. Pero la fuerza física que tiene no es equivalente a su fuerza moral, se desalienta constantemente. *Gladiador* podría pasar, desde esta perspectiva, como una historia moderna de un superhéroe, un superhéroe posmoderno, desencantado, existencialista, pesimista, decadente y fatalista, aunque con una cierta dosis de sentido del humor negro. De hecho, cuando la historia fue adaptada en *comic-book* en 1976 por Roy Thomas y Earl Norem, de la editorial Marvel, lo hizo en sus ediciones destinadas al público adulto, *Marvel Preview*, con una portada que recuerda mucho a las portadas eróticas de las novelas *pulp* de los años treinta, muy coloristas, en las que la mujer aparece como símbolo sexual y de sometimiento, reforzando con ello la misoginia declarada del personaje, pues en la novela de Wylie los personajes femeninos suelen ser desagradables, incluida la madre de Danner.



Portada de la novela *Gladiator*.



Portada del *comic-book* que publicó Marvel en 1976 basándose en el personaje de Wylie. © Marvel Inc.

En la portada una mujer yace en el suelo, a los pies de un Danner morfoatleta y poderoso que bien podría haber firmado un artista tan fanático del fisicoculturismo como Richard Corben, sobre el cual posteriormente volveremos al hablar del *Fantasy art* de los años setenta. Hugo Danner es responsable de la muerte de un inocente, algo que un superhéroe nunca podría ser. Considera su vida como un juego entre el crimen y el heroísmo. En *Gladiator* todo es oscuro y conflictivo, erótico y sangriento.

Los superhéroes, a diferencia de Hugo Danner, tienen un fuerte impulso para hacer del mundo un lugar mejor donde vivir. Danner también tiene ideales, pero no los expresa. Es un personaje contradictorio, pero en realidad esas aparentes contradicciones son lo que lo hará interesante: ¿por qué hace lo que hace, cuando lo que podía hacer cualquier cosa?, ¿qué le hace sentirse atado tan fuertemente a un mundo del que él es de muchas maneras repudiado?

El problema de la novela es que, a pesar de haber encontrado un estupendo personaje, la escritura de Wylie hace aguas a la hora de enfrentarse a la narración de los hechos del personaje y de sus inquietudes morales. Hugo es un antihéroe, y se lee como una deconstrucción del ideal supe heroico. El tono sombrío y pesimista en contraste con la fuerza de Hugo podría haber sido, en manos de un mejor escritor, un verdadero hallazgo. Aunque se lee bien la novela, no se puede dejar de pensar en el desarrollo más correcto del conflicto, el lenguaje inteligente, un personaje central interesante que es desaprovechado narrativamente.

Los primeros personajes que propiamente reúnen todas las características ya definidas de los superhéroes son Superman y Batman.

III.3. Superman y Batman. Las metáforas del trauma y la redención a través del cuerpo muscular

Superman (*Superman*, 1932 y 1938) y Batman (*The Bat-man*, 1939) son productos típicos de finales de los años treinta, años convulsos por la pujanza de los totalitarismos en Europa, por la crisis de 1929 y sus efectos sociales y económicos, por el principio de la quiebra de las esperanzas modernistas nacidas de la pujanza industrial y social de finales de siglo, por el cambio de la luminaria modernista por cierto pesimismo y fatalismo que, tras la Segunda Guerra Mundial, daría lugar a la Posmodernidad. Superman nació de AC Cómics y Batman de su competidora DC Cómics. Son, como decimos, los dos grandes personajes de estas características que genera masivamente la floreciente industria del cómic de los años treinta. Ambos nacen con una trama estereotipada y cerrada, que se ha repetido hasta la saciedad, fruto del origen de estos personajes: en las tiras cómicas de aventuras, que eran lo más novedoso en los periódicos. Se necesita una trama que puede repetirse sin cansar al lector. Aunque hay diferencias entre ambos, fundamentalmente que mientras Superman lucha por reformas sociales y liberales, Batman solo lucha contra el crimen. Superman es un redentor y Batman es un vengador. Superman es un líder y Batman es un antihéroe.

La trama narrativa es relativamente simple pero eficaz: se parte de un trauma que humaniza al personaje, puesto que Superman es un desterrado galáctico y huérfano de sus padres, y Batman también es un huérfano. Ambos perdieron a sus padres de forma trágica, en el caso de Superman con la explosión de su planeta, y en el caso de Batman con la muerte violenta de sus padres delante del niño pequeño que vio tal escena. El trauma en uno y otro caso es algo diferente: Superman no vio el desastre, era muy pequeño cuando sus padres lo enviaron a la Tierra, donde fue criado por una familia que le dio amor y educación. En cambio, Batman tuvo que ver asesinados a sus padres. Los superhéroes simbolizan el carácter inerme de una sociedad ante las amenazas bien visibles de la Modernidad, y la pasividad de un Estado que fomenta dichas amenazas desde que se abrazó a la técnica, la ciencia y el urbanismo a través del proceso de industrialización. El *pathos* heroico antiguo, el sacrificio del héroe por el bien común, desaparece en el superhéroe: sus súper poderes, su condición de súper-hombre, eliminan la necesidad de sacrificarlo, y así reinstaura el orden, impone la paz con su justicia y, en ocasiones, acude a la venganza (Querol, 2015:103).

Ese trauma en uno y otro caso hace identificar al lector con el personaje, porque lo presenta como inicialmente vulnerable, y también prepara la trama para superarlo mediante el ejercicio de una venganza que no es una venganza contra quienes causaron tanto daño directamente, sino una venganza metafísica contra el desorden, contra un mundo que permite situaciones como las vividas por ambos, contra el caos violento que se avecinaba en los años treinta al darse cuenta la sociedad que la luminaria modernista hacía aguas por todos los lados, y que a su albur empezaban a nacer siniestros enemigos de la Humanidad, como la violencia institucionalizada, el martirio colectivo, el totalitarismo, la depauperación sin asistencia del Estado y la desesperanza de buena parte de aquellas clases medias que habían aparecido con la industrialización de finales del siglo XIX.

Para superar ese trauma personal, trasunto de un trauma más general o social, el personaje cuenta con la ayuda de fuerzas desconocidas, acientíficas, esotéricas, inexplicables, que le convierten en otro ser mutado. Esas fuerzas de origen inefable representan la esperanza de la sociedad en un ente heterónomo, normalmente el Estado, la Ciencia, la Cultura, la Historia… que con sus fuerzas telúricas ha conseguido hasta la fecha el orden social. El superhéroe, como fenómeno popular kitsch, no tiene por qué explicar científicamente el origen de su fuerza. Como las clases medias saben que hay un ente externo y extraño que les protege (en los años treinta y cuarenta los Estados empiezan a desarrollar políticas sociales y educativas, con instituciones como la Seguridad Social), el superhéroe sabe que hay una fuerza externa y extraña que le

asiste. Siendo un fenómeno popular, el debate no gira en torno al carácter científico o no del origen de esa fuerza, porque en el entorno popular ese debate quedaría ridículo, sino ante algo más inmediato de contenido social: el debate es si hay esperanza, en si las fuerzas desconocidas que transforman la sociedad pueden ser primero entendidas y luego superadas. El superhéroe es un mito moderno de esa esperanza, de esa fe ciega en lo sobrenatural, una metáfora de una fe recuperada, de una fe basada en la esperanza. Al identificar el trauma y las fuerzas inefables ya se entiende el personaje.

Portada y primera página del primer número de Superman en *Action Comics*, 1938. Nótese que desde el primer momento la estética del personaje es fisicoculturista. © DC Comics.

En los años treinta, los musculosos y atléticos eran la imagen atractiva del hombre, en una sociedad eminentemente patriarcal en la que el hombre es protector y defensor de la mujer, y precisamente un hombre musculoso daba es imagen, y por eso los deportes eran rutina netamente masculina. Las imágenes fotográficas nos muestran hombres fuertes como representación de la virilidad, no muchachos efébicos. Aún quedaba un tiempo para que la mujer alcanzara igualdad de derechos e igualdad de presencia social. La imagen de un hombre musculado, por tanto, era la primera representación a la que acudieron los artistas que crearon los superhéroes: el superhéroe nace como un hombre adulto y fuerte, que gracias a su fuerza puede lograr vencer al villano, quedando la mujer, aun cuando sea fuerte y decidida, relegada por el momento a papeles de novia o amiga del superhéroe, como un recurso dramático más.

Superman tiene súper poderes, y Batman tiene una inteligencia y una fortuna (que equivalen a esos súper poderes) que le permiten crear una tecnología superior nunca explicada. Ambos tienen que enfrentarse de forma maniquea a un villano, que generalmente también tiene súper poderes. Ese supervillano es el reverso del personaje, es el mismo personaje pero atrapado en un bucle maniqueo: quiere dominar el mundo, todo el mundo, no se sabe por qué ni para qué. Y ambos, finalmente, triunfan sobre el supervillano, pero sin destruirlo. Esa no destrucción

definitiva del villano es un recurso dramático narrativo que sirve para reproducir infinitas veces el estereotipo.

La escenografía externa en ambos casos no es apocalíptica, por lo que no se nos presentan como mesías. Superman vive y actúa en una Nueva York reconocible, no es un paisaje posapocalíptico. Batman vive y actúa, como un misántropo extraño, en una ciudad metafórica, Gotham, pero que tampoco es apocalíptica, pues bien podría ser Nueva York o el Chicago de los años veinte.

En suma, el género de los superhéroes nace en los Estados Unidos a finales de los años treinta en un contexto social y artístico caracterizado por una inmigración judía americana muy integrada (la mayoría de los artistas de cómic eran judíos) que dejará algunas huellas de su cultura hebrea en las ideas e imágenes del género (reminiscencias del gólem, la idea de redención el concepto de pecado social), las urbes industriales y modernas aglomeraciones urbanas que generan incertidumbre y miedo en la población (del cual las mejores metáforas son la Gotham de Batman y la Nueva York de Superman), la existencia de un crimen organizado sin control (era la época de Al Capone), la cultura del *bodybuilding*, el socialismo en lo político (los artistas solían tener inquietudes izquierdistas, como Will Eisner) y el gusto por la ciencia ficción popular, de la que el mundo de los superhéroes es una continuación en la misma forma que Superman es una continuación de Flash Gordon, el epítome de la ciencia ficción de aquellos años previa al mundo de los superhéroes (Chambliss y Svitavsky, 2008:19).

La peripecia personal de Siegel y Schuster es muy interesante para ver todas esas características: ambos son judíos inmigrantes de segunda generación, socialmente relegados, que sufren la violencia urbana en primera persona (el padre de Siegel fue asesinado en un atraco cuando éste tenía catorce años), y Shuster compensó su debilidad corporal de adolescente y su extrema timidez practicando con pesas en un gimnasio. El género nace con todos esos componentes, entre ellos, como decimos y en lo que a nosotros más interesa, la imagen fisicoculturista y el consiguiente mensaje difundido por Charles Atlas, expresamente admitido por Shuster, un mensaje tan vigente en aquel tiempo.

Hay muchas referencias culturales que se dan en todos estos personajes. No son manifestaciones narrativas simples. La trama es simple pero el mensaje no lo es por la carga ideológica que se arrastra detrás del personaje, su circunstancia y su mensaje. Por un lado, hay una referencia velada a quien quizá fuese el primer superhéroe: el Conde de Montecristo de Alejandro Dumas, en el que el héroe, gracias a un *deus ex machina* que en este caso no son

súper poderes galácticos científicos sino un tesoro escondido, vuelve para materializar su venganza contra el villano. Siendo un folletín, aquí el villano es destruido para siempre. Ello sin olvidar que los superhéroes son personajes de una epopeya y, por tanto, son deudores directos de Homero y los mitos clásicos.

También están emparentados con personajes *pulp* inmediatamente anteriores, como El Zorro, tal como hemos dicho anteriormente, que no es sino un Conde de Montecristo kitsch en el que el estereotipo se repite, no por las necesidades narrativas de la tira cómica sino por las necesidades narrativas de las novelas baratas que continua y rápidamente tienen que salir a la venta.

Se dice que los superhéroes nacieron como metáfora del respaldo a la política del *New Deal*. El *New Deal* representaba la lucha contra los intereses particulares, contra las grandes corporaciones, contra los corruptos. Y el superhéroe tiene unos poderes que representan el poder superior del Gobierno federal. Los guionistas y dibujantes que trabajaban en estas editoriales eran por lo general de clases medias bajas, muchos de ellos judíos (Keane, Lee, Goodman, Kirby, Siegel, Shuster, Eisner, etc.) y aportaban el espíritu de trabajo y sacrificio que identificaba a las clases medias bajas americanas en los años posteriores a la Gran Depresión.

Estos primeros superhéroes vivían en ciudades modernas, no en lugares imaginarios, con todos los problemas y las luchas que había en las ciudades de los años treinta. Son hombres de su tiempo, por mucho que Superman hubiera venido de un planeta extraño. Clark Kent es humano y, en todo caso, no puede volver ya a su antiguo planeta, que fue destruido. Es también una alegoría a la inmigración judía norteamericana, que emigró de una Europa, trasunto de Krypton, que los rechazó y a la que no podían volver, y que prosperaron en su nueva tierra de acogida. No en vano Joe Shuster y Jerry Siegel eran descendientes de inmigrantes judíos. Pronto todo el país se hizo partícipe de ese ideario ecuménico de prosperidad en el nuevo mundo americano. El contenido narrativo de Superman es lo que definitivamente le diferenció de otros personajes inmediatamente anteriores a él, como La Linterna, sobre los que le diferencia una mayor profundidad narrativa.

En el estereotipo estético del superhéroe son necesarios los músculos. Ya hemos dicho que la iconografía del superhéroe nació a través de una imagen de un modelo fisicoculturista. No hay superhéroes sin músculos. Ni siquiera Batman deja de tenerlos. De hecho, la primera imagen oficial que hay de Superman, en la primera página del primer número es la figura de un hombre fisicoculturista, con una musculatura que lo identifica inequívocamente como

fisicoculturista, realzado por el calzón rojo externo, similar a los calzones que utilizaban los fisicoculturistas. Semióticamente, el músculo refleja iconográficamente la potencia, la fuerza, pero también es el recurso narrativo para identificar la doble identidad del héroe a través de la imagen epatante que, en grado sumo, se logró con el personaje Hulk. Como curiosidad, el concepto de que los problemas se pueden resolver mediante la fuerza física, siendo más fuertes es la esencia del fascismo. Pero los creadores y los lectores no eran conscientes de ello.

Para cuando naciera Superman, las figuras iconográficas de Charles Atlas y Eugen Sandow eran bien conocidas por todos, formando parte del imaginario colectivo de la cultura popular norteamericana. En este sentido, la imagen ecuménica que hemos visto que tuvo Charles Atlas es algo importantísimo para entender por qué se tomó tal imagen para los primeros superhéroes. Había una equiparación entre belleza masculina/virilidad y buenos sentimientos. Los superhéroes eran bellos estéticamente pero luchaban por la paz, por los desfavorecidos, contra aquellos que querían doblegar el mundo (los villanos siempre querían controlar el mundo, en clara reminiscencia a los totalitarismos de los años treinta, y, más tarde a la Guerra Fría). Es curioso que dijera Jerry Siegel lo siguiente explicando por qué creo a Superman (cfr. referencias videográficas, *Cómic superhéroes desenmascarados*): «Estaba obsesionado por chicas que ni siquiera sabían que yo existía. Así que soñaba con ser realmente poderoso y levantar edificios con mis manos». Es decir, exactamente el mismo *leit motiv* que exponía Charles Atlas en sus tiras publicitarias, cuando dirigiéndose a los hombres adolescentes les prometía superar sus miedos y falta de popularidad entre las mujeres. Shuster era un devoto de las revistas de Bernarr Macfadden, sobre todo de *Physical Culture*, que está probado que tuvieron un impacto transformador en los cómics de los años treinta (Chambliss y Svitavsky, 2008:19).[59]

[59] Jerry Siegel y Joe Shuster sólo hicieron una entrevista en profundidad, en el número 2 de la revista *Nemo* en 1983, que luego fue reeditado en 1992 en un homenaje a Superman. Es curioso (y triste) que no fueran entrevistados con mayor frecuencia y con mayor detalle, pues indudablemente tenían mucho que contar sobre la cultura popular del siglo XX, ya que ellos son dos autores centrales e importantísimos en la creación de esa cultura popular. Pues bien, en esa entrevista dicen lo siguiente sobre las influencias de Superman: ENTREVISTADOR: (*A Shuster, preguntando por su época de adolescente*) ¿Cuáles fueron sus intereses en ese momento, además de la escuela secundaria? SHUSTER: Traté de construir mi cuerpo. Estaba tan flaco… Empecé con levantamiento de pesas y atletismo. Solía tener muchas revistas que compraba de segunda mano, y las leía constantemente… SIEGEL: Yo solía ir al gimnasio de la escuela y ver a Joe en acción: él era bastante bueno. SHUSTER: ...Puse mucho empeño en ello durante unos cuatro o cinco años. SIEGEL: Joe, ¿te importa si le cuento una pequeña y divertida historia? SHUSTER: ¡No si es sobre el tiempo que estuvimos en Miami! SIEGEL: No, yo estoy hablando ahora de las mancuernas. Joe fue entrevistado hace unos años, y, como decía, él siempre ha sido muy bueno con las pesas. Pero los periodistas, que son como son, esperaron a que Joe hubiera levantado y bajado muchas veces una barra de pesas. Cuando él la dejó en el suelo casi se derrumba, y esa fue precisamente la imagen que querían: una fotografía divertida en lugar de un buen reportaje sobre el buen trabajo que Joe había hecho.

El atractivo estético de personajes como Sandow, Houdini y Tarzán inspiró a Shuster y Siegel para crear una imagen de primacía del cuerpo masculino blanco (Chambliss y Svitavkky, 2008). Estos tres hombres comparten una característica típica como la transformación. En ellos se expresa en repetidas ocasiones cómo desde un cuerpo débil se puede llegar a superar la vulnerabilidad y llegar a triunfar, desde el anonimato al heroísmo, desde el confinamiento de la vida urbana moderna a la recuperación de la libertad. Pero también hablan de otras múltiples influencias: Popeye, Rodolfo Valentino, Lil´l Abner (una suerte de Tintín americano), Tarzán, El Zorro, Pimpinela Escarlata, etc.[60]

Esa doble identidad del héroe también tiene que identificarse narrativamente, y se hace no solo con los estrambóticos vestidos, mallas y capas, sino también con la apariencia física del héroe, exagerando su musculatura. Es curioso, en tal sentido, que la estética más admitida del

[60] En la anteriormente referida entrevista lo explican de la siguiente manera: ENTREVISTADOR: ¿No era Popeye un precedente de Superman, con su superfuerza? SIEGEL: (…) Por supuesto, nos gustaba Popeye, especialmente los dibujos animados, que tuvo una gran influencia en mis guiones y en Joe, por lo que sé... SHUSTER: Sí. SIEGEL: ...porque la superfuerza y la acción en los dibujos animados eran sensacionales, mucho mejores que en las tiras cómicas. Al ver aquello pensé: esto es realmente grande, pero se hace como comedia. ¿Y si aparece un personaje de aventura seria? Se podría conseguir una tira de cómic muy dinámica. Así que, efectivamente, Popeye fue una de las influencias en Superman. Había muchos: no solo Tarzán, que era el mayor héroe de acción de la época, sino muchos otros; pero creo que los dibujos animados de Popeye fueron una de las influencias más importantes que tuvo Superman. ENTREVISTADOR: (*A Jerry Siegel*). Usted dijo en algún momento que usted hizo en algún momento una sátira sobre Tarzán. SIEGEL: Solo fue una vez. Era *Goober, el Poderoso*, que tenía aventuras en la selva y era una broma sobre el personaje de Tarzán. En aquella época una gran parte de nuestro trabajo inicial era humorístico. SHUSTER: Incluso preparamos unos bocetos sobre una tira cómica de Laurel y Hardy, unas tiras diarias, pero nunca se llegaron a publicar. Yo sabía que teníamos sentido para la comedia. SIEGEL: Nos encantaba el mundo del cómic. Y en concreto la aventura, y a partir de ahí es lo que hicimos siempre. SHUSTER: Sí. ENTREVISTADOR: ¿Qué tipo de comedia les gustaba en esa época? SIEGEL: Disfruté Li'l Abner, que fue relamente una gran influencia en mí. SHUSTER: Alex Raymond y Burne Hogarth eran mis ídolos. También Milt Caniff, Hal Foster y Roy Crane. Pero las películas eran la mayor influencia para nosotros: especialmente las películas de Douglas Fairbanks Sr. SIEGEL: Yo leía cientos de novelas *pulp*, y prácticamente vivía en las salas de cine. (…) ENTREVISTADOR: ¿Héroes como El Zorro tuvieron alguna influencia en Superman en cuanto a su doble identidad? SIEGEL: Definitivamente. Me encantó *La marca del Zorro*, y estoy seguro de que tendría alguna influencia en mi trabajo. También vi *La Pimpinela Escarlata*, pero no me gustó tanto. Pero el personaje de periodista tímido con gafas salió de nuestras propias vidas personales. Por supuesto nos encantó Douglas Fairbanks como Robin Hood, y sí influyó mucho en nosotros, en los guiones y en los dibujos. Estoy seguro de que de alguna manera, al crear a Superman, nos acordamos de Rodolfo Valentino en *The Sheik*, y el enorme atractivo romántico que para las mujeres tenía aquel hombre vestido con aquellos trajes. (…) ENTREVISTADOR: Joe, ¿utilizó Vd. algún modelo masculino para Superman o Clark? SHUSTER: No, sólo estaba inspirado en los héroes en la ficción y los clásicos. Y, por supuesto, me inspiré en las películas. En las películas mudas, mi héroe era Douglas Fairbanks Sr., que era muy ágil y atlético. Así que creo que podría haber sido una inspiración para nosotros. Tenía una postura que a menudo he utilizado en la elaboración de Superman. Usted verá en muchas de sus películas, incluyendo *Robin Hood*, que siempre estaba de pie con sus manos en sus caderas y sus pies separados, riendo y sin tomarse nada en serio. Clark Kent, en cambio, supongo que tenía un poco de Harold Lloyd, con esas gafas...

superhéroe repita la existencia de un vestido estrambótico, y no se refleje al héroe en su desnudez. Esto no es fruto de ninguna mojigatería sexual, pues en los años treinta la pública y artística desnudez estaba aceptada en Estados Unidos y, de hecho, desde muy pronto surgieron superhéroes en los que predominaba una desnudez, ciertamente que asexuada y explicitada en un contexto entendible y aceptable, como es el caso del príncipe atlante y anfibio Namor (*Namor*, 1939), un semidiós que vivía en el profundo océano que justificaba su exiguo ropaje y surgía de las aguas para interferir en la vida de los hombres.[61]

Además, para el dibujante sería relativamente sencillo esconder esa desnudez, evitando con ello las críticas que podrían venir por tratarse de un formato estético dirigido a jóvenes, por ejemplo otorgando al superhéroe una piel de contornos humanos pero de consistencia artificial, como se hizo en los años sesenta con Estela Plateada (*Silver Surfer*, 1966) sobre todo, o con el Hombre de Hierro (*Ironman*, 1963). Es más bien fruto de los requisitos narrativos y estilísticos, pues la vestimenta ayuda a forjar el mensaje, a ilustrar mejor el movimiento del héroe, con los vuelos de las capas.

Por otra parte, si la imagen del forzudo en los años veinte y treinta hubiera sido una imagen previa a la aparición de Eugen Sandow, esta es una imagen como la que había en el siglo XIX: de hombres toscos, gordos y mal encarados (aunque obviamente también había forzudos del estilo de Sandow, tal como se puede comprobar por las fotografías y postales de la época), entonces la imagen del superhéroe posiblemente hubiera sido otra bien distinta. Robert E Howard no concibió a Conan como un bruto bárbaro, carente de humanidad y racionalidad, sino como un rey sensible pero valiente. La imagen del Príncipe Valiente (*Prince Valiant*, 1937) de Hal Foster no era tampoco la de un hombre tosco y rudo, sino todo lo contrario, sin por ello perder en nada su virilidad. Las imágenes de la revista *Physical Culture* eran refinadas. Eran tiempos en los que la imagen del hombre musculado también era refinada, quedando todavía lejos en el tiempo las imágenes que adoptarían algunos superhéroes como La Cosa y, sobre todo, el increíble Hulk.

[61] Uno de los actuales dibujantes de Superman, el español Carlos Pacheco (1961-), ha dicho sobre el particular lo siguiente: «Los iconos populares son como son. Yo prefiero que desaparezcan antes que cambiarlos. Es como pretender ajustar a los tiempos que corren la imagen de Jesucristo, bajarlo de la cruz y que haga otra cosa. Los iconos son iconos. Superman necesita su capa roja y sus calzoncillicos rojos. Superman es un forzudo de circo y en aquella época, en el año 38, los forzudos de circo tipo 'Carnivale' llevaban un pantalón corto encima del pijama. Pretender cambiarlo acaba haciendo que interese menos porque deja de ser lo que era, el retrato de una época», *El Mundo*, de 18 de abril de 2013.

Hubo un momento, casi desde el inicio de la historia de los superhéroes, en que la imagen del forzudo se cambió por otra diferente. Los editores sabían que los lectores de los comics-books eran adolescentes y niños, y temían que mensajes tan complicados como los que aportaban Superman y Batman, no solo no fueran entendidos, sino que dieran lugar a que las autoridades públicas los censurasen. Batman es un vengador que no rehúye el uso de la violencia para conseguir sus fines. Batman es una metáfora de la violencia. El icono de superhéroe con cuerpo *bodybuilder* dio paso a una figura paternal y a figuras adolescentes.

En efecto, a aquellos superhéroes ya establecidos como Batman, se les añadió un adolescente del que cuidar, como fue Robin, un joven que había tenido la misma experiencia traumática que Batman al ver a sus padres morir traumáticamente. Pronto hubo una avalancha de ayudantes. Stan Lee detestaba la imagen de los jóvenes ayudantes, la detestaba porque eran adolescentes a los que se ponía en peligro. Por otro, apareció el Capitán Maravilla, en el año 1940, creado por Parker y Beck. Cuando decía la palabra *Shazaam!* se convertía en un hombre forzudo (nótese la imaginería de Charles Atlas). El Capitán Maravilla tuvo un gran éxito, pero hubo una batalla legal entre las editoras de Superman y Capitán Maravilla, suponiendo la desaparición de éste por vulnerar derechos de autor.

Siendo inminente la guerra, los superhéroes sí empezaron a hablar de la guerra. Un desafío aparecía en el horizonte. Todos podían ver la amenaza que significaba Hitler. Iba más allá de lo que hacía a los judíos, pues invadía naciones enteras. Los creadores de Superman (Shuster y Siegel) en febrero de 1940, aunque Estados Unidos aún no participaba en la contienda, hicieron que Superman arrestara a Hitler y a su entonces aliado Stalin (se refieren al infausto pacto Hitler-Stalin, o mejor dicho al pacto Ribbentrop-Mólotov, de 23 de agosto de 1939), lo llevaran a la Sociedad de Naciones, donde fueron juzgados, y se acabó el problema… en tan solo dos páginas. Fin de la historia y fin de la guerra. Este arresto de Hitler llegó al mismo Göebbles, que llamó «judío» a Superman («Superman ist ein Jude!»), en un *comic-book* en el que Superman había derribado previamente parte del muro que separaba Alemania de Francia.

Los superhéroes también se vestían con la bandera americana, como Capitán América, que incluso golpeaba a Hitler un buen y merecido derechazo. El Capitán América nació de un experimento científico, y fue dibujado por Jack Kirby. Tras el ataque de Pearl Harbour los superhéroes fueron a la guerra entusiásticamente, tanto que se pensaba que estaban subvencionados por el Gobierno, pero eran los propios editores los que promovían estas historias. El Capitán América instaba a los lectores a reunir papel para el esfuerzo bélico, o a comprar bonos.

La guerra en las historietas tenía algo de divertimento. Los japoneses y los nazis aparecían como monstruos sádicos. El Capitán América golpeaba a los alemanes y Popeye hacía lo propio a los japoneses, en este caso siempre después de la pertinente ingesta de una lata de espinacas. Los escritores y dibujantes que estaban al cargo de estos superhéroes compartían las ideas de sus personajes. Muchos de ellos, como Stan Lee, fueron a la guerra, con lo que la industria se hizo cargo de los contenidos de las historias, haciéndose más sosas y estereotipadas. En los años treinta los superhéroes eran rebeldes y justicieros, en los cuarenta eran patriotas.

Finalmente, mención especial merece que el mayor horror de la guerra y de nuestra civilización, el Holocausto judío, a pesar de que los guionistas, los dibujantes y los editores eran mayoritariamente judíos norteamericanos, nunca se mostró en las historias. Además, muchos de ellos fueron a la guerra, tal como se ha dicho, por tanto conocían de primera mano el desastre y la devastación que había ocurrido en Europa. En el documental *Cómics, superhéroes desenmascarados* se explica de la siguiente manera: la audiencia no estaba entonces interesada en eso y no lo iban a entender. Will Eisner y Stan Lee hablan sobre el particular, y sorpresivamente dicen que entonces el mundo conocía las máximas atrocidades que estaban cometiendo los nazis, pero el público al que iban dirigidas las historias de los superhéroes no tenía interés en ello, y que además no lo iban a entender. Lo cual nos resulta extraño, porque si Batman era capaz de mantener discusiones tan complejas como las ambientalistas con Poison Ivy, por qué se hurtó mencionar el Holocausto es una pregunta que no responde Will Eisner. La complejidad narrativa de los *comic-books* permitía hablar de este episodio, sin duda, pero nunca se hizo. Si el motivo era de otro tipo, como pudiera ser un sentimiento especial hacia la Shoah que hacía que cualquiera representación de la misma fuera concebida como una suerte de sacrilegio, ni Eisner ni Stan Lee, que son judíos y por tanto podrían tener ese sentimiento, lo mencionan. Una vez que, después de la Segunda Guerra Mundial, en los años cincuenta, comenzó la censura en los cómics por las investigaciones del Senado ante las proclamas del Dr. Fredric Wertham y su libro *Seduction of the Innocents*, ya era demasiado tarde y se hacía ya demasiado difícil hablar de ese episodio de la historia si los editores no estaban seguros de que el público lo entendiera, pues supondría mostrar un horror demasiado directo en unos momentos en que incluso se discutía si el horror clásico o gótico, meramente literario e idealizado, era pernicioso para la juventud. Sobre el Dr. Fredric Wertham volveremos después, cuando analicemos cómo su influencia destruyó el mensaje emancipatorio femenino de la Mujer Maravilla en los años cincuenta.

III.4. Superhéroes y la hegemonía masculina

Tal como señala Klein (1993a) desde que aparecieron los superhéroes modernos entre nosotros en los años cuarenta, representan una encarnación de la hegemonía masculina. Son fuertes, duros, a veces atroces, violentos, y luchan contra el enemigo exterior, generalmente enemigos de la Nación: orientales o extraterrestres. Como en su doble personalidad tienen una parte mediocre y poco masculina, en su otra personalidad son transportados por un hecho científico inexplicable, de modo que el perdedor y el guerrero conviven en el mismo cuerpo. Los cómics, desde este punto de vista, explican la socialización del adolescente, su integración en un mundo dominado por la complejidad y la ciencia incomprensible que se domina con una construcción hipermasculinad de modo que se superen las inseguridades propias de todo adolescente (267). Pero la hipermasculinidad no deja de ser una pseudomasculinidad dado que ensalza la determinación, la energía, la industria, la independencia, la decisión y el deseo de poder, pero lo hace sobre una exageración física y psíquica de algunas características masculinas. La psicología analiza la hipermasculinidad como una consecuencia de la confusión y la inseguridad frente a la autodeterminación femenina. Si uno analiza el fenómeno con ojos psicológicos o sociológicos, verá que aquí se trata de una radical oposición a lo femenino (221). Se trata de una autodeterminación masculina por lo que cuanto más inseguro se sea más exageración habrá.

Según Alba Rico (2017:107-108) «los superhéroes, en los que, incluso si siempre a partir de una fantasía científica, la metamorfosis va acompañada de alguna manera, de una apoteosis: un experimento, y no un abracadabra, proporciona a un hombre normal súper poderes que lo equiparan a los ángeles o los dioses antiguos por su forma humana, pero a una central nuclear o un misil de largo alcance por sus prestaciones tecnológicas».

La negación de lo femenino en el mundo de los superhéroes es una respuesta a la ansiedad masculina derivada de la inseguridad. Surge así una polarización entre géneros. Los hombres están más preocupados por el tipo de información o impresión que causan en otros hombres, no solo en las mujeres. Temen que otros hombres no les vean como hombres. El miedo a parecer femenino, o afeminado, es uno de los ingredientes de la hipermasculinidad hegemónica (264). La ginofobia es una visión negativa del género, una visión de lo que no se quiere ser (por ejemplo, no se quiere ser débil físicamente). Ahí es cuando aparece el deporte de la fuerza y el músculo.

Bourdieu (2009:69) señala que la exaltación de los valores masculinos tiene su tenebrosa contrapartida en los miedos y las angustias que suscita la feminidad: «débiles y principios de debilidad en cuanto que encarnaciones de la vulnerabilidad del honor, de la h'urma, sagrada izquierda (femenino, en oposición a lo sagrado derecho, masculino), siempre expuestas a la ofensa, las mujeres también están provistas de todas las armas de la debilidad, como la astucia diabólica, thah'raymith, y la magia. Todo contribuye así a hacer del ideal imposible de la virilidad el principio de una inmensa vulnerabilidad. Ésta es la que conduce, paradójicamente, a la inversión, a veces forzada, en todos los juegos de violencia masculinos, como en nuestras sociedades los deportes, y muy especialmente los que son más adecuados para producir los signos visibles de la masculinidad, y para manifestar y experimentar las cualidades llamadas viriles, como los deportes de competición.»

El problema es que, tal como señala Valcárcel (2008:112) casi todas las sociedades, las nuestras también, son misóginas. Ponen límites a las mujeres y las mujeres muchas veces los aceptan o se autolimitan. No quieren golpes de ningún espejo. La inseguridad es lo corriente del sistema. «La ginofobia busca, apunta y dispara… Hay en ella un plus de voluntad… Obvio es decir que misoginia y ginofobia no se excluyen, sino que se dan mutuo apoyo. La ginofobia intenta castigar lo que la misoginia previamente señalada como punible».

IV. EL CUERPO *BODYBUILDER* SUPERHEROICO COMO METÁFORA

IV.1. La metáfora del advenimiento

Es evidente que Superman triunfó como producto de consumo popular porque es una enorme y musculosa metáfora de lo que Estados Unidos quería reflejar en los años en que nació el personaje (nótese por ejemplo que los colores primarios que utiliza son el rojo y el azul, que son los colores de la bandera americana). Es, pues, un fenómeno típico de una época histórica –es, desde esta perspectiva, por tanto un fenómeno histórico, sometido a las normas históricas de su tiempo– que refleja crisis (estamos en la Gran Depresión), angustia, miedo, inseguridad, libertades amenazadas, desconfianza en un Estado que no ha sabido o no ha querido evitar el desastre en que se encuentra la población angustiada. Sin embargo, la metáfora de Superman es precisamente un reconocimiento de que no hay salida natural (salida histórica), de que no hay remedio cuando las instituciones sociales, económicas y políticas (es decir, históricas), han sucumbido a unas fuerzas desconocidas y temibles. Ya dijo Nietzsche en *Así habló Zaratustra*

que allí donde el Estado termina, cuando se rinde al elevar al cielo la señal de su fracaso, aparecen los justicieros, los superhombres, los superhéroes.

Sus poderes no son naturales, no son por tanto históricos, son sobrenaturales (siendo sobrenatural todo lo que no se cuestiona), de ahí la utilización de los recursos metafóricos y simbólicos, pero no son irreales pues se basan en una asunción científica natural pero también incuestionable: nadie discute que el origen de sus poderes es científico (nadie puede discutirlo si se asume previamente que hay otros planetas donde habitan seres prodigiosos que solo temen a un compuesto tampoco discutido como la kryptonita). En una época sacudida por la incertidumbre, por la desesperación, por la agonía de sucumbir ante fuerzas desconocidas, el hombre medio no puede discutir su propia angustia, su propia realidad, una realidad que para él es tozuda, y que por ello considera científica, pues la ciencia sigue siendo incuestionable al manifestarse ante una tecnología que se ha presentado en sus vidas sociales, políticas y económicas para transformarlas de forma tan rápida como se afectaban sus valores e ideas tradicionales.

Ya hemos visto cómo el personaje se inspiró en otros héroes de la literatura pulp, como Doc Savage, pero hay algo nuevo en este. Lo nuevo es precisamente lo sobrenatural pero tecnológico y científico y que es un extranjero que se integra en la sociedad norteamericana asumiendo sus valores y su moral. En efecto, los personajes pulp son también fruto de su época histórica y reflejo de las angustias sociales de entonces: urbanización, modernización, abandono del campo y por tanto de las estructuras culturales tradicionales, rapidez, velocidad, etc., pero no tienen poderes sobrenaturales otorgados por una ciencia incuestionada ni son extranjeros que tengan que asumir valores y moralidad nuevos convirtiéndose en sus mejores paladines. En ellos aún no se representa la inevitabilidad de la historia. Superman sí lo hace. Es un extranjero que escoge los principios éticos más puros para defender a sus nuevos vecinos.

Y, siendo esa su fortaleza, también es su única debilidad aunque entonces Superman no era consciente de ello (no puede serlo porque, como hemos dicho, es un personaje sometido a las fuerzas históricas). Superman es hijo de su tiempo, que defiende la ética porque parte del presupuesto de que Estados Unidos era la tierra de las oportunidades y la libertad, donde pueden triunfar la esperanza, la bondad y la fraternidad.

IV.2. Ética capitalista del superhéroe

La ética que defiende Superman es la preponderante en los Estados Unidos en los años treinta, la moralidad judeocristiana y el sistema de valores es el democrático liberal, por lo que el superhéroe debe apegarse a la ley como modelo de conducta. Superman restablece el equilibrio legal en la medida que lucha contra los villanos (metáfora de la angustia social) que quieren socavar la estabilidad social, política, económica y emocional del país. Por ello, se ha dicho que defiende un orden económico capitalista, no revolucionario, donde rige la propiedad privada de los medios de producción y la distribución desigual de la riqueza, y sus poderes garantizan la reproducción de dicho orden burgués (Garoni, 2010). Si esto fuera así, la legalidad del sistema liberal y capitalista siempre triunfa al final, que es tanto como superar la angustia que provocó la crisis de ese sistema liberal y capitalista, restableciendo del orden social, económico y político que ha sido alterado, convirtiendo su mensaje, desde esta lectura, en tranquilizador, socialmente integradora, que no deja espacio para el cuestionamiento de las estructuras sociales, económicas y políticas, puesto que precisamente la angustia que ahora se tranquiliza ha nacido porque desde fuera se ha cuestionado esas estructuras sociales, económicas y políticas.

Siendo lo anterior cierto (Superman no es un revolucionario, o al menos no tan revolucionario como Jesús cuando dijo que se separe bien lo que es de Dios de lo que es del César), el héroe de la América conservadora, amable y decente, era en realidad alguien menos cómodo. En sus aventuras de los años treinta aparece como un personaje al margen de la ley que se enfrenta al poder establecido, como un salvador de los oprimidos. Así en la revista nº 8 de enero de 1939, Superman destroza las casas de un barrio pobre, para obligar a las autoridades a construir edificios más modernos de apartamentos que tengan mejores condiciones. Su idea de justicia es entonces un estado de bienestar en la línea del *New Deal* de Roosevelt.

No se trata, pues, de una revolución o lucha contra los dioses, como quisieron los héroes mitológicos, porque no hay que cambiar el statu quo, sino superar el problema planteado: desconfianza en las instituciones sociales, económicas y políticas que no han sido capaces de enfrentar el problema de la crisis. Por ello, Superman no es un mero agente de policía pues su trabajo no es meramente administrativo o policial. Es un visionario, un mesías que ha venido a juzgarnos en el Juicio Final (parusía). Dicho de otra manera, Superman no es un héroe, es un ejemplo, lo cual le emparenta no con los héroes mitológicos griegos sino con los caballeros andantes de la literatura medieval, que a su vez eran representación del paradigma cristiano de la redención. Por eso el alter ego de Superman (Clark Kent), que es débil, inseguro, temeroso

de las mujeres y vacilante, es la metáfora por la que Superman critica a la humanidad. El mesías tiene que hacer ver a sus coetáneos cuál es el camino de la redención, y para ello tiene que manifestar sus pecados. Superman enseña cuál es el camino de la redención y para ello utiliza a Clark Kent para poner en evidencia los pecados de la humanidad. El sufrimiento está en Clark Kent, no en Superman. Por eso Superman es un mesías no sufriente. La idea del mesías sufriente es puramente cristiana, no veterotestamentaria judía. Superman no es un mesías cristiano. La reacción sobresaltada de Pedro al anuncio del Jesús de su pasión futura es, por tanto, muy realista (Marcos 8, 31-32: «Y comenzó a enseñarles que el Hijo del hombre debía sufrir mucho y ser reprobado por los ancianos, los sumos sacerdotes y los escribas, ser matado y resucitar a los tres días. 32 Hablaba de esto abiertamente. Tomándole aparte, Pedro, se puso a reprenderle.» El mesías judío (David) es un mesías triunfante, no relacionado con la muerte.

Falta ahora concluir por qué Superman es un héroe morfoatlético, a la luz de la simbología del personaje y las metáforas narrativas. En nuestra opinión, los motivos que hemos identificado son los siguientes:

1.- Influencia que tanto el Cristianismo muscular como el Judaísmo muscular tuvieron sobre los creadores del personaje.

2.- Influencia del ecumenismo de Charles Atlas, o identificación de la creación de un cuerpo muscular como manifestación ecuménica social y racial.

3.- Influencia del fisicoculturismo de Sandow debido a la creación de un canon estético imperante en la época, que provocaba admiración y tenía cierto componente epatante. Superman no deja de ser un producto cultural, y por tanto tiene que distinguirse de la normalidad, tiene que ofrecer una narración diferente, atractiva.

4.- La idea del cuerpo de Sandow es en aquella época triunfante. Sandow no deja de presentarse como un empresario de éxito, un inmigrante que ha triunfado en una sociedad difícil todavía convulsionada por los cambios de la Modernidad. Sandow es, en este sentido, un mesías triunfante, no conectado con el sufrimiento y la muerte. Superman ya hemos visto que no es un revolucionario, por mucho que critique cosas que no le gustan y que afectan a los más desfavorecidos. Por ello, Superman se identifica con el triunfo de la sociedad capitalista y liberal, alejándose de cualquier connotación trágica y derrotista.

5.- Idea del cuerpo como creación tecnológica. Superman procede de un mundo desconocido pero no discutido, de un planeta extraterrestre con una tecnología superior. La no discusión sobre esa tecnología ya hemos dicho que responde a una idea social de inevitabilidad de la Modernidad.

6.- Idea del cuerpo como resultado de un martirio. El héroe no actúa como revolucionario sino como mesías. Todo mesías es portador de un mensaje que previamente ha recibido de manos de la divinidad. No es un dios, y Superman nunca se nos presenta como un dios (algunos superhéroes como Thor sí que utilizarían esa narración como deidad en la Tierra). Como todo mesías, Superman ha tenido que superar las pruebas que la divinidad le ha puesto, y eso se expresa simbólicamente en su cuerpo trabajado y muscular.

7.- Idea del cuerpo como fruto de la disciplina, que permita superar las dificultades.

8.- Superman como expresión del militarismo norteamericano.

CAPÍTULO VII. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE PROPAGANDÍSTICO TOTALITARIO. LA IDENTIFICACIÓN DE CUERPO MUSCULAR Y ESTADO-NACIÓN

I. ARTE TOTALITARIO EN CUANTO CREADOR DE NORMAS CORPORALES CON SIGNIFICADO POLÍTICO Y SOCIAL BASADAS EN LA EXCEPCIONALIDAD

I.1. Introducción. Vitalismo frente a racionalismo

Casi todos los Estados totalitarios han tenido siempre muy claro que una de las vías de control de las sociedades es precisamente la creación de normas sobre la corporalidad, sobre la imagen, sobre la representación del cuerpo humano.[62] Bourdieu (1980) ha estudiado las disciplinas corporales y su relación con las instituciones totalitarias y con los regímenes totalitarios, llamando la atención sobre la importancia pedagógica que adquieren las disciplinas corporales en ese contexto y sobre el efecto de domesticación y de refuerzo simbólico, de construcción y mantenimiento de un cuerpo de ideas o de un espíritu de cuerpo, un cuerpo nuevo. Si bien es cierto que el cuerpo se organiza en relación a una creencia que se basa en la obediencia borrando toda voluntad del elemento que obedece, la creencia surge en un sistema de ideas que es incorporado no sólo por la sumisión corporal, sino también por la reflexión que acompaña a esa creencia. El totalitarismo quiere todo: el cuerpo y la creencia, y para ello despliega su pedagogía corporal basada en la idea de excepcionalidad, creando un modelo ideal de hombre excepcional en el que se pueda integrar el hombre de la masa.

El control totalitario se manifiesta en el control sobre el cuerpo. El poder absoluto quiere un control absoluto sobre el cuerpo. Por tanto, el totalitarismo quiere un cuerpo sometido, y para ello elabora su propia teoría de la corporalidad y su correlativo antropológico: captando el lado oscuro de los impulsos voluntaristas y deportivos de principios de siglo (Corbin, 2006:184). En concreto, el simbolismo de un cuerpo muscularmente desarrollado puede ser apropiado por la sociedad o por el Estado para reflejar un auto concepto de identidad nacional. Desde postulados

[62] No todos los regímenes totalitarios han hecho uso de metáforas y símbolos corporales para irradiar propaganda política. La China comunista, por ejemplo, no comparte esta idea occidental del cuerpo y ha utilizado otra simbología, como el caso de la fuerza de las masas. Por lo demás, el cuerpo *bodybuilder* ha sido utilizado tanto por la izquierda como por la derecha en Occidente, más sensible ésta a las ideas de individualismo como progreso, figuras de jerarquía fuerte e intervencionismo militar a modo de manifestación de la fuerza (Klein, 1993a:221),

foucaultianos de biopolítica, pasados por Agamben (2010) y su teoría sobre el *homo sacer* tanatopolítico. Refiriéndose específicamente al nazismo,[63] la profesora Laura Bazzicalupo (2010:127) sostiene que «(e)n el nazismo, la nuda vida está inmediatamente politizada en cuanto es vida destinada a la muerte (también aquí se reenvía a la arendtiana definición de nazismo como régimen que ocupa integralmente todas las esferas de la vida, naturalizándola). Respuesta paroxísticamente biopolítica a la crisis del espacio político y a la supresión de la regulación sistémica». El músculo como símbolo tiene una presencia significativa, por lo tanto, en la propaganda totalitaria: «la explosión de los cuerpos soleados y musculosos, las poses deportivas, los músculos tensos» (Corbin, 2013:184). Pero también en las exhibiciones de soldados en los filmes nazis, que glorifican insistentemente a Alemania como poder dinámico, como dinamita (Kracauer, 1985:270).

El deporte, en cuanto medio transformador del cuerpo, es fomentado por dichos Estados totalitarios, puesto que bajo la excusa formal de fomentar la salud física de la población, es además un potente medio de adoctrinamiento de la población mediante la creación de cánones identitarios: en el deporte suele haber una agrupación de personas sometidas a una jerarquía. «"Belleza, fuerza y destino son una misma cosa", aseveran los proyectos que mitifican la fuerza colectiva de los cuerpos» (Corbin, 2006:185). Los deportes auspiciados por países totalitarios son sobre todo deportes y actividades gimnásticas colectivos, para reflejar la idea de destino. Es el vitalismo frente al racionalismo, signo de cambio de los tiempos, centrado en la imagen que mejor refleja esas ideas de cambio y de vitalismo: los jóvenes deportistas, algo que no es solo propio de los regímenes totalitarios europeos de los años treinta sino de la democracia americana del hombre excepcional (Emerson y la democracia de las élites) y de incluso las ideas de Ortega y Gasset. En ese contexto es relativamente sencillo irradiar las doctrinas que el Estado quiere difundir. En la Italia fascista, por ejemplo, se organizaron desde muy temprano la actividades corporales de la juventud fascista italiana regidas por una «Carta de los deportes» desde 1928. Mussolini dijo que lo que él denominaba «educación física higiénica» está al servicio de la «salud física de la raza», prometiendo una solidaridad casi carnal de lo colectivo,

[63] Según Agamben, la reducción extrema a puro cuerpo que se opera en el campo de concentración y convierte a los individuos en objetos de decisiones arbitrarias del poder carentes de todo derecho actúa de manera latente en las formas de biopolítica moderna, formas evidentemente más suaves de administración y explotación de la vida, que no pretenden tanto aniquilar y doblegar, cuanto disciplinar, regular, controlar, estimular, etc. en relación a funcionalizaciones calculadas (Zamora, 2003).

creando cuerpos de forma concupiscente y con tintes eugenésicos, por tanto fabricando una nueva y prosaica antropología, que pretende metamorfosear lo orgánico.

La identificación entre el deporte y el nuevo Estado fue desarrollada por Ortega y Gasset, que en 1930, en su ensayo *El origen deportivo del Estado*,[64] concibe el deporte como creador de estructuras comunes de las sociedades humanas y en concreto lo ve como la semilla de ese logro de la organización humana que es el Estado moderno. Escogemos estas líneas de su ensayo *El origen deportivo del Estado*: «Dejando a un lado las formas orgánicas y atendiendo sólo a las acciones, la vida plena nos aparece siempre como un esfuerzo, pero este esfuerzo es de dos clases: el esfuerzo que hacemos por la simple delectación de hacerlo, como dice Goethe: "Es el canto que canta la garganta, el paso más gentil para el que canta; y el esfuerzo obligado a que una necesidad impuesta y no inventada o solicitada por nosotros nos apura y arrastra". Y como este esfuerzo obligado, en que estrictamente satisfacemos una necesidad, tiene su ejemplo máximo en lo que suele el hombre llamar trabajo, así aquella clase de esfuerzos superfluos encuentra su ejemplo más claro en el deporte Esto nos llevará a transmutar la invertebrada jerarquía y considerar la actividad deportiva como la primaria y creadora, como la más elevada, seria e importante de la vida, y la actividad laboriosa como derivada de aquélla, como su mera decantación y precipitado. Es más, vida propiamente hablando es sólo la de cariz deportivo, lo otro es relativamente mecanización y mero funcionamiento.»

El «hombre nuevo» que surge del Estado nuevo, en cuanto nueva subjetividad, que saliera de estas utopías totalitarias pretende convertirse en un ser físicamente transformado para llegar a un futuro revolucionario, haciendo equivaler la transformación del cuerpo físico con la transformación del tejido social, del colectivo sometido al líder indiscutible, en transformación de la economía psíquica: rebelión personal contra los antiguos valores. «Los ejercicios de voluntad, la promesa de temperamentos vigorosos y cuadrados (*der Bundraub*) están simplemente instrumentalizados. De ahí el refinamiento físico pensado para "tensar" mejor los cuerpos, la imagen loca de una nación voluntariamente soldada por la fuerza y por la sangre: el "hombre nuevo", convertido en mito de vigor y de voluntad. Solo queda el sueño de encarnar al pueblo en el pueblo: "El cuerpo es un don de Dios", pertenece al *Volk*, que hay que proteger y defender. Quien templa su voluntad sirve al su pueblo» (Corbin, 2006:185). La gimnasia y los deportes deben cumplir prioritariamente esta función, como actividades transformadoras. Si transforman el cuerpo, pueden transformar el tejido social, el pueblo, su moral, su espíritu, sus

[64] Ortega y Gasset, J., *Obras completas*, Madrid, Alianza, 1983.

esperanzas, su fe inquebrantable en el líder, su animosidad para defender a la patria en la guerra, y su optimismo vital.

En suma, en el arte totalitario se utiliza el cuerpo humano muscularmente hipertrofiado con profusión como forma narrativa, especialmente en la estatuaria. Por un lado, nada se inventó artísticamente, puesto que se seguían patrones artísticos realistas de antes de las vanguardias, casi siempre con un elevado aparato simbólico, casi siempre mero *art decó*. Mientras en el arte nazi el ideal racial hace que las estatuas representen ideales, en el arte fascista italiano, por influencia directa del futurismo, es menos idealista, representando hombres tecnológicos modernos, apegados a la realidad, no meras imágenes impostadas.

I.2. La creación de símbolos y metáforas iconográficas

Los movimientos totalitarios captaron el lado brillante y escondieron el lado oscuro de estos impulsos voluntaristas y deportivos transformadores del cuerpo: lo vemos especialmente en *El Triunfo de la Voluntad* (1933) y en *Olimpia* (1934) exaltado por Leni Riefenstahl en las puestas en escena nazis, la explosión de sus cuerpos soleados y musculosos, las poses deportivas y los músculos tensos, preparados supuestamente para la batalla metafórica de la competición deportiva, o la batalla no metafórica del frente de combate. Es la exaltación de lo sublime, del hombre excepcional, de revolución positivista y antirracionalista que supera el caos imperante que surgió de la Primera Guerra Mundial. La idea que hay detrás de esos bellos cuerpos de hombres y mujeres saludables es la idea racial, de supremacía, de dominio, frente a los cuerpos feos y desaliñados de las razas inferiores, a los que no se podía exhibir. La imagen de un cuerpo musculado que sugiere la fuerza y el poder (autoridad) no es, en cambio, un fenómeno únicamente totalitario. Esa imagen aparece tanto en la democracia de los Estados Unidos de finales del siglo XIX, con su retórica sobre la igualdad, y en los movimientos totalitarios de los años treinta del siglo XX, que utilizaba los cuerpos de saludables supuestamente arios como imagen poderosa que presentar al mundo. Esto es lo que hizo Riefenstahl. De hecho, la democracia moderna y el totalitarismo tienen en común que «ambos aferran la vida, en el doble movimiento de inscripción creciente de la vida en el orden político y de radical exposición de poder» (Bazzicalupo, 2010:126).

A través de una composición imponente de simples tomas de noticieros, las obras de Riefenstahl representan la transformación completa de la realidad, su completa absorción dentro de la estructura artificial de la realidad que narra (Kracauer, 1985:283). Los ejercicios

de voluntad, la promesa de temperamentos vigorosos están simplemente instrumentalizados por el poder totalitario, que marca las pautas de cómo ha de entenderse la imagen del cuerpo humano. Es como si la autora quisiera captar lo eterno en el instante, sirviéndose ella misma como guía. Los nazis prefirieron reducir el intelecto, trabajando primariamente sobre las emociones y lo sensorial. De ahí el refinamiento físico pensado para 'tensar' mejor los cuerpos, la imagen loca de una nación voluntariamente soldada por la fuerza y por la sangre, que visualizan como símbolo la propia vida y que en cuanto vida se ofrece como el mayor regalo a los dioses (Revilla, 2007:104) y que crean «el hombre nuevo», convertido en un mito de vigor y de voluntad. Sólo queda el sueño de encarnar al pueblo en el cuerpo.

El hecho de utilizar la imagen del cuerpo *bodybuilder* como metáfora no es obviamente inocente en el arte totalitario (especialmente en el arte nazi y el arte fascista italiano). El lenguaje metafórico permite una audacia en la expresión, lo que conlleva un rápido descenso a la manipulación. El problema de la metáfora (y del símbolo y la comparación) es que uno de los términos que se emplean es siempre incuestionable. Sin eso la metáfora no funciona (ejemplo clásico de Lakoff: Italia es una boda, nadie cuestiona que en Italia puede haber bodas). Nadie cuestiona que la fuerza y el vigor es algo bueno en un momento histórico en que se necesitan: crisis social, económica y política (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002).

En esta parte analizamos el significado político y social de estos contornos formales, estos gimnastas uniformemente alineados en unos dioses del estadio captados por Leni Riefenstahl, estos mármoles agrandados y tornados en la estatuaria de Arno Breker o Josef Thorak: envolturas impasibles, rostros congelados, transforman la belleza en referencia teórica, reduciendo a meros signos abstractos los cuerpos griegos en los que supuestamente se inspiran. Tienen una mirada ausente, un aspecto ideologizado: la erotización y la personalización no están permitidas (Mosse, 1996:184-185).

Las grandes soflamas, la pomposidad, la pretenciosidad, el engaño, la estafa moral y la miseria política son elementos consustanciales a los totalitarismos en su tratamiento de la corporalidad, como en casi todas sus manifestaciones. En su actuar se comportan de manera kitsch, utilizando patrones narrativos de la cultura popular, a veces pornográficos, pero eso sí: negarán que lo suyo sea un arte de masas, de la cultura popular burguesa decadente al estilo de Superman y Batman pero desnudos y con una espada en la mano; y frente a sus creaciones artísticas, más cercanas al *decó* que a otro tipo de arte, proclamarán la belleza como gran objetivo sobre el que se asienta (digamos que junto al terror) el Estado y el pueblo sometido por dicho Estado en términos de biopolítica foucaultiana.

En todo caso, el cuerpo musculado sugiere en la imaginación una idea de fuerza y de autoridad. Y esa idea de fuerza y autoridad que se trasluce de una imagen muscular se utilizaron en la democracia norteamericana de finales de siglo, y de ahí pasaría, saltándose a las vanguardias, a los países totalitarios en los años treinta, pero con un objetivo y visión radicalmente diferentes. Así, mientras en los Estados Unidos la imagen muscular representa una idea de igualitarismo, en la Alemania nazi representa una idea de superioridad racial, en la que se excluye lo imperfecto y deforme.

II. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE POLÍTICO DE LA ALEMANIA NAZI

II.1. Arte nazi y la idea del «hombre nuevo»

Mientras en Estados Unidos aparecían los superhéroes en la forma en que nos ha llegado hasta hoy, y se exhibían sus músculos y su fuerza descomunal en *comic-books* y en tiras de periódico, como imagen idealizada de un hombre excepcional que se eleva sobre el común de la masa,[65] en otros países la iconografía de hombres musculados y fuertes se utilizaba con fines propagandísticos, basándose en una heroicidad inventada, como inventadas eran las leyendas de héroes ancestrales o un igualitarismo de masas que nunca llegó a ser del todo real, puesto que el modelo era del hombre excepcional.

Los principales totalitarismos de los años treinta (fascismo italiano, nazismo y sovietismo estalinista) confluyeron en dos ideas fundamentales. Por un lado, querían crear a un «hombre nuevo». Eran movimientos de reacción contra la decadencia burguesa de finales del siglo XIX

[65] Después de la Segunda Guerra Mundial, concretamente a mediados de los años cincuenta, hubo varios críticos que advertían contra los supuestos efectos perniciosos de las figuras de los superhéroes nacidos a la luz de Superman y Batman. Decían que la ideología que transmitían era totalitaria, y que por tanto les acercaban a las ideologías totalitarias, fundamentalmente el fascismo italiano, el nazismo alemán, que acababan de ser derrotados en una guerra que había dejado cuarenta millones de muertos, y el estalinismo ruso, ahora principal enemigo exterior de los Estados Unidos. El principal propagandista de este criterio fue el filósofo jesuita Walter Ong, educado en la escuela de Marshall McLuhan. Ambos sostenían (junto con el Dr Fredric Wertham) que tanto los superhéroes como los totalitarismos de los años treinta habían nacido bajo el mismo signo de la violencia, que Superman había traido la idea del super Estado envuelto en una mística fascista, que su filosofía era de un evidente antiintelectualismo y antipolítica, a pesar de los reclamos que Superman hacía a la ley y al orden. Los superhéroes dan por hecho que hay crimen y violencia, y que las fuerzas del orden son incapaces de arreglar la situación, porque los políticos son corruptos en las ciudades modernas. Por ello, hay un par de páginas para describir el crimen y el resto para describir la venganza contra los criminales. El uso de la violencia al margen de la Ley que aparece en los superhéroes, según Ong, los acercaría al poder totalitario. Lo cierto es que el origen de los superhéroes en la literatura *pulp* los hace siempre sospechosos (Klein, 1993a).

y primeros años del siglo XX. En eso encontraron aliados curiosamente en parte de las vanguardias, que también eran reacción contra dicha decadencia. Por otro lado, coinciden en un mismo valor estético, en la creación de ese hombre nuevo, en lo que toman prestado parte del vanguardismo de primeros de siglo, contra el que sin embargo acabarían reaccionando en lo estético. Un cuerpo idealizado que representa la belleza, la salud, la juventud o el ideal de libertad o poder; su destreza que tiende a identificarse con la habilidad física y la valentía; todas esta cualidades localizadas en un cuerpo disciplinado como los titánicos héroes atléticos esculpidos por Josef Thorak o Arno Breker durante el régimen nacionalsocialista y que evidenciaría la exaltación del cuerpo del atleta no fija sólo un nuevo parámetro estético, sino que contribuye a desarrollar las ideas "eugenéticas" que auspician el advenimiento de una raza humana superior, un tema que se convertirá central en la ideología nazi (Ferrara, 2008:24). La idealización y alegorías que se reflejan en el arte nazi representan la idea de que existe una sola verdad ya adquirida por declarar, apelando para ello no a un *logos* sino a una suerte de referencia mítica.

Lo cierto es que, como señala Mosse (1996) el fascismo contribuyó de forma decisiva a fijar la interpretación, la visión y la práctica de la corporeidad del siglo XX con la elaboración de un canon antropomórfico del hombre varón que idealizaba la Nación. Para ello se apoyó en el deporte como nueva herramienta de cohesión nacional, y un nuevo culto al cuerpo ya avisado por Ortega y Gasset en los años veinte en su ensayo *La deshumanización del arte*, que corre parejo a sus ideas sobre la excelencia en la vida, para lo cual el hombre masa ha de tener ideales a los que someter sus decisiones, como el arquero tiene la diana a la que tiene que lanzar la flecha.[66] Ese interés del fascismo por el cuerpo bello, el deporte y la cohesión social y política –que no son más que aportar una diana orteguiana a la masa y al hombre corriente sobre la cual se pueda tener una referencia que se ha perdido en el caos anterior–, se adelantaría en años a la preocupación futura de las recientes democracias. Por ejemplo, la plasticidad erótica presente en la narración totalitaria es un buen precedente de la erótica publicitaria de hoy día. El heroísmo, la muerte y el sacrificio se asociaron con la virilidad, así como el sentido de la disciplina, lo cual reforzó a los militares, que aplaudieron que la gimnasia y el deporte se introdujeran en las escuelas. Se ve que la virilidad es un aspecto ético, principio de conservación

[66] «El culto al cuerpo es eternamente síntoma de inspiración de inspiración pueril, porque sólo es bello y ágil la mocedad, mientras el culto al espíritu indica voluntad de envejecimiento, porque sólo llega a plenitud cuando el cuerpo ha entrado en decadencia. El triunfo del deporte significa la victoria de los valores de juventud sobre los valores de senectud. Lo propio acontece con el cinematógrafo, que es por excelencia, arte corporal.» Ortega y Gasset, *Obras completas*, *op. cit*.

y del aumento del honor, que sigue siendo indisociable, por lo menos tácitamente, de la virilidad física, a través especialmente de la demostración de la fuerza sexual (Bourdieu, 2017:24). Esta identificación venía a su vez de la Revolución francesa. Desde 1793 se decretó que se reclutaran a todos los hombres capaces de portar armas y de defender a la Nación. Los soldados fueron reclutados por una causa noble y el servicio militar se convirtió en un aprendizaje de la virilidad en su doble condición de virtud y de fuerza. Los nuevos Estados-Nación solo podrían celebrar a sus héroes (sus mártires) si no eran mercenarios, y de ese modo tener una connotación cuasirreligiosa y no comercial.

II.2. Las metáforas, los símbolos y los mitos en el arte nazi y propaganda política

Slavoj Žižek (2015) ha explicado, creemos que con fineza y acierto, cómo el fascismo logró convertirse en un movimiento de masas, seguido por una multitud, gracias a la presencia de símbolos y metáforas de lo excepcional que arrastraran al hombre corriente perdido en las masas. Sostiene que las ideas dominantes en el discurso del fascismo no eran las de las clases dominantes. Esto parece contradictorio, pues se tiene la idea del fascismo como elitista, cuando en realidad es un movimiento de masas, de cultura popular. Žižek lo explica de la siguiente manera: hay un pensamiento onírico latente, en el que se mueven ideas que todos tenemos sobre la belleza, sobre lo bueno. Es el territorio del orden no discutido, no de consensos ni compromisos, por tanto es territorio que nos rememora nuestra infancia, donde nos sentíamos protegidos. Y hay, debajo de ese pensamiento onírico latente, un pensamiento onírico ideológico, donde actúan los consensos y los compromisos, que es donde trabaja la ideología fascista estableciendo estructuras orgánicas que sustituyen a los órganos sociales y políticos que tradicionalmente han fijado las normas, como el Estado, la clase social, la familia. El fascismo es netamente orgánico, crea estructuras nuevas, pero lo hace invocando a las grandes ideas de nuestro pensamiento onírico latente, al que pone como pantalla para enmascarar su política de dominio, para lo cual la propaganda es absolutamente necesaria: la propaganda irradiará mensajes traídos del pensamiento onírico latente, pero lo hará organizando una ideología de la minoría dominante.

La imaginería nazi servía, ante todo, a sus fines propagandísticos. Aprovechando que la imagen es casi siempre polisémica, la representación del cuerpo deja de ser neutra, privilegiándose uno o varios de los sentidos de la imagen en detrimento de los demás, escondiendo intereses políticos (Montes Pérez, 2012:711). Así, «el nacionalsocialismo a través

de sus ideólogos gestó un lenguaje y una iconografía que tenía como objetivo principal la generación de una nueva identidad basada en la selección racial. Esta fuerza centrípeta cuenta con un tratamiento especial de la alteridad. En el caso que nos ocupa podemos decir que esta alteridad se manifiesta en una doble dirección. Por un lado el novedoso discurso propagandista nazi se dirige a la historia de Alemania. Se representa una realidad histórica alejada en el tiempo y conectada con una historia remota e idealizada (…) a través, en muchos casos de la representación de los distintos sujetos a través del cuerpo y de su actividad. Por otro lado la alteridad se manifiesta en la representación de sujetos categorizados y, por supuesto, estereotipados a partir de su pertenencia a otras razas y que sirven de contrapelo, de espejo contrario en el que mirarse» (Montes Pérez, 2012:708-709).

En efecto, en el ambiente totalitario del nazismo, la estética, la moral social, el desarrollo del cuerpo y la ambición política se fusionaron en una misma teoría y en una misma estética asentada en una ideología racista e historicista, en la que se pone de relieve la alteridad. El arte propagandístico nazi es una representación de la otredad degradada. «Como producto de este sentido cultural se hace claramente presente uno de los elementos que conforman la esencia humana, a saber, la percepción y manifestación explícita de la diferencia. Cuerpos distintos van conformando diversidades que adquieren rápidamente el rasgo de desigualdad» (Montes Pérez, 2012:708). El poder y el liderazgo autocrático del «héroe del pueblo» se presentan como una encarnación de la fuerza vital, de la sangre que distingue a la raza frente a otras razas. Se utilizan conceptos biológicos como tropos de contenido político para reforzar la diferencia. La eliminación de la debilidad se identifica con imágenes corporales fuertes, como representación simbólica de la gloria y el poder de una nueva élite caracterizada por la virilidad, la vitalidad y la energía (Dutton, 1995:208).

El «arte totalitario» podemos decir que aparece cuando el Estado declara el arte y la cultura como armas ideológicas de instrucción del pueblo, como propaganda política. Desde este punto de vista, podemos decir que el arte totalitario en realidad no es arte, porque en todo arte, para serlo, como fenómeno de creación humana, tiene que haber una base de libertad, pues sin libertad no puede haber creación humana propiamente dicha. El sedicente arte totalitario es, pues, la propaganda totalitaria que utiliza medios de expresión que también utiliza el arte: pintura, escultura, cine, literatura, etc. Como propaganda tiene, no obstante, un gran interés, pues no podemos desconocer la habilidad de los propagandistas fascistas, nazis y soviéticos para difundir sus ideas y sus mensajes enmascarados en un simulacro de arte. Desaparecido el

terror, queda la figura, las curvas, las tonalidades, la cartelería, el mero reflejo en un espejo del terror que es el arte totalitario.

A continuación el Estado adquiere el monopolio sobre todas las actividades artísticas, construyendo a tal fin un aparato que las dirija y controle, de modo que toda expresión artística responda a los postulados ideológicos fijados por ese Estado. De todos los movimientos artísticos, el Estado elige uno, siempre el más conservador, el más sencillo, que responde a sus necesidades, y lo declara oficial y obligatorio, sin que por ello admita tal hecho, pues lo normal es que la propaganda del Estado diga que se ha creado un «arte nuevo», un arte que ha aparecido por impulso de las masas, de la nada, y que viene a regir el criterio estético del pueblo del cual va a surgir un «hombre nuevo». En el arte totalitario de los años treinta, el estilo elegido como oficial es básicamente el *art decó*. Pero, por supuesto, esto nunca se reconoce, pues sería admitir que hay una deuda con los estilos artísticos existentes hasta ese momento, y el totalitarismo no lo admite. Tras esa declaración, el Estado ya está preparado para declarar la guerra al resto de estilos y movimientos, señalándolos como reaccionarios y hostiles a la clase, la raza, la gente, el Partido o el Estado, la humanidad, el progreso social o artístico, el avance progresista, etc. En esto quienes tienen todas las de perder son las vanguardias, que son declaradas enemigas. Las vanguardias, en cuanto son una forma de reivindicación del individuo, de su gusto estético y de la influencia que este tiene en la sociedad, tienen que ser combatidas por los Estados que pretenden el monopolio de la estética.

En efecto, en los regímenes totalitarios de los años treinta las manifestaciones culturales se utilizaron en la propaganda política, con el objetivo no velado de debilitar al yo y fortalecer a la masa organizada bajo un mandato político único. Los propagandistas conocían bien las teorías de Freud, y las aplicaron a su sistemática destrucción del yo por medio de la propaganda. Se pretendía «el control sistemático desde arriba, desde las organizaciones que detentan el poder económico y, así, político y de hegemonía social, con la intención real de perpetuar el dominio y no la emancipación del hombre de la regla heterónoma de su inconsciente» (Cabot, 2001:144). En consecuencia, se pretende la debilidad del individuo con el fin de menguar su autonomía y poder hacerlo esclavo, aunque con apariencia de cierta libertad individual, que es dirigida por el aparato administrativo y político, también por el aparato cultural, que se pone servilmente al

servicio del aparato administrativo y político. Los dictadores tampoco ocultaban sus pretensiones de convertir el arte en un instrumento eficaz de propaganda.[67]

Es sintomático que el lenguaje[68] sea tan abstracto. Si repasamos los discursos de Hitler por escrito, vemos que lo ampuloso prima sobre el contenido, la metáfora prima sobre la claridad. Hitler, que oralmente fue un gran orador por sus gestos y su mímica y su control absoluto de las audiencias, curiosamente pierde todo interés en sus textos escritos. Utiliza la retórica, los grandes conceptos abstractos, la ampulosidad, da por hecho un origen inefable de las cosas, sobrecarga el texto de adjetivos pero reduce el uso de verbos, con lo que son discursos descriptivos, retóricos, ampulosos y pretenciosos. El arte nazi sigue la misma pauta: es realista pero no naturalista, ampuloso, vacío de contenido y pretencioso, destinado más a epatar que a reflexionar, quizá porque si hubiera reflexión todo el edificio retórico nazi, y en concreto las metáforas de su arte, se vendría abajo. La reflexión tenía que desterrarse para que el pueblo no viera lo que luego se comprobó en el documental cinematográfico de los Juicios de Núremberg: criminales de masas. Los nazis querían tapar la realidad con grandes nombres y grandes óperas: Wagner, Nietzsche, Parsifal, Sigfrido, etc. De esa manera, la racialidad era bella, porque el racial ario era algo que ellos no eran, y tenían que hacer ver que ese era el objetivo a perseguir, y que lo conseguirían de su mano, pues ellos serían los que limpiarían la sangre contaminada del pueblo (Sala, 2003:62). Sin embargo, ni Wagner ni Nietzsche eran nazis, ni siquiera

[67] Hitler, que no en vano después de la Primera Guerra había intentado ganarse la vida como acuarelista y fue rechazado en su intento de entrar en la Academia vienesa, poco habló en sus discursos sobre el arte, y no llegó a presentar siquiera un esbozo de cuál sería su teoría del arte que no fuera su pretensión de utilizarlo como instrumento de propaganda y su insistencia en la lucha contra el arte que él calificaba como degenerado. Pero en un discurso ante el Reichstag el 30 de enero de 1934 ya había dejado claro de forma premonitoria su postura sobre el arte y su papel en los nuevos tiempos: «(e)l saneamiento de nuestra vida pública de manifestaciones decadentes conduce a una reforma de nuestra prensa, film y teatro. Se ha intentado sobre todo impregnar la vida cultural de un sentido más noble, devolver el arte al pueblo alemán, amoldar la ciencia y la educación al nuevo espíritu», o más claramente en su discurso ante el Reichstag el 23 de marzo de 1933, en que por una vez proclama su credo respecto al arte, en palabras, como siempre, esotéricas y aparatosas: «…El arte será siempre expresión y espejo de la aspiración y la realidad de una época. La contemplación burguesa lleva rápido camino de desaparecer en el mundo. El heroísmo se alza apasionadamente como verdadera personificación y venidero guía de los destinos políticos del país. Será misión del arte ser expresión de ese determinante espíritu de la época. La sangre y la raza volverán a ser fuentes de la intuición artística. Misión del Gobierno será la de procurar que, precisamente en un tiempo de restringido poder político, encuentren imperiosa expresión cultural los íntimos valores vitales y la voluntad de vida de la nación. Esta resolución obliga a la reconocida admiración de nuestro gran pasado. En todos los terrenos de nuestra vida histórica y cultural hay que echar puentes que vayan del pasado al futuro. La veneración de los grandes hombres hay que grabarla otra vez en la juventud alemana coMo santo legado. Al decidir el Gobierno proceder a la desinfección política y moral de nuestra vida pública, crea y fija las premisas para una verdadera y profunda vuelta a la vida religiosa».

[68] Sobre el particular, por todos, KEMPLERER, V.: *LTI. La lengua en el Tercer Reich. Apuntes de un filólogo*, Barcelona, Minúscula, 2001.

protonazis (no entramos aquí en el uso cuasi ridículo que el nazismo hizo de la idea nietzscheana del superhombre (lo suprahumano *Umbermench*), como razón existencialista que controla el hombre no sometido a los valores tradicionales, nada más lejos de eso que un nazi fanático), y Sigfrido no era otra cosa que un mito reciente. El fascismo se limitó a utilizar las imágenes de la tradición cultural vaciándolas, descontextualizándolas, de modo que pudieran acoger a todas las emociones de todas las clases sociales. La finalidad es cultivar el cuerpo para aquello que el Estado requiere, dentro de cánones de belleza heroica

En efecto, la negativa a asumir los verdaderos orígenes metafóricos de la performatividad totalitaria nazi se hace evidente por la exaltación post romántica impostada de una mitología desde hace mucho tiempo fuera de uso y que no tiene nada de específico. Según Lacoue-Labarthe y Nancy (2002), en la práctica se demostró que al Estado nazi no le interesa la mitología sino la ideología (lógica, cumpliéndose totalmente que explica el movimiento de la historia como único y coherente). El mito en el nazismo es una explicación del mundo y una explicación de la historia a partir de un concepto único (en el caso nazi el de la raza), que no admite reproches, que es indiscutible, sin defecto ni tacha (Nancy, 2002:20). Significativamente, la raza es considerada por los nazis (Hans Frank, abogado personal de Hitler) como «fuente de vida de la Nación, es decir, la protección y cuidado de la raza como valor sustancial del pueblo alemán». El nazismo es una ideología total (*Weltanschaung*), que implica una movilización total que supone la dominación total (que proclamaran antes Mussolini y Gentile) y que Jung denominó «Estado total» (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002:21).

El mito se encarna en una figura, un tipo. Mito y tipo son indisolubles porque el mito es la realización, la encarnación de la identidad singular que porta el mito. En el mundo nazi la raza es el principio y el lugar de una potencia mítica. Dentro del tipo está la raza, por lo que todo el que esté fuera de la raza, como el judío, está fuera del mito. Pero es más, el nazismo despierta la potencia del mito frente a la inconsistencia de la ciencia, la democracia y la filosofía así como del hundimiento del cristianismo y de la creencia de la humanidad, algo consumado por la Primera Guerra Mundial. Por ello, hay que despertar la potencia de la raza o del pueblo, la potencia volkisch, que tendrá como objetivo la adhesión activa del pueblo al mito (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002:43), la participación total en el tipo mediante una profesión o acto de fe, que estriba, para cada pueblo, en un mito propio, es decir, la proyección en el proyecto originario de su identidad (43). Es un acto vivido, una experiencia vivida, lo que indica que el mito solo existe en cuanto es vivido. El acto de fe es la vivencia de ese tipo. Pero para ello se precisa una raza y un tipo acoplado a ella.

Ese aturdimiento de los sentidos y engaño de las ideas, a través de la fuerza de lo epatante, no es otra cosa que arte popular. Eso mismo era lo que hacían, en esos mismos años, los autores *pulp* americanos: buscar una forma con la que epatar al espectador escondiendo las carencias. Es la misma narración en la misma cultura popular. Ese mismo criterio narrativo y escénico fue también el que Eugen Sandow empleó para crear la disciplina que es el fisicoculturismo: epatar para sobredimensionar sensorialmente al espectador, de modo que éste sea quien fije el mensaje, y que, con sus sentidos abrumados, no acuda a su racionalidad y, en consecuencia, no se dé cuenta de la triste y patética realidad: que ante él lo único que hay es que se exhibe un hombre fuerte e hiperviril haciendo estiramientos de brazos y piernas como si fuera un león desperezándose. De ahí que podamos sostener que en realidad la estatuaria nazi no era una aclamación de los mitos nazis sino una aclamación de los valores olímpicos escondidos en ropajes guerreros para representar secularidad y masas. Por ello, las estatuas no representan mitos clásicos (algo que está tanto en la iconografía del fascismo italiano como del nazismo, pues ¿dónde están representados Aquiles, Sigfrido y Heracles representados?) sino ideas perfectamente modernas pero metaforizadas, como un ideario simbólico de olimpismo que no se preocupa sin embargo de enmascarar mucho la guerra, la violencia, el poder y el terror.

Como una forma más para tapar su naturaleza popular, la propaganda nazi necesitaba crear referencias simbólicas y metafóricas contrapuestas a su planteamiento, necesitaba presentar ante el pueblo el escarnio de lo que el régimen no quería. Para ello había que presentar al arte libre, al arte que no estaba al dictado propagandístico, como un arte abyecto, degenerado, influenciado por razas innobles. Y contraponerlo con el nuevo arte limpio, el arte alemán, como si hasta entonces no hubiera habido arte, y mucho y bueno, alemán. Esto es una característica de lo popular: en lo popular, la narración se construye desde la nada, como si fuera lo primero que se presenta, no hay referencias ni deudas a otras narraciones, a pesar de que se copian sin recato, en el kitsch jamás se reconoce que es un arte de segunda categoría: por ejemplo, el autor *pulp* crea sus propios mundos imaginarios, sus referencias, sin rendir pleitesía a quienes antes que él, en el arte culto, le han ayudado a abrir caminos.

El nazismo, por todo ello, no fue solo una forma de estetización de la política, como dijera Benjamin, sino también una politización del arte, como dijera Brecht, pues de eso precisamente se encarga todo Estado totalitario: de la producción de lo político como obra de arte tomando la idea de Hegel del mundo griego y la ciudad como obra de arte, pero con la diferencia de que para Hegel Grecia es solo una referencia mientras que para el nazismo es una incitación a la

producción: una formación y producción del pueblo en, por y como obra de arte (Lahue-Labarthe y Nancy, 2002:37).[69]

El arte propagandístico nazi, en general, pretendía ser una forma de superar las diferencias de clase social y cohesionar la nación en una comunidad de ciudadanos que participasen de los mismos ideales. Había que vincular los individuos con la nación. La única justificación del arte era la colectividad y por ello se presenta una pretendida nueva estética, un nuevo «arte heroico» clasicista. No se trataba de construir algo de la nada, sino de recuperar aquellas tradiciones alemanas que, según el régimen, habían sido postergadas por la decadencia burguesa. El arte, la cultura, la tradición y la historia alemanes era lo que había que recuperar mediante una nueva estética. En este sentido, según dice Susan Sontag (2007), mientras el arte oficial de países como la Unión Soviética y la China de Mao tendía a exponer y reforzar una «moralidad utópica», el arte nazi y fascista despliega una «estética utópica»: la de la «perfección física en la que las imperfecciones físicas no se pueden mostrar». Llega a tal conclusión tras su análisis sobre las obras de Leni Riefenstahl y de los escultores oficiales nazis como Arno Breker y Josef Thorak, que contribuyeron a la propaganda nazi a través de dos expresiones artísticas tan importantes como el cine y la escultura. En realidad, el nazismo buscaba una estética basada en el mito, utilizando al mito no como algo del pasado que nos sirve de referencia sino como un elemento vertebrador y presente, la actual potencia de unificación de las fuerzas y de las direcciones fundamentales, que es manifestación de una verdad previa e incuestionable pero

[69] En julio de 1937 en Munich, Alemania, se hicieron dos exposiciones, una sobre el «arte degenerado» y otra sobre «el gran arte alemán». Este pretendido «arte alemán» se presentaba como si fuera un nuevo arte, un arte surgido de la nueva realidad política alemana, de las barricadas nazis abiertas contra las democracias decadentes de Europa. Hitler había dicho en su discurso en el Sportpalast de Berlín el 10 de febrero de 1933 que «queremos hacer feliz a nuestro pueblo con la verdadera cultura alemana, con una música alemana, que nos devolverá nuestra alma y que queremos despertar con ello el respeto hacia las grandes tradiciones de nuestro pueblo». Pero, en el caso de la exposición de Munich de 1937, hubo una muestra más de la propaganda y la mentira del régimen. No se había creado con el nuevo Reich un nuevo arte alemán, era una falacia. El régimen nazi, como bien dijera el historiador del Holocausto Raul Hilberg (1925-2007), nunca fue capaz de inventar nada, salvo los campos de exterminio. Los de la exposición de 1937 eran pintores ya conocidos y respetados, procedentes del *art nouveau* como Fritza Releer, la escuela realista como Paul Mathias, o el estilo figurativo de Adolf Ziegler, con obras que ya eran conocidas y previas al nazismo y que, por tanto, nada tienen que ver con él. En la estatuaria ocurrió algo parecido: al no tener inicialmente artistas que expresasen su ideología a través del trabajo artístico, atrajo a través de su participación en proyectos arquitectónicos a escultores como Karl Albiker, Richard Scheibe y Joseph Wackerle, que ya se habían labrado un nombre en la década de los veinte con la creación de grandes esculturas para espacios públicos y edificios administrativos. La abstracción era presentada como degenerada, aun cuando también se decía luchar contra la decadencia burguesa, por ir contra una tradición alemana, una cultura alemana, un arte alemán y una historia alemana que sin embargo el poder totalitario nazi se estaba inventando, sacándolo a la palestra como instrumento propagandístico.

pendiente de declarar, que se ha presentado no mediante una apelación al logos sino a una suerte de proferimento mítico. Es el mito ario de la raza (Lacoue-Labarthe y Nancy, 2002:39). La potencia mítica propiamente dicha es la del sueño, la de la proyección de la imagen con la cual cada uno se identifica (40).

II.3. Estética simbólica utópica nazi y conceptos *volkisch*

En el arte nazi hay estética utópica, fantasiosa, idealizada, pero también una pretendida moralidad, también utópica y no inocente, que se ve más clara en el cine de Leni Riefenstahl que en las esculturas de Arno Breker y Josef Thorak. No existe el individuo, o este es devaluado a un tipo simbólico, no real, a diferencia de lo que harían los soviéticos. O, cuanto menos, existe un individuo excepcional, que sirve de modelo a la masa. El arte nazi no es realista como reacción a todo materialismo, frente a lo real está lo ideal.

El logro de la perversidad de Riefenstahl está precisamente en haber subvertido la moralidad, creando una nueva, aparentemente ecuménica, escondida en la *espectacularización de la política* y la *politización del espectáculo*, pero racista y por tanto excluyente y dominante; una moral, o remedo de moral, que sustituye a la anterior. El mensaje de Riefenstahl es de una moral utópica, no es ni mucho menos solamente esteta y sensorial, pero su moral es perversa. Su mensaje es, pues, de gran perversidad moral, pero desde el planteamiento de una utópica moralidad: la racista. En eso se eleva su genio y su obra (genio y obra perversos, por tanto fuertemente intelectualizados) sobre el más naif de los escultores oficiales Breker y Thorak (al igual que Gregor Kolbe, Fritz Klimsch, Anton Grauel, Robert Ullmann, Adolf Wamper, etc.), muy buenos artesanos simplemente *decó* aunque eficientes, venidos a más por los muchos encargos monumentalistas que les hizo el régimen nazi, a cuyo servicio se pusieron, y la consecuente propaganda que se hizo sobre ellos en dicho régimen. No obstante, su obra, vista con la lejanía y sin el elemento distorsionador político, al ser realista y *decó*, gusta a las masas, tal como sostiene Sontag (2007), porque al menos la entienden: porque es un arte persuasivo e hipnótico, porque rechaza el intelecto y la complejidad, porque es un arte a medida basado en el culto a la belleza y el fetichismo por la habilidad y la eficiencia, porque muestra cómo modelar los ideales de la vida y cómo construir una moral en forma de sastrería a medida, mero *prèt-a-porter* estilístico. Porque, en suma, no es otra cosa que un arte popular.[70]

[70] Las fotografías de sus obras bien pueden ser portadas de novelas populares, sus cuerpos musculados y tensos bien pueden ser modelos de ilustradores del *Fantasy art* como Frazetta o Corben, sus mujeres sensuales y sumisas

Cobo Villaverde (2002:164) señala que el prototipo de las representaciones escultóricas son guerreros de gesto agresivo, músculos tensos, mandíbulas apretadas y caras amenazadoras. La anatomía se convierte en armadura, y es raro que aparezca de buen humor. «La pretendida serenidad clásica se desvirtúa en una tensa vacuidad. La raza se hace canon (estética y anatómica) para un estilo gimnástico (los modelos solían ser atletas), mientras que el contenido se degrada en eslogan, la armonía en disciplina, la actitud en pose: un academicismo militarizado. Son estatuas recién despojadas de su uniforme, carentes de vida interior». Klein (1993:255) incide también en esta iconografía cuyo origen identifica en las apariciones públicas de Mussolini en los años veinte. Es una suerte de hiporrealismo, donde el individuo se devalúa a tipo simbólico abstracto. Lo importante es el símbolo, y por ello los doctrinarios del régimen nazi, a diferencia de los soviéticos, rechazaron para el arte el concepto de «realidad», por sus posibles connotaciones con el materialismo, frente a los conceptos de «idea» y «verdad». El arte tenía poco efecto fuera de Alemania y de sus usos propagandísticos.

A falta de estilo artístico propio, se recurrió a hipertrofiar rasgos academicistas, girando todo en torno a una idea metafórica de sangre, raza y pueblo. La raza y el pueblo dependen de la sangre, no del lenguaje (son alemanes que llevan sangre alemana y pertenecen al suelo alemán). La idea de unidad del pueblo no es el lenguaje, porque esto ya había servido como referencia unitaria en la unidad alemana del siglo XVIII. La sangre es la naturaleza, es una selección natural tomada de las ideas darwinistas, y es así una suerte de «voluntad de naturaleza» que es voluntad de «diferencia y distinción» (Sala, 2003:45). Por ello la iconografía muscular encaja bien en las representaciones metafóricas y alegóricas. El tropos se asienta en la idea de carne, de sangre, de vísceras humanas, que reflejan una idea creadora y modificadora. Pero, además, los arios son los portadores del mito solar. El mito del sol es el mito de lo que hace surgir las formas como tales, en su visibilidad, en su fuerza y en su calor. El ario será el creador de formas, constructor y conformador del mundo. El mundo no es explotado por los arios sino un mundo devenido ario por la sangre. La «visión del mundo» («*Weltauschaung*») ocupa un rol central en el mito. El nazismo es formación y realización de su imagen de la visión del mundo, una imagen

bien pueden ser mujeres atrapadas por monstruos y rescatadas por héroes. Es arte realista, puramente comercial (en su vertiente propagandística), y la diferencia con el arte comercial realista está en que, por un lado, quien paga es el Estado, y, por otro, que el mensaje oculto bajo esa aparente dosis de belleza no es otra cosa que el terror, porque, como ya hemos dicho varias veces, en estos Estados totalitarios se presentaban, como dos fuerzas telúricas y cosmogónicas, la belleza y el terror.

que solo puede ser total, por estar conectada a la misma sangre, por ello intolerante, objeto de una creencia que no se discute, que funciona como una religión (Sala, 2003:49).

En todo caso, el nazi no era en modo alguno una suerte de *arte* fisicoculturista, en expresión de Sontag (2007), y mucho menos al estilo democrático americano finisecular, aunque el arte nazi es un arte eminentemente popular (para ser más precisos, *volkisch*), y el fisicoculturismo es popular, y aunque el arte nazi retrate cuerpos hipertrofiados y tensos de modelos fisicoculturistas. En especial, porque no sigue la línea estética que hemos visto se produjo sobre todo en Estados Unidos en los años posteriores a Eugen Sandow, quizá por temor a caer en el excesivo homoerotismo de aquellas fotografías, quizá por temor a que les identificara con un arte que era conscientemente popular, por tanto democratizante y expresamente no elitista, que había nacido en las postales y en la cartelería de espectáculos circenses y de vodevil al que acudían las clases populares con la única búsqueda de divertimento y chanza, nunca con objeto de adoctrinamiento. Es muy posible que el aparato propagandístico de los nazis se diera cuenta de que el fisicoculturismo, como fenómeno social, era un producto inequívoco de la sociedad burguesa y consumista, y que los fisicoculturistas que por aquella época se conocían a través de las postales y las fotografías en las revistas de Macfadden eran dignos representantes de una sociedad consumista y comercial, alejada por tanto de esa idealización que se buscaba en el Reich mediante la apelación a una tradición mitológica, por muy impostada que fuera en su origen.

Al ser un arte *volkisch*, es entendido bien por las masas a las que va dirigido, de modo que no salga de los parámetros aceptados por ellas, y del entendimiento medio. Tal como señala Claramonte (2012:335) «(q)ue esta producción artística tuviera un cierto carácter kitsch no es extraño si aceptamos las tesis… que vinculan el kitsch con el recurso obsesivo a usar vocablos ya aceptados, impulsados por la necesidad –vileza ética diría Broch– de agradar e impresionar sin salirse de la regla, ni arriesgarse en lo más mínimo.»

Por tanto, a pesar de que la simbología nazi era en buena medida un remedo fisicoculturista (Sontag, 2007), pues su ideal estético formal es el de un hombre hipertrófico muscular, no fueron las imágenes de las revistas fisicoculturistas las que influyeron en mayor grado. El culto al cuerpo del fisicoculturismo no entró en el arte nazi sino el culto al cuerpo desnudo de los movimientos nudistas alemanes de los años posteriores a la Primera Guerra, que tendría una influencia clara en la imaginería nazi pese a que tales movimientos fueron perseguidos, y sus órganos de expresión cerrados, desde el mismo momento en que los nazis llegaron al poder en 1933. La simbología propagandística nazi no parece buscar ejemplo, a modo de un segundo

renacimiento, en la estatuaria grecorromana. Sería sonrojante que reconocieran que los modelos venían de revistas de culturismo (Sontag, 2007) y preferían proclamar algo más aceptable social y políticamente: que el modelo a imitar era el de la estatuaria grecorromana.

En efecto, el mundo de la cultura física, como culto al cuerpo fuerte y sano, entra en el arte propagandístico nazi a través del fenómeno nudista alemán (*Nacktkultur*) de los años diez y veinte, que proclamó una vuelta a la naturaleza mediante la exhibición de bellos cuerpos desnudos, tanto masculinos como femeninos. Su influencia directa no son, por tanto, las revistas fisicoculturistas ni la forma de entender el fisicoculturismo, como nueva estatuaria griega de vodevil que había inaugurado Eugen Sandow a finales del siglo XIX, si bien siempre se pueden encontrar rastros de esa influencia, pues es evidente que las revistas fisicoculturistas americanas circulaban por Alemania en aquellos años, como lo hacían por el resto de países europeos.

Alemania en la época nazi era un país socialmente religioso, por mucho que las autoridades nazis pretendieran crear un nuevo culto semipagano. El cristianismo secular y sus ideas sobre el cuerpo humano eran imperantes en la sociedad, tanto en su vertiente católica como luterana. Sin embargo, desde muy temprano, de forma visualmente desinhibida, el arte nazi exhibió cuerpos desnudos, tanto masculinos como femeninos, sin reparar siquiera en una exhibición del vello púbico difícilmente no repelida socialmente, pero que eran presentados en un contexto fácilmente entendible, moral y estéticamente aceptable por cualquier espectador cristiano, de modo que evitara su repulsión y rechazo.

II.4. El nudismo o *Nacktkultur* como precedente

El rechazo al cuerpo desnudo se evitaba hábilmente en las fotografías nudistas de los años veinte presentándolo como una forma de culto al agua y de culto al sol. No eran fotografías en las que hubiera ensimismamiento y erotización visual enfocada sobre el cuerpo desnudo, a pesar de representar cuerpos desnudos. Eran el agua y el sol lo que se representaba, por lo que el cuerpo de un hombre y una mujer desnudos no era causa de rechazo. Ese truco visual lo captaron hábilmente los artistas nazis, haciendo entonces que el cuerpo desnudo rindiera culto al poder, al pueblo, a la nación, a la raza, y también al sol y al agua. Además, ese truco visual también es utilizado por la simbología cristiana, de modo que los fieles cristianos no rechazan la imagen de un cuerpo desnudo cuya imagen se utiliza para rendir alabanza a una idea trascendente, y de ese modo la imaginería cristiana no ha sido nada pacata en mostrar cuerpos desnudos, incluso muscularmente muy desarrollados o con un componente erótico evidente, como los modelos

masculinos de Miguel Angel o los modelos femeninos de Bernini, Leonardo o Rafael, cuando quieren representar una idea superior, como es el martirio por Dios, la muerte por los hombres, la loa al Creador o la redención de los pecados a través de la penitencia.

Fotografías del libro *Hombres y sol.* Compárese estos modelos con la estatuaria nazi.

En esos años diez y veinte en Alemania se popularizaron las revistas naturistas en las que se exaltaba la belleza y la perfección de los cuerpos de la juventud aria. Eran años de influencia del racismo irradiado por Winston Stewart Chamberlain (1855-1927) y el conde de Gobineau (1816-1882) y sus teorías utópicas y abstractas racistas, de influencia en buena parte de Europa y no solo en Alemania, que luego los nazis acogieron, actualizaron y, sobre todo, materializaron. Los artículos que se prodigaban en revistas especializadas promulgaban la idea de la importancia del ejercicio y del sol y el agua para fortalecer el cuerpo, y éstos iban ilustrados con el trabajo de fotógrafos como Josef Bayer, Herbert Kehmitz o Gerhard Riebicke, en los que aparecían hombres fuertes y jóvenes agrupados en la playa o en el campo, y mujeres también en grupos, todos ellos desnudos (Frisuelos, 2013:269).

La revista *Vortrupp* en los años diez en Alemania exhibía cuerpos perfectos de hombres desnudos, jugando con la desnudez un rol simbólico importante: de ahí surgiría el ideal nazi de preservar la naturaleza contra la Modernidad.

Uno de los libros que más se vendió durante la época nazi estaba dedicado a la cultura física: *Mensch und Sonne* (*Hombres y sol*) de Hans Surén (1885-1972), que en 1936 vendió más de 80 000 ejemplares y que incluso los medios de propaganda de las SS, como su revista oficial *Das Schwarze Korps* (Tropas negras) recomendaban su lectura. En este libro de fotografías, publicado vigente la república de Weimar, en Stuttgart por la editorial Dicck & Coin Verlag en 1925, y que por lo tanto era anterior al advenimiento de los nazis al poder en 1933, se representan tanto hombres como mujeres totalmente desnudos en poses pretendidamente artísticas, haciendo gimnasia, recogiendo la cosecha, en posturas estatuarias.

El libro de Surén contiene instrucciones para nadar desnudo y realizar, también desnudo, gimnasia; con un gran número de imágenes de hombres y mujeres, la mayoría de ellos desnudos. En el prólogo, Surén recuerda a la nación la importancia de la fuerza física: dice que sin cuerpos fuertes no puede haber ninguna nación fuerte. Surén era oficial del ejército alemán. El énfasis de Surén en la dimensión patriótica de la gimnasia tenía una larga historia, que se remonta a Friedrich Ludwig Jahn (1778-1852), el padre de la gimnasia alemana, promotor del nacionalismo alemán democrático (aunque los nazis lo tendrían como referente) y del antisemitismo, que ya había dicho que los cuerpos bien entrenados son fundamentales para la protección de la Nación. De hecho, concibió la gimnasia moderna con la meta explícita de fortalecer la juventud alemana para la guerra de liberación contra Napoleón, de modo que «(u)na forma rígida y una función paramilitar para cada movimiento, junto con la esperanza de volver a la fuerza de los ancestros germánicos, fueron elementos centrales en el compromiso de todos los participantes» (Gumbrecht, 2006:125). Su lema era estar «sanos, píos, alegres, libres». Curiosamente, glorifica a Nietzsche afirmando, con él, que el cuerpo fuerte es un antídoto contra la decadencia y la degeneración de la civilización.[71]

Cuando fue publicado lo fue para ensalzamiento del desnudo artístico y del naturismo, pero en la época nazi se vieron aquellas imágenes como una forma de ensalzamiento de la raza aria. En Alemania desde finales del siglo XIX ha habido un gran culto al sol, a bañarse desnudo y a la figura del cuerpo desnudo. El nudismo fue una de los muchos movimientos sociales asociativos que aparecieron a finales del siglo, fundamentalmente en Francia y Alemania, como reacción a la industrialización y los problemas urbanos que ella conllevaba, como reivindicación de una vuelta a la naturaleza, o al menos de un trato más respetuoso con la naturaleza. En Alemania era la cultura de la desnudez, o *Nacktkultur*, y la cultura del cuerpo libre o *Freikörperkultur*. Este movimiento creía que los abusos del capitalismo industrial sobre la civilización podían combatirse con cambios fundamentales en las actitudes hacia el cuerpo y

[71] Jahn ofrece una definición muy amplia de la educación física, que incluye la esgrima, natación, baile, patinaje, equitación y artes marciales (Canzaniello, 2017:3). Estas prácticas atléticas se oponen a los deportes de equipo. Para llevar a cabo el cuerpo en las proximidades del ideal, este último son juzgados inútil. Jahn no busca simplemente para formar buenos cuerpos sanos, refleja un fuerte sentido de la moralidad, sino crear nuevos alemanes. Dijo que el deber más sagrado de la juventud es llegar a ser verdaderos alemanes. El *Turnplatz* (el campo de entrenamiento) se convierte en una especie de santuario público en el que, según se informaba en un folleto, la Liga de los héroes alemanes de vuelta a la vida, y donde el pasado diseña el futuro (Mosse, 1996:53-54).

la salud. Creía que el cuerpo desnudo era una terapia que alejaba males sociales como la vanidad, la vergüenza, la hipocresía o la inmoralidad (Frisuelos, 2013:44).

La primera asociación nudista se fundó en Berlín en 1910. Luego proliferaron los baños nudistas (*Freibäder*), aparecieron revistas especializadas y en 1929 se celebró un congreso multitudinario que pretendia convertir todas las organizaciones nudistas en un gran movimiento de masas. La desnudez era una forma de representar esa comunión con lo natural, como reacción contra la urbanización y lo que ella suponía en cuanto arrancaban buena parte de la esencia del hombre moderno, que tiene que abandonar sus raíces rurales y naturales. Es una reacción contra la decadencia burguesa de finales de siglo. El movimiento nudista alemán de finales de siglo XIX y primeros de siglo XX, encuentra puntos en común con el nacimiento del fisicoculturismo.

Fotografías del libro *Hombres y sol.*

El nazismo, con su obsesión por la belleza y la salud y con su inteligente permeación de todo aquello que le interesaba en sus manifestaciones propagandísticas, continuó con este culto anterior en la parte que le interesaba, en la crítica a la sociedad burguesa y en el deleite de un cuerpo hermoso, sin añadir otra cosa que no fuera el componente racista: ya no se trataba solo de un culto al sol y al cuerpo desnudo en el agua, sino un culto al ideal de raza superior, que se exhibía ante los elementos. La glorificación de la belleza física contaba con la ventaja de alentar la práctica del deporte y los modos de vida saludables, pero el objetivo final era la identificación con un ideal racial. Vemos cómo el totalitarismo en el arte se nutre de fuentes apócrifas, convirtiendo a su gusto el mensaje inicial en algo diferente y acomodado a un objetivo netamente propagandístico. El arte totalitario es una imitación de arte preexistente pasado por un tamiz propagandístico, nada más. Este es, como decimos, un ejemplo adicional de todo ello. Con todo ello el nazismo trataba de establecer una distinción clara entre la desnudez de los cabarets de su odiada República de Weimar, a los que consideraba lascivos, decadentes y judíos,

y la desnudez pura e inocente que encarnaba una visión abstracta e idealizada del cuerpo y de la raza (Sala, 2003:180-181).

Muchas de estas fotografías luego se pueden rastrear en algunos modelos que utilizara Arno Breker en sus estatuas tanto de hombres como de mujeres. La estética, en cualquier caso, es la misma. Hombres musculosos en la playa haciendo ejercicios premonitorios de los ejercicios bélicos, y bellas mujeres en el campo, en el agua, danzando o jugando inocentemente.

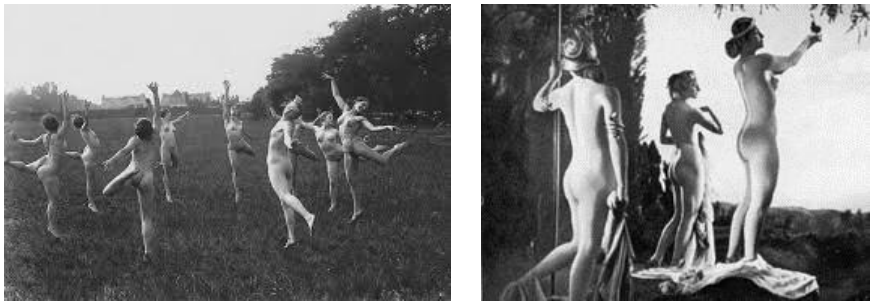
El nudismo en el arte y, concretamente, en la fotografía, era algo muy común en todos los países en los primeros años del siglo XX. Con la fotografía apareció una nueva forma de entender el desnudo tanto femenino como, sobre todo, masculino. El arte del desnudo fotográfico tuvo su esplendor en aquellos años veinte, que llegarían a los treinta en nuevos contextos narrativos como los que presenta este libro que comentamos y que fue una buena base de inspiración para muchos artistas nazis en aquellos años.

Los cuerpos que eran elegidos se seleccionaban por su imagen ideal para recrear la comunión con la naturaleza eran, por razones obvias, los tipos atléticos, hombres de musculatura desarrollada y perfecta, modelos ideales de una filosofía de la salud que permitían al espectador sentirse atraído e identificado con los mismos. Al igual que ocurrió con los movimientos fisicoculturistas de primeros de siglo, estas imágenes ofrecían la posibilidad de verse reflejados en modelos más cercanos. A las convenciones tradicionales de potencia viril que iban unidas a la acción, el movimiento y el poder del tipo atlético, se añadieron códigos de sensualidad natural en los elementos de la naturaleza que exaltan la exuberancia y el goce de la naturaleza. Los temas de grupos (en contraposición a la soledad y ensimismamiento de los fisicoculturistas). La carga sexual de la intimidad del grupo se veía realzada con la asociación de desnudez, el ejercicio físico y contacto corporal (Frisuelos, 2013:44).

Algunas fotografías son claramente homoeróticas, como una en la que aparecen varios hombres sujetándose las piernas. Las imágenes del *Freikorperkultur* reflejaban y celebraban el contexto homosocial. El homoerotismo está en el paratexto de muchas organizaciones masculinas, y, naturalmente, en los regímenes dominados por los hombres, como lo fue el nazi. Pero en aquel entonces no se veía en términos puramente homosexuales (Schmundt, 2011). El libro proclama, entre otras cosas, el rechazo del matrimonio tradicional y de los valores religiosos, y que el amor sexual debe ser libre, entendido de la misma forma que lo entendían los ancestros germánicos.

El desnudo es un recurso claramente narrativo, por tanto útil a una causa superior, expresando un ideal asumible de forma fácil por el espectador masivo, por las clases populares a las que iba destinado un mensaje que emitían, con su presencia, las figuras artísticas (por ello mismo este arte hoy sigue siendo admirado por quienes no tienen un gusto artístico refinado y sirven de modelo para otros formatos narrativos populares como el cómic y la ilustración de fantasía): el desnudo se utiliza para participar en la representación de grandes ideales como la patria, la fuerza, la voluntad de poder, el dominio…

Una película de 1925, también dedicada a la cultura física, *Vías hacia la fuerza y la belleza* (*Wege zu Kraft und Schönheit*), de Wilhelm Prager (1903-1980), seguía esta misma estética nudista. Era una producción de la UFA que se anunciaba como un filme que promovía la idea de la renovación de la raza humana. En esta película que pretende ser un documental, aparecen los mismos motivos ya vistos en el libro de fotografías *Mensch und Sonne*. La trama era una aproximación idealizada y un tanto ingenua a la salud y la belleza natural, a pesar de que en los folletos se anunciaba como «elogio del significado ético, casi querríamos decir religioso, de la cultura del cuerpo» (Sala, 280-281). La película ofrecía un contraste entre la vida en el campo y en ciudades grandes como Berlín y se convirtió en un éxito inmediato, siendo un filme de culto (*kulturfilm*) en aquellos años (Kaes, 2009). Hay grupos de hombres desnudos haciendo ejercicios gimnásticos, danzas, hazañas deportivas e incluso la reconstrucción de unas termas griegas y romanas, todo ello como excusa para exhibir ampliamente decenas de deportistas en escenas que provocaron en su momento un gran escándalo, al entender el público su carácter protonazi, y que luego, ya en época nazi, serviría a Leni Riefenstahl –que, por otra parte, había participado como actriz en la película de Prager– para su prólogo a la película que hiciera sobre los Juegos Olímpicos de 1936 con objeto de elevar la morfoatlética desnudez aria a las cimas de la estética nazi (Sala, 2003:282-283). Riefenstahl perfeccionaría la analogía entre el cuerpo del atleta y la nación, vinculando la cultura al cuerpo fuerte con el patriotismo nazi.

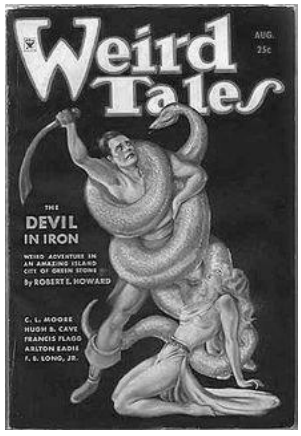


Fotograma de la película *Wege zu Kraft und Schönheit.*

En consecuencia, desde este tipo de películas el desnudo masculino idealizado y alegórico se convirtió en la encarnación del fascismo y nazismo por excelencia. El cuerpo masculino desnudo como instrumento simbólico de poder en el nazismo. Representaba el ideal de la raza aria: camaradería, disciplina, obediencia, masculinidad, asertividad, impasibilidad y valor, heroísmo e incluso muerte; pero también conceptos capitalistas como el capital corporal en cuanto medio de producción y el cuerpo manufacturado. Se quería representar el genio alemán, el genio eterno. La desnudez fue el signo narrativo más eficaz para ello. El cuerpo desnudo desempeñaba una función de modelo para una comunidad fundada en el eugenismo y en que la juventud renacía para defender la cultura aria (Michaud, 2009:89).

Según la propaganda fascista (Mosse, 1996), la Primera Guerra Mundial había creado hombres de acero, enérgicos, siempre dispuestos a luchar. Hombres que habían visto miles de muertos y que haberse enfrentado cara a cara con la muerte les había supuesto un rito iniciático de masculinidad y de fuerza. El «hombre nuevo», según los propagandistas fascistas y nazis, desconoce la vergüenza porque su alma es noble y en el desnudo se refleja el alma. Por ello en muy raras ocasiones se hace una exaltación pura del desnudo en sí mismo, como mero deleite sin objetivo político, como goce pasivo meramente sensual, lo que hace distinguir claramente estas esculturas de las grecorromanas, en las que sí hay un componente sensual y de ensimismamiento del que carecen las toscas estatuas nazis. No hay sensualidad ni armonía serena sino crispación y altanería. El cuerpo es un fin en sí mismo, ya no es una encarnación simbólica de los héroes y dioses a los que en la Antigüedad se rendía culto. A pesar de las similitudes con la estatuaria grecorromana que se quisieron fomentar, hay algo inefable que nos dice que o bien son copias de aquellas esculturas o bien son otra cosa totalmente diferente. El culto realmente pagano y lascivo al cuerpo humano, meramente erótico y gozoso pasivo, apenas existe, a pesar de algunas esculturas de Arno Breker en las que se representan hombres desnudos sin aparentar realizar ninguna actividad o en estado sedente. Quizá sea porque no se puede representar el individualismo contrario a la movilización del pueblo querida por el totalitarismo nazi. O porque casa mal una encarnación simbólica de dioses y héroes con la existencia de un líder del cual dependen los demás y al que fanáticamente siguen, lo cual sería reconocer que hay identidades de poder por encima del líder y del Estado. Ello sería una manifestación simbólica blasfemática en el imaginario fascista y nazi.

Arno Breker, *Combate contra las serpientes*, o *Der Rächer*,de 1941, creemos que copia no disimulada de una estatua del inglés Frederic Leighton: *Atleta luchando con una pitón*, de 1877, del estilo *New Sculpture*.



Portada de la revista *pulp* americana *Weird Tales* de 1934, con el mismo motivo que la estatua de Arno Breker de 1941. En este caso la portada es el anuncio de una aventura de Conan, de Robert E Howard.

Un ideólogo nazi de los primeros años como Walter Darré opuso la desnudez corporal a la idea de pecado judeocristiano. En realidad, era una desnudez pretendidamente natural como opuesta no al concepto judeocristiano de desnudez, sino a la desnudez de los cabarets de la época de Weimar (Sala, 2003:280-281). Las obras nazis pretenden ser paganas, pero en realidad no lo son tanto: al ser tan idealistas y alegóricas, son un subterfugio tramposo por el cual la tradicional simbología cristiana, por tanto religiosa, se mezcla con la copia de la imaginería pagana grecorromana, dando como resultado una mixtura epatante pero curiosamente no repulsiva, en cuanto contiene en sí misma, aunque no claramente visibles, trazos religiosos (en el que los sujetos y la expresión cambian, obviamente) pero también paganos, siendo estos trazos paganos asumibles por cuanto están dentro del canon estético clásico admitido por todos y que se articuló fundamentalmente en torno a las figuras clásicas del Laocoonte, el David y el Moisés, además de los frisos griegos, el *art decó* americano de exaltación capitalista, como el Atlas del Rockefeller Center, y la *New Sculpture* inglesa, más los trazos impresionistas o expresionistas que trajeran de su cosecha propia los escultores nazis, cuando no puro kitsch tomado de las revistas *pulp* americanas. En tal sentido, los nazis tampoco inventaron nada en arte escultórico.

II.5. Arno Breker

El escultor oficial nazi más importante fue Arno Breker. Arno Breker era el hijo mayor de un cantero, y nació el 19 de julio de 1900 en Elberfeld. En 1916 ingresó en el taller de su padre

y asistió a clases de dibujo y de artesanía. Estudió en la Academia de Arte de Düsseldorf con el escultor y arquitecto Hubert Netzer Fritz. En 1925, Breker tuvo su primer encargo importante: la escultura figurativa *Aurora*, para el edificio del museo Kreis diseñado en el Ehrenhof en Düsseldorf. En 1927, al igual que muchos otros artistas de esta generación, se fue a París y allí se dedicó a estudiar las obras de Auguste Rodin y Aristide Maillol, recibiendo un importante impacto de la corriente impresionista, pero también de otros escultores franceses, como del barroco Pierre Puget, del cual se puede ver las influencias en la obra de Breker.

Breker desarrolló un marcado naturalismo basado en cuerpos musculosos, poderosamente elaborados. Sus esculturas, que eran sugerentes alegorías clásicas del poder, se remiten formalmente a la antigüedad griega y romana con diseños basados en el cuerpo humano claramente hipertrofiado. Con sus atributos añadidos, gestos y expresiones faciales, sus esculturas también representan ideologías nacionalsocialistas de lucha y combate. Un ejemplo de este desarrollo es el Prometeo, que es una escultura a gran escala de 1935 adquirida por Joseph Göebbels para el jardín del Ministerio del Reich de Educación Pública y Propaganda. En 1936, Breker ganó el concurso para la decoración de los jardines del Campo Olímpico de Berlín (*Reichssportfeld*) con dos esculturas: *Zehnkämpfer* (1936) y *Siegerin* (1936). Estas obras llamaron la atención de Hitler. Con su patrocinio, que fue inmediato, Arno Breker tuvo garantizada una carrera rápida y fructífera bajo la égida del poder nacionalsocialista. En abril de 1937 fue nombrado profesor de Escultura en las Escuelas del Estado Unificado de Bellas Artes y Aplicadas de Berlín (*Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst*).[72]

En 1940, el trabajo de Breker recibió más atención que nunca, con los medios de comunicación propagandísticos celebrando su trabajo como «escultura del renacentismo alemán» (*Völkischer Beobachter* de 18 de julio de 1940) y el «arte alemán eterno» (*Völkischer Beobachter*, 19 de julio de 1940). En la Bienal de Venecia fue galardonado con el Premio Mussolini, por su cuadragésimo cumpleaños, y Göebbels lo nombró para el cargo de senador Reich Cultural. Los títulos, honores, regalos, encargos realizados por el gobierno, dieron una reputación de Breker como artista nacionalsocialista por excelencia, y benefició a su integración en los círculos políticos de poder, reforzado porque fue el único artista alemán con una exposición individual en los países ocupados por los nazis después del estallido de la Segunda

[72] La admiración de Hitler también dio lugar a primeras colaboraciones de Breker con el arquitecto Albert Speer. Para la Nueva Cancillería del Reich (1937-1939) que se construirá por Speer, Breker diseñó la decoración escultórica. En 1938, Speer también había encargado otras obras de gran escala por Breker para otros edificios emblemáticos nacionalsocialistas.

Guerra Mundial. El 15 de mayo de 1942 expuso en el Museo de la Orangerie en París en presencia de casi todos los pesos pesados nacionalsocialistas y algunos intelectuales franceses. A diferencia de sus exposiciones en el territorio del Reich, en París Breker también presenta figuras de bronce presentados producidos por la fundición Rudier parisino (restricciones sobre de metal en Alemania que se había establecido en 1940 podría eludirse en Francia ocupada. El objetivo de los organizadores, la *Propagandastaffel* (Autoridad de Propaganda), la Embajada de Alemania, y el propio escultor, era utilizar la exposición para presentar a los invasores nazis en un tono amable y positivo y, en particular, atraer a artistas e intelectuales franceses al arte y la cultura alemana. Sin embargo, el escultor francés Charles Despiau señaló que los artistas que recibían dinero del poder, como era el caso de Breker, eran esclavos del poder.

Los atletas y deportistas como tema de representación fueron emblemáticos en el arte del Tercer Reich y en la Italia de Benito Mussolini. En los años veinte la imagen del hombre había cambiado, pasando la representación del hombre desnudo en la fotografía del cuerpo adolescente a un cuerpo maduro y musculoso. Esta época, por inequívoca influencia del *Art Nouveau*, se caracterizaba por la interrelación entre arquitectura y escultura, convirtiéndose ésta en el complemento ideal y necesario de aquella. Tanto es así que en el año 1934 se dictó una ley que ordenaba que todos los edificios públicos debían incorporar esculturas a manera de ornamentación, siendo uno de los ejemplos más señalados el Estadio Olímpico de Berlín (1936), salpicado por entero de estatuas de atletas y gimnastas.

A diferencia de las exhibiciones fisicoculturistas de finales de siglo XIX y principios de siglo XX, el mensaje emitido por esta estatuaria no era conscientemente empobrecido de modo que permitiera en la audiencia encontrar una vía de goce lascivo en la contemplación de dichos cuerpos. Cierto que era un mensaje no pretendidamente empobrecido, pero sí consciente de ese doble nivel de comunicación que tenía el arte deportivo fisicoculturista inaugurado por Eugen Sandow. No hay margen posible para lascivia, son cuerpos musculados, exhibición bruta y salvaje de potencia desenfrenada, son cuerpos de apariencia sana pero mojigatamente asexuados, que pierden toda su fuerza expresiva por su pretenciosidad: quieren representar un ideal excepcional e identitario pero se quedan en un mero aporte decorativo, un adjetivo de otro mensaje adyacente, de otra obra artística a la que sirven más incluso que al fin propagandístico para el que han nacido.

Josef Thorak en su estudio. Nótese la estética expresionista que se trasluce de las monumentales esculturas, en las que resalta la imperiosa musculatura de los titanes que arrastran la roca. Mucha materia, mucha línea y mucha monumentalidad, lo típico del *art decó*.

Concorditer, Josef Thorak.

En efecto, las esculturas de Breker y Thorak, que quieren imitar a la estética grecorromana y las esculturas clásicas y su concepto de lógica, forma y orden, a veces copiando frisos sin recato o, por ejemplo, convirtiendo una *Pietá* religiosa en una madre alemana que sostiene el cuerpo inerte de un soldado, son mero *art decó*, ornamento, complemento al servicio de otra forma expresiva, normalmente la arquitectura. Son formas sencillas pero rotundas, monumentales, masivas, con una gran utilización de un pobre racionalismo, de efecto deshumanizante consecuencia de su idealismo machacón que no deja ningún espacio a expresiones humanizantes (por ejemplo, la expresión del dolor, la rabia, la ira… son algo artificial, por tanto mentiroso, y por supuesto nunca se muestra un llanto sincero). Y ello a pesar de que Martin Heidegger llegara decir de Breker en 1974: «Arno Breker ha establecido modelos en el arte de la escultura para la eternidad». En la escultura nazi no aparecen las clases sociales sino cuerpos idealizados, es un culto a un ideal de cuerpo, no es un culto al cuerpo; y sí aparece, sin veladuras ni ocultaciones, la propaganda. Por supuesto, la piedra desnuda era el material estrella para sus creaciones». La piedra en el imaginario nazi daba idea de permanencia, de solidez, fuerza, firmeza y confianza (Sala, 2003:104).

Son así para poder ser primero identificadas y luego entendidas fácilmente por el pueblo, al que se le quiere transmitir ideas de higiene física y moral, de salud y belleza según un canon rígidamente idealizado y engañosamente nuevo. El general de la población obviamente no era (ni es) como los modelos de las esculturas de Breker y Thorak: guerreros musculados, altos y encantadoramente distantes. La idea racial era una idea de purificación de la raza, que había sido contaminada a lo largo de los siglos. Aun sin responder estrictamente a las características raciales arias, los grandes jerarcas nazis liderados por Hitler se veían a sí mismos como proclamadores y ejecutores de la misión purificadora de la raza, que estimaban sagrada (Sala,

2003:63). El mensaje ha desterrado toda idea de clase social, por tanto de lucha de clases y por ello de reivindicación social y política, mediante la más exagerada idealización impuesta que destierra todo sentimiento democrático: los cuerpos desnudos son todos iguales, no representan clases ni a un pueblo decisor, no hay margen para la opinión sino para la adhesión ya que la perfección no admite argumentaciones de terceros, la perfección es consecuencia de una previa decisión ya tomada heterónomamente por el líder, por lo que no hay posibilidad para el pueblo de ninguna marcha atrás. La idea que se transmite de perfección artística como representación de valores sociales y políticos es, en consecuencia, esencialmente antidemocrática.

Los «cuerpos deformes» solo podrían representar clases sociales igualmente deformes, por tanto representar argumentaciones diferentes en un contexto artístico dado; pero en la simbología nazi toda imperfección física está desterrada, siendo conscientes los estetas y propagandistas nazis de que esa representación de la deformidad física es claramente una forma de comunicación argumentativa democrática: todos tienen derecho a ser representados, porque todos tienen derechos, porque todos, perfectos e imperfectos, son ciudadanos de un pueblo en el que pueden vivir y expresarse desde su imperfección o deformidad.

Las esculturas muestran una suerte de eugénesis, de mejoramiento de la raza, resaltando las características deseables y la eliminación de las no deseables. Curiosamente ningún jerarca nazi de la primera línea de mando, salvo quizá Heydrich, respondía a esa eugénesis, y en las SS tuvieron muchos problemas para seguir una política de reclutamiento basado en la selección del ideal racial. Incluso hipócritamente, los nazis decían que para la supervivencia de la Humanidad era preciso la subsistencia y dominio de la raza aria (Sala, 2003:62). Ello prueba lo sumamente zafio del mensaje. Son obras similares, en muchos sentidos, a los concursos de belleza, o a las exhibiciones fisicoculturistas, que igualmente crean modelos físicos específicos como ejemplo para los demás, generando así una eugénesis social.

Es la puesta en escena del espectáculo del cuerpo, como exhibición privilegiada y objeto del escrutinio de la mirada del pueblo, que ha de admirarlo e idealizarlo. Tanto es el culto al cuerpo eugenésico que el cuerpo aparece descerebrado, no hay cuerpo-mente, son cuerpos mudos hechos para ser contemplados, sin discurso ni reivindicaciones, son cuerpos conformes, satisfechos de sí mismos, narcisistas, sin narración. Son cuerpos hermosos, pero sin cerebro.[73]

[73] Cfr., por ejemplo, el artículo publicado en *El País*, 22 de julio de 2006: «Arno Breker divide a los alemanes. Una exposición reúne cerca de un centenar de obras del escultor favorito de Hitler», donde se dice lo siguiente: «Hermann Junghans, el responsable de Cultura de la ciudad y, por tanto, de la institución que se atrevió a romper con el tabú, pretende animar un debate "en torno al arte y la ideología". "Con esta muestra, que intenta mostrar

Estos artistas reducen mucho, tal como hemos visto, la expresión narrativa de sus obras, quedándose muchas veces en meros pastiches, aunque pretendan ser un ideal complejo, que no lo son. Por ello mismo, son imágenes conscientemente necias, que ni siquiera pretenden modificar en nada el ideal canónico clásico no sea que con ello se altere el ideal que se quiere representar.

Exhiben cuerpos masculinos con hipertrofia muscular que, como dice Susan Sontag, bien podrían haber sido copiados de las revistas fisicoculturistas de aquellos años (Breker, que sobrevivió a la guerra, posteriormente hizo amplio uso de atletas y fisicoculturistas como modelos para sus esculturas, tal como prueban las fotografías). La influencia fisicoculturista en la simbología escultórica es evidente.

Precisamente, esa influencia, muy moderna, es lo que hace distinguirse a estas esculturas de las clásicas grecorromanas (los hombres son más atléticos, la masividad muscular es más acentuada y menos armónica que en la estatuaria grecorromana, que tiende más hacia la sensualidad en las líneas que a la brusquedad muscular que puede verse, por influencia directa del expresionismo, en la estatuaria de Thorak). Pero, en cualquier caso, en ningún momento acogen otros valores aportados por el fisicoculturismo nacido en Estados Unidos como la masificación en el goce visual y la codificación legal de deseos represaliados socialmente como el homoerotismo.

Es un nuevo realismo, heredero del *Neue Sachlichkeit* (Nueva Objetividad) que en los años veinte se había desarrollado en Alemania una corriente artística que abarcaba el conjunto de las artes y la literatura a partir de 1918, en oposición al cubismo, al futurismo y al expresionismo. Es una vuelta a la figuración meticulosa y al oficio tradicional: su repulsa frente al supuesto caos expresionista. Perfecto caldo de cultivo para la llegada de los nazis al poder. Son esculturas que falsamente quieren representar al superhombre nietzscheano. Pero lo cierto es que el

diferentes facetas del arte y de la actividad de Breker, nos movemos en un terreno nuevo", dijo en la inauguración. "Queremos ofrecer la posibilidad de que el visitante se haga su propia idea" y también que vea él mismo "de qué manera y hasta qué grado el arte de Breker está marcado por la ideología", sostiene Junghans. El crítico de la revista *Der Spiegel* se pregunta cómo un museo público se atreve a exponer "lo inimaginable" y cree que el motivo es atraer a turistas. Representantes de otras instituciones no comprenden la decisión de exhibir a Breker por parte de los políticos de Schwerin. Grupos de artistas y galeristas de la ciudad exigieron la cancelación de la muestra. Es el caso del presidente de la Academia de Bellas Artes de Berlín, el artista Klaus Staeck, que incluso ha desechado una exposición de Breker prevista para 2007. Staeck afirma en una entrevista que publica *Der Spiegel* que la exposición responde a la "necesidad de sensacionalismo", y señala que Breker "fue quien le dio una visibilidad a la imagen del hombre de los nazis, a aquel racismo de la raza superior. Diseñó los héroes que servían de ejemplo a los soldados" y "sus imágenes servían de lavado de cerebro"».

«superhombre» nietzscheano no era ninguna de las figuras fisicoculturistas realizadas por Arno Breker o Josef Thorak.[74]

Donde más se disocian la simbología nazi y la filosofía nietzscheana es precisamente en el entendimiento del cuerpo, en la teoría de la corporalidad nietzscheana. Nietzsche sostiene que hay que liberar al cuerpo y recuperar nuestra condición de salvajes, de seres naturales, recuperar la relación del yo con su parte inseparablemente natural e insondable. Nietzsche es, por tanto, enemigo de la idea platónica de la disociación entre el alma y el cuerpo, y concibe el cuerpo como idea de libertad, una libertad dionisíaca. El nazi, en cambio, concibe el cuerpo como parte de un colectivo, sin individualidad, por tanto sin capacidad para generar ninguna libertad desde dicho cuerpo en cuanto microcosmos. El modelo imaginario de la estatuaria oficial nazi no representa una idea de libertad del cuerpo, por mucho que se acuda al desnudo para dar esa impresión. El cuerpo se pone al servicio de otra idea superior, se somete, forma parte de un poder superior, exterior al cuerpo representado. Las estatuas oficiales nazis representan ideas supremas: poder, pueblo, nación, guerra…, no una idea de libertad del propio cuerpo. Por eso,

[74] El uso y abuso que los nazis hicieron de este filósofo es sintomático de cómo actuaba la propaganda. Hasta la Primera Guerra Mundial en Alemania se le detestaba por los nacionalistas, pues le consideraban filosemita, nihilista e inmoral. A los nacionalistas alemanes les gustaba más el conservador conde de Gobineau y sus teorías raciales. A Nietzsche lo consideraban enemigo del socialismo, enemigo del nacionalismo y enemigo de la raza. Solo fue a partir de 1934, que Hitler entabló amistad con Elisabeth Förster Nietzsche, hermana del filósofo y recopiladora de sus escritos no publicados, que se impulsó la imagen de Nietzsche dentro del mundo inonográfico nazi, pero en su vertiente poética con sus aforismos y en sus abruptas invectivas (Sala, 2003:273-274). Hitler inauguraría un mausoleo dedicado al filósofo. En efecto, lo que el nazismo y su simbología escultórica oficial toman de Nietzsche no es su filosofía, que en muchos casos es difícil de entender por la masa, sino su tono combativo y su lenguaje fuertemente retórico y poético, algo más fácilmente aprehensible por la masa: destacan sus exabruptos contra el judaísmo y cristianismo, la exaltación de un ideal de *bruto rubio germánico*, sus referencias entre retóricas y poéticas a la crueldad, la brutalidad, la falta de compasión, los valores que han de invertirse, la voluntad de poder o la concepción dionisiaca de la existencia... En algunos textos Nietzsche atribuye al superhombre (*Übermensch*) rasgos que parece que identifican a los nazis: la crueldad, la fuerza, el gusto por la acción, el combate y la guerra, que lo distinguirían de los que no son superhombres, estos son, de lo que los nazis denominaban infrahombres: *untermensch* (Mangan, 2014). Sin embargo, el filósofo se declaró expresamente enemigo de todo lo alemán y, específicamente, de la cultura alemana (de hecho, abandonó la ciudadanía alemana y se hizo suizo, y renegó de su amistad con Richard Wagner por ser éste demasiado alemán y demasiado cristiano). El hombre al que hay que superar es el que se somete a los valores tradicionales, a la «moral del rebaño», a la moral basada en la creencia de una realidad trascendente que fomenta el desprecio por la vida, la corporeidad y la diferencia entre las personas. Además, Nietzsche no cree en realidades universales, para él no existe eso que denominamos la Humanidad, ni la Raza, ni tampoco la Nación (Safranski, 2002), con lo que difícilmente su filosofía tiene encaje en el imaginario nazi del pueblo-raza-nación. Pero fue más allá, porque Nietzsche consideró al Estado como una de las mayores perversiones creadas por el hombre; para él el Estado representa lo abstracto, y la conducta del Estado es conducta despersonalizada, trata a los individuos de un modo indiscriminado, y el individuo, cuando se somete a él y se preocupa por él, pierde su individualidad, creatividad y, por tanto, su libertad. Exactamente lo contrario que predicaba la ideología nazi. El ideario nazi es cualquier cosa menos dionisíaco.

a pesar de la desnudez de los cuerpos representados, en realidad son tan poco sensuales, tan poco carnales. La simbología nazi, en consecuencia, acoge únicamente una idea superficial y anecdótica de la filosofía nietzscheana: se toma al filósofo como un icono alemán que hablaba en la alta cultura sobre la fuerza, la guerra, la violencia, la moral que hay que destruir aunque eso suponga llevarse por delante la propia idea de Dios.

Los escultores oficiales también representaban cuerpos de mujeres jóvenes en los que se realzaban los rasgos más femeninos en caderas, muslos y pechos prominentes pero nunca hipertróficos, siguiendo un canon clásico, reconocible y no nuevo. La mujer no está hipertrofiada sino feminizada, bien como forma de representación de sumisión, o bien como idealización máxima. Teniendo en cuenta el origen impresionista de Breker (fue alumno de Doré) y expresionista de Thorak, cuyos respectivos rasgos se pueden contemplar en la linealidad de las esculturas del primero y en el monumentalismo y cierta tosquedad del segundo, donde más se aprecia esta representación hiperfeminizada es en las esculturas de Breker.

La simbología icónica nazi no exhibe a la mujer en un contexto narrativo activo: los guerreros que aparecen con espadas y escudos son solo hombres, los que lideran el grupo son solo hombres, los que representan el ideal de fuerza son hombres (a veces arpías con cuerpos de hombre y hombres con cabezas de águila), los que acarrean grandes bloques de piedra son solo hombres, los que luchan contra las serpientes como hiciera Laocoonte son hombres, incluso los que representan el ideal de pueblo, soldados, labradores y obreros son hombres...

La mujer, como bien se puede ver en la escultura *Flora* o en *Eos*, ambas de Breker, queda relegada a una idealización máxima, como decimos: son mera imagen distorsionada, por excesivamente metafórica, muy *decó*, de una dulzura y una quietud que quiere representar serenidad, de unas ideas narrativamente estilizadas de patria, tierra u hogar, el despertar, la Naturaleza…[75]

[75] Otro importante escultor alemán que utilizó el realismo y que se encuadra dentro del arte nazi fue Adolf Wamper (1901-1977), que también utiliza cuerpos muscularmente hipertrofiados para transmitir los ideales de fuerza, de orden y de disciplina que quería irradiar la propaganda nazi. Muy en la línea de la estética ya fijada por *Mensch und Sonne.* Sus obras ensalzan los valores arios, con ideas de fuerza, de belicosidad y de triunfo.

Breker, *Flora*.

Breker, *Eos.*

Breker, *Victoria*.

II.6. Leni Riefenstahl o el arte de lo malvado y su uso del cuerpo *bodybuilder*

El arte de Leni Riefenstahl es bien diferente al de Breker y Thorak, no puede calificarse como pretenciosamente necio ni pretenciosamente vulgar, mero *art decó*. Riefenstahl sí maneja sutilmente el mensaje, con la «seducción de un genio» (Rother, 2002).

Helene Bertha Amalie (Leni) Riefenstahl nació en Berlín el 22 de agosto de 1902. Falleció a los ciento un años, en 2003. Rompió en su vida infinidad de esquemas sociales y estéticos y aportó al cine multitud de experiencias innovadoras que es necesario destacar por su brillantez estética a pesar de su vinculación y colaboración durante una década con la ideología nazi y su cúpula de poder, especialmente Hitler y Göebbles.[76]

[76] Hitler, poco antes de llegar al poder, el 30 de enero de 1933, quiso conocerla, aparentemente admirado por su belleza y por su resolución, y le fue presentada. Mientras otros importantes cineastas alemanes se expatriaban huyendo de las represalias nazis por su condición de judíos, como Fritz Lang, Billy Wilder y Robert Wiene, Leni, gracias al doctor Göebbels y la maquinaria propagandística que este manejaba –aunque en parte hipócritamente renegara de él en su biografía (Riefenstahl, 2013), se convirtió en la cineasta principal del nuevo régimen. Como recuerda Susan Sontag (2007:89), refiriéndose a la manifiesta hipocresía con la que Riefenstahl trata este tema en sus memorias, «(n)o resulta muy preciso describir la relación profesional de Riefenstahl y su intimidad con Hitler y Göebbles como "sus relaciones con los dirigentes nazis"». Riefenstahl fue íntima amiga y compañera de Hitler desde mucho antes de 1932; también fue amiga de Göebbles: ninguna prueba hay en apoyo de la persistente afirmación de Riefenstahl, desde los años cincuenta, de que Göebbles la odiaba, o aun que tuviera poder para coartar su trabajo. Por causa de su acceso ilimitado a Hitler, Riefenstahl era precisamente la única cineasta alemana que no era responsable ante la Oficina de Cine (*Reichsfilmkammer*) del Ministerio de Propaganda de Göebbles». Por tanto, es plausible pensar que Hitler causó un gran impacto en la actriz y directora, que aceptó por ello la dirección de dos documentales sobre el congreso del partido nazi, *La victoria de la fe* (1933) y *El triunfo de la voluntad* (1936), de la que el presidente Roosevelt llegó a decir lo siguiente: «No exhiban nunca esta película. Consérvenla, pero no la muestren. Si el público llega a verla, quedará convencido de que los nazis son invencibles. Es una película que desmoraliza nuestro esfuerzo bélico».

Obtuvo el Premio Nacional de Cinematografía, la medalla de oro en la Bienal de Venecia, y medalla de oro también en la Exposición Universal de Paris en 1937. Con *Olimpíada*, una epopeya sobre los Juegos Olímpicos de Berlín de 1936, obtuvo no solamente el gran reconocimiento del gobierno y el pueblo nazi, sino que además fue premiada con gran éxito de público y crítica con un León de Oro en el Festival de Venecia. *Olimpíada* se estrenó en sesión privada el día del cumpleaños de Hitler, en dos partes: *Fiesta de los pueblos* y *Fiesta de la belleza*. Riefenstahl tuvo a su disposición todo tipo de recursos, tanto económicos como técnicos, en momentos en que la restricción económica afectaba al resto de los cineastas, y en un momento en que muchos de ellos tuvieron que emigrar para salvar sus vidas.

Leni Riefenstahl era plenamente conocedora de la narración que transmitía, quizá a diferencia de Arno Breker y Josef Thorak, más condescendientes con la estética prefijada por la propaganda. Era capaz de construir una realidad fingida que se considerase como verdadera; pero esta realidad bastarda, en lugar de ser un fin en sí misma, servía como decorado para sus películas que debían asumir luego el carácter de documental auténtico (Kracauer, 1985:284). Su exhibición de cuerpos desnudos, bellamente musculados, en las primeras escenas de su largometraje documental *Olimpia* (1934), en particular en las zambullidas en la laguna, aparte de ser una prueba irrefutable de genio artístico y de sorprendente dominio técnico pocas veces igualado (estamos hablando de 1934), por la belleza pasiva de sus imágenes, también es un ejemplo de inteligencia perversa. Tengamos en cuenta que el nazismo (quizá en esto a diferencia del fascismo italiano) concibió una cosmogonía basándose en dos fuerzas: el terror y la belleza. Susan Sontag (2007:105) dice, al respecto, que «se piensa que el nacionalsocialismo solo representa brutalidad y terror. Pero esto no es verdad. El nacionalsocialismo –más generalmente, el fascismo–, también representa un ideal o, antes bien, unos ideales que persisten aún hoy bajo otras banderas: el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad, el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes).»

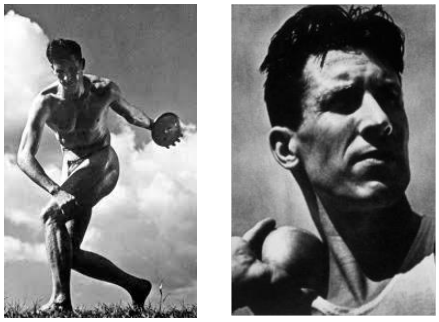
Riefenstahl siempre dijo que lo que le atraía a ella era la belleza, la armonía, el cuidado en la composición, por lo que es hermoso, fuerte, saludable, lo que está vivo (Sontag, 2007:94). Curiosamente, en los filmes propagandísticos y de guerra nazis se omitía toda presencia de la muerte, como si pensaran que la imagen es el último reducto de la dignidad humana violada (Kracauer, 1985:287). Según ella, esa imagen saludable la eximiría de cualquier participación, siquiera indirecta, suya en lo que vino después, en el desastre humano ocurrido cuando la otra gran fuerza nazi apareció en toda su fuerza cosmogónica: el terror, un terror que, sin embargo,

había comenzado tan pronto como en 1933 con el ascenso al poder de Hitler y la inmediata puesta en marcha de campos de concentración, como Dachau, donde primeramente se internaban a los comunistas y opositores y más tarde a las minorías raciales, judíos y gitanos, preparándolas para su exterminio. Riefenstahl habría estado solamente del lado de la belleza, no participando en el lado del terror. O en 1934, cuando mientras Riefenstahl preparaba su documental sobre el congreso del partido nazi en Núrenberg, se quemaban libros de autores como Stefan Zweig o Thomas Mann, que acabarían exiliados lejos de su patria. Pero lo cierto es que «(l)a vista de la muerte, el más definitivo de todos los hechos reales, podía haber conmovido al espectador tan profundamente como para devolverle su independencia de pensamiento y así haber podido destruir el hechizo de la propaganda nazi» (Kracauer, 1985:289).

Mientras el arte de Breker y Thorak es no intelectual sino sensorial, por influencia de los movimientos nudistas de primeros de siglo y por la influencia de un arte tan poco intelectual como es el *art decó*, como arte reaccionario contra las vanguardias y sus invenciones de lo nuevo, como reacción contra la complejidad del arte moderno abstracto no entendido por las clases populares, el arte de Riefenstahl, en contra de lo que sostiene Sontag, creemos que es muy intelectual, por mucho que siga las pautas del documental y la propaganda. Quizá lo sea porque Riefenstahl es estética y moralmente compleja. Frente a una fuerza expresiva bellamente estética, consigue que el espectador quede atrapado en y por esa belleza, eminentemente pasiva pero ya hemos dicho que no lasciva ni *voyeur* (las mujeres, a diferencia de las esculturas de Breker y Thorak, participan activamente transmitiendo una imagen de integración en el pueblo, si bien con distintos roles y actividades, diluyendo mucho cualquier imaginería homoerótica), para inocularle un mensaje subliminal de belleza física como belleza racial, de deporte como dominio en la guerra, de metáfora de la guerra, y de reacción contra la decadencia física como ejercicio de poder sin trabas morales, al haberse eliminado toda traba moral en la comunión del pueblo. Pero allí no había libertad. Así, por ejemplo, en *El Triunfo de la Voluntad*, «(L)as masas, ya abiertas a la sugestión, eran llevadas por un continuo y bien organizado movimiento que no podía sino dominarlas. Significativamente, Hitler pasó revista al desfile completo de cinco horas, de pie desde su automóvil, en lugar de hacerlo desde el tablado fijo. Símbolos elegidos por su poder estimulante ayudaban a la total movilización» (Kracauer, 1985:383).

En Breker y Thorak los cuerpos son envolturas impasibles, rostros congelados que transforman la belleza en una mera referencia teórica y que reducen a meros signos abstractos los cuerpos griegos de los que dicen inspirarse. Son cuerpos con mirada ausente y en los que la

ideología impide que haya componentes de erotismo y de personalización (Corbin, 2006:185). En Riefensthal, por el contrario, no se juega con las referencias teóricas sino que se apela directamente a la mirada, a la implicación y complicidad de la mirada. No hay cuerpos ideologizados con miradas ausentes sino cuerpos en los que reluce la carne y la complicidad, lejos de ser meros signos abstractos (Rother, 2002).



Leni Riefenstahl, escenas de *Olimpia* (1934).

Prueba del dominio asombroso que tiene Riefenstahl de su mensaje es que, como hemos dicho anteriormente, no permite que la audiencia conciba las imágenes de forma lasciva, como espectador *voyeur* pasivo, ni por ello mismo permite una visión homoerótica, a pesar de que dichas escenas exhiben actos de camaradería e intimidad masculina como son una carrera de hombres en el campo, una zambullida desnudos en una laguna y una sauna común, con intercambio de masajes. Ella decía que se limitaba a fotografiar la realidad, pero esto no es así. Hay un componente de mensaje, de narración velada en sus imágenes que es pura aportación suya, una aportación genial, pero interesada. Sobre esta escena de la zambullida en la laguna, Gubern (2005:258) ha señalado lo siguiente: «Leni Riefenstahl canta la camaradería viril de los soldados y militantes nazis (no aparece ninguna mujer), que se lavan y se peinan los unos a los otros y efectúan alegres juegos con el agua y algunos con intenso contacto corporal. Es una escena, digámoslo ya, con nítida coloración homosexual. En las abluciones y en los jubilosos juegos con el agua aparece también con fuerza el simbolismo de este elemento, que es signo de vida, de pureza, de fecundidad y de regeneración, como en el bautismo cristiano, que lava la mancha del pecado original.» En el simbolismo nazi la fuente de agua significa vida, según tradición cristiana: «Quien bebe de esta agua volverá a tener sed, pero el que beba del agua que yo le diere, no tendrá jamás sed, que el agua que no le dé se hará en él fuente que salta hasta la vida eterna» (Juan, 4, 13-14).

Las imágenes de Riefenstahl no son sentenciosas, no son tampoco eminentemente *kitsch* (en cuanto copia inferior de un modelo preexistente), como sí lo son las esculturas de Breker y

Thorak, porque no son simples en la idea que transmiten, a diferencia de las esculturas de Arno Breker y Josef Thorak, pero sí crean fascinación y ensoñación marcial y de amor sadomasoquista,[77] en la que se mezclan bellamente el culto a una fuerza de la voluntad lejos de un Nietzsche al que los destinatarios del mensaje ni siquiera han leído, pero propagandísticamente nietzscheana (sadismo) y una llamada a la comunión del pueblo, que se expresa en la camaradería que identifica un destino común, que no se oculta como martirio (masoquismo), pues no hay otra mejor forma de amor supremo al ideal de patria, líder o pueblo, que el dar la propia vida por ellos, amorosamente, representado magistralmente en la ya mencionada escena de la zambullida en la charca, símbolo y metáfora perfectos de la comunión sadomasoquista a que nos referimos. El cuerpo musculado es un símbolo icónico de sacrificio,[78] de superación del dolor y de los inconvenientes de modo que se consiga el ascenso en el mundo, y de ahí surge la exaltación de lo masoquista, como vía de ascenso social, preferiblemente masculinizante, que implica valores asociados en la sociedad de entonces a lo masculino, como son el comportamiento metódico en la consecución de objetivos, la jerarquía, el poder y la consecución de objetivos de autoridad. Como dice Sontag (2007:106), «(e)n alguna parte, desde luego, todo el mundo sabe que en un arte como el de Riefenstahl no está en juego solo la belleza. Y, así, la gente trata de compensar su reacción, admirando esta clase de arte, por su indudable belleza, y patrocinándolo por su mojigata promoción de lo bello».

Riefenstahl era una maestra en el arte narrativo en general, y no solo en el subliminal. Era un indiscutible genio de la propaganda, por tanto del lenguaje, del uso semiótico del mensaje, en eso no hay ninguna duda. Sus obras no pueden tildarse sin más, según hace Susan Sontag,

[77] Sobre el particular, dice Susan Sontag lo siguiente: «Los habituados al sexo sadomasoquista son consumidores y coreógrafos expertos, así como representantes en una obra que es tanto más excitante cuanto que está prohibida a la gente ordinaria. El sadomasoquismo es al sexo lo que la guerra es a la vida civil: la experiencia magnífica. (Dice Riefenstahl: «lo que es puramente realista una porción de vida, lo que es mediocre, cotidiano, no me interesa»). Así como el contrato social parece manso en comparación con la guerra, fornicar y lamer llega a parecer simplemente agradable y, por tanto, no excitante… Los ritos de dominación y esclavización que se practican más y más, el arte que se dedica más y más a repetir sus temas, acaso sean tal solo una extensión lógica de la tendencia de una sociedad rica a convertir cada parte de las vidas de la gente en un gusto, una elección; invitar a todos a contemplar sus propias vidas como un estilo (de vida)» (2007:114-115).

78 Wacquant (1995:139) sostiene, respecto al significado social del «sacrificio de los atletas», que «(l)os boxeadores lo aprenden pronto; si quieren conseguir algo en el arte masculino de los golpes deben obedecer una ética ocupacional que no es menos perdurable por transmitirse de manera informal, no menos rigurosa por aceptarse de forma voluntaria. Oportunamente, la moral propia de los boxeadores profesionales está en-capsulada en una sola palabra: sacrificio. «Sacrificio» —la idea y las prácticas reguladas que prescribe— se filtra e inunda las vidas de los boxeadores dentro y fuera del gimnasio, del dormitorio al ring y en todos los demás lugares. Es al mismo tiempo leitmotiv, motto, mantra y fórmula mágica para abrir la puerta del éxito y descubrir la escalera dorada que conduce al "gran momento"».

como un arte cinematográfico nada intelectual y muy sensorial, pues no hay inocencia en el mensaje de Riefenstahl y sí mucha carga de profundidad narrativa. Prueba de lo que queremos decir es que en *Olimpia* (1934) se muestran atletas de todas las nacionalidades y razas, el documental no es una muestra sesgada que solo muestre a los victoriosos atletas nazis, incluso aparecen frecuentemente atletas negros como Jesse Owens que ganan sus respectivas pruebas y que son tratados visualmente, en contra de lo que pudiera parecer, con aparente admiración y ensalzamiento, sin rubor a exhibir incluso, en contrapunto, la bandera norteamericana.

La cámara trata a todos los atletas con el mismo enfoque narrativo, en apariencia más preocupada por los ángulos imposibles, picados, contrapicados y perfectos encuadres que por el hombre o mujer a los que graban. Su mensaje superficial es no ocultamente ecuménico, es no racial, escondido por el esteticismo de una imagen agobiante en ocasiones, pero el mensaje subliminal o al menos el mensaje secundario en parte escondido tras ese ecumenismo es fuertemente racial, basado en la idea de poder que se nos aparece ante el espectador transmutada como una idea de perfección física y de suyo se supone que perfección espiritual, en una espiritualidad de grupo, de pueblo, por tanto de masa, en la que en especial una de esas formas de perfección física y por tanto racial –la alemana representada por el simbolismo nazi, por supuesto– vencerá, gracias a su voluntad de poder, a otras formas de aparentes perfecciones, haciendo más grande su victoria, por tanto su perfección. En suma, el genio artístico y propagandístico de Riefenstahl está en que mientras con la estética de su arte nos dice que el ecumenismo racial es bueno, inocula subrepticiamente un veneno por el cual luego el espectador, aparentemente de forma voluntaria y sin intervención de nadie, llega a la conclusión contraria. Quizá sea, como decimos, un doble mensaje no velado más que un mensaje subliminal; en todo caso, insistimos, es carente de cualquier rastro de inocencia. Por eso su arte no es meramente pop, no es de consumo masivo, no es democratizante, consecuentemente no es banal, no es estereotipado, naif, repetitivo o de recambio, por mucho que sea propagandístico.

Otra cuestión es que, gracias a medios masivos de comunicación como el cinematógrafo, se difunda masivamente y el mensaje se haya preparado para unas masas a las que no se les permite ninguna identificación social de clase que no sea una idealización, por tanto una irrealidad (o peor: una destrucción consciente de la realidad a través de su representación corrompidamente idealizada), de soldados desconocidos, agricultores desconocidos y obreros desconocidos… a los que sin embargo nadie ha llamado para participar en esta escenificación de la gloria del sometimiento nazi.

III. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE POLÍTICO DEL FASCISMO ITALIANO. LA CREACIÓN DE LA MASCULINIDAD HIPERVIRIL MODERNA

III.1. Culto al cuerpo masculino y joven. El músculo como metáfora de la herramienta moderna de guerra

El fascismo italiano promovió los valores clásicos del deporte no agonístico, asociados a la idea de crear una sociedad fuerte, de jóvenes sanos y robustos, jóvenes de su tiempo moderno que fueran capaces de ir a la guerra, concibiendo el músculo como metáfora de una realidad moderna y tecnificada cuyo destino y epifanía es la guerra. Se utilizaba, pues, el deporte y la educación física como dispositivo biopolítico, algo que no tenía antecedentes en otras naciones y que inmediatamente retomarían la Alemania nazi y otros regímenes fascistas (González Aja, 2002).

Al igual que ocurre con el arte oficial nazi, en el arte oficial fascista italiano vemos un indisimulado culto al cuerpo, de hombres jóvenes fuertes y deportistas (no guerreros clásicos sino deportistas modernos y tecnificados), que se manifiestan en una camaradería viril, símbolo de unidad de toda la Nación. El arte fascista italiano intenta comunicar la idea de grandeza para la pervivencia del sistema, potencia su función como educador de las masas e inculca una serie de virtudes a través de una visión idealizada del régimen. Ello supone que el arte esté sujeto y condicionado a un mensaje claro dirigido a las masas, al igual que ocurre en todo arte oficial totalitario.

En el fascismo iconográfico italiano hay dos características que no se dan en el nazi. Por un lado, la propaganda italiana presentaba al líder en muchas ocasiones semidesnudo, al contrario de lo que ocurrió con Hitler, consecuencia de que el fascismo italiano no comparte con el nazismo el sentido trágico, trascendental y fatalista de la existencia. Por otro lado, hubo una influencia decisiva de una de las vanguardias más importantes: el futurismo, que, si bien fue admitido en los primeros años del nazismo, es claro que no tuvo una influencia en Alemania tan decisiva como la tuvo en Italia.

Los que escaparon de la muerte fueron los verdaderos héroes que conocían el significado de la palabra sacrificio. Cuando uno se había sometido a la prueba de fuego de ponerse al borde de la muerte, y con razón, ahora lo que quería era un mundo lleno de vitalidad y amor a la vida. La ideología fascista glorificó la Primera Guerra Mundial y preparó a una nueva generación de jóvenes para volver a la guerra. La camaradería de la guerra era para todas las formas de

fascismo un paradigma de la sociedad y en especial del Estado, consideradas en su totalidad sobre la base de este tipo de solidaridad masculina. Mediante la camaradería viril se conseguía unificar a toda la nación. Para llegar a esta élite fascista, que tenía que ser voluntaria, lo que dio una vez más un papel predominante a la voluntad. El ideal masculino se representaba por aquel viejo luchador en la Primera Guerra Mundial que ahora participaba en los escuadrones fascistas al mando de un líder (Mosse, 1996:183). La imagen patriarcal que irradiaba Mussolini se lograba sabiamente a través del líder (ya hemos dicho que muchas veces semidesnudo)[79] trabajando codo con codo, manifestando la camaradería viril, con los campesinos, recogiendo la siega, o disfrutando de una mañana en la nieve. En esto fue diferente de la imagen de Hitler, en absoluto epidérmica. Hitler nunca mostró más allá de su medio mostacho. Mientras Hitler representaba una imagen de sacrificio por la patria, basado en el celibato y en la postergación de la felicidad personal, Mussolini irradiaba viveza y felicidad personal, y no celibato sino sexo indisimulado con la patria, con las masas, con el pueblo (y también con su amante no secreta treinta años menor que él, Clara Petacci). Fascismo italiano y nazismo alemán no son iguales, por tanto, en todo: si bien el nazismo copió mucho del fascismo italiano, también aportó la tradición filosófica germana de la trascendencia y el fatalismo que no existía en el fascismo italiano, y, sobre todo, el irreductible racismo, que también influyó de forma decisiva en el arte nazi, mucho más idealizado que el arte fascista italiano.

Las vanguardias es obvio que también influyeron en las simbologías fascista y nazi, por mucho que los nazis se empeñaran en negar y perseguir todo rastro de vanguardia en su arte, a la que vinculaban con el judaísmo, huyendo de lo que ellos denominaban degeneración en el

[79] Mussolini gustaba aparecer públicamente con el torso desnudo, incluso en medio de un gentío, recogiendo la cosecha, esquiando en la nieve, subiéndose a un trineo… Ese exhibicionismo corporal del líder carismático otorgaba al movimiento fascista un mensaje inequívocamente erotizante. El líder era el rector del movimiento, el capitán de las masas que iba a dirigirlas hacia el éxito, ofreciendo su cuerpo en primera línea de combate, un cuerpo saludable. El mostrarse semidesnudo entre otros hombres creaba una imagen de camaradería entre soldados, y buscaba un acercamiento a las masas destinatarias de la soflama; pero también un pretendido distanciamiento, presentando su suficiencia masculina y patriarcal ante el pueblo-hijo que cae seducido por su embrujo. Después de largas crisis sociales y económicas, como la que arrasó el mundo a primeros de los años treinta, las sociedades querían valores patriarcales, viviendo bajo la férula del líder director: protección, seguridad, defensa. El fascismo es un movimiento político producto de la guerra y las crisis económicas de los primeros años del siglo, en el que los líderes son los héroes de la guerra: aquellos muchachos que arriesgaron su vida en las trincheras, y que no actuaron individualmente sino en comunión con el resto de la tropa (Mosse, 1996). Por otro lado, la imagen del líder atlético fascista omnipresente y omnipotente contrasta con las imágenes de cómo fue tratado el cadáver de Mussolini. La fuerza simbólica con que se había presentado estando vivo, contrasta con la destrucción, física y simbólica, de su cadáver. Lo mismo cabe decir de Osama bin Laden. Es como si la profanación del cadáver fuera un acto simbólico de borrado de la escritura corporal en el cuerpo del líder.

arte. Todos los totalitarismos acabarían persiguiendo a las vanguardias, pero todos los totalitarismos se nutrieron de ellas mucho más de lo que estarían dispuestos a reconocer.

El fascismo italiano es menos dogmático en la persecución de sus enemigos, al no tener un componente racial tan exacerbado como existía en el nazismo alemán y su furibundo racismo sustentado en el ideal del hombre ario. Quiere construir por tercera vez el imperio que floreció primero en la época del imperio romano y luego en el Renacimiento, y para ello dice que cuenta con todos, también con las vanguardias, siempre y cuando no entorpezcan su discurso de poder, su discurso de imperio renacido. Su visión, especialmente hasta la entrada en la guerra, no es de aniquilación sino de imperio, aunque el imperio conlleve la aniquilación, «que supone la lucha final entre los héroes y los monstruos, con la derrota definitiva de los primeros y la destrucción final del mundo» (Sala, 2003:88). El nazismo, que apócrifamente bebe de las tradiciones culturales germánicas, en cambio es pesimista y por ello depresivo y fatalista. Un mito fundamental de la mitología germánica es precisamente el fatalista Fausto. Por ello el fascismo cuenta con aquello que le sirva en su mensaje, y de las vanguardias acoge sin rubor al futurismo, aunque bien podríamos decir que es el futurismo el que acoge al fascismo. El nazismo, en cambio, reniega formal y públicamente de todas ellas, aunque es evidente que tanto el impresionismo como el expresionismo influyeron de forma decisiva en muchos artistas oficiales nazis, como Breker (impresionismo) o Thorak (expresionismo).

La influencia del futurismo concupiscente de Marinetti en el fascismo italiano es bien conocida, una influencia directísima que no hubo, por el contrario, al menos de la misma forma acentuada, en el caso nazi. El nazismo es una interpretación alemana del fascismo italiano, pero pasado por el tamiz cultural e histórico alemán. El fascismo italiano, como es sabido, es un conglomerado de ideas políticas que tuvieron en parte origen en los planteamientos estéticos de Marinetti. El futurismo era una proclama del progreso automovilístico, de la velocidad, del vapor, de los sueros inyectados, de los deportes… El fascismo ensalzó el deporte, preferiblemente un deporte colectivo, dirigido por el Estado, para la mejor salud colectiva del pueblo, y como signo de progreso, de acondicionamiento a los nuevos tiempos y como reacción contra la quietud burguesa decadente de finales de siglo que ahora había que combatir por no poder dar respuesta a muchos problemas e inquietudes que los cambios drásticos sociales (urbanización), económicos (industrialización) y sociales (aparición de una clase media urbana) provocaron en los primeros años del siglo XX y que se estrellarían dramáticamente en la crisis de finales de los años veinte, tan trágica en la década de los treinta en Europa. En este sentido,

el fascismo cabalgó claramente a lomos de las vanguardias, en especial el mencionado futurismo.

III.2. Fascismo italiano y fisicoculturismo como creadores de una idea moderna de cuerpo masculino

El fisicoculturismo comparte con el fascismo el fetichismo del espectáculo, la adoración del poder, la hipermasculinización como causa y efecto del poder, las fantasías grandiosas, la preocupación por la forma y la vitalidad, la dominación y la sumisión en las relaciones sociales, la fantasía del poder cuanto no se tiene el poder (Klein, 1993a; Wyke, 2002). Es por ello que el movimiento fascista contemplara la actividad física en general, y la de fuerza en particular de buen grado, reforzando este atractivo en la estatuaria oficial fascista, basada en la masculinidad y la camaradería viril. El fascismo partía del valor pedagógico del ejercicio físico regulado y del culto al cuerpo, algo que también compartía con otros regímenes (Campa, 2016:3).

El fascismo italiano, como fenómeno moderno, reveló muchas posibilidades inherentes de la masculinidad moderna, entre las que estaba precisamente la imagen hiperviril por hipertrofiada muscularmente. En esto fue aún más lejos que el nazismo, pues la masculinidad en el fascismo italiano se ve de una forma distinta, más mundana, más sensorial, menos idealizada, menos epatante y grandilocuente. En el fascismo italiano la masculinidad es más una idea abstracta de relación social en grupos de hombres que una idea abstracta de poder político, es más un acto de camaradería entre hombres que conllevaría una unión de todo el pueblo. El deporte daba al fascismo la posibilidad de celebrar la voluntad de potencia («volontá di potenza») e incardinar el mito del superhombre, exaltando el vitalismo y el culto a la juventud, concibiendo la vida mundana como una continuación de la guerra con otros medios, movilizando al pueblo. Con ello se recreaba la agonía del atleta clásico, como un héroe en tiempos de paz, tan querido por los dioses como por el pueblo, elogiando el cuerpo musculoso y armonioso (Campa, 2016:3). De esa manera, el cuerpo musculoso y armonioso estaba firmemente unido a la idea de voluntad, y los tipos corporales que no respetasen el canon estético estarían excluidos de la idea a transmitir a la comunidad fascista, por manifestar esa falta de voluntad. Obviamente, esta exclusión era una fantasía, pues la mayoría de los fascistas, al igual que los nazis, no cumplían ese canon estético tan exigente. El fascismo no fue el resultado inevitable de la dominación normativa masculina existente a primeros del siglo XX, porque esa dominación existía en los regímenes democráticos también, pero sí estaba latente en

ella, y fue exhibida sin rubor en la simbología fascista. El racismo finalmente fue el estímulo final que convirtió estas posibilidades latentes en una realidad asesina, sobre todo en Alemania. De esa manera, el oscuro corazón de la masculinidad moderna en la Italia de Mussolini se expuso como fascista (Mosse, 1996). Y de ahí que la estética fisicoculturista calara en la estética fascista.[80]

III.3. El Estadio de los Mármoles. La metáfora del hombre joven moderno, tecnificado y atemporal que va a la guerra

En el Estadio de los Mármoles de Roma se ubica en el Foro Mussolini concebido por Renato Ricci presiden de la *Opera Nazionale Balilla* (ONB) como una ciudad dedicada al deporte. En él vemos una serie de estatuas esculpidas entre 1928 y 1932 que reflejan bien, mediante metáforas iconográficas, el postulado artístico ideológico del fascismo italiano, que brevemente hemos comentado. Son sesenta estatuas de hombres musculados (más una estatua de una mujer, en diferente lugar, apartada del resto del conjunto, del cual parece no formar parte), desinhibidamente desnudos, y dedicados no a la guerra, sino al deporte, pero preparados para la guerra. Las estatuas describen el deporte a través de sus acciones, con énfasis técnicos modernos. Los hombres están todos de pie, son altos, visibles, fuertes con sus músculos esculpidos y reflejando la camaradería de hombres jóvenes pero expertos en la guerra en que, como hemos dicho, se basaba buena parte del mensaje fascista italiano. La influencia artística futurista y su gusto por el deporte es clara en estas estatuas, porque el fascismo italiano, en cuanto tal, no fue capaz de desarrollar ninguna teoría estética propia, como tampoco lo logró el

[80] Según Klein (1993a, 1993b), el fisicoculturismo, a diferencia del fascismo, rompe las diferencias raciales y sociales, como buen fenómeno de masas que es, tal como vimos al analizar la biografía de Charles Atlas, un italiano triunfador en los Estados Unidos que crea una imagen ecuménica. El fisicoculturismo no pretende ser racista, lo cual no quiere decir que no llegue a ser excluyente. El racismo no es un fenómeno identitario del fisicoculturismo, nunca lo ha sido porque el racismo en las sociedades inmigrantes, urbanas e industriales como era la norteamericana no tenía mucha cabida (Klein, 1993a). Campeones fisicoculturistas negros los ha habido casi desde el primer momento, y la discriminación racial apenas se ha notado en este deporte, en el que en los años sesenta, mientras las protestas por los derechos civiles, un negro cubano (Sergio Oliva) dominaba el mundo en este deporte, o mientras desde 1948 dos hermanos judíos canadienses procedentes de una familia pobre crearon la organización y la industria más poderosa de este deporte en torno a la IFBB y las industrias Weider, que actúan en revistas, máquinas, nutrición, equipos, etc. (Weider y Weider, 2006). Gracias a su carácter popular, el mensaje en el fisicoculturismo es el cuerpo mismo, no la raza. No obstante, como recuerda Dyer (1997) no hay que perder de vista que el cuerpo *bodybuilder* articula una masculinidad eminentemente blanca, no tanto por los concursantes sino porque presenta muchas tradiciones blancas (por ejemplo, hace referencia al arte clásico griego y romano).

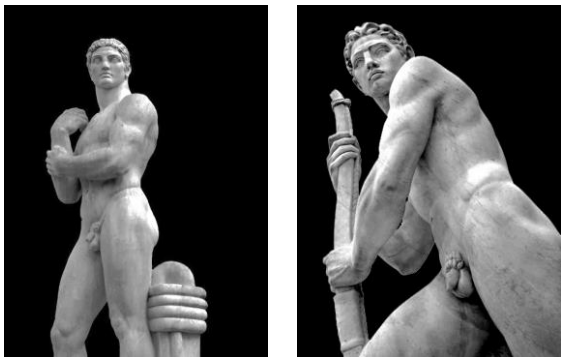
nazismo. Casi todas las figuras portan una herramienta moderna en las manos: raqueta de tenis, guantes de boxeo, disco, etc. No están en acción pero tampoco están hieráticos.

El deporte era popular en la Italia de los años veinte y treinta, sobre todo el fútbol (que se italianizó entonces por otro nombre más italiano como *calcio*) y el ciclismo, se utilizaron como vehículos catalizadores de las ideas y propaganda del régimen de fuerza viril y concepciones raciales que identificaban al fascismo.[81] El culto al deporte se convirtió en una política pública, quedando la gestión del mismo en manos del Partido fascista italiano. Se cuidó mucho la participación de Italia en los Juegos Olímpicos, mejorándose los resultados, de modo que en 1924 quedó en séptimo lugar. Pretendiendo aclamar los valores de los dioses de la antigüedad romana, pero a la par acercándose a los tipos humanos corrientes, como los boxeadores, se quedan en meros estereotipos fisicoculturistas de un ciclópeo tamaño y de perfección anatómica, pero con una escasísima aportación narrativa: son estatuas que nada dicen, nada aportan, no hacen nada, no expresan nada que no sea su propia monumentalidad y desnudez, esperando que el espectador quede asombrado. Se acudía a la desnudez, no tanto por motivos estéticos ni por rememorar la estatuaria clásica, sino porque desindividualiza y asimila a la masa de un modo similar a como hacen los uniformes. Los atletas ni siquiera son testigos de un hecho narrativo. Las esculturas son alusivas y académicas, imágenes conformistas hechas con un formalismo vacío de significado, pero que contribuyen a la construcción del mito del fervor, optimismo, eficiencia y vigor nacionalistas.

Como todo arte totalitario, sus representaciones iconográficas van dirigidas a un público poco refinado en lo artístico, sin que por ello se pierda en atractivo, pues éste para todo ese público no refinado deriva de que es un arte sencillo, figurativo, emocional y nada intelectual, un verdadero alivio frente a las exigentes complejidades del arte vanguardista o moderno, con sus abstracciones, excentricidades, surrealismos, irrealidades… Curiosamente, la cultura popular utiliza los mismos subterfugios iconográficos, narrativos y simbólicos para llegar a su público: sabiendo que es un público poco refinado, presenta un arte sencillo, figurativo, emocional, realista y nada intelectual, eliminando complejidades en la narración como pueden

[81] Mussolini es pronto consciente de que hay que mejorar la salud física del ciudadano de Italia porque uno de cada cuatro italianos es rechazado en su incorporación a filas por su falta de forma física. Comienza entonces a establecerse las lineas generales para la formación del futuro hombre italiano, menos intelectual y diletante, más aguerrido, espartano y heroico, ideas que parecen estar escritas sobre las miradas teatrales de estos héroes de mármol, cuya pose poco difiere de la del guerrero concentrado antes de la batalla o a punto de lanzar la granada (Mosse, 1996).

ser un excesivo naturalismo o la abstracción. De ahí que, por un lado, el gusto por el arte totalitario haya renacido en algunos estamentos sociales, que lo ven como algo entendible y como un descubrimiento (Sontag, 2007), y por otro la cultura popular haya acudido masivamente a los iconos, imágenes y figuraciones totalitarias.[82]



Estadio de los Mármoles.

El estilo de las estatuas del Estadio de los Mármoles es pretendidamente pagano, pero decadente. Se quiere presentar valores que estarían alejados de la moral católica e imbuidos de los valores fascistas, entre los que destacaba una nueva «educación física», término acuñado entonces, como paso previo a la formación militar y no exento de una carga ideológica de profundidad, pero también integrando en una estética que, si bien satisfacía las libidinosas miradas de las jóvenes italianas, marcaba una virilidad tan ostentosa que no podía menos que ser considerada como sospechosa. Son rostros realistas solo algo idealizados. Es una exhibición de muscularidad masculina y joven pero de hombres de su tiempo, de hombres del siglo XX y de la tecnología. Alguno hace el saludo fascista.

Es la representación no de un pueblo sino de un Estado, que es capaz de crear esos cuerpos hipermusculados y tecnologizados, es decir, de hombres preparados para la guerra moderna. El deporte es símbolo de la guerra. El fascismo italiano es un permanente ensalzamiento a la guerra. Son obras monumentales que no dialogan entre sí: no es una representación de un pueblo uniforme sino una reunión, bajo un mismo ideal supremo, de individualidades fuertes. El

[82] Compárese esto con el David de Miguel Angel, en el que la narración está perfectamente lograda en cada palmo de la estatua, que nos dice que está a punto de matar a Goliath, a quien perfectamente vemos por el iris de David y por la onda preparada, sin que Miguel Angel haya dado un solo cincelazo para construir la estatua de Goliath. Las figuraciones del Estadio de los Mármoles son, pues, un mero remedo *decó* del David de Miguel Angel, pero sin tomar nada de su brillante logro artístico. Son piezas de adorno pero de monumental tamaño, acarreando mucha materia, como buen *art decó* que son: marcadas líneas, acumulación de material y no velado erotismo, como la figura del musculoso Atlas que preside el edificio Rockefeller Center de Nueva York (1937), epítome de la escultura *art decó*.

fascismo italiano apela al individuo, quiere su compromiso, su sometimiento al ideal expresado por un Estado que modela la materia prima que son los cuerpos de los hombres jóvenes y que son portadores de un valor político. Es la manifestación de un Estado que crea a un hombre de su tiempo, que abraza los cambios, la tecnología y la velocidad, que no reniega de ellos para evocar pasados románticos. Según Griffin (2010) el fascismo italiano no quiere volver al Renacimiento ni al Imperio romano, sino crear en el mundo moderno un «hombre nuevo» cincelado por el empuje del Estado. Las estatuas del Estadio de los Mármoles no representan héroes del imperio romano o del Renacimiento. El fascismo fue un movimiento político modernista, pues no rechazó el mundo moderno en una huida hacia un pasado impostado, sino que quiso construir una Modernidad alternativa, mediante un nuevo comienzo, depurando de la Sociedad aquellos elementos decadentes que había traído consigo la Modernidad política, social e intelectual, la progresiva secularización de la vida humana, erosión de la cosmovisión y el sistema de valores burgueses, y la radical transformación de la vida material de las personas. El fascismo, sin embargo, no reniega de la Modernidad, porque no reniega de la idea de tecnología, progreso e industrialización y porque propone un pensamiento secularizado frente al tradicional pensamiento premoderno religioso. El fascismo crea, por imitación y sustitución, ritos, símbolos, mitos, y nuevos espacios sagrados arrancados a la religión (hay una nueva verdad que porta un nuevo profeta en un segundo advenimiento), que aparecen de diversas fuentes: del Cristianismo, de pasados mitificados e impostados (Renacimiento e Imperio) pero otros de artistas modernos.

No son dioses ni superhéroes que posean poderes inefables. Son hombres modernos, con cuerpos corrientes pero manufacturados, que quieren la semejanza a los dioses, hombres jóvenes sin miedo a la muerte, que constituyen una suerte de almacenamiento de energía. El fascismo quiere su carne, quiere al hombre que se integre en la milicia, no quiere ideales inalcanzables ni mitos impostados. Quiere carne y tecnología. No hay nada de arte postromántico, a semejanza del arte nazi. El arte fascista italiano no es una ensoñación de mitos y realidades difusas, es una exaltación de la carne misma, del cuerpo moderno y tecnológico.

Cada uno de los colosos marmóreos ostenta en su base el nombre de una ciudad, donante y sufragante de la escultura con la que se identifica, adjudicándole de paso el privilegio de ostentar atletas o marcas destacadas en el deporte que practica el Adonis de la talla correspondiente, aunque muy poco tuvieran que ver en realidad, pues a pesar de que no resulte extraño que ciudades marineras, como Génova o Nápoles, estuvieran representadas por remeros

y nadadores, menos se puede explicar que otras como Siena, Palermo o Pisa se reconocieran en lanzadores de piedra, de martillo o de disco.

Los especialistas piensan hoy que son fruto de un único diseñador,[83] que quizá fuera alguno de los nombrados, dada la unificación formal que muestran las diferentes tallas, aunque también es muy posible que fuera el gusto común de la época, ese arqueologismo romano, lo que se hubiera unificado en el hacer de cada uno de estos maestros del cincel, pues tal era la influencia del Duce y su intromisión en cada uno de los detalles menores de cualquier cosa que tuviera que ver con su imagen y con la propaganda del régimen, que ni siquiera podemos imaginarnos que la realización de estas esculturas monumentales escapara a su afán escrutinizador e intervencionista. Pero no existía entonces la permisividad sexual de principios de siglo aunque solamente se circunscribiera a pocas zonas y círculos sociales. Así, tras la toma de poder por Mussolini en octubre de 1922, no se introdujeron leyes condenando la homosexualidad, pero sobre todo porque la sociedad continuó siendo profundamente homófoba. Incluso tras la introducción de un nuevo código penal en 1930 a medida del estado fascista, el llamado «Código de Rocco», la homosexualidad continuó siendo legal, a pesar de que se habían previsto penas en el proyecto.

Estas imágenes cubrían y centraban la atención sobre uno de los aspectos más destacados de la pobre doctrina mussoliniana, pues ya debemos reconocer que el advenimiento de este dictador fue más bien fruto del rechazo de la situación anterior que de la existencia de un corpus doctrinal, ya que se carecía de una idea central sobre la que construir la sociedad y más que dictadura fascista, que en la práctica por supuesto fue, se distingue como dictadura personal dirigida y controlada al detalle por un autarca ególatra.

Otro aspecto interesante a resaltar es que la propaganda fascista (como hiciera la nazi) hace referencia al paso del tiempo. El cuerpo que aparece en el Estadio de los Mármoles es un cuerpo moderno tecnificado, que hace tareas, y que por ello es receptor y acumulador de los

[83] Para la realización de estas fabulosas tallas se movilizó a las últimas promociones de jóvenes escultores italianos que trabajaron en las canteras de Carrara, entre los que destacan Nino Cloza, Antonio Bertí, Giusseppe Ceconi, Eugenio Baroni, Silvio Canevari, Giovanni Bellini, Bernardo Morescalchi, Attilio Selva, Silvio D'Antino, Carlo De Veroli, Publio Morbiducci, y Aldo Buttini, lo cual no indica obligadamente que cada uno de ellos realizara un diseño propio de las esculturas que se muestran. Para entonces se había fundado ya (en 1928) la fascista Academia de Educación Física y Juvenil, que potenciaría en las juventudes italianas la educación del cuerpo no solamente para el adiestramiento de los músculos sino para «enseñar fuerza de voluntad y rapidez de decisiones», objetivo cuya lectura actual muestra que la aplicación del método deportivo tendía, en definitiva, a una preparación premilitar.

acontecimientos de la vida. Sin embargo, no hay representación del tiempo, no hay expresión del paso del tiempo. Por tanto, no hay memoria. La memoria nunca es neutra, es interesada. Las esculturas no tienen memoria, no tienen autonomía, y no forman parte del tiempo. El mensaje que la iconografía quiere dar es el de sumisión, de sometimiento, de comportamiento meramente maquinal y heterónomo, que no cuestione, que no dificulte y que no contravenga. Las estatuas representan la juventud del instante, identificando por tanto la vejez con lo ausente, con el cuerpo extraño y sin valor, por tanto prescindible en una confrontación.

Hemos comentado las figuras masculinas, pero al principio dijimos que hay una femenina, que representa una figura mitológica, no una mujer deportista. No es una obra en consonancia con las otras del Foro (Teja, 2008:6). Es una mujer idealizada y mitologizada en un contexto masculino, tecnificado y moderno. Está desnuda y apartada del resto, como signo de exclusión. Otra diferencia es que está sentada. Los hombres del Foro están todos de pie, son altos y fuertes, con sus músculos esculpidos, en tanto que la mujer parece escondida en un rincón y muestra un cuerpo sensual (13). En suma, no se eligió una mujer moderna en el deporte tecnificado sino un símbolo clásico de feminidad (16).

Hoy el Estadio de los Mármoles es visto con cierto aire de parque temático *art decó*. No tiene la fuerza metafórica y simbólica de antaño. Hoy el Estado no se percibe tan transformador de los cuerpos, o al menos no de este tipo de cuerpo. Hoy el Estado es la fuerza, la violencia legítima y no acude al cuerpo encarnado para reclutar una milicia que se aventure en una guerra neoimperial, esto es colonial.

Finalmente, ya hemos visto que el arte totalitario poco aportó desde el punto de vista estilístico. Se limita a copiar estilos, propuestas, formas y modelos ya explorados por otros. Solo le interesa el uso propagandístico de un arte ya creado y existente. Por tanto, la copia es su marchamo de identidad. Así, este conjunto estatuario está inequívocamente inspirado en las obras de los escultores modernistas norteamericanos de finales del siglo XIX, que retrataron cuerpos desnudos en actividades de la vida diaria urbana, como las fábricas y los deportes. El más representativo de esta tendencia fue Douglas Tilden (1860-1935), un gran admirador y conocido de Eugen Sandow y del fisicoculturismo. Las dos obras más representativas de Tilden son *Mechanics Monument* realizada en 1901, y *Football players*, de 1900. En la primera se nos muestra una herrería en la que trabajan varios herreros, como una metáfora de la vida industrializada. Hay tres figuras principales, una de un hombre hercúleo y otra de un anciano enfrente, ambos en la base de la estatua, y un hombre joven en la parte superior. Para el hombre joven actuó como modelo John Winfield Pearson. Pearson estaba interesado en la cultura física

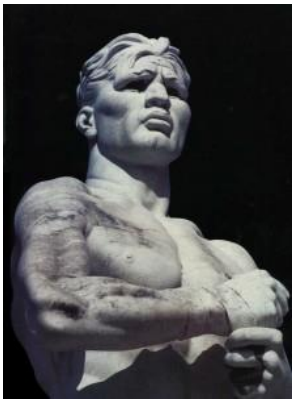
y tenía un cuerpo muscularmente muy desarrollado. Se sabe que el ídolo de Pearson era Eugen Sandow y que el propio Tilde admiraba al prusiano. Sin embargo, la más espectacular de las figuras es la de un hombre enorme que ocupa la posición central y se cree que Tilde se inspiró en Sandow. Utiliza un delantal de herrero que lo cubre por el frente, pero su espalda es visible desde atrás. Tilden dijo que sus rasgos eran de los cuerpos viriles de los hombres de la clase trabajadora. Es un tributo a la fuerza y los hombres perfectamente desarrollados tanto como un monumento al trabajo duro y el trabajo manual.

La otra estatua representa a dos jugadores de fútbol, uno de ellos de pie y el otro agachado arreglando la indumentaria del primero. Uno se ha lesionado y se apoya en el hombro del otro, y este está vendando con ternura las heridas del lesionado, lo cual quiere mostrar la íntima vinculación masculina en el deporte como la interdependencia entre los jugadores. Esta estatua representa el pujante movimiento social deportivo que nació a finales del siglo XIX y que en esos años de cambio de siglo estaba suponiendo una transformación de las relaciones sociales. El deporte, como actividad física, como recuerdo de lo natural frente a la cada vez más urbanizada y mecanizada vida en las ciudades, es una forma de salud para las sociedades modernas. Tilde retrata magistralmente esa idea en esta escultura de dos jóvenes jugadores de fútbol.

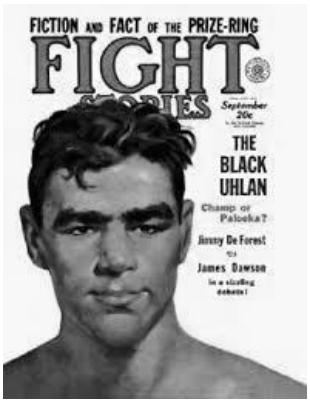
Mechanics Monument (1901), de Douglas Tilden.

Football players (1900), de Douglas Tilden.

Pero también se utilizan imágenes del arte popular, en concreto del arte comercial de la literatura *pulp* de los años veinte y treinta, de los portadistas de dichas novelas. Estos ilustradores tenían que hacer portadas muy atractivas para que el posible lector tuviera un incentivo en comprarlas. De ahí se desarrolló un estilo muy característico, realista, cuyo rastro podemos ver también en las estatuas del Estadio de los Mármoles.



Estatua de atleta del Estadio de los Mármoles.



Portada de la revista *pulp* americana *Fight*, de 1930, en la que escribió Robert E Howard.

IV. El CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ARTE SOVIÉTICO

IV.1. El futurismo ruso y el culto al cuerpo deportivo

Los distintos movimientos vanguardistas de principios del siglo XX, principalmente el cubismo, futurismo, expresionismo y constructivismo, inspiraron en parte el arte oficial totalitario soviético, aunque éste deviniera finalmente en una reacción contra las vanguardias. Las vanguardias, como fenómeno social y artístico revolucionario, fueron importantes en los días de la revolución, al menos lo fueron de forma táctica para los soviéticos. Mientras el fascismo italiano mantuvo una relación intensa con una de las vanguardias, el futurismo, de la que tomó mucho de su contenido, el nazismo renegó desde el primer momento de ellas, considerándolas un fruto de la conspiración judía internacional, y el mundo soviético tuvo un comportamiento errático: primero las acogió, especialmente el futurismo, en la versión futurista rusa, y luego las condenó al ostracismo.[84]

El futurismo tuvo un peso muy importante en el arte y la literatura soviética de los primeros años, conociéndose como futurismo ruso, más anárquico aún que el italiano. Quizás el artista ruso más asociado al futurismo y a su desarrollo subsiguiente fue Kazimir Malevich (1878-1935). Al igual que los futuristas italianos, los rusos estaban fascinados por el progreso, el dinamismo, los automóviles, la juventud, la violencia, la velocidad y la inquietud de la vida urbana moderna. Repudiaban el arte estático y anquilosado del pasado, pues repudiaban todo

[84] Tommaso Marinetti el 20 de febrero de 1909 publicó su manifiesto futurista en las páginas de *Le Figaro*: «Los elementos esenciales de nuestra poesía serán el valor, la audacia y la revuelta. El Tiempo y el Espacio murieron ayer. Vivimos ya en el absoluto. Queremos glorificar la guerra ―única higiene del mundo―, el gesto destructor de los anarquistas, las grandes Ideas que matan. Queremos destruir los museos y las bibliotecas, combatir el moralismo y todas las cobardías oportunistas y utilitarias…»

lo que fuera tradición y burguesía, a la que asimilaban con la decadencia y le hacían responsable de todos los males modernos: la incertidumbre económica, los cambios bruscos sociales, la pérdida de los valores rurales en un entorno urbano agresivo, la desesperanza, la guerra...[85]

El culto al cuerpo característico del futurismo italiano inspiró algunos cuadros de los años de la revolución y de los primeros años soviéticos, en que se representaba a boxeadores y luchadores, puesto que las imágenes del boxeador y del luchador eran recurrente en la estética futurista italiana (y de ahí su representación en el Estadio de los Mármoles, tal como hemos visto anteriormente, una prueba irrefutable de la decisiva influencia del futurismo en los movimientos políticos totalitarios, especialmente el fascista italiano). Algunos de los pintores más característicos de esta época, previa al realismo socialista que vendría después, con la eliminación casi total de todo rasgo corporal en las representaciones, son los hermanos Zdanevich, que se sabe que iban a un gimnasio de musculación y que realizaron algunos cuadros sobre ejercicios de lucha y fisicoculturismo. Pero no fueron los únicos que representaron este tipo de imágenes, tan propias del futurismo, en la que se exhibían cuerpos fuertes y desnudos, pues el cubo-futirismo también acudió a este tipo de imágenes: *Luchadores* (1908-1909) y *Lucha* (1909-1910), de Natalia Goncharova (1881-1962); o el *Retrato de Vladimir Burluik* (1910) y *Riña en una taberna*, de Mijaíl Larionov (1881-1964, esposo de Natalia Goncharova); o el más explícito, al representar cuerpos semidesnudos: *Autorretrato con Petr Konchalovsky* (1910), de Ilia Mashkov (1881-1944), que exaltaba la potencia física de los representados, con cuerpos inequívocamente fisicoculturistas, en contraste con un entorno refinado en el que aparecen, con libros y objetos que son más propios de intelectuales y personas vinculadas con la cultura tradicional que con la cultura de gimnasio (Ferrero, 2012). Que sepamos, este el ejemplo más claro e interesante en que se ha utilizado el fisicoculturismo en el arte pictórico de altura, conjuntamente con el cuadro de Hamilton que da origen al *pop-art* y que posteriormente tendremos oportunidad de comentar con más detalle (nótese, en todo caso, la poderosa influencia que el cuadro de Mashkov tiene sobre el de Hamilton, siendo éste en realidad no otra cosa que una revisitación del cuadro de Mashkov). Las representaciones de Mashkov y Hamilton de fisicoculturistas son los dos más importantes usos que en el arte moderno se ha

[85] Autores como Pushkin, Tolstoi y Dostoyevski debían ser repudiados porque representaban el pasado periclitado de burgueses más preocupados por sus pequeñas miserias personales que por los cambios sociales e históricos que afectaban a la colectividad. El futurismo ruso era un movimiento decididamente ácrata pues no reconocían ningún tipo de liderazgo, ni siquiera el de Tomasso Marinetti, que poca acogida tuvo en 1914 cuando viajó a Rusia para hacer predicamento de sus teorías estéticas. Incluso fue abucheado.

hecho del fisicoculturismo en pintura, como lo son en la estatuaria las obras de Breker, el Atlas del Rockefeller Center y las estatuas del Estadio de los Mármoles.

Autorretrato con Petr Konchalovsky (Ilia Mashkov, 1910).

Los luchadores, de Natalia Goncharova, 1908-1909.

IV.2. El *art decó* como referencia estética soviética

En el museo de los monumentos soviéticos de Budapest pueden contemplarse alguna de estas estatuas, que siguen el mismo patrón estético *decó* que el Atlas del Rockefeller Center o las estatuas de Breker y del Estadio de los Mármoles.

Monumento del museo de las estatuas de Budapest.

Monumento del museo de las estatuas de Budapest.

Esto era así porque los grandes patrocinadores del capitalismo americano del periodo posterior a 1929, al igual que los líderes de la revolución socialista y de los partidos fascista y nazi, querían emparentarse con una raza superior, una raza inventada, la raza de los semidioses que rigen los destinos del mundo. Este sentimiento se traslucía figurativamente en las estatuas. De esta forma, hay un parecido más que razonable entre el *Prometeo* del Rockefeller Center, el Atlas del Rockefeller Center, el *Prometeo* de Breker y una de las estatuas del Museo de Budapest.[86]

[86] La escultura del Rockefeller Center en Nueva York fue realizada en 1936 por Lee Lawrie y René Chambellan, como inequívoca representación del triunfo del capitalismo. En ella, el eje norte-sur del gran orbe de bronce apunta a la Estrella Polar, y en uno de sus anillos se encuentran representadas las doce constelaciones. No

Atlas, del edificio de oficinas Rockefeller Center de Nueva York.

Escultura representativa del arte soviético.

Esa inicial influencia de las vanguardias, aun admitiéndose el *art decó*, sobre todo del primer futurismo ruso nihilista, poco duraría, porque las vanguardias también contenían en su seno la semilla de su propia destrucción: no tienen cabida en regímenes totalitarios que buscan mensajes sencillos para la masa popular y proletaria, y tampoco tienen cabida en occidente en momentos de máximo desasosiego provocado por las guerras mundiales, la industrialización masiva y la inmigración urbana, con todos los problemas sociales y humanos que ello comportaba y para los cuales las vanguardias no supieron dar inmediata respuesta, siquiera, como sí lo hizo la cultura popular (caso evidentísimo del cine y la literatura *pulp* americana previa a la Segunda Guerra Mundial), mediante un bálsamo estético e intelectual presentando mundos imaginarios, evasivos y escapistas con los que luego enfrentarse a la realidad inmediata. Las vanguardias son, desde este punto de vista, algo completamente alejado de las masas. Son un fenómeno elitista que no sirve en el propósito de los poderes totalitarios de aportar un lenguaje sencillo y entendible por todos. Los artistas rusos de vanguardia no tuvieron más remedio que elegir entre asimilarse o suicidarse. Muchos optaron por esta segunda opción. Malevich abandonó la pintura para dedicarse a la enseñanza y a la escritura, diluyéndose en el funcionariado soviético.

extrañamente, cuando se presentó al público esta estatua en 1937 algunos protestaron por la similitud que la misma tenía con la figura de Benito Mussolini. O como las esculturas de Breker y Thorak, igualmente *art decó*, musculosos hombres que no sostienen el globo terráqueo o los cielos, como hace el titán Atlas de Nueva York, sino las grandes ideas propagandísticas del nazismo. La ausencia de todo rastro narrativo, o ser este apenas perceptible, convierte a esta estatuaria en un mero adorno.

IV.3. El acercamiento a lo real en lo estético

A partir de 1921 los soviéticos decidieron adoptar políticas «realistas», *acercarse a la realidad* en lo social y económico. La muerte de Lenin el 21 de enero de 1924, acelera el proceso, y el ascenso de Stalin al poder, consolidado en 1934, cambia definitivamente el rumbo de la revolución soviética.

Los primeros años de la revolución, de la destrucción del orden establecido, habían pasado. Los años en los que se permitía el influjo de las vanguardias deberían superarse. Los ideólogos soviéticos tenían razón en que con la revolución de 1917 se estaba ante el advenimiento de una nueva era. Lenin dijo que por primera vez en la historia los hombres hicieron una revolución con el objetivo de apoderarse del poder, o de «la máquina del Estado». Ahora era tiempo de construir sobre bases sólidas, mirando al futuro, el momento de construir un hombre nuevo, y sabían cómo hacerlo: mediante la coerción proletaria en todas sus formas, mediante ejecuciones si fuera necesario, con el objetivo de dar al pueblo su libertad, considerándolo como adulto y responsable; tanto es así que un Máximo Gorki inicialmente crítico dijera que «se quiere proceder al remodelado de la materia humana vivienda» (Heller, 1985:11-12). Por tanto, el contenido destructor de las vanguardias, casi todas, especialmente el futurismo, que inspiró tanto en la Italia fascista como en los primeros años de la Rusia soviética, se dejó atrás. No era momento de destruir nada, salvo a los restos de las propias vanguardias que permanecían en la Rusia soviética.

Para León Trotsky, el arte que debería nacer de la revolución era «incompatible con el pesimismo, con el escepticismo, con todas las demás formas de abatimiento espiritual», y debería ser «realista, activo, colectivista, de forma vital y henchido de una confianza ilimitada en el porvenir». El hombre nuevo a que daría lugar, «comenzará a armonizar con todo rigor su propio ser. Tratará de obtener una precisión, un discernimiento, una economía mayores, y por ende belleza en los movimientos de su propio cuerpo, en el trabajo, en el andar, en el juego. Querrá dominar los procesos semiinconscientes e inconscientes de su propio organismo: la respiración, la circulación de la sangre, la digestión, la reproducción. Y dentro de ciertos límites insuperables, tratará de subordinarlos al control de la razón y de la voluntad. El *homo sapiens*, actualmente congelado, se tratará a sí mismo como objeto de los métodos más complejos de la selección artificial y los tratamientos psicofísicos. […] El hombre se esforzará por dirigir sus propios sentimientos, de elevar sus instintos a la altura del consciente y de hacerlos transparentes, de dirigir su voluntad en las tinieblas del inconsciente. Por eso, se alzará al nivel más alto y creará un tipo biológico y social superior, un superhombre si queréis. […] El hombre

se hará incomparablemente más fuerte, más sabio y más sutil. Su cuerpo será más armonioso, sus movimientos más rítmicos, su voz más melodiosa.» (Ferrero, 2012:5).

En consecuencia, estilos modernos y vanguardistas como el impresionismo, el surrealismo, el dadaísmo y el cubismo fueron rechazados debido a los principios subjetivistas que subyacían a ellos y a los temas que trataban (el realismo socialista sólo consideraba temas relevantes como la política y los trabajadores). Ello llevó a rechazar dichos estilos por ser manifestaciones artísticas de la burguesía decadente. Sin embargo, eliminar todo rastro estético es algo muy difícil, pues es evidente para nosotros que el cubo-futurismo de Natalia Goncharova fue uno de los orígenes estéticos del realismo socialista en el arte. Esas masas informes que apenas dejan entrever la carnosidad de los cuerpos, que tan magistralmente pintara Goncharova en sus cuadros de luchadores, se dejan traslucir en la estatuaria soviética de este estilo, con grandes moles en las que el cuerpo humano apenas se deja ver, o cuando lo hace es en forma idealizada.

Los soviéticos acusan a los vanguardistas de idealistas, de crear un arte alejado de las masas proletarias, que estas no entienden. Ni siquiera lo entendía, según sus propias palabras, Lenin, cuánto más las masas proletarias. El poder soviético quiere que el arte, en cuanto forma de comunicación con el proletario, cumpla una función, siendo tal función su legitimación: existe y se le permite su existencia porque tiene su cuota parte de contribución en la revolución, que es difundir el mensaje revolucionario. El arte, en consecuencia, solo estará legitimado si sirve para la revolución y para la construcción de un hombre nuevo. Si hay que enviar mensajes a las masas proletarias, éstas tienen que entenderlos, por lo que los medios, los signos, las metáforas tienen que ser fácilmente entendibles por el proletariado. Hay que reducir la complejidad del contenido de la narración, hay que presentar objetos realistas, expresiones claras, no hay que dejar al proletariado caer en el asombro y en la pregunta. La concepción proletaria del arte y de la literatura supone un rechazo, una reacción, contra las vanguardias.

En 1932, el Comité Central del Partido funda la Unión de Escritores Soviéticos y se instaura así el realismo socialista como método unificador de la creación literaria. Este decreto del Partido, que tenía como objetivo someter toda la práctica cultural soviética a la dirección del Partido, inaugura formalmente una nueva etapa, la estaliniana, en la vida cultural del país, por la cual se subordinó el arte al didactismo social, eliminando los experimentos artísticos sofisticados para las élites urbanas, que eran descalificados alternativamente como «formalistas», «pequeñoburgueses», «decadentes» y «cosmopolitas» (Ferrero, 2012:12-13).

En 1934, durante el primer congreso de la Unión de Escritores Soviéticos, Máximo Gorki afirma que «el realismo socialista (es el) realismo de los hombres que transforman, reconstruyen el mundo», y que es «el modo realista de pensar por imágenes, fundado sobre la experiencia socialista». Dicho en otras palabras, el realismo soviético es la muerte de las vanguardias, la reacción contra las vanguardias.

El objetivo del realismo socialista es exaltar a la clase trabajadora, ensalzando su vida, ya sea en el campo o en las fábricas, su trabajo y recreación como algo admirable. Con ello se educa al pueblo en las miras y significado del socialismo. La meta final es crear lo que Lenin llamó un tipo de ser humano completamente nuevo, el Nuevo Hombre Soviético. Stalin describió a los ejecutores del realismo socialista como «ingenieros de almas».

Se representa al trabajador portando sus herramientas, o al soldado portando sus armas. El proletariado está en el centro de los ideales comunistas y por lo tanto su vida es materia digna de estudio. Con esto, el realismo socialista se distancia del arte aristocrático producido bajo los zares durante los siglos anteriores, pero curiosamente se entronca con la tendencia decimonónica a representar la vida social del pueblo común, cuyo exponente era Máximo Gorki (1868-1936), que había descrito ampliamente la vida simple del pueblo en sus novelas a finales del siglo XIX y que a partir de 1928 se convirtió en la primera figura intelectual del estalinismo, tras sus iniciales críticas a los excesos de la revolución, presidiendo la Unión de Escritores Soviéticos en 1934.

Los pintores representan campesinos alegres y musculosos, trabajadores de fábricas y granjas colectivas, maquinaria; durante el estalinismo también producían numerosos retratos heroicos de Stalin. Los paisajes industriales y agrícolas que exhibían los logros de la economía soviética eran temas muy comunes. Se esperaba que los novelistas escribieran historias concordantes con la doctrina marxista del materialismo dialéctico. Los compositores de música debían crear una música vívida que reflejara la vida y luchas del proletariado.

El 4 de mayo de 1937, en la explanada del Trocadero en París se asentó la Exposición Internacional de las Artes y la Técnica de París en la que participaron el totalitarismo soviético y el totalitarismo nazi. Era una metáfora del preludio de lo que estaría por venir en los siguientes años. A la derecha, el pabellón alemán de Albert Speer, con el águila de Kurt Schmid-Ehmen en lo más alto. A la izquierda, el pabellón ruso de Iofan, coronado por la enorme escultura de dos campesinos soviéticos, un hombre y una mujer, exhibiendo la hoz y el martillo. La estatua quería transmitir, como la mayoría de la imaginería política de la época, unidad, victoria y

progreso. La estatua medía veinticinco metros de altura y fue creada por Vera Mukhina. El nombre original de la estatua era *Rabochiy i Kolkhoznitsa* («trabajador y mujer del koljós»), y esa imagen sería utilizada profusamente en la época estalinista para difundir los mensajes que se querían transmitir a las masas de unidad, de familia ordenada representada por la presencia del hombre y de la mujer en régimen de igualdad, de comunión del pueblo con los principios de la revolución representados en la hoz y el martillo y en la actitud de marcha que tienen las dos estatuas, y de organización y trabajo.

Es, en uno y otro caso, el mismo mensaje, los mismos códigos del arte oficial, tal como señala Susan Sontag (2007), con una misma «utopía moral». Son dos muestras de una misma utilización del arte con fines propagandísticos sobre las masas populares, en las que el cuerpo sin embargo se utiliza de forma diferente. Los campesinos de Mukhina son grandes moles informes, en las que el cuerpo apenas se entrevé por estilizado. En cambio, en el arte nazi, como hemos visto, el cuerpo desnudo realista ocupa un lugar preeminente.

CAPÍTULO VIII. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO REPRESENTACIÓN DE LA HIPERVIRILIDAD Y LA PARADOJA DE LA MUJER TRABAJADORA DURANTE LOS AÑOS DE LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

I. LA IMAGEN DE UNA MUJER FUERTE EN UNA SOCIEDAD PATRIARCAL EN GUERRA

Tras la Segunda Guerra Mundial aparece un parón y ralentización de casi toda la vida social y cultural, tanto en Europa como Estados Unidos. En Europa, debido lógicamente a los efectos de la contienda, y en los Estados Unidos tanto por estar más preocupados por la guerra que se libraba en Europa y el Pacífico que por otros asuntos internos, como por su involucración directa en la contienda. Fue un momento en que, ante la ausencia de fuerza trabajadora por efecto del reclutamiento y la llamada a las armas, las mujeres se incorporaron de forma masiva a la actividad laboral para suplir esa carencia súbita provocada por la guerra.

Su esfuerzo bélico se necesitaba para poder ganar la guerra, porque no solo era preciso combatir al enemigo en primera línea de fuego, también era necesario el trabajo en las fábricas e industrias que pertrechaban a las tropas en el frente. Esa incorporación de la mujer al trabajo supuso un vuelco importante en la sociedad norteamericana y en la europea, que supuso una presencia social de la mujer sin parangón. La mujer adquirió a partir de entonces un protagonismo social y económico que no había tenido hasta ese momento.

Fue en aquellos años, y en aquellas circunstancias bélicas social y políticamente excepcionales para la sociedad norteamericana, cuando apareció la imagen de *Rosie the Riveter* (Rosie la remachadora). Rosie es, desde entonces, un icono cultural en Estados Unidos de fuertes connotaciones feministas. Representa a las mujeres de ese país que trabajaban en fábricas durante la Segunda Guerra Mundial, muchas de ellas en la industria armamentística, reemplazando a los hombres que en ese momento estaban combatiendo en la guerra. El personaje que refleja la imagen de Rosie es considerado como un icono protofeminista en Estados Unidos. Apareció como icono publicitario en carteles del Gobierno federal, animando

a las mujeres a incorporarse a esos puestos de trabajo, y rápidamente se utilizó la imagen para publicidad y para ilustraciones de todo tipo.[87]

Las otras dos figuras que queremos analizar aquí –hay otras muchas, pero nos centramos en estas dos–, son la contraposición de Rosie, la evasión fantasiosa erotizante que representan Mujer Maravilla y Sheena.

II. LOS ICONOS DE LAS MUJERES CON CUERPOS *BODYBUILDER* DURANTE LA GUERRA: ROSIE, MUJER MARAVILLA Y SHEENA

II.1. Rosie la remachadora

La imagen de Rosie la remachadora es la de una mujer joven pero muy fuerte, que no evita en ocasiones mostrar su musculatura en señal de advertencia o desafío. Aparece vestida con un mono azul propio de los empleados industriales y tocada con un pañuelo rojo. A veces con la máquina de remachar en el regazo mientras se come un sándwich. Esta mujer joven pelirroja ha pasado, pues, a la historia de la iconografía mundial, como prototipo feminista, en este caso por influencia norteamericana.

Rosie con la máquina reclamadora (pintura de Norman Rockwell). © Estate of Norman Rockwell.

Enseñando sus músculos. © United Press International.

[87]Son memorables las de Norman Rockwell. Antes que la imagen se hiciera famosa por su desarrollo publicitario, en el bagaje cultural norteamericano había una canción sobre Rosie. El concepto publicitario de «*Rosie the Riveter*» apareció por primera vez en 1942 en la canción homónima escrita por Redd Evans y John Jacob Loeb. Dado su éxito, la canción fue grabada en sucesivas ocasiones por varios artistas, convirtiéndose rápidamente en gran un éxito a nivel nacional. La letra de la canción describía a Rosie como una mujer trabajadora que trabajaba incansablemente para ayudar en el esfuerzo bélico de Estados Unidos durante la guerra.

Consecuencia de su naturaleza eminentemente publicitaria y masiva, el mensaje iconográfico que presenta Rosie se presentaba en términos que resultaban muy claros para la ciudadanía: si los hombres estaban en la guerra de Europa, Rosie estaba al mando, y nada debía temerse por el futuro del país y de su industria.

Aunque Rosie es una muchacha fuerte, no por ello pierde su feminidad, que se disimula solo parcialmente por vestir el poco estético mono de faena azul y portar máquinas grasientas. Rosie es una mujer de su tiempo, que no pierde su encanto y su carácter. No es una imagen masculina sino típicamente femenina, pero de una mujer fuerte y segura de sí misma. Incluso cuando muestra desafiante sus músculos, no por ello deja de ser mujer. Rosie representa una nueva imagen de la mujer norteamericana, más decidida, más activa y resolutiva. Los tiempos obligan a tomar partido, a hacer cosas que antes ni siquiera se habían planteado. Pero Rosie lo lograría con su coraje y su fuerza.

Aunque las mujeres a las que Rosie representaba se encargaban de las labores y trabajos duros que tradicionalmente había sido propias de los hombres, éstas esperaban volver a sus actividades hogareñas cuando la contienda terminara. La mayoría de ellas abandonó su puesto de trabajo recién adquirido, y optó por recuperar su rol como ama de casa. En tal sentido, es interesante lo que dice Bourdieu (2017:47) acerca de que las mujeres estaban »destinadas simbólicamente a la resignación y la discreción, por lo que o utilizaban algún poder dirigido contra el fuerte, o accedían a negar su poder, reconociendo que ejercen ese poder por mera delegación». Esa incorporación social y laboral de la mujer que se produjo en esos años se vio que en la práctica que fue un poder por delegación, una incorporación meramente temporal ante la escasez de mano de obra masculina.

A pesar de que en este caso ciertamente Rosie está ejerciendo su poder por delegación masculina, en los términos que hemos visto expresados por Bourdieu, lo cierto es que, desde un punto de vista semiótico social, es interesante comprobar cómo en Rosie se produce algo que no había aparecido hasta ese momento y que va un poco más allá de la delegación. En efecto, la imagen de la mujer, del cuerpo femenino, como es conocido, ha sido manipulada tradicionalmente en nuestras sociedades con un objetivo de beneficiar la jerarquía social, desde la introducción del corsé en el siglo XVII, que era un instrumento por el cual se creaba una imagen de la mujer socialmente deseada, siendo los hombres los que creaban ese deseo y, por tanto, forzaban la imagen, de ahí la idea de jerarquía que se transmitía con el corsé (Corvina, 2006:145). La idea de belleza es netamente cultural, no biológica, y son las fuerzas sociales dominantes las que crean esa imagen en cada momento histórico. La relegación de las mujeres

en las sociedades occidentales del siglo XIX y buena parte del siglo XX hizo que la idea de belleza femenina fuera creada por los hombres. Las mujeres eran consideradas como el «sexo débil», por lo que socialmente el corsé lo que hacía era magnificar esta situación. Debido a que el corsé no provocaba ningún beneficio en las mujeres que lo llevaban, sino muchas veces problemas de salud que se prolongaban con el tiempo, eran los hombres los beneficiados por él (Scott, 2011:71).

Sin embargo, en la imagen de Rosie no aparece esa manipulación, y mucho menos mediante el corsé castrador, que ya había sido abandonado masivamente en los años veinte del siglo pasado, dejando de ser moda para pasar a ser un símbolo de represión sexual contra las mujeres. Su imagen no la de un cuerpo idealizado al estilo anterior, en la época en que era el hombre quien creaba la imagen ideal de cuerpo femenino sensible y moldeado externamente por el corsé. Rosie podemos decir que no está físicamente muy en forma, pues no es una mujer con cuerpo de avispa ni tampoco es excesivamente atlética. Su imagen es un punto andrógina, heredera directa del estilo *flapper* de los años veinte, que fue la primera vez en que las mujeres pudieron influir directa y libremente en la imagen que culturalmente se tiene de belleza corporal femenina. En los años cuarenta y cincuenta el ideal de cuerpo femenino fue más allá. Las mujeres pretendían una imagen corporal que reflejara los esfuerzos que estaban haciendo en la contienda bélica. Es una forma de reivindicación de género y social. La imagen sexual, la sexualidad a través de la imagen del cuerpo, no era bien recibida entre aquellas mujeres. La idea de voluptuosidad del cuerpo no estaba asociada a la imagen del cuerpo femenino. De ahí que en la representación publicitaria de Rosie se aglutinaran ideas culturales de aquellos tiempos, y que su imagen fuera recibida como un grandioso y eficaz icono cultural representativo de los cambios sociales que las mujeres norteamericanas estaban sufriendo en aquellos años.

Dicho lo anterior, no podemos tampoco dejar de evidenciar que en Rosie también se evidencia un modelo viril y, por tanto, nos enfrentamos ante una aporía que aparece en la dicotomía entre el feminismo de la igualdad y el feminismo de la diferencia. En efecto, el de Rosie es una manifestación de voluntad de poder femenino, pero desde el punto de vista un tanto reduccionista, basado en la idea de que si eres físicamente fuerte, puedes ser psíquica y socialmente fuerte, y por tanto dejas de ser una víctima. Ese reduccionismo conlleva correr el riesgo de volver a caer en un modelo viril y patriarcal, que no rechaza el concepto de poder y lo hace coincidir en grandes extensiones solo con fuerza física y el dominio. Rosie, no lo olvidemos, es un icono creado por hombres.

Rosie, en suma, es una luchadora contra la opresión del corsé y la creación masculina del ideal de belleza femenina. Es una luchadora social contra la identidad de género que asociaba la mujer a su papel en la casa y la cocina, de cuerpo voluptuoso, y sometida al marido que vuelve de la guerra. Rosie es capaz de tomar sus decisiones, y reivindica su rol en la sociedad. Las Rosies de aquellos años reclamaban, pues, no solo libertad corporal sino reconocimiento social y de género.

II.2. Imágenes de la mujer fuerte en una sociedad patriarcal de la Modernidad

En estos años aparecieron múltiples iconos femeninos que vienen a contrarrestar la inicial preponderancia de los personajes masculinos en el mundo del cómic. Son infinidad, algunos de ellos tan importantes como Cat Woman, por lo que no podemos detenernos a analizarlos a todos ellos. Pero sí podemos centrarnos en dos personajes que representan, cada uno de ellos, las características que tenían la mayoría de estos personajes femeninos de los años cuarenta del siglo pasado. Son dos personajes que tienen un planteamiento ligeramente diferente de la expresión e ideología corporales. Son dos mujeres fuertes, aunque no muscularmente hipertrofiadas, especialmente la Mujer Maravilla. No era momento histórico para una representación de una mujer muscularmente hipertrofiada; eso haría difícil generar credibilidad al personaje, por lo que la expresión y representación de la fuerza se conseguía mediante otros recursos narrativos simbólicos y estéticos: en el caso de la Mujer Maravilla, a pesar de que tenía un cuerpo fornido, eran sus poderes sobrenaturales derivados de su condición de diosa amazona. En el caso de Sheena, sus poderes eran su capacidad acrobática y su astucia para luchar con el enemigo en entornos salvajes.

Tal como señala Rodríguez Moreno (2007:131), «estas heroínas permiten ver a una mujer que compite en igualdad con los hombres. Fuertes, valientes, bellas y patriotas, acaban rompiendo con el estereotipo de débiles enamoradizas que las mujeres arrastran desde sus primeras apariciones en el cómic. Suelen ser, eso sí, versiones feminizadas del héroe: Wonder Woman es en cierta medida Superman, Miss América es el Capitán América en mujer, y Miss Marvel un remedo femenino del Capitán Marvel. La mujer no tiene una identidad propia en el cómic, sino que mayormente imita al hombre al realizar un trabajo que hasta hacía muy poco era eminentemente masculino.»

Mujer Maravilla es una respuesta al liderazgo masculino en la sociedad de aquellos años, tal y como era Rosie la remachadora. Nació con ese objetivo, de ser una mujer fuerte e

independiente, adelantándose en muchos años al movimiento feminista de los años sesenta. Sheena nació como réplica de Tarzán, de formas más esbeltas y sensuales, que no era más que un divertimento para un público masculino, que de esa manera veía a una mujer de bellas formas luchando salvajemente en un entorno hostil, lo cual daba lugar a los dibujantes para exponer todo tipo de posturas que dejaran ver partes anatómicas de su cuerpo.

Mientras la Mujer Maravilla es un personaje por el que se quiere llegar a un público femenino, atrayéndolo al mercado fundamentalmente masculino de los *comic-books*, Sheena es un personaje típicamente dirigido al público masculino, para su goce visual estético. Desde este punto de vista, mientras Sheena es directa heredera de las mujeres de portada de las revistas *pulp* que luego dieron lugar al fenómeno *pin-up*, la Mujer Maravilla no lo es ni nació con ese objetivo, sino como una representación que quiere luchar contra los valores imperantes de género, que relegan a la mujer a una posición secundaria en la sociedad patriarcal, como objeto fértil y digno de admiración corporal. En la Modernidad durante siglos, la mujer ha sido representada como el objeto erótico por excelencia. En cuanto tal, se le rendía tributo y se le ensalzaba como observable, deseable, desnudable (Aguiar, 1998). «Majas desnudas y vestidas, venus en incontables caracterizaciones, mujeres fatales, vírgenes inquebrantables; exuberantes senos, labios finos, delicadas manos, redondísimas y mórbidas formas, erectibles pezones, montes de venus encrespados fueron el Objeto de Deseo desde que la herencia de la polisexualizada Grecia fue derribada culturalmente por los romanos. Pasados alrededor de 20 siglos, en el siglo XX se evidencia el resquebrajamiento del monopolio erótico femenino» (Aguiar, 1998:270).

La Mujer Maravilla y Sheena representan, pues, las dos imágenes que la cultura de masas ideológicamente predominante en el siglo pasado creó sobre la nueva mujer: una mujer fuerte y decidida, independiente de los hombres; y una mujer, que por muy fuerte y decidida, además de ser independiente de los hombres, no deja por ello de ser una forma de satisfacción masculina más acorde con la imagen tradicional que la sociedad patriarcal ha relegado para la mujer, como objeto placer.

En todo caso, tal como hemos visto con el icono Rosie la remachadora, es en los años cuarenta cuando se alcanza cierta igualdad entre el hombre y la mujer en Estados Unidos. Después de la crisis 1929 habían aparecido muchas historias de aventuras en las que el hombre era el protagonista, y la mujer ocupaba un puesto secundario. Pero en los años cuarenta esto cambió. «Al ir recuperándose la economía, y sobre todo desde las movilizaciones de guerra a partir de los últimos días de 1941, la mujer vuelve a elegir qué leer. Aparecen entonces toda

una serie de heroínas a imitación de los héroes masculinos, que tienen un éxito doble, ya que atraen tanto al lector masculino –son mujeres bellas y, a veces, poco vestidas– como al lector femenino, que se identifica más con personajes de su mismo sexo. También es durante la guerra cuando, al igual que en otras industrias, las mujeres comienzan a trabajar en los cómics ante a la falta de dibujantes masculinos» (Rodríguez Moreno, 2007:126).[88]

II.3. Mujer Maravilla. Superman con cuerpo patriarcalmente erotizado

De todas las mujeres personajes de *comics-books*, en especial en el subgénero de los superhéroes, el icono por excelencia en nuestra cultura es la ya mencionada Mujer Maravilla (*Wonder Woman*). Incluso en el reciente cómic de Frank Miller *Sin City* se muestra a una de las mujeres disfrazadas de este personaje, que ya tiene más de setenta años. Si hay una superheroína por excelencia esa es la Mujer Maravilla, pues apareció por primera vez en 1941 y por tanto es la más veterana. La ascensión de esta superheroína al estatus de icono pop empezó desde su creación como una réplica a Superman.

Fue creada por un psicólogo, William Marston, escritor consagrado que fue educado en Harvard y que (eran los años cuarenta) se proclamaba feminista. Marston dijo que «la Mujer Maravilla es propaganda psicológica para el nuevo tipo de mujer que ha de dominar el mundo». Ya en 1940, en un ambiente prebélico en Estados Unidos, William Marston se había mostrado públicamente como uno de los pocos intelectuales de su época favorable a los comics y en un defensor de su posible valor como herramienta educativa (Pérez Fernández, 2010:160). Fue contratado por DC Comics (entonces denominado *All-American Comics*) para que creara una superheroína que atrajera el público femenino, de lo que salió la Mujer Maravilla. Harry G. Peter fue el creador del concepto visual del personaje.

La Mujer Maravilla era, por expreso deseo de su creador, una luchadora por los derechos y la igualdad de la mujer en un mundo de hombres. Nació pretendidamente como un icono protofeminista, si bien con el tiempo, y sobre todo con la serie de televisión interpretada por Linda Carter la imagen se dulcificó muchísimo, desapareciendo en buena medida su

[88] Por lo demás, el tratamiento que la industria cultural de masas hacía en aquellos años en España sobre la mujer no dejaba de ser fiel reflejo de la posición social que ésta tenía, pues incluso no disfrutaba de todos sus derechos civiles. El icono por excelencia es la princesa Ingrid, del Capitán Trueno, siempre en un puesto secundario, que ayuda al héroe y al que quiere conquistar siempre con buenas artes.

connotación reivindicativa socialmente. En la actualidad, es más una pacifista que una luchadora por los derechos de la mujer. «Este personaje ha sido desde sus inicios controvertido, con ideales feministas radicales en los años de Moulton y moderados actualmente. Se aboga por la eliminación de la subyugación de la mujer a la fuerza del hombre. Se le atribuyen rasgos positivos representando un ideal, los guionistas crean un personaje con fuerza física pero sin violencia, aunque la utilice sin dudar en el momento necesario, un personaje seguro de sí mismo con ligeras imperfecciones porque se dan cuenta de que la amazona es sencillamente un ideal y, como tal, inalcanzable» (Marfil Díaz, 2014:145).

En la isla de las inmortales amazonas, Diana, la hija de la reina amazona Hipólita, se enamora de un piloto que ha caído accidentado, Steve. En contra de los deseos de su madre, Diana regresa con el piloto y abandona la isla de la igualdad y la libertad femenina, donde habitan las amazonas, Athenea, y pasa a convertirse en Diana Prince. La referencia a los mitos clásicos griegos de Diana Cazadora y de las amazonas es más que manifiesta, así como al mito del dios que se convierte en hombre, o del hombre creado por el dios. Marston pensaría que el público al que iba dirigido el personaje, jóvenes y adolescentes, no notaría ese plagio en la mitología. Diana Prince Diana sabe desde niña que es hija de la reina Hyppolita de Themyscira (ciudad citada por Herodoto como lugar griego de la época clásica). Era la reina de las amazonas. La diosa Hyppolita la creó de la arcilla, pero Zeus quedó prendado de la figura y sopló para convertirla en una semidiosa. La equivalencia con Diana Cazadora está en que es una diosa guerrera, aunque Diana Cazadora era la diosa de la caza, conectada con la naturaleza. La referencia mitológica a las amazonas también es evidente. Wonder Woman es la reina de las amazonas, mujeres guerreras de la mitología griega. Otras referencias a la mitología es el escudo, tomado de Hércules.

Las teorías que había desarrollado Marston como psicólogo eran que las mujeres son moralmente superiores a los hombres porque éstas, a diferencia de los hombres, son capaces de controlar sus apetitos más primarios. Esto supondrá a larga que las mujeres reinarán el mundo con sus armas psicológicas y no físicas, que son el amor, la pasión y la justicia (Pérez Fernández, 2011). Marston sostenía que las mujeres, muy emocionales al igual que la gente de raza negra, estaban fundamentalmente dotadas para el amor y predispuestas precisamente por ello a la sumisión. Por eso la Mujer Maravilla actuaría como un modelo femenino fuerte, que rompiera ese círculo amor-sumisión, actuando de forma independiente e inteligente. Esto era lo que las hacía poderosas en tanto que partidarias de afrontar la verdad antes que adoptar otras actitudes más conflictivas o problemáticas (Pérez Fernández, 2011:162). Marston concibió a la

Mujer Maravilla como un personaje fuerte, pero su idea de fuerza aplicable a la Mujer Maravilla era diferente a la idea que se aplica a la fuerza en el hombre, pues se refería a la disposición de las mujeres para someterse. Ese era un símbolo de poder y resistencia. Así, en cada página aparece alguien atado o encadenado de pies y manos. «Esta postura, viciada aunque progresista para la época, fue la que aplicó durante sus investigaciones en el área de la psicología y que revertirían en su personaje Mujer Maravilla» (Marfil Díaz, 2014:139). El abandonar Diana la isla de las amazonas era una forma de decirle a la mujer norteamericana que igualmente siguiera su camino sin necesidad de los hombres, pues para triunfar en la vida hay que ser, sobre todo, fuerte, no dependiente.

La Mujer Maravilla tuvo gran éxito. Durante los años cuarenta tenía su propia serie y aparecía, además, en *Adventure Comics*. Por un lado, el mensaje es femenino, mostrando a una mujer independiente que es capaz de solucionar sus problemas por ella misma, sin la ayuda de los hombres, pero su fuerza es masculina, aunque su imagen es inequívocamente la de una mujer sensual. Lo que ocurrió es que los lectores eran sobre todo hombres, porque veían a la Mujer Maravilla como un superhéroe más pero con curvas. Esta atracción sexual de la Mujer Maravilla fue parte integrante de su éxito, por lo que en realidad no era más que la imagen de una mujer tal y como la querían ver los hombres lectores. Estamos aún muy lejos en el tiempo de la presentación de una mujer hipertrofiada muscularmente, con rasgos andróginos, que aparecería mucho más tarde, ya en los años ochenta del siglo XX.

© DC Comics. La Mujer Maravilla en el cómic original, con la primera imagen de la heroína.

Sheena, Reina de la Selva. © Estate of Will Eisner.

Hay una atracción sadomasoquista en la Mujer Maravilla, pues casi todas las historias estaban plagadas de castigos, dominación y fetiches. Con frecuencia amordazaba a sus enemigos al objeto de que dijeran la verdad y con ello pudieran salvar su vida, pero Marston sabía que el sadomasoquismo en buena medida tiene un fuerte componente estimulador sexual,

pues atraen la sumisión y dominación sexual (el sadismo consiste en «disfrutar el sufrimiento del otro», según explica Marston en una carta de 1943; Pérez Fernández, 2011). Lo cierto es que Marston vivía con dos mujeres, su esposa y su amante, y se decía que ésta era aficionada a usar muñequeras y látigos. Quizá la vida privada del escritor se reflejara en el símbolo de la Mujer Maravilla en esa forma. Obviamente, este mensaje no llegaba de forma explícita al lector, que veía como normal el uso de todo tipo de elementos y armas que ayudaran a la Mujer Maravilla a derrotar a los villanos.

Las iniciales reticencias de los editores hacia una mujer superheroína Marston las contrarrestó diciendo que si se creaba un personaje fuerte pero seductor, «los hombres estarían encantados de someterse a ella». La Mujer Maravilla dialoga con los criminales, los entiende, quiere rehabilitarlos, disfruta dialogando con ellos aunque al final, llegado el caso y la necesidad, pueda llegar a matarlos. Superman y Batman nunca hicieron tal cosa. «Esta amazona cree que los criminales se rehabilitan por medio del razonamiento realizado con comprensión amorosa, demostrando que con la educación y dirección adecuadas se consigue transformar villanos» (Marfil Díaz, 2014:145).

Los enemigos de la Mujer Maravilla no eran por lo general hombres sino mujeres. Esas mujeres manifestaban una especial fiereza y astucia contra las que tenía que actuar la Mujer Maravilla. Les adornaban además un cuerpo atractivo y deseos de ocupar un puesto que se les negaba, pues la sociedad consideraba que esos puestos reclamados por estas mujeres eran «el lugar» y «la actitud» propias de un hombre (no olvidemos que los guionistas y dibujantes que le daban vida al personaje no eran mujeres sino que eran hombres). Que hubiera competencia entre los referidos personajes femeninos, no significa que Mujer Maravilla pudiera empatizar con ellas, creando pactos entre mujeres, grupos sociales femeninos.

En los años cincuenta del siglo pasado las ventas rozaban los cincuenta millones de ejemplares. Pero los superhéroes, que estaban tan asociados al *New Deal* y a la Segunda Guerra Mundial, perdieron su esplendor. El público estaba cansado de los superhéroes. Solo quedaron Superman, Batman y la Mujer Maravilla. Además, un sentimiento anti-historietas en el mundo se extendió por el mundo, al no poder combatir militarmente se renegaba de la cultura americana.

Un propagandista, el Dr. Fredric Wertham, escribió acerca de la influencia de los cómics en la infancia y la juventud. Era un psiquiatra que trabajaba en instituciones mentales, y había estudiado a los pacientes, preguntándoles qué clase de lecturas leían. Muchos de ellos decían

que cómics, por lo que el doctor dedujo que los cómics tenían un efecto devastador en la educación y salud mental de los jóvenes americanos. A partir de ahí elaboraba sus teorías: Superman y Batman eran asociales, Batman y Robin mantenían una relación homosexual y la Mujer Maravilla no hacía cosas propias de una chica. Sus proclamas tuvieron éxito, como las del senador McCarthy, lo que provocó que el Senado abriera una comisión sobre los efectos psicológicos de las historietas, siendo el inicio de un duro golpe para la industria del que tardaría mucho tiempo en reponerse.

En el libro *Seduction of the Innocent*, el Dr. Fredric Wertham tildó a la superheroína como una «mujer fálica, lesbiana y cruel que lleva a las mujeres a pensar que la independencia y fuerza femenina están socialmente aceptadas» (Pérez, 2009). Ante el temor a la censura, las editoriales crearon un organismo de auto-censura. Todas las revistas tenían que enviarse con carácter previo, que pondría su sello de aprobación. Superman colaboraba más con el Gobierno, Batman estaba más con chicas que con Robin y la Mujer Maravilla compartía más tiempo con Steve, el piloto, como debían hacer las chicas de su edad.

A partir de ahí, la Mujer Maravilla perdió toda su fuerza, su independencia y su encanto. La auto-censura provocó la creación de una Mujer Maravilla que seguía los cánones de la mujer típica de los años sesenta en Estados Unidos: una mujer mortal, que estaba felizmente casada y dedicada casi por entero a llevar las tareas del hogar, dejándose pocas distracciones salvo las de ir a comprar en los pujantes y nuevos centros comerciales. Esa imagen típica de los años sesenta cambiaría radicalmente en los siguientes años setenta, en los que la mujer quiso reivindicar que, más que una compañera del hombre trabajador que se encargaba de las tareas domésticas, podía tener y manifestar la misma capacidad que ese hombre trabajador, sin por ello perder su carga sexual, tal como protagonizó la actriz Lynda Carter en la serie de televisión sobre Mujer Maravilla que triunfó en Estados Unidos en los años setenta del siglo pasado.

II.4. *Sheena*. Tarzán con cuerpo patriarcalmente erotizado

Sheena reina de la selva es el otro gran personaje femenino de los *comic-books* de los años cuarenta. Había sido creada en 1937 en los estudios de Will Eisner, siendo el primer personaje femenino protagonista en un *comic-book* norteamericano.

El personaje tiene varios antecedentes: Por un lado era una rememoración de Tarzán, por lo que no forma parte del mundo de las superheroínas que inauguraría la Mujer Maravilla. Sheena no tiene súper poderes, al igual que Tarzán tampoco los tiene. La trama narrativa es similar a la

de Tarzán: oscuro pasado, grandes villanos, mundo salvaje idealizado, contraposición entre lo salvaje y lo urbano, etc. Por otro lado, sus historias no dejan de ser unas *Girl Strips.*

Después de la Primera Guerra Mundial aparecieron en Estados Unidos diversas tiras cómicas que retrataban a mujeres, generalmente solteras, en su vida cotidiana, normalmente en clave humor. Son tiras cómicas con mensajes generalmente conservadores, que aleccionan a las lectoras sobre aspectos de la vida cotidiana de las mujeres, generalmente mujeres jóvenes y trabajadoras de aquel tiempo (Rodríguez Moreno, 2007:128).

En cuanto a la imagen de Sheena es la de una mujer escultural y sensual, que lucha contra los enemigos gracias a su fuerza natural y su astucia. Esa lucha permite la presentación de Sheena en todo tipo de acciones y posturas, que buscan el deleite visual de un público masculino. En efecto, es un producto que se dirige en realidad al género masculino. En Sheena no hay las connotaciones reivindicativas que sí vemos en la Mujer Maravilla. El personaje, al ser un calco en femenino de Tarzán, sin más aditamento, intenta aprovechar la sensual figura femenina de la protagonista para deleite de un lector masculino.

El personaje pervivió durante mucho tiempo, saltando incluso al cine con relativo éxito.

Es en estos años cuando aparece en Estados Unidos una nueva estética propiciada por revistas de fans de actores de cine como Marlon Brando, Montgomery Clift, Paul Newman y James Dean.

II.5. Conclusión parcial: Rosie, Sheena, Mujer Maravilla, la violencia corporal simbólica y la lógica patriarcal

En los cuerpos de Rosie, Mujer Maravilla y Sheena hay una representación simbólica de violencia. La violencia, como señala Mauss (1991) es una técnica corporal en la medida que llega a ser aceptada por las sociedades, imitada e instruida sobre el cuerpo. Estas tres mujeres aparentemente rompen un tabú patriarcal a través de la performance de la violencia. La violencia que se expresa por ellas experimenta la voluntad de poder y solicita el reconocimiento de su identidad de género bipolarizada obtenida por la represión de los sentimientos de compasión; en esta «lógica patriarcal, la mujer se nos muestra como figura caracterizada por la emocionalidad y la debilidad de la que hay que diferenciarse para ser superior, inconmovible e imperturbable» (Puleo, 2015:128). Ninguna de las tres mujeres responde a ese parámetro. Las tres son fuertes y utilizan la violencia como una técnica corporal que va más allá de un mero

mecanicismo (una *técnica*) para ser una auténtica forma de *hacer* la vida. Una violencia que, en todo caso, está sometida a un soporte cultural, social y político en el que ellas intervienen y actúan. No son revolucionarias y actúan dentro del marco normativo social que se les ha dejado, en el que la masculinidad es poder, pero sí lo cuestionan.

Ejercitando una violencia simbólica dentro de parámetros sociales, culturales y políticos, pero en un contexto patriarcal, es claro que al menos Mujer Maravilla y Sheena no son más que una representación simbólica masculina dotada de un exterior erotizante. Mujer Maravilla es Superman transfigurado: un Superman protector y dialogante que ejerce una violencia controlada. Sheena es Tarzán transfigurado. En puridad, sobre todo en los últimos años, no son representaciones de una liberación femenina, ni protofeministas. Su mensaje no es liminar, de resistencia y de revolución contraria al paradigma, sino de docilidad al canon que se utiliza, que sigue siendo el heroico masculino disfrazado de connotaciones sadomasoquistas. Desde este punto de vista, Mujer Maravilla y Sheena son una suerte de *alter ego* temporal, en los que exteriormente se representa una mujer, pero interiormente y simbólicamente se está representando la misma figura heroica masculina hiperviril.

CAPÍTULO IX. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO GOCE HOMOERÓTICO EN LOS AÑOS CINCUENTA Y SESENTA DEL SIGLO XX

I. LAS REVISTAS *BEEFCAKE*

I.1. El deseo homoerótico mediante un lenguaje binario

Tras la Segunda Guerra Mundial y la derrota del nazismo y el fascismo, la equiparación entre perfección social burguesa y perfección física no podía seguir los mismos contextos narrativos simbólicos basados en la idea del hombre excepcional. En el nuevo orden político democrático tras la guerra, la encarnación de valores sociales y políticos en un cuerpo muscular necesariamente debía ser más sutil, pues en ocasiones o era contestado o era interpretado de una forma radicalmente diferente (Dutton, 1995:209). No obstante, la normalización social del cuerpo masculino morfoatlético resurgió en los Estados Unidos en los años cincuenta, coincidiendo por un lado con el auge del cómic y por otro de las revistas *beefcake*, donde los ideales masculinos eran representados en cuerpos dotados de una musculatura potente y equilibrada para inducir no al deseo de identificación sino al deseo de goce pasivo homoerótico. Gracias a ese empuje, resurgió el símbolo del cuerpo *bodybuilder* ahora en otro contexto diferenciado.[89]

El cuerpo masculino hipertrofiado y su fetichización fueron rápidamente asumidos por la subcultura homosexual masculina.[90] A finales del siglo XIX había aparecido la fotografía

[89] Señala Guasch (2004:132) en su análisis sobre la crisis de la heterosexualidad masculina que en estos años la práctica sexual, el deseo y la afectividad se definieron tomando como referente simbólico lo femenino. Se trata de un sistema que correlaciona sexo y orientación sexual: un varón que ama varones debe ser femenino. Es en realidad un modelo influenciado por el heterosexual vigente. «Con el macho aparece un tipo de identidad masculina sexista, misógina y homófoba que va a ser universal en el universo homosexual masculino hasta la década de los ochenta.»

[90] El interés de la población por había decaído desde los años del Cristianismo muscular. Una de las razones había sido que la población sentía un optimismo básico en el sistema médico y las instituciones que nacieron en esos años de seguridad social y de protección sanitaria. Ello conllevó la práctica eliminación de enfermedades gracias a nuevas vacunas y técnicas quirúrgicas, el aumento de la higiene y una mayor esperanza de vida. Las ideas asociadas al deporte y a la salud se diluyeron en estos años, pues la salud ahora estaba puesta en manos del sistema médico. El renacimiento del fisicoculturismo fue en estos años un fenómeno interesante, que no tiene que ver con el aumento de practicantes y seguidores, sobre todo en Europa, sino en la apertura de las imágenes fisicoculturistas a sectores sociales que hasta entonces parecía que no participaban en este fenómeno narrativo simbólico, dando al fenómeno una nueva dimensión de género.

deportiva, que exhibía sin rubor cuerpos desnudos, pues era un entorno narrativo en que era lícito, o incluso podemos decir que lógico, exhibir la belleza del cuerpo masculino desnudo. Se ponía en práctica lo que señala Guasch (2004:134) de que la heterosexualidad es un mito, una invención, una patraña, puesto que había lo que podemos denominar lenguaje binario: era una época en que la identidad de género no era fluida, plural y abierta sino que se encubría en conflictos y contradicciones personales y sociales, cuando no de patologías derivadas de unos mandatos culturales concretos.[91]

Este tipo de fotografía fisicoculturista se dirigió a aquel público que estaba demandando imágenes del cuerpo masculino adulto y viril, que hasta entonces eran difíciles de conseguir. Con la excusa de lo «estatuesco» y de las referencias a la estatuaria clásica griega y romana, fueron producidas y comercializadas imágenes que se vendían en cartulina de célebres luchadores, deportistas, atletas, modelos o levantadores de pesos que eran conocidos en la época (Frisuelos, 2013). Muy parecida a la fotografía deportiva que escondía deseos homoeróticos era la fotografía que reflejaba escenas en entornos circenses, pues en el circo desarrollaban su actividad los *strongmen*. Estás imágenes vendidas en las exhibiciones públicas de fuerza (en los circos, pero también en los teatros y vodeviles de la época) que tuvieron mucho éxito a finales del siglo XIX y principios del XX, creando auténticas «estrellas del músculo» cuyas fotos, en las que aparecían estratégica y adecuadamente semidesnudos, eran producidas en masa para ser vendidas entre los espectadores y fans que las reclamaban (Frisuelos, 2013). «Los primeros *men's magazines* publicados en el siglo XIX, que trataban de interesar a los individuos del sexo masculino, abordaban temas de sexo, crimen y deporte. Lo más importante eran las imágenes... En este tipo de publicaciones tuvo cabida inmediata la exaltación muscular más o menos en relación con el deporte (halterofilia) y una incipiente consideración de la belleza masculina, al margen de cualquier hazaña épica» (Reyero, 1996:37-38). Los editores se dieron cuenta del potencial de venta que tenían estos productos, que podían ser consumidos por aquellos que no frecuentaban los gimnasios o que no querían ir a los circos y teatros, llevándolos a publicar imágenes con un contenido cada vez más sensual y erótico (Reyero, 1996).

[91] A finales de siglo se fotografiaban a los grandes deportistas de la época, en general con ropa reducida y exhibiendo su musculatura o las perfecciones de sus cuerpos. En aquella época eran muy populares las postales fotográficas, que contenían deportistas en poses diversas. Las había tanto completamente asexuadas como las directamente pornográficas. La distribución de este tipo de fotografía se hacía mediante petición por correo. Muchas de estas fotos exhibían jóvenes fisicoculturistas, dando lugar a un subgénero fotográfico y de postales fotográficas que tuvo mucho éxito en aquellos años, y que nos ha dado múltiples fotografías de los fisicoculturistas de entonces, entre los que siempre destaca Eugen Sandow (Cfr., más ampliamente, Frisuelos, 2013).

El uso de estas fotografías para satisfacer la creciente demanda de imágenes de desnudo masculino fue un fenómeno que se desarrolló con pujanza después de la Segunda Guerra Mundial, sobre todo en los Estados Unidos, donde se encontró una forma de distribución masiva de este tipo de fotografías eróticas en revistas pretendidamente de fisicoculturismo pero que en la práctica eran consumidas por un público homosexual (Wyke, 2002:364). Tras acabar la guerra y con la consiguiente desmovilización de muchos hombres, éstos encontraron en quioscos y supermercados una amplia variedad de revistas y novelas *pulp*, sobre deportes, pesca, viajes, aventura, crímenes… Entre tanta oferta también estaban revistas fisicoculturistas. De este modo, siguiendo la tradición que había aparecido casi a la par que el invento de la fotografía, y apoyándose en los nuevos medios pujantes en la primera mitad del siglo XX, durante los años cincuenta proliferaron revistas fisicoculturistas que prodigaban imágenes indisimuladamente homoeróticas. Eran las revistas *beefcake* (literalmente, algo parecido a «cachas» o «hote», por oposición a las *cheesecke*, o revistas de mujeres *pin-ups*) que se venían publicando en los Estados Unidos desde los años treinta, mostrando fotografías de hombres jóvenes, guapos y musculosos en poses atléticas. El término se refiere al consumo del cuerpo masculino como objeto sexual. Es un concepto que ya se utilizaba con Rodolfo Valentino y Ramón Novarro, dos reconocidos homosexuales que fueron los primeros en mostrar el torso desnudo en la gran pantalla. Debido al conservadurismo y al ambiente homofóbico de la época, estas revistas se disfrazaban de revistas de fitnes ya que durante mucho tiempo la censura no permitía el erotismo homosexual y mucho menos la pornografía gay. «Estas revistas de fisicoculturismo y deportes tuvieron mucho que ver con algo que tomaría matices más serios, políticos y generativos: la conformación de espacios o vías homosociales, la aglutinación de un sector que durante siglos permaneció en la inexistencia social y bajo el estigma de la perversión: los homosexuales» (Aguiar, 1998:270).

Varias son las fuentes y precedentes de estas revistas, además de las revistas de fisicoculturismo más canónicas. Ya hemos mencionado las fotografías y postales homoeróticas de finales del siglo XIX. También es importante mencionar la literatura *pulp* homoerótica de los años cuarenta, fundamentalmente lésbica, pero también gay. El *pulp* homosexual como subgénero surge en los últimos años de la década de los cuarenta del siglo pasado, pero alcanza gran popularidad en la segunda mitad de los años cincuenta, un éxito que le acompañará hasta el final de la literatura *pulp* en la década de los setenta (Frisuelos, 2013). La temática solía girar a la presencia de personajes masculinos fuertes físicamente envueltos en situaciones con un alto contenido sexual, conteniendo por debajo un argumento romántico, pero siendo un amor que

aparecía prohibido o bloqueado por la sociedad heteronormativa. El arte que presentaba la literatura *pulp* gay utilizaba las portadas para incluir ilustraciones sobre hombres con escasa ropa pero muy fuertes, una suerte de arte que ensalza lo hiperviril. Antes de los años cincuenta del siglo pasado la producción de los *pulp* homosexuales existía pero era escasa.

Eran publicaciones en las que el sexo era solamente sugerido, y la homosexualidad aparecía de forma muy discreta, de modo que no supusiera provocar a la censura. Era interesante cómo estas obras mostraban cómo los homosexuales vivían su homosexualidad en una sociedad que no les es favorable. En 1952 aparece una obra que marcaría el camino a seguir en este subgénero, *Men into Beasts*, del poeta-espía George Viereck, en el que narra su cautiverio en distintas cárceles tras la Segunda Guerra Mundial, las brutalidades a que son sometidos los prisioneros en la vida carcelaria. Como excusa para incluir un contenido altamente erótico, la prisión servía para presentar narraciones de sadismo en las que los prisioneros eran sometidos a todo tipo de depravaciones sexuales. En todo caso, es interesante remarcar que esta literatura *pulp* gay así como su correlato, las revistas *beefcake*, conformaron a partir de los años cincuenta del siglo pasado una narración que se utilizó como reivindicación en los Disturbios de Stonewall de 1969, ofreciendo al hasta entonces semioculto público homosexual norteamericano un acceso a la pornografía masculina.[92]

Habiendo aprendido a utilizar ese lenguaje binario que comentábamos, de manera que se pudiera solventar la censura y no provocar rechazo entre el público homófobo, hasta comienzos de los años sesenta la revistas *beefcake* se presentaban como si fueran revistas destinadas a promover el fisicoculturismo y la salud, y los modelos solían mostrarse haciendo ejercicio pero completamente desnudos las más de las veces. El mérito de estas revistas fue, precisamente, conseguir con sus ilustraciones burlar la censura, renunciando a la representación de ese hombre lánguido y poses afeminadas, en favor de otra clase de tipo, más duro y musculoso, e insertarlo con naturalidad en el universo peculiar de los cowboys, los rudos marineros y los

[92] A partir de 1964 la censura empieza a reducirse. En 1966 la Corte Suprema de Massachusetts declaraba «no obscena» la obra de William S. Burroughs *El almuerzo desnudo*, y con ello se abrió de forma definitiva el mercado a una literatura de consumo que hasta entonces había sido escasa por los temores a la censura. Otra fuente de inspiración de las revistas *beefcake* fueron las revistas *beefcake* de actores y modelos de cine de los años cuarenta y cincuenta que contribuyeron a crear la estética *hunk* y *leather*, tal como hemos visto en su momento. Las revistas de cine empezaron desde muy temprano, años treinta, a mostrar a actores atléticos, y el fenómeno se extiende a las revistas de fisicoculturismo, en las que aparecen modelos, deportistas y aspirantes a actores, desnudos o semidesnudos, la mejor excusa, casi la única, para un público gay. Incluso un actor que muchos años después encarnaría la masculinidad moderna como Clint Eastwood hizo fotografías para este tipo de revistas *beefcake* pero de actores al comienzo de su carrera (Chapman y Grubisic, 2009).

fisicoculturistas. Esto se conseguía mediante la presentación de un modelo heterosexual hegemónico sexista e hiperviril, misógino y curiosamente homófobo.[93]

Una forma de evitar la persecución legal era fotografiar escenas con contenido muy sugerente que nunca llegaban a mostrar la desnudez total de sus protagonistas, ni por supuesto actos sexuales explícitos. Téngase en cuenta que el servicio público de correos en Estados Unidos (*US Postal*) estaba obligado a mantener un registro público de aquellos domicilios a los que se enviaba por correo todo material relacionado con la homosexualidad, y que la policía hacía constantes redadas en bares y lugares de encuentro de estas comunidades. Ninguna objeción podía hacerse a unas fotografías, dibujos y cuadros en los que hombres viriles y atléticos convivían desnudos en espacios abiertos y salvajes, o en lugares idílicos o rurales, donde la masculinidad en estado puro no podía ser tachada de pornografía. Y todo ello a pesar del intenso homoerotismo que palpita en ellos, cuya lectura es fácil detectar a través de los gestos y actitudes de los protagonistas, que cualquier homosexual podría interpretar como evidentes rasgos de intimidad y de complicidad.[94] Esas revistas que se vendían como revistas fisicoculturistas no eran sólo un aspecto de la cultura homoerótica, sino que prácticamente eran la cultura gay de aquellos años. Para muchos hombres fue su primera toma de conciencia de que no estaban solos, y fue por tanto el primer contacto con otros hombres con sus mismos deseos homoeróticos (Hooven, 2002).

El padre de este género fue Bob Mizer (Daniel Macvlor, 1922-1992). En 1945 había abierto el *Athletic Model Guild* en Los Ángeles como una agencia especializada en modelos fisicoculturistas que, en realidad, parecía que era una tapadera para una agencia de *scorts* masculinos.[95] Mizer en realidad nunca fue un activista propiamente dicho pues no participaba

[93] Dice Guasch (1004:136) que «la subcultura gay no es distinta de la heterosexualidad. Al contrario, la práctica homosexual y la cultura gay que genera están profundamente influenciadas por el modelo heterosexual hegemónico y reproducen sus características principales. La subcultura gay es tan solo un epifenómeno de la cultura en que se inserta. La subcultura gay es también misógina porque en el universo gay masculino la mujer no existe, es invisible, no cuenta. La subcultura gay masculina puede funcionar sin mujeres. De hecho, así se ha previsto. No hay opresión pero sí ignorancia. Es cierto tipo de desprecio que forma parte del modo en que la misoginia es socialmente expresada».

[94] Muchos fisicoculturistas famosos de los años treinta, cuarenta, cincuenta y sesenta pasaron por las fotografías de estas revistas, algunos de ellos en poses claramente lascivas: Steve Reeves, John Grimeck, Bill Pearl, Reg Park, Ed Fury, Larry Scott (Mr América, Mr. Olympia y Mr Universo, etc.). Arnold Schwarzenegger apareció en una portada de *Tomorrow´s Man* ya en los años sesenta y en otro contexto narrativo completamente diferente al que había en los años cincuenta con este tipo de revistas.

[95] Mizer, un fotógrafo autodidacta, reclutaba y fotografiaba los modelos, a los que encontraba en cualquier parte como en la parada de un autobús, y enumeraba cuidadosamente sus estadísticas corporales, junto con sus nombres y edades reales. Muchos de sus modelos eran jóvenes que llegaban a Hollywood buscando una

en el movimiento gay, pero su efecto sobre el desarrollo de una conciencia masculina gay fue trascendental en los Estados Unidos. Desde los años cincuenta instaba a los lectores de sus publicaciones para exigir sus derechos, participar en organizaciones reivindicativas y luchar contra la persecución policial y la censura. Ciertamente, esa guerra de Mizer contra la censura conllevó por sí misma una mayor difusión de la información sobre la homosexualidad, que a su vez inspiró a muchos a participar activamente en el movimiento de liberación gay y lésbico.

I.2. Análisis desde las tesis de Foucault sobre sexo y poder. Patrón narrativo simbólico y metafórico de las revistas *beefcake*

No parece discutible que el fisicoculturismo gay sea un ejemplo paradigmático de resistencia a las normas morales de sexualidad y opresión/discriminación políticas, dando por bueno la máxima foucaultiana de que el cuerpo es un lugar de resistencias. Un cuerpo que se ha construido con la técnica y la disciplina que señala el poder establecido, de repente se convierte en una resistencia a ese mismo poder. Un varón que se presenta como heterosexual, dentro de unas categorías estéticas y éticas dadas, de repente se presenta como desafío a la división heteronormativa de género, desafiando éticamente el puritanismo y el utilitarismo (se centra en el mero placer visual) y la estética (se asegura de que son vistos sin ningún obstáculo que tape sus cuerpos (Padva, 2005-2006:56). Si el dispositivo nos dice cómo manifestar nuestra sexualidad, reproduciendo con ello la norma, siguiendo la misma receta, ir en contra de esa norma o receta es un acto de subversión o resistencia política. Yendo en contra de la norma se crea conocimiento y un discurso, por lo que se pone también de relieve la máxima foucaultiana de que el cuerpo es un constructo de epistemes. El poder establece los límites para el deseo, por lo que ir en contra del orden establecido es encontrar aspectos no regulados por él, por lo que finalmente se pone de relieve la máxima foucaultiana de que el cuerpo es un nudo de estrategias de poder. El sexo es campo de control político y está puesto en un lugar preeminente en el orden político porque es donde más fácilmente se puede normativizar y controlar.

---

oportunidad en el negocio cinematográfico, otros eran unos buscavidas. Mizer primero vendía sus fotografías por correo y eran enviadas a domicilio, más adelante las vendía como publicidad en revistas para hombres. Durante los años de postguerra, la censura de los Estados Unidos permitía a las mujeres, pero no a los hombres, aparecer en diferentes estados de desnudez, bajo el adjetivo de «fotografías artísticas». Había que buscar una alternativa a dicha censura, y Mizer la encontró casi por casualidad en las fotografías de fisicoculturistas (Dutton, 2995; Padva, 2005-2006; Frisuelos, 2013, *passim*).

Foucault (1990, 1996, 1999, 2000, 2010), tal como hemos visto ya más arriba, insistió en que los fenómenos sociales debían ser analizados históricamente para examinar la naturaleza del poder y el cambio social en un nivel más profundo que el que se había estudiado hasta ahora, que es el existente en la épica pre-moderna. Era escéptico de las definiciones convencionales que se habían utilizado de «poder» así como en el estudio que se centraba solamente en el poder, insistiendo en que él no estudió ese «poder» per se, sino cómo los seres humanos que están sometidos en relaciones de poder y que llegan a ser «sujetos». Para ello, habló de la «economía de las relaciones de poder», como relación dialéctica entre los que detentan el poder y los que se resisten a ese poder. Tales «relaciones de poder» se caracterizaron por el «gobierno» y la «estructuración» del «posible campo de acción de los otros». En otras palabras, controlar en el nivel del sujeto las acciones que puede o no puede tomar. De esa manera, las personas que están sometidas al poder eran libres y no esclavos, y cada individuo era completamente reconocido y mantenido hasta el final como persona. Eso también significaba que los sujetos eran libres de decidir por sí mismos. Por lo tanto, en algunos casos, aquellos que se encuentran «en el poder» no necesitan acudir a acciones represivas directas para mantener sometidos a los otros, porque éstos de buena gana van a seguir la línea sin coacción. De hecho, la coacción no era un componente clave al concepto de poder de Foucault. Foucault llama a esto la «naturaleza productiva del poder». El «poder» convierte en rutina el comportamiento y las formas de conciencia sobre qué formas de comportamiento son aceptables cuáles son inaceptables, por lo tanto «produciendo» ciertos discursos y formas del conocimiento. Para Foucault, las relaciones de poder no necesariamente son represivas, en cuanto a que busquen controlar los cuerpos, en contra en esto del criterio tradicional marxiano. El concepto de «biopoder» aclara aún más su argumento. En suma, las teorías de Foucault sobre «relaciones de poder» y «biopoder» ilustran cómo a través del deporte o, en general, una actividad performativa, los cuerpos se convierten en «sujetos». La pregunta que subyace en esto y que recorre toda nuestra investigación, en lo que a nosotros interesa ahora, es en qué medida esto se da en el cuerpo *bodybuilder*, para lo cual lo que ocurrió en los años cincuenta del siglo pasado con las revistas *beefcake* es muy aleccionador.

El cuerpo masculino, y el cuerpo gay en particular, en los anteriores términos foucaultianos de biopoder, casi siempre que se exhibe públicamente lo hace inmerso en un campo político. Lo normal es que el cuerpo se exhiba dentro del ejercicio de un saber, no mediante la represión, es decir, que el cuerpo es independiente del poder y crea sus propias comunidades políticas a través de una imaginería también propia. En el caso de la comunidad gay de Estados Unidos,

una de las actividades políticas más interesantes después de la Segunda Guerra Mundial no fueron las manifestaciones públicas sino la autoorganización para consumir privadamente imágenes homoeróticas, sorteando las prohibiciones y censuras que venían del poder político establecido. El componente político radicaba en el hecho de pertenecer a una comunidad compuesta por distintos sujetos con sus propios roles que funcionaba como una suerte de resistencia de lo gay al heterocentrismo y sus mecanismos de poder ejercidos sobre el sexo (Padva, 2005-2006:45). Pues bien, es lo que ocurrió con las revistas *beefcake*.

Para Foucault, la sexualidad es una construcción histórica, una red en la que la estimulación de los cuerpos, la intensificación del placer, el discurso, la formación de saber y la potenciación de los controles sobre su resistencia, están relacionados según unas estrategias de saber y poder. En una sociedad que denigra el homoerotismo, como la sociedad norteamericana de posguerra, el consumo privado de pornografía era una forma de resistencia, como desobediencia a las estructuras políticas heterocentristas asignadas a la procreación, reivindicando con ello un uso indisciplinado del cuerpo, como vía de autoconocimiento y autoafirmación frente al poder político establecido (Padva, 2005-2006:46). El Estado es el más potente generador de léxicos en la Modernidad, casi en exclusiva, pero no es el único. Las revistas *beefcake* desde los años cincuenta (en realidad, desde los años veinte) del siglo pasado habían sido un secreto abierto a todos: bajo apariencia deportiva con exhibición de morfoatletas sedicentes heterosexuales, estas revistas contribuyeron a la revolución de la imagen masculina homoerótica. Los lectores constantemente eran advertidos de que los modelos estaban para inspirar un ideal de salud, no para admirar sus cuerpos desnudos como goce pasivo (Frisuelos, 2013). Pero todos sabían lo que miraban, y cómo miraban.

En efecto, desde el poder encarnado en los editores de estas revistas, se presentaba un conocimiento y un discurso determinado, un léxico propio, centrado en la masculinidad y heterosexualidad, exhibiendo cuerpos de atletas fisicoculturistas. Pero, por otro, buena parte de la comunidad que compraba esas revistas elaboró su propio conocimiento y su propio discurso, totalmente al margen (al menos al principio) de lo que los editores pretendían. Es decir, que el poder-editor promovía una imagen de la heterosexualidad masculina mediante fantasías de poder y omnipotencia, que debían ser leídas de acuerdo con la construcción culturalmente aceptada de masculinidad. Dice Foucault que el poder se ejerce sobre los cuerpos de forma directa mediante el ejercicio de un saber. Pero hay ocasiones en que el cuerpo es independiente de ese poder, y es capaz de crear sus propias comunidades reservadas que, a su vez, crean su propia imaginería (Padva, 2005-2006:45). Es el caso de la comunidad gay en los Estados

Unidos en los años cincuenta del siglo pasado. Esta comunidad funcionaba como una suerte de resistencia desde lo hay al heterocentrismo y sus mecanismos de poder ejercidos sobre el sexo. Pero este conocimiento y discurso era harto inestable y era modificado por el poder-comunidad, porque si el cuerpo femenino era representado como objeto de contemplación y deseo, ahora el cuerpo masculino se situaba en el mismo contexto narrativo, y esto se hacía creando una trama de poder por parte de la comunidad gay. Desde el poder-editor (que hemos dicho que en esto representaban los editores) se debía insistir en regular la relación entre la imagen y el espectador: el cuerpo masculino en la sociedad heterosexual y patriarcal no puede ser presentado como objeto erótico a los ojos de otro hombre, el componente erótico lo reprime el poder. Se produce lo que Guasch (2004:144) denomina «efecto de destino» que crea la categorización estigmatizante como la que sufre la comunidad gay en los años cincuenta del siglo pasado, que provocó un comportamiento que aceptó de forma coaccionada las categorías de percepción que podrían ser consideradas como ortodoxas o rectas, pero que suponía vivir en la ignominia la propia e íntima experiencia sexual que, desde el punto de vista de las categorías dominantes en aquel contexto, define al sujeto, oscilando entre el temor a ser descubierto practicando actividades censuradas, desenmascarado ante la opinión de los demás, y el deseo de ser reconocido por otros homosexuales que se encuentran en la misma situación de desamparo. En esta relación simbólica, y esto es lo interesante para nosotros en esta parte de nuestra explicación, no hay relación con los signos sexuales visibles sino con la práctica sexual privada, controlada privadamente por nuestros pares. En comunidades que funcionan de esa manera, las estructuras normalizan, condicionan conductas, pero al final somos escrutados por nuestros pares, no hay un poder central. Eso hace que la línea entre lo sano y perverso, normal y anormal, lícito o ilícito, se vaya moviendo constantemente. Al estar capilarizado, descentralizado, el poder consigue triunfar. En esa capacidad de descentralización está precisamente su fuerza.

Las revistas de deportes se convirtieron en fenómenos de goce pasivo homoerótico en una comunidad gay que no podía expresarse públicamente, pero que iba construyendo sus propias reglas internas. Algunos editores, como Mizer, dándose cuenta de cómo el conocimiento y el discurso eran creados por la comunidad gay que recibía estas revistas, es decir, por la parte sobre la que se ejerce el poder. Esta comunidad se fue formando en torno a este discurso, no compartido con todos los editores, por tanto al margen del poder. No había seguidismo, no había interiorización de la represión. En las economías de las relaciones de poder, el fenómeno descrito por Foucault funcionó al revés: fue la comunidad receptora, la que no tenía el poder,

la que no solo no asumió el conocimiento y el discurso del poder con sus normas represivas de toda mirada erótica al cuerpo masculino por otro hombre, sino que creó el suyo propio, al margen del mismo, construyéndose su propio conocimiento y su propio discurso.[96]

Las políticas que propugnaban el bienestar y la salud de la población y el crecimiento cada vez más generalizado de la subcultura de los grupos homosexuales habían provocado una explosión de la demanda del desnudo masculino que se servía por la industria comercial. La eliminación o reducción de los límites a las imágenes consideradas obscenas llevó a los ciudadanos a acceder a este tipo de imágenes. Hubo algunos problemas, también hubo arrestos y confiscaciones de material pornográfico, pero eso no impidió el desarrollo de la fotografía *beefcake* aprovechando el éxito del fisicoculturismo, como blanqueo de este deseo homoerótico, para justificar las fotografías de hombres con poca ropa bajo el manto de una bienintencionada «cultura física». Se trataba de una auténtica producción en masa, vendida directamente o por correspondencia a través de revistas de fisicoculturismo, que se ocupaban bien poco del fisicoculturismo y en cambio mucho de los fisicoculturistas.

Aunque la mayoría de los lectores de las revistas eran hombres homosexuales, algunas revistas no eran pretendidamente **gay**. Ahí se veía muy bien cómo funcionaban las comunidades gay al margen del dictado del poder representado por el editor. Mizer y sus colegas simularon que publicaban sus revistas para promover la salud física, el arte, o un movimiento llamado «renacimiento griego». *Grecian Guild Pictorial* llegó incluso a publicar un "credo" que prometió «por lealtad a mi patria... busco un cuerpo sano en una mente sana de modo que yo pueda llegar a ser un hombre completo, pues soy un griego» (Padva, 2005).

[96] Las fotografías *beefcake* seguían el patrón narrativo ya conocido de las pin-ups: si las *pin-ups* eran mujeres bonitas, sensuales, normalmente pilladas en situaciones "comprometidas" y que destilan erotismo e ingenuidad por todos sus poros, los chicos *beefcake* no son menos. Como las *pin-ups*, no hace falta que estén del todo desnudos (de hecho casi nunca lo están). Su encanto reside en sus poses y en sus miradas entre pícaras y sensuales. *Physique Pictorial* también mostró el arte de George Quaintance (1902-1957) y Tom of Finland (1920-1991), dos artistas que dibujaban escenas y cuadros abiertamente homoeróticos, en el caso de Quaintance dibujos idealizados, de bellos y efébicos dioses griegos con escasa ropa; en el caso de Tom of Finland, dentro de la estética *hunk* (hipervirilidad masculina gay) pasada por una pátina claramente erotómana y en ocasiones abiertamente pornográfica, siendo reiteradas las escenas sabiamente dibujadas que retratan momentos posteriores al acto sexual, de modo que no se muestra sexo explícito pero sí es evidente el componente pornográfico. De forma rápida, se convirtió en un éxito entre miles de hombres dentro y fuera de Estados Unidos, y pronto se le unió una gran cantidad de imitadores que esperaban seguir su éxito. Aparecieron en todos los quioscos revistas que llevaban títulos como el de *Grecian Guild Pictorial*, *Adonis*, *Young Adonis*, *Body Beautiful*, y *Tomorrow´s Man* (Cfr. Chapman y Grubisic, 2009).

Los modelos se fotografiaban en escenarios y contextos histórico-artísticos que evocaban la Grecia clásica, la Roma imperial, el México azteca o el oeste americano. Dado que en nuestra sociedad el contacto entre hombres sólo se justifica bajo la cobertura de la violencia, los modelos se muestran a menudo en lucha libre, lo que llevó a este nuevo subgénero. Acudir a la imagen clásica permitía crear un contexto de admiración artística, aunque fuera contemplando hombres semidesnudos (Wyke, 2002:366). Era una estética posmoderna en el cruce de la alta cultura y la cultura popular, mezclándose categorías éticas y estéticas (Padva, 2005-2006:56). La película *Days of Greek Gods* (1954), fue un film del estilo de las revistas *beefcake* de estilo clásico, y contenía escenas en las que los fisicoculturistas actores discutían sobre lo que iban a hacer esa tarde: uno de ellos decía que iba a leer un libro sobre los griegos para ver si conseguía imitar las poses de las estatuas griegas. En otra película (*Ben-Hurry*, de 1959) varios actores fisicoculturistas ensayaban las escenas de gladiadores que supuestamente se verían luego en la película original.

Se apelaba, pues, a una legitimación que tenía el arte culto y que esta forma de arte sucedáneo quería para sí: el placer de contemplar un objeto artístico sin por ello ofender normas sociales o legales. Pero con esa pretensión artística, muchas veces el subterfugio era demasiado evidente. A menudo los argumentos que eran la base de estas películas eran totalmente absurdos y bizarros, y solo servían como pretexto para sortear la censura sobre las imágenes del cuerpo masculino. Aun así, con el paso del tiempo se convirtieron en revistas más implícitamente gay, y aunque las fotos trataron de conservar la ilusión del arte y de la salud, los dibujos se hicieron deliberadamente cursis y lascivos (Chapman y Grubisic, 2009).

Esta presentación heterosexual (desde el poder-editor) pero gay (desde la comunidad receptora) que daba el fisicoculturismo a estas publicaciones era debido al ambiente conservador y homofóbico de la época, en el que además de que había leyes de censura que no permitía la pornografía explícita, no estaba bien visto socialmente la difusión de fotografías inequívocamente homoeróticas, lo cual dio lugar a un mercado de venta de postales y fotografías por correspondencia. Muchos fotógrafos de esa época tenían su verdadero negocio en la venta de estas fotografías por correo. Los hombres con tendencias homoeróticas recurrían a estas revistas, que podían comprarse en librerías, los quioscos de prensa e incluso en las farmacias. En la posguerra en Europa se mantuvo la tradicional producción de desnudo masculino ligado al arte y al deporte. Ejemplos son las fotos de desnudos de alta calidad artística de atletas olímpicos y fisicoculturistas realizadas entre las décadas de los treinta y los sesenta por el *Studio Arax* en París.

A pesar de la importancia social que cabe atribuir a estas revistas y a la difusión por correo de otros productos gráficos, el público consumidor estaba muy restringido a una población mayoritariamente, casi exclusivamente, masculina y, sobre todo, de raza blanca. Las mujeres estuvieron ausentes del mundo físico y su única participación en la cultura de consumo gay parece haber estado limitada a la ficción del *pulp* lésbico.[97] Aunque por la década de los setenta las feministas lesbianas criticaran el exhibicionismo muscular masculino por su enfoque superficial y sexista, algunas lesbianas en la década de los sesenta envidiaban el acceso a una cultura de consumo que los hombres gay habían creado una década y media antes. Con el tiempo, no es sorprendente que las revistas de este tipo sufrieran censura, que no se permitiera el material «obsceno» («*indecent*») difundido a través del servicio postal. Por ejemplo, Mizer pasó un tiempo en la cárcel por incurrir en prácticas que eran consideradas como «obscenidad». Algunos editores fueron acusados por «exhibición genital excesiva». Esto indica que el tono de estas revistas y el mensaje sí que era captado y entendido por las autoridades públicas.[98] De alguna manera, el poder quería recuperar su conocimiento y su discurso, que, como hemos dicho, fueron apropiados por la comunidad gay que no se podía expresar públicamente. Rota

[97] La literatura *pulp* lésbica es uno de los enfoques binarios de la literatura *pulp* homosexual que obtuvo gran popularidad, caracterizada por la frecuente insinuación erótica de los personajes femeninos homosexuales que eran introducidos en la historia. Al igual que la literatura *pulp* gay, frecuentemente se relacionaba con otros géneros del pulp, pero solía tener un carácter romántico o sexual definido por la heteronormatividad, el amor imposible, etc. Por su parte, el *pulp* lésbico configuró un estilo en el feminismo lésbico ofreciendo a los consumidores la posibilidad de adquirir material erótico dentro de la sociedad heteronormativa anterior a los Disturbios de Stonewall. La literatura *pulp* lésbica frecuentemente presentaba personajes femeninos «*butch*» (mujeres masculinizadas y fuertes físicamente) con atributos comúnmente asignados a la mujer como la belleza, mezclados con otros asignados al hombre, como la rudeza, que se desenvolvían dentro de escenarios que conllevaban la presencia de un contenido explícitamente sexual.

[98] Tal como señala Frisuelos (2013:199), «(m)uchas de estas publicaciones no eran revistas en sí, sino catálogos fotográficos que se enviaban por correo a subscriptores interesados en el mundo del desarrollo muscular. Incluso el formato, más pequeño que el habitual en una revista, facilitaba su distribución a través del servicio postal. Este tipo de distribución respetaba el anonimato del consumidor y facilitaba el acceso a estas fotografías de numerosos admiradores. Servían además de foro para poner en común una serie de prácticas (en principio deportivas) y como vehículo para poner en contacto no solo a modelos y fotógrafos sino también a hombres que sintiesen la misma inclinación e interés por este tipo de fotografías». Entre las revistas de este tipo destacaban por un lado *One*, *Trim, Vim, MAN-alive*, *Male figure, Male classics*, *Olimpic arts*, *MANual*, *Male classics*, *MAN-ifique*, que eran revistas abiertamente homosexuales, con unas escenas claramente lascivas aunque no mostraran sexo explícito, en contra de lo que se suele leer en las investigaciones sociales y de comunicación que se han hecho sobre el fenómeno *beefcake*; y luego había otras que estaban en el filo, mostrando hombres fuertes en poses más o menos fisicoculturistas, como *Tomorrow´s Man*, y *Physique Pictorial.* Respecto a las primeras revistas, lo que ocurrió realmente fue un comportamiento hipócrita de las autoridades, pues consintieron este tipo de material pornográfico mientras se centraban en la censura de las revistas que, como *Physique Pictorial*, tenían más éxito entre un público más amplio. En general, se denomina *beefcake* a estas últimas revistas, no tanto a las explícitamente pornográficas.

toda posibilidad de que, en ese punto, esa comunidad gay asumiera el dictado del poder, como propio, éste no dudó en acudir a tradicionales medios de represión.

Otro hecho importante que ocurrió con las revistas *beefcake* es que los editores de revistas fisicoculturistas que no se encuadraban en este subgénero, como *Strength & Health* (1932-1986) y su gran competidora *Your Physique*, fundada en 1939 por Joe Weider o *Muscle Builder* (1936-actualidad, con otro título), reafirmaron en sus publicaciones estereotipos que les alejaran del riesgo que suponían las revistas *beefcake* musculares, no digamos ya de las revistas eminentemente pornográficas gays.[99]

En estas revistas se hacía hincapié en el ejercicio físico como elemento fundamental para el desarrollo de la personalidad, en las rutinas de ejercicios, en los aparatos de gimnasia, en la nutrición que debía seguir el deportista... Ello sin olvidar que había editores, como los hermanos Weider, que en algún momento de su carrera publicaban revistas de ambos tipos, como *Semi-gods* y la ya mencionada *Muscle Builder*, respectivamente. Pensaban que, desde el punto de vista de los «valores dominantes» sobre lo que había de entenderse como «contenidos limpios» (Frisuelos, 2013; Padva, 2005-2006), adecuados, es decir, sobre lo que se habría de entender por masculinidad heterosexual, este tipo de publicaciones y las representaciones del cuerpo masculino en él contenidas socavaban los esfuerzos de otros empresarios del mundo del deporte por dar una imagen de la cultura física alejada de toda connotación sexual y muy centrada en la salud pública y el ejercicio físico (Weider y Weider, 2006).

Gran parte de la distinción entre lo que se consideraba «representaciones legítimas» y «representaciones ilegítimas», se produjo sobre criterios de lo que debía considerarse como «socialmente útil», proporcionando a las generaciones más jóvenes de la nación respetables modelos de conducta y estructuras para la vida sana y el desarrollo personal a través del deporte. Desde este punto de vista, por tanto, a las revistas *beefcake* se las consideraba carentes de cualquier sentido de la moral y el servicio a la sociedad, sólo guiadas por la motivación de la ganancia económica de los empresarios que las editaban y distribuían.

En esta lucha entre editores subyacían dos visiones contrapuestas que siempre han ido unidas desde la aparición de este deporte. Por un lado, la idea dominante entonces, que propugnaba

99 «Una las novedades de esta publicación fue la solicitud de fotografías amateur de sus lectores con la excusa de un concurso que le servía para alimentar sus páginas de modelos de manera gratuita. Las fotografías se acompañaban de consejos para la práctica del deporte y de directrices específicas (relacionadas con la antigüedad clásica) a la hora de participar en estos concursos» (Frisuelos, 2013:189).

una imagen fisicoculturista de hombres valientes, patriotas y sanos, preferiblemente heterosexuales y blancos. Por otro lado, la imagen de un hombre objeto pasivo de una mirada erótica. Desde Sandow hasta nuestros días, como decimos, esa imagen binaria la tiene y la tendrá el cuerpo *bodybuilder*.

En los años sesenta del siglo pasado ya no fue tan necesario incidir en que se trataba de revistas de ejercicio y fisicoculturismo pues los controles y límites sobre la pornografía fueron reduciéndose, ya no se necesitaban excusas ni subterfugios mediante las revistas *beefcake*. A finales de esa década la pornografía se había legalizado parcialmente permitiéndose el porno blando gay, lo cual significó que el mercado natural de las revistas *beefcake* se desplomó, quedando solamente algunas revistas dedicadas específicamente al ejercicio físico en un contexto *beefcake*. La revista *Young Physique* fue una de las principales revistas que perduraron en esos años. Es decir, al aparecer un cauce de comunicación directa, sin naturaleza binaria, como era la producción pornográfica gay, no era necesario acudir a las revistas *beefcake.*[100]

De esta manera al finalizar la década de los sesenta los controles sobre la pornografía habían disminuido y se había convertido en legal en los Estados Unidos, provocando que el mercado de las revistas *beefcake* se derrumbara, sobre todo por la competencia de varias revistas de porno blando gay. Ya no había ningún motivo para que el deseo homosexual se encajara en un entorno representativo originariamente heterosexual. Con el nacimiento de la fotografía explícita en los años sesenta, al perderse la ambigüedad del mundo *beefcake*, este desaparece. Se separan por un lado la producción que podríamos denominar estrictamente pornográfica, que no suponía en modo alguno que las fotografías no tuvieran en muchos casos un alto valor artístico gracias a fotógrafos de renombre en el sector y la materia, como Jim French, pero cuyo objetivo de hecho no era el arte en sí; y, por otro lado, hubo una incesante edición y distribución de desnudo artístico masculino, que se produce en su mayor parte para el mercado homosexual.

[100] En 1968 la revista *Grecian Guild Pictorial* consiguió una sentencia favorable en su recurso interpuesto ante el Tribunal Supremo de los Estados Unidos que supuso de facto una despenalización parcial del desnudo masculino, incluso el integral, debido a que pudiera ser considerado como arte o como deporte. Esta sentencia favorable fue el detonante para la aparición de una gran cantidad de revistas, todas ellas revistas pretendidamente «artísticas», que presentaban el desnudo masculino sin mayores limitaciones. Este fenómeno pronto forzó los límites del sentido común del pudor de la época, lo que abrió la puerta a la producción de pornografía auténtica, sobre todo teniendo en cuenta las reivindicaciones sociales que se estaban produciendo abiertamente en el mundo homosexual.

A partir de la década de los ochenta del siglo pasado todo cambió y evolucionó, pues se critica la distinción entre fotografía pornográfica y arte en el desnudo masculino, principalmente gracias a fotógrafos como Robert Mapplethorpe y, en menor medida, Arthur Tress.

II. EL CINE PÉPLUM. ENTRE LA RECUPERACIÓN DE LA HIPERVIRILIDAD FASCISTA Y EL DESEO HOMOERÓTICO OCULTADO

II.1. Los precedentes

Íntimamente ligado al fenómeno de las revistas *beefcake* de los años cincuenta son las películas péplum de serie B, fundamentalmente italianas, que se rodaron en los años cincuenta tras el éxito de *Hércules* (*Le fatiche di Ercole,* Pietro Francisci, 1958), protagonizada por Steve Reeves. No es que este género cinematográfico, como tal, naciera de estas revistas, muchas de ellas de estética grecorromana, tal como hemos visto, sino que, tal como se ha dicho, muchos modelos que aparecían en dichas revistas homoeróticas dieron el salto a la gran pantalla en cinemascope interpretando forzudos guerreros griegos o romanos, de forma similar a como habían hecho en las fotografías *beefcake*. Es especialmente intensa la relación que existe entre el *beefcake* y el péplum italiano de los años cincuenta pues éste abiertamente toma la estética *beefcake* (Dutton, 1995 y Frisuelos, 2013).[101]

Quizá como un remoto precedente que ya atestiguaba lo que iba a ocurrir unos cincuenta años después, en la época del cine mudo este tipo de películas de romanos tuvieron especial auge en Italia, donde tuvieron un especial interés porque sirvieron como instrumento de propaganda política en el litigio que enfrentaba al papado con la joven nación italiana que

101 Es generalmente admitido que la primera película de este género es *Néron essayant des poisons sur des esclaves*, producida por los hermanos Lumière y dirigida por Georges Hatot (1897). Ya en el siglo XX, en 1908 la productora Ambrosio de Turín lanza su versión de Los últimos días de Pompeya, lo cual no es más que el principio de todo un largo ciclo que contará con titulos punteros en la historia del cine como son *Quo Vadis?* (*Quo Vadis?*, Enrico Guazzoni, 1912) y, sobre todo, *Cabiria* (*Cabiria*, Giovanni Pastrone, 1914). Las películas péplum, ambientadas en la Antigüedad no solo romana sino griega (aunque también hay películas sobre otros pueblos como los cartagineses o inclusos lugares distópicos como el centro de la Tierra, donde Maciste luchaba contra los vampiros), forman un subgénero cinematográfico específico conocido internacionalmente como péplum, muy popular en los años cincuenta y principios de los años sesenta del pasado siglo (fundamentalmente entre 1957 y 1965), si bien es cierto que películas ambientadas en la Antigüedad siempre las ha habido, desde la época muda, y las habrá, como puede verse en los últimos años con el renacimiento del género que supuso la oscarizada *Gladiator* (Ridley Scott, 2000) o la muy reciente y fallida *Pompeya* (Paul Anderson, 2014).

acababa de constituirse. Así, en aquellas películas que defendían la posición de la Iglesia, se representaba a Roma, por contraposición a esa Iglesia, como una civilización pagana y decadente (las dos primeras versiones de *Quo Vadis* de 1913 y 1924), mientras que en aquellas películas que reflejaban posiciones favorables al Estado frente a la Iglesia, Roma aparecía como la civilización frente a la barbarie (*Cabiria*).[102] Pocos años después, ya durante el fascismo, las películas de romanos continuaron teniendo gran éxito, pero con algunos cambios en sus usos propagandísticos, pues sirvieron de instrumento político tanto para exaltaciones nacionalistas que propugnaba el régimen fascista como para justificar el colonialismo italiano en territorios de ultramar (*Scipión el Africano*, 1937).

Lo importante, en lo que a nosotros interesa ahora, es que en el péplum se dio el mismo hecho que en las revistas *beefcake* que hemos analizado anteriormente, pero con una peculiaridad: el discurso del poder es aún más manifiesto, más claro, más pretendidamente heterosexual. Hay una clara ideología de género y representación de la masculinidad.

II.2. El péplum como mero espectáculo de entretenimiento ucrónico y ahistórico

El péplum es, antes que cine histórico propiamente dicho, cine de aventuras, de luchas, guerras, amoríos y pasiones.[103]

[102] Aunque Pastrone elaboró el guion, recurrió a uno de los principales ideólogos del fascismo italiano, Gabriele D'Annunzio, para la redacción de algunos textos. El nacionalismo, belicismo y fascismo de D'Annunzio quedó patente en el filme –que será presentado desde entonces como una obra suya–, en el que marca una clara diferencia entre el concepto de civilización occidental encarnado por Roma y su héroe Fulvio Axilla, y la barbarie púnica ejemplificada en el sacerdote Karthalo que intenta inmolar a Cabiria en el altar de Moloch (Antela-Bernárdez y Sierra, 2013: 87).

[103] El término péplum apareció, curiosamente, ya en los últimos años de la época dorada del cine italiano, pues fue tomado de la palabra griega antigua *πέπλος*/peplos, túnica sin mangas. El género fue considerado vulgar, aunque no menor, por el crítico francés Jacques Siclier en el número de mayo de 1962 de la revista *Cahiers du Cinéma*, en un artículo titulado «L'âge du péplum». En el péplum el argumento repetitivo es el de un gobernante sin moral ni escrúpulos al que un héroe se ha de enfrentar en cumplimiento de una terrible venganza. El héroe sale de la nada, resuelve el problema, y regresa a su lugar de origen indeterminado (Lapeña, 2007). El malvado tirano (maniqueísmo moral) lucha contra el héroe, pero termina siendo ajusticiado. El papel del héroe se reserva a fisicoculturistas, generalmente norteamericanos, con pocas dotes interpretativas. Como son los villanos los impulsores de la trama, ahí se requerían buenos actores que dieran credibilidad y sostuvieran la película. Aunque tiene una fuerza descomunal que a todos asombra, el héroe no es un superhéroe que tenga poderes superheroicos, y tan solo precisa de su propia fuerza física o su habilidad de lucha para salir victorioso ante el villano y sus asechanzas. Siempre que mantenga su moral intachable, el héroe solo precisa de su fuerza bruta. El uso de la inteligencia, la astucia o la razón está únicamente asociadas con los villanos. Los personajes femeninos se limitan al de la chica del bueno y la mujer del villano, pero ambas muy hermosas y sensuales. Como curiosidad, la mayoría de las veces es rubia la primera y morena la segunda. En la película Hércules, al finalizar, se oye una voz en off que dice lo siguiente: «De un gran dolor, de la sangre nace con frecuencia la fuerza creadora y vital del amor. Por

Aunque películas históricas las ha habido desde casi el nacimiento del cinematógrafo, desde *Sansón y Dalila* (*Samson and Delillah*, Cecil B. DeMille, 1949), la Antigüedad se reafirmó como género cinematográfico propio. Con el tiempo, un efecto masivo sobre la cultura del ocio propiciado por nuevas formas de ocio como la televisión pusieron en riesgo las salas de exhibiciones cinematográficas, lo cual hizo que los productores buscaran en fórmulas del pasado para seguir manteniendo espectadores en dichas salas (Solomón, 2002).

Los hechos históricos sirven como escenario de fondo para desarrollar una aventura o historia de tema social, político, amoroso o religioso. Surgió en los años cincuenta precisamente como reacción al televisor, pues en esos años este electrodoméstico empezó a copar buena parte del ocio de la población, y había que atraerla a la gran pantalla de cine con un producto atractivo, grandioso.

Es cine de aventuras, pero encuadrado en un marco pretendidamente histórico. Aun siendo películas históricas, en realidad no suelen recrear el mundo antiguo con fidelidad.

Estas películas imitan al fisicoculturismo al ofrecer escenas en las que se ensalza la estética fisicoculturista, de una musculatura hipertrofiada. Por ello, en todas estas películas prima la

---

eso Hércules y Iole [la bellísima actriz croata Sylva Koscina] se encaminan hoy a su felicidad como todos los hombres cuando encuentran la justicia y la paz, porque eternos son los sentimientos y eterna la experiencia de los días…». El villano tiene una imagen desagradable, acorde con su moralidad, y la villana es todo lo contrario en lo físico: atractiva, bella, y sensual. La villana está diseñada para despertar el interés del espectador masculino, la mujer que se enfrenta al héroe suele mostrar una estética sadomasoquista, con armas, lanzas, espadas, fuego, etc. Aunque hay distintos tipos de villanas. Algunas, no precisamente la mayoría, quieren dejar de ser mujeres fatales, reformarse y mantenerse junto al héroe. Otras, la mayoría, no quieren renunciar a lo que son, aunque intentan atraer al héroe a su lado. La realidad histórica o mitológica no es más que un pretexto para desarrollar libremente tramas que un contexto donde exponer hechos reales. Y el argumento es una mera excusa para embarcar a los esforzados protagonistas en un viaje del todo temerario, que puede llegar hasta el Averno, o el centro de la tierra, donde Hércules o Maciste tendrá que demostrar su fuerza y su valía. Los escenarios y el vestuario no tienen ninguna relación artística o histórica con la época que retratan. No es raro encontrar escenografías minoicas dando cobertura a guerreros griegos ataviados como legionarios romanos. Suele haber persecuciones en carro, a pie o a caballo, peleas entre forzudos, entre el forzudo y varios oponentes a la vez o entre bestias y el héroe, destrozos y derrumbamientos. La historia se presenta como proceso global, sin la separación analítica de los capítulos de un libro. El planteamiento, nudo y desenlace no están bien perfilados, pero, en cambio, tiene todos los componentes de la aventura épica: conquistas, viajes, desafíos, amor y peleas. Se presenta bajo un gran colosalismo humano (movimientos extremos y anatomías) y monumental (construcciones, espacios, grandes estatuas, grandes construcciones generalmente utilizando maquetas, paisajes,). Hay siempre catástrofes, naturales o no: incendios, castigos divinos, terremotos, batallas masivas, fuegos, volcanes en erupción, caídas de imperios, etc. Tipismo-exotismo, fuerte contraste de elementos tópicos (música, estética). Hay un no velado erotismo: el mundo antiguo se utiliza como base sobre la que presentar contenidos eróticos más permisivamente. Hay violencia dirigida moralmente, en la que el héroe tiene que demostrar su superioridad moral frente a los villanos. Hay desmitificación de la imagen de la Antigüedad. Hay complejidad interna de personajes. Un intento no siempre exitoso de superar las personalidades tópicas.

acción y la intriga, destacando las hazañas y pruebas espectaculares que magnifican la valentía y fortaleza física y moral del forzudo protagonista. Como en muchos espectáculos sin pretensiones, hay un indisimulado maniqueísmo, con estereotipos del bien y el mal: héroe noble y fuerte, mujer buena y casta frente a mujer mala y seductora, y malo astuto con el que se enfrenta el héroe. La fuerza física siempre la tiene el héroe bueno, quedando el villano como detentador de otro tipo de fuerza, como la opresión y tiranía sobre el pueblo.

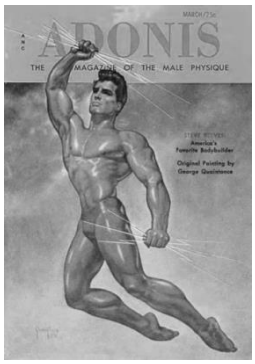
II.3. El péplum como ideología de género (I). Exaltación de la masculinidad heterosexual

Estas películas ensalzan la masculinidad y la virilidad. En nuestra cultura, especialmente en la Modernidad, la masculinidad se asocia a lo físico y a la agresividad. Por eso, se ensalza al guerrero, al cazador y al luchador. El cuerpo masculino se ve envuelto en un entorno épico en el que tiene que destacar mediante acciones meramente físicas y valoras, frente a sus enemigos, que no tienen un cuerpo poderoso como el héroe y quizá por ello tienen una moralidad un tanto viciada. Estamos, pues, ante una representación simbólica y metafórica de la angustia del hombre heterosexual de la Modernidad, que abandonó su mundo agrario conocido y controlado para irse a un mundo urbano que considera indómito, en el que reina una tecnología que no comprende y en el que las relaciones sociales son complicadas y cambiantes (Solomon, 2002).

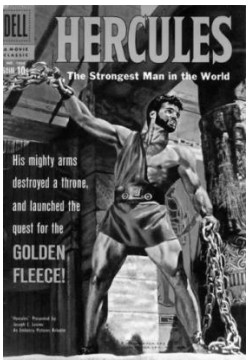
En esa concepción de la masculinidad en la Modernidad el cuerpo juega un rol central. Pero con la proliferación de las imágenes, el cuerpo masculino ensalzado se encuentra en una paradoja, pues por un lado la idea de masculinidad significa control sobre el propio cuerpo, por otro la imagen supone una cesión de dicho cuerpo, que se entrega a la mirada de la cámara.

En muchas de estas películas había una clara conexión homoerótica. Hasta se puede afirmar que este ha sido uno de los componentes ocultos de su éxito entre el gran público, al igual que ocurriera con las revistas *beefcake* con las que guarda una relación derivada no solo de que los modelos de dichas revistas luego triunfaron en el cine péplum (Steve Reeves, Ed Fury, Reg Park, Bill Pearl, etc.) sino que la estética es muy similar en ambos casos. El péplum es, en buena medida, un sucedáneo o consecuencia de las imágenes de las revistas *beefcake*, y no solo porque el protagonista masculino fuera por lo general modelo de dichas revistas. La estética es muy parecida: exhibición de musculatura en un contexto antiguo, rodeados de espadas y escudos, con un héroe con el torso por lo general desnudo, como forma más apropiada y directa de

mostrar su musculatura, aunque el contexto narrativo no lo exigiera (se pelea sin apenas ropa cuando lo normal sería ir protegido con abundante impedimenta).



Steve Reeves en una portada de revista *beefcake*.



Steve Reeves en una imagen de película péplum. © Mario Bava y Galatea Film/Urania Film.

La narración que se presenta en las películas péplum representan una imagen sexual convencional, en la que el hombre no aparece como objeto de deseo a la vista de otros hombres sino solo de las mujeres (Wyke, 2002:370; Solomon, 2002). Dado el papel que se reservaba a los roles femeninos, tomada de la ideología heterosexual patriarcal de la Modernidad, como mujeres sumisas o tremendamente pérfidas, pero siempre muy hermosas, es claro que el público al que iba dirigido este tipo de cine, con independencia de que gustara también a otro, era el público heterosexual masculino. Las connotaciones de aventura y de superación de pruebas hacían de este subgénero de películas muy atractivo para un público adolescente masculino, que se identificara con el héroe que superaba las pruebas, vencía al villano y se quedaba con la chica buena, mientras la mala moría en un arrebato fruto de su perfidia. Pero no era sencillo conseguir tal propósito. Siendo un producto eminentemente camp, esa identificación heterosexual no siempre era fácil de conseguir.

En España en obviamente no había posibilidad de manifestaciones claras homoeróticas, debido a la censura. Aun sí todo no se puede reprimir, y el deseo meramente privado no puede ser reprendido. De esa manera, «Terenci Moix explica cómo más allá de la dura realidad de la España franquista, es en el cine donde primero reconoce un deseo homosexual en películas de aventuras exóticas y, también, en el péplum. El deseo es casi secreto, decididamente extra-oficial, arrebatado a las imágenes. A pesar de que hemos de permitir cierta ambivalencia, lo cierto es que explícitamente, las películas del péplum ignoraban todo homoerotismo. El homoerotismo no era concebible en el arte popular, no era admisible como idea. Es fácil entender el sentimiento de rebelión a que conducía la conciencia del deseo. Era como robar significados a las películas» (Mira, 2014:12). En realidad, más que la concepción que tuviera

el arte popular en los años cincuenta, lo importante era lo que se sintiera a la luz de aquellas imágenes. No es que el deseo homoerótico no quepa en la cultura popular, como bien demuestra la literatura lésbica y gay de los años cuarenta; es que el orden establecido, con su censura vigilante, no lo permitía.

II.4. El péplum como ideología de género (II). Idea de feminidad

La fuerza que despliega el héroe masculino contrapone la fragilidad manifestada por las mujeres (Dyer, 1997:146), que, incapaces de hacer frente a la relación de dominación que les viene impuesta por los hombres, tienen por efecto confirmar la imagen dominante de las mujeres como seres maléficos, cuya identidad, normalmente negativa, está construida por prohibiciones y limitaciones, muy adecuadas para producir otras tantas ocasiones de transgresión de la norma (Bourdieu, 2017:47). La ideología de género en este punto parece clara, aunque en la práctica es una visión reduccionista. Hay mujeres valerosas, incluso guerreras, como el grupo de amazonas que aparecen en *Hércules.* La mujer no representa siempre fragilidad y vulnerabilidad, sino fortaleza de espíritu y sabiduría. En suma, si bien es cierto que habría que esperar varias décadas para empezar a ver personajes femeninos que adoptaran el mismo patrón narrativo asignado a los héroes masculinos, en esa época esto no podría hacerse sin, a la par, atentar contra el criterio de la hegemonía heterosexual patriarcal.

II.5. El péplum y el símbolo del «cuerpo fascista»

La película europea a partir de la cual se generó un nuevo subgénero que llegaría a suponer más del diez por ciento de todas las producciones italianas en una época, desde 1957 a 1964 (que podríamos denominar péplum italiano o de serie B) fue *Hércules* (Pietro Francisci, 1958), cuyo título original de esta coproducción ítalo-española era *Le faticce di Ercole* (*Los trabajos de Hércules*) por referencia a los doce trabajos que el forzudo tuvo que realizar por encargo de los dioses, aunque de los doce trabajos que Euristeo le impuso a Hércules en esta película sólo aparecen dos: las luchas con el león de Nemea y la lucha contra el toro de Creta.[104]

[104] En la película italiana el argumento es el siguiente: Hércules se dirige a la corte del rey Pelias de Yolco para dar clases particulares a Ifito, hijo de Pelias, en el uso de las armas. La hermosa hija de Pelias, la princesa Iole da cuenta a Hércules de la historia de la llegada de su padre al poder y el robo de los tesoros más grandes del reino, el vellocino de oro. Algunos sospechan que el rey Pelias ha adquirido el trono a través de fratricidio. Hércules e Iole se sienten atraídos el uno al otro y finalmente se enamoran. Pelias se siente desafiado, ya que su poder es

La película recurre a una serie de anécdotas mitológicas con una trama bien conseguida, mezclando varias mitologías (griegas y romanas), los trabajos de Hércules, la juventud de Ulises y los relatos de Jasón y los argonautas en busca del vellocino de oro, con parada en una isla de mortíferas y atractivas amazonas. Hay, pues, reminiscencias varias, desde Homero a la mitología griega.

Francisci describió las características del héroe de una manera que el público lo pudiera entender. Para empezar, el héroe renuncia a su inmortalidad para poder presentarse como un hombre que quiere conseguir el amor de Iole y formar una familia, como quería la clase media italiana espectadora de este tipo de films. Aunque es un semidiós, se comporta como un hombre cualquiera, como uno hombre más. Su fuerza no está en lo supranatural sino en su valor, en sus virtudes, en su integridad moral, que busca el restablecimiento de la justicia mediante el uso de la fuerza (Wyke, 2002:369). Todos los diálogos y las escenas hacen ver al espectador que la justicia está del lado de quien posee la fuerza física. La fuerza está con los buenos, al igual que la luz y el sol. Los villanos suelen aparecer desde lugares oscuros, en la sombra, embutidos en ropajes que ocultan sus cuerpos.[105]

Algunos autores como Dyer (1997:176) han querido ver en esta narración, que será la canónica, una reminiscencia del mensaje presentado por el fascismo italiano. La exaltación del cuerpo musculado, que se ve reforzado en un periodo de convulsiones sociales y revueltas, es la que hizo el fascismo italiano, que puso en valor al cuerpo fuerte masculino como instrumento de disciplina y autoridad, y como símbolo de un carácter italiano que se quería revitalizar tras la Primera Guerra Mundial. Es notorio que Mussolini tuvo un interés especial en el cine como medio propagandístico político, así como el deporte y la estética grecorromana, las imágenes

puesto en duda por no poseer el vellocino, por lo que manda a los argonautas, entre ellos Hércules, a recuperarlo. El cuerpo de la intriga lo forma la expedición de los argonautas en busca del vellocino de oro, que en la leyenda fue una empresa acaudillada no por Hércules, sino por Jasón, y en la que Hércules tuvo una participación secundaria, ya que abandonó a Jasón a mitad del camino.

[105] El guion, propio del director, viene a ser una versión algo extravagante y confusa de la historia de Jasón y los argonautas, en la cual Hércules adopta el papel protagonista en lugar de Jasón. También sale un joven Ulises a modo de amigo inseparable del héroe, para aprovechar alguna de las aventuras que Homero reservó para dicho héroe. En diversas escenas, Hércules (Steve Reeves) manifiesta su fuerza sobrehumana: mata a un león con sus propias manos, arranca un árbol, mueve las columnas del pórtico del palacio para acabar con la caballería del tirano o se quita las cadenas con facilidad. La historia narra la búsqueda del vellocino de oro (mito de Jasón y los argonautas) pero desde la perspectiva de Hércules más que de Jasón (enfoque este último que propiciase, a su vez, películas como *Jasón y los argonautas* y *Los gigantes de la Tessaglia*), después de haberse detenido en otras dos hazañas previas del héroe.

de estadios, foros, estatuas, etc. (Mosse, 2000). De esa manera, hay una serie de elementos comunes entre el fascismo italiano y el péplum.

Sea el péplum canónico o no una representación de algunas ideas fascistas, lo cierto es que en la narración del péplum hay una exaltación de la ética capitalista, pues no existe una idea de la alteridad de la civilización capitalista, por muy criticable que ésta sea. No hay alternativa para esa civilización, que puede ser más o menos caduca o corrompida. La alternativa es el caos. El héroe muscular es un héroe que quiere restablecer el orden capitalista cuando ésta ha sido atacada por el villano y sus huestes. No es un hombre destructivo sino componedor, no es la barbarie que atrae al caos sino la recuperación frente a ese caos actual, una recuperación que se produce mediante el uso de una violencia controlada, una violencia legítima. Ese héroe «no se recluye en lo negativo unilateral. Precisamente por su radicalismo, que trasciende todo protagonismo del Yo, por carecer de proyecto personal o de «programas» predefinidos, el destructor se inserta en la colectividad» (López-Espinosa, 2017:278).

II.6. El péplum y el símbolo del «cuerpo colonial»

Dyer (1997:147) afirma que en el péplum hay una representación del colonialismo europeo. Siempre un hombre blanco se adentra en territorios inexplorados plagados de enemigos, y ayuda a los indefensos nativos para liberarles de su opresión. Esto podría suponer una legitimación subliminal del colonialismo europeo, y, sobre todo, de la pretendida superioridad de la cultura europea.

El otro se concibe desde la superioridad de la raza blanca, tal como vimos que ocurre en los héroes postindustriales como Tarzán. Los enemigos muchas veces son representados por actores negros, y en casi todas las películas una mujer actúa como representación del mal, como consejera del tirano o como hechicera. (Solomon, 2002). El bárbaro es un sometido, no es otro colonizado, por eso el bárbaro terminará salvando a la civilización, sometido por el noble destino que tiene que cumplir (López-Espinosa, 2017:268).

II.7. El péplum y el símbolo del «cuerpo rebelde»

No en todos los casos estamos ante mensajes fascistas, pues existen notorios casos de mensaje subyacente político en las películas de péplum que no son fascistas sino democráticos. Por ejemplo, las imágenes de los mártires arrojados a los leones en un circo que representa la

Roma decadente (imagen que se repite mucho en este género), o los cantos a la «unidad frente al enemigo» y «la esperanza depositada en no rendirse jamás» de Leónidas en *El León de Esparta* (1962) que parecían cantos realizados en la Guerra Fría, más que en las Guerras Médicas.

Más conocido fue el trasfondo político de un péplum crepuscular, *Espartaco*, ya que Stanley Kubrick, Dalton Trumbo (su guionista) y Howard Fast (autor de la novela original) seguían siendo vistos con recelo por las autoridades. Aquí están expresados con maestría el poder romano siempre corrupto, y el final heroico del esclavo tracio crucificado, pero con la esperanza por la libertad de su hijo. No obstante, las manifestaciones revolucionarias que aparecen en este filme son muy tamizadas, y el mesaje de contenido político con tan explícito.

CAPÍTULO X. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN EL ENSALZAMIENTO DEL GOCE CORPORAL

I. LOS AÑOS SESENTA COMO AÑOS DE ENSALZAMIENTO DEL GOCE CORPORAL

I.1. Introducción

Los años sesenta del pasado siglo son los años de los movimientos sociales, de las protestas raciales, del hipismo, de las reivindicaciones obreras. Pero también son años de optimismo y del goce del cuerpo. Por primera vez, la juventud es un sujeto político y sujeto de consumo, transformando las mentes y los valores de sus padres. Se rechaza la hipocresía de sus padres: quieren autenticidad, libertad y reciprocidad en vez de la infidelidad de sus padres sobre sus madres. Las mujeres dejan de ser meros objetos sexuales, y empiezan a ser sujetos de su propia sexualidad, protagonismo y presencia. Son años de reivindicaciones. Así, «en los años 1960 y 1970, rebeldes y utópicos, tanto en Occidente como en Oriente se afirman nuevas reivindicaciones a menudo descuidadas por los partidos obreros. El antiautoritarismo de la contracultura pone en cuestión de manera radical la dominación ejercida sobre el individuo y sobre el cuerpo por el Estado, los Partidos, la Familia y los Patrones. Se trata, yendo en contra del orden corporal dominante, de denunciar la servidumbre y la alienación de los cuerpos, de militar para conquistar una libre disponibilidad del propio cuerpo» (Haber, 2012:98). Estamos, pues, ante lo que Giddens (1995) denomina «una pluralidad de elecciones» corporales. Es la «crítica al ideal muscular con sus connotaciones de patriotismo, heroísmo, poder físico y militarismo, que son reemplazados por un nuevo modelo corporal andrógino tipo David Bowie, delgado, con pelo largo, ropa extravagante y a veces maquillaje» (Martínez Oliva, 2005:163).

Son los años del presidente Kennedy y su mujer Jackie Kennedy, que fueron la referencia social y de estilo en todo el mundo. De hecho, el presidente John Kennedy parece que era un aficionado al fisicoculturismo (Dutton, 1995). Son los años de los misiles de Cuba y de la crisis nuclear. Los peores momentos de la Guerra Fría, posiblemente, se vivieron en los años sesenta. Son también los años de la Guerra de Vietnam, y en los que los americanos supieron que no eran invencibles, que países lejanos y pequeños podrían hacerles frente, mientras les miraban atentamente los rusos con sus misiles de largo alcance. Son años de temor por la ciencia, en los que la tecnología nuclear amenaza con el caos y la destrucción.

En los años sesenta, las empresas editoriales de los *comic-books* estaban aún recuperándose de los efectos de la censura derivada de las protestas del doctor Wertham y las pesquisas del Senado norteamericano. Algunos personajes estaban en declive, como Sheena, y pronto desaparecerían. Las editoriales tenían que buscar nuevas propuestas. La industria se recuperó poco a poco, en lo que se llamó la Edad de Plata.

Es en estos años cuando se ha fijado el culto al cuerpo como un culto total. Según Le-Breton (2002:9), «(u)n nuevo imaginario del cuerpo surgió en los años sesenta. El hombre occidental descubre que tiene un cuerpo y la noticia se difunde y genera discursos y prácticas marcados con el aura de los medios de masivos de comunicación. El dualismo contemporáneo entre hombre opone el hombre y el cuerpo. Las aventuras modernas del hombre y de su doble hicieron del hombre una especia de *alter ego*. Lugar privilegiado del bienestar (la forma), del buen parecer (las formas, *bodybuilding*, cosméticos, productos dietéticos, etc.». Hay, no tanto obsesión narcisista por el cuerpo sino un símbolo de estatus, juventud, salud, energía y movilidad, una vez que ha sido disciplinado por la dieta y los ejercicios. El cuerpo tiene un rol conformador de la subjetividad de las personas como seres individuales y sociales a la vez. La identidad personal y la identificación de un cuerpo se basan en la imagen corporal y en el cuerpo individual y social (Esteban, 2013:85). La exhibición del cuerpo en la cultura occidental no se produce de una manera arbitraria, sino que se instituyen lugares y tiempos privilegiados para mostrarlo, como la playa, entorno muy frecuentado por las películas cinematográficas a partir de esta década.

I.2. El increíble Hulk y la increíble Hulk

Hulk es un superhéroe de la editorial Marvel que fue creado en 1962, en los peores momentos de la Guerra Fría, por el guionista y editor Stan Lee y por el dibujante Jack Kirby, el equipo que dio vida a la mayoría de los superhéroes de esta casa editorial que tendrían un enorme éxito en los sesenta y los setenta dando lugar a la Edad de Plata en la parte correspondiente a la Marvel. Ambos autores tienen ideas liberales y pretenden dar una imagen optimista y progresista a sus personajes. Pero Hulk es otra cosa. Hulk representa un mito, el de Prometeo, que fue un titán que robó el fuego de los dioses y fue por ello condenado a un cruel castigo: levantar una pesada piedra y elevarla por una montaña. Hulk, en su identidad del Dr. Banner, robó el fuego de los dioses, jugó con algo peligroso para los simples mortales: la ciencia y la tecnología, y como consecuencia de tal profanación, ha sido castigado en su forma de

monstruoso Hulk. Con este personaje quedaba abierta la segunda mejor temporada del género de los superhéroes: la Edad Plateada.

Hulk apareció por primera vez en el número 1 de la revista de cómics *The Incredible Hulk* en mayo de 1962, donde se relatan las aventuras de un científico que, en ciertas situaciones, se transforma en un gigante de descomunales proporcionen y fuerza increíble, además de tener otros superpoderes. Es una no velada referencia al mito victoriano de *Jekyll y Hyde* (R. L. Stevenson, 1886), presentando una disociación entre la inteligencia de un médico, el doctor Bruce Banner –nótese el asombroso parecido del nombre con el del protagonista de la novela *Gladiator* (1930) de Philip Gordon Wylie, Hugo Danner, que en otra parte hemos dicho que fue un precedente inmediato de los superhéroes nacidos en 1938–, y la mente primitiva e impulsiva de un monstruo, Hulk, que a los efectos es la criatura similar a otro mito de la literatura victoriana, Frankenstein (Mary Shelley, 1818). Hulk será perseguido por las autoridades militares, en clara reminiscencia a la Guerra Fría. Es un fenómeno típico de los años sesenta, por sus referencias a la tecnología nuclear desbocada, que abarca también referencias claras a mitos anteriores de la literatura de terror o neogótica inglesa.

A pesar de ser un monstruo, tiene figura humana, pero desproporcionada por hipertrofiada. Es un monstruo sin maldad, ingenuo, que sufre las consecuencias de la maldad de la ciencia y la tecnología. Siendo un monstruo ingenuo, sus actos no están dirigidos conscientemente, actúa por reacción cuando se siente amenazado, consecuencia de que se mueve ne el terreno de la alteridad. Sus poderes aparecen cuando se llena de rabia. Sus músculos le protegen del caos y del espanto de la ciencia, con ellos puede luchar en una guerra sin tregua no contra súper villanos extraños sino contra militares identificados, hombres que utilizan el providencialismo de la ciencia y la tecnología contra su cuerpo hipertrofiado.

El icono de Hulk nos presenta un hipermusculado personaje color verde. Stan Lee propuso el color gris porque había querido dar un color que no sugiriera ningún grupo étnico, reforzando el carácter de absoluta otredad del personaje. Hulk inició una nueva estética, la estética del *monstruosismo*. Su cuerpo hipertrofiado y verde es, por un lado, una metáfora del poder del cuerpo, de alguien que, aun siendo un monstruo (un otro), no deja de ser un humano hipertrofiado; pero también del poder inefable de la ciencia (a falta de Dios), que testimonia la variedad de la creación (en este caso científica y tecnológica) por encima de lo que el hombre medio es capaz de llegar nunca a entender, exactamente como dijera San Agustín de los monstruos: que «muestran» (*monstrare*) el poder de Dios por encima de lo que son capaces de entender sus criaturas (*Ciudad de Dios*, XXI,8). En términos psicoanalíticos, Hulk es también

una metáfora del miedo a nuestro cuerpo, un cuerpo sometido a pulsiones que no somos capaces de controlar. El cuerpo a que tenemos miedo no es el cuerpo de la forma (la forma en Hulk no es bizarra, es atrayente dentro de su monstruosidad en cuanto que es un cuerpo excepcional) sino el cuerpo habitado por la pulsión, que está en el polo opuesto al cuerpo del ideal. Ese el cuerpo en el que el goce de la vida palpita, en definitiva, el cuerpo como sede del goce, un cuerpo que nos resulta imposible domesticar y que por ello nos provoca angustia. A causa de ese miedo, el hombre quiere emanciparse de su cuerpo, y espera que la ciencia le ayude a conseguirlo. Hulk es resultado de la ciencia pero no reniega de ella, su alter ego es un científico. El hombre moderno ha desplazado su fe antes depositada en la religión y ahora en la ciencia, que ha convertido en una nueva religión de la que espera mucho, en particular como herramienta para el control de sus pulsiones (Fuentes, 2016:18). Hulk entendemos que es, pues, una representación de la disociación entre el sujeto obsesivo y su cuerpo: la libido se desplaza del cuerpo al pensamiento. El sujeto obsesivo pone su libido en las elucubraciones mentales a las que suele entregarse y esta libidinización del pensamiento lleva en muchos casos a olvidarse de que tiene cuerpo, olvidarse de su cuerpo (Fuentes, 2016:31). La doble personalidad de Hulk y el doctor Banner no deriva de la narración instaurada por Superman: un extraterrestre hiperpoderoso necesita integrarse, como un humano corriente de clase media, entre los humanos. Hulk es otra cosa: es el resultado de Prometeo y él mismo es un Sísifo que se enfrentó a los dioses (a la ciencia) resultando un monstruo sufriente, de aspecto verde y enorme. No es un hombre medio sino un monstruo resultado de la libidinización del pensamiento y de la ciencia desbocada.

Ciertamente, en los años sesenta era imposible ver un fisicoculturista como Hulk. Las proporciones son monstruosas pero con el paso del tiempo el fisicoculturismo tomó como referencia a Hulk y, gracias al desarrollo de la ciencia y la tecnología aplicada al deporte, así como el cambio en los gustos fisicoculturistas, hoy no es difícil ver tipos fisicoculturistas que quieren directamente imitar al monstruo. Es un caso en que el fisicoculturismo primeramente influye en el arte, y luego el arte influye en el fisicoculturismo que ha hecho suyo el canon monstruoso que inaugurara el dibujo de la Marvel.[106]

[106] Sobre el personaje se hizo una serie de televisión en los años setenta, protagonizada por Lou Ferrigno (Mr América 1971 y 1972), un fisicoculturista profesional y forzudo de 1,96 metros y 138 kilos de músculo que había sido uno de los principales competidores de Arnold Schwarzenegger en los años setenta y que pasó a la pequeña pantalla con esta serie, teniendo un relativo éxito (duró de 1978 a 1980), a pesar de los efectos especiales desastrosos, y algunas películas de bajo presupuesto en la que la exhibición de los músculos era lo más importante.

Hulk, el monstruo. © Marvel Inc.

Markus Ruhl. © Weider Inc.

Tanto fue el éxito del personaje Hulk, que los editores de la Marvel darían vida a una increíble Hulk, también llamada en ocasiones Hulka, pero para ello habría que esperar hasta 1980. Llegó a tener cabecera propia, pero ante el poco éxito el personaje se limitó a aparecer como invitada en series de otros superhéroes. La creación de personajes femeninos que se limitan a ser mera réplica de los masculinos, no suele tener mucho éxito. Los personajes que más éxito han tenido son aquellos que han logrado desarrollar una narración propia, como Cat Woman y como la Mujer Maravilla. Aquellos que se limitan a ser una versión femenina de un personaje masculino a la larga no suelen lograr subsistir el paso del tiempo.[107]

El problema de Hulka es que, como decimos, es simple réplica femenina de Hulk, sin que aporte nada nuevo, ni siquiera una visión femenina del hechizo que quizá hubiera sido interesante conocer. Cuando a un público acostumbrado a un personaje masculino se le presenta, sin más, un personaje femenino que no desarrolla una narrativa propia, suele rechazarlo por entender que se trata de un mero remedo del personaje inicial. No obstante, en lo que a nosotros interesa, esta interrelación entre ambos personajes, que no son otra cosa que el mismo personaje, nos es interesante porque en ellos se expresa muy bien una de las principales características del cuerpo *bodybuilder*: es una disciplina performativa en la que los hombres se convierten en mujeres, y las mujeres en hombres. El fisicoculturismo en muchos aspectos pretende reforzar las imágenes del hombre y de la mujer en sus cánones clásicos, pero en esa subcultura el «hombre real» y la «mujer real» solo se consiguen mediante el uso extremo de artificios que ponen en evidencia la naturaleza misma del género sobre la que la normativa de la heterosexualidad descansa (Saltman, 1998:49). El exceso de masculinidad, la hipervirilidad del cuerpo *bodybuilder*, no es otra cosa que un acercamiento al cuerpo femenino.

[107] En realidad, el personaje tampoco aporta nada nuevo, pues es una réplica en femenino de Hulk, siendo los motivos de la doble personalidad idénticos a los de Hulk.

El exceso de la musculatura del pecho, por ejemplo, se convierte en el centro de interés del atleta, pero eso es una de las principales características corporales femeninas (51).

II. CINE DE PLAYA Y MÚSCULOS

Es también en los años sesenta cuando surgió un subgénero cinematográfico al hilo de lo famosa que se había hecho la playa de Venice en California, donde iban a entrenar muchos fisicoculturistas, a la que llaman «*Muscle Beach*». Es un subgénero que, al igual que el péplum de los años cincuenta, tiene el cuerpo *bodybuilder* como parte imprescindible en las representaciones, casi siempre mostrada no como en el péplum, en cuanto imagen heroica y poderosa, sino en un formato meramente cómico y satírico.[108]

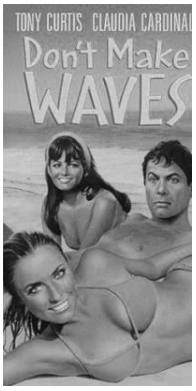
Estas películas representan un idealismo de los adolescentes de la época de Kennedy. Son películas en las que se ensalza el cuerpo en una visión nueva, lo que Henry (2007) denomina «cuerpo subjetivo»: la subjetividad no solo coincide en su ser con el ego sino también con el cuerpo. El ego es el cuerpo, o más exactamente la subjetividad absoluta coincide en su ser con el cuerpo, entendido éste como un saber, una memoria y un hábito absoluto. Es una suerte de «fenomenología de la vida» o un «mundo de la vida».

Coherentemente con esta nueva concepción del cuerpo y de la subjetividad, estas películas son romances sencillos que utilizan la playa como escenario, para permitir una exhibición corporal, y en los que aparecen fisicoculturistas famosos de la época como Dave Draper, generalmente haciendo de fisicoculturista algo bobo en papeles secundarios.[109]

[108] Esa playa (*Venice Beach*) era en aquellos años un microcosmos bohemio de la ciudad de Los Ángeles, y allí se reunían desde fisicoculturistas, hippies, miembros de múltiples sectas que florecían en California, drogadictos y todo tipo de personajes extraños y diletantes. Allí mismo Joe Gold, fisicoculturista Mr América y actor que hizo muchas películas de secundario con Mae West, abrió uno de sus más famosos gimnasios a los que iban a entrenar Arnold Schwarzenegger, Franco Columbu y otros importantes fisicoculturistas de los años sesenta y setenta: «*Gold´s*», y que ha estado en funcionamiento hasta hace pocos años. Pues bien, en ese contexto de playa y músculo en 1963 se produjo la película *Beach Party*, protagonizada por los almibarados Frankie Avalon y Annette Funicello, que aprovechaba el ambiente bohemio de la zona, teniendo un gran éxito entre el público. No fue, sin embargo, la primera película de este subgénero, pues en 1959 se produjo *Gidget* sobre la subcultura surfera californiana, a la que siguió *Where the boys are* en 1960. Debido al éxito de esta película, se hicieron otras posteriores, como *Muscle Beach Party* (1964), *Bikini Beach* (1964), *Pajama Party* (1964), etc.

[109] Draper fue Mr. América en 1965 y Mr. Universo en 1966 y representaba la idea del joven provinciano que había ido a la soleada California a conseguir el éxito deseado. Durante unos años, fue portada de muchas revistas tanto fisicoculturistas como generalistas, pues era alto y rubio y sus medidas musculares impresionaban mucho, especialmente antes de la llegada del cubano Sergio Oliva, de Larry Scott y, sobre todo, de Arnold Schwarzenegger, momento en que decidió retirarse de la escena fisicoculturista y pasar a un segundo plano.

Draper aparecería en la que quizá sea la película más interesante de este estilo, *No hagan olas* (*Don´t make waves*, Alexander Mackendrick, 1965), protagonizada por Tony Curtis, Claudia Cardinale, Sharon Tate y el propio Dave Draper. Aunque las críticas sobre esta película son dispares, lo cierto es que para dio a conocer esta actividad deportiva a muchos precisamente a través de la imagen muscular de Draper.



Cartel de la película *No hagan olas*, con Tony Curtis, Claudia Cardinale y Sharon Tate. © Philip H. Lathrop y Warner Bros.

Tony Curtis y Dave Draper en una escena de la película *No hagan olas*. © Philip H. Lathrop y Warner Bros.

Es una película divertida, sin duda, pero también corrosiva, en lo que se diferencia de las películas de músculo y playa. Es también una película que representa muy bien el sueño californiano de los años sesenta, en la que se muestra una imagen ideal de la tierra del *Golden State*, el estado dorado, una tierra de sol, playa, oportunidades y amoríos. Fue en California donde nacería la industria de Hollywood, y fue en California donde en los años sesenta los hermanos Joe y Ben Weider trasladaron sus negocios y atrajeron con ello a las playas de Los Ángeles, fundamentalmente Venice Beach, que se por ello mismo se empezaría a conocer como «*Muscle Beach*», a los mejores fisicoculturistas de la época: Frank Zane, Franco Columbu, Arnold y el propio Dave Draper, un antiguo empleado de las empresas de los Weider que en la época anterior al uso masivo de esteroides y anabolizantes ganó importantes concursos fisicoculturistas.

Un joven (Tony Curtis) que ha perdido todas sus posesiones (un coche y sus pocas pertenencias), por culpa de un despiste tras otro de una joven (Claudia Cardinale) con la que tropieza, viéndose desprovisto del mínimo sustento para sobrevivir decide aprovecharse de la ocasión que se le presenta chantajeando moralmente a la joven y a su amante casado, quienes al no querer descubrir su idilio ceden a su propósito que no es otro que trabajar en la empresa que dirige el infiel marido. Empresa que se dedica a la instalación de piscinas, contando con un modelo nuevo que aporta un sistema de oleaje como si del mar se tratara. En el otro lado se

encuentran el grupo medio hippie de surfistas-culturistas, que prefieren el salvaje mar en contraposición a las piscinas con olas, y vivir en caravanas antes que en lujosas mansiones en lo alto de la montaña. El retrato que recibe este grupo, encabezados por Malibu y su novio Harry (Dave Draper), aunque son los únicos personajes que no son mostrados como mezquinos e interesados, son retratados como verdaderos descerebrados. Harry, inocente y bondadoso por un lado; pero también carente de inteligencia y supersticioso. Las dos partes son retratadas de forma despiadada, siendo las virtudes de unos las carencias de los otros. El grupo de Malibu, incluido Harry, fue luego en buena medida inspiración para que la productora Hannah-Barbera ideara la pandilla que acompaña a Scooby Doo (1968), el gran danés temeroso de los fantasmas.

Lo cierto es que esta película se convirtió en involuntaria cristalización de todos los anhelos y desazones a los que quiere dar respuesta el *californismo*.

Estas películas son inmediatamente anteriores a todos los movimientos antibélicos, hippies, raciales y sociales de los años sesenta. Conservan la frescura de la idealización de la juventud heterosexual y de clase media que disfruta de sus vacaciones en la playa donde tiene sus primeros amoríos. No hay ninguna connotación política, social ni racial en estas películas, aunque bien es cierto que los actores afroamericanos y los asiáticos o bien no aparecen, o bien lo hacen para interpretar personajes siniestros. El libre albedrío, la libertad en el ejercicio y la expresión de los instintos, el disfrute de la vida en un estado de inocencia permanente es lo que irradian estas películas. Un mensaje de inocencia de la juventud.

Muy pronto, ese mensaje de inocencia quedaría fuera de lugar. Tras los asesinatos de los Kennedy, de Sharon Tate (actriz en algunas de estas películas) y del doctor Luther King, y la muerte de Marilyn Monroe, icono de la belleza femenina en los años cincuenta y sesenta, así como la guerra del Vietnam y los movimientos antibélicos que generó en la sociedad norteamericana, esa idealización del libre albedrío playero se volvería algo sombrío y este tipo de películas no volvieron a tener el mismo éxito conseguido a principios de los sesenta.

III. YUKIO MISHIMA Y EL CUERPO *BODYBUILDER* SACRIFICIAL

III. 1. Imagen binaria de Mishima

Yukio Mishima construyó una doble imagen pública de sí mismo: por un lado era un literato reputado internacionalmente, admirado por su potente narrativa, por el sabio uso de las palabras, como decía Kawabata. Pero, por otro, era un personaje público histriónico y estrambótico que

intervenía como actor en películas de gánsteres, que hacía proclamaciones y soflamas políticas extemporáneas, que se enfrentaba a toda la intelectualidad japonesa, que criticaba abiertamente la decadencia de los Estados Unidos, que estaba en contra de la deriva occidentalista en que se sumió Japón tras la Segunda Guerra Mundial, que escandalizaba a la pacata población japonesa interviniendo en obras de teatro semi obscenas, etc. Representaba en sí mismo, en su cuerpo, al que pretendía elevar a la categoría de obra de arte, las contradicciones del hombre moderno. Tenía la sensibilidad del hombre contemporáneo con dificultad para percibir su propia existencia. En su cuerpo *bodybuilder* se simbolizaba el malestar de una sociedad como la japonesa, atravesada por sus propios traumas y contradicciones. Al conocer muy bien las ideas y los valores occidentales, supo trasladarlos al Japón, un país que nunca tuvo como valor la glorificación del cuerpo desnudo, y menos aún del cuerpo musculado.

Mishima era un personaje especial en el Japón de los años sesenta del siglo pasado,[110] una figura y una referencia para parte de la juventud japonesa que añoraba un idílico y periclitado Japón de los samuráis, una ensoñación reaccionaria en una época de desconcierto social y cultural para un Japón sometido al control de la potencia vencedora de la guerra. El trauma que supuso la pérdida de la guerra no fue superado por aquella población de valores e ideas derechistas en cuanto tradicionalistas, y que había idealizado a los antiguos guerreros samuráis y lo que ellos representaban en la sociedad feudal japonesa. Había que salir de la realidad y la mejor forma era el pasado, pero el pasado era feudal y fundado en el vasallaje, en el que supuestamente había guerreros que, a modo de caballeros andantes, daban su vida por grandes y nobles ideales. El samurái, en cuanto caballero andante, era una metáfora distópica del pasado idealizado al que se acudía en busca de consuelo ante la terca realidad occidentalizante. Mishima, desde este punto de vista, era un samurái distópico, o dicho de otra manera: era un tipo fuera de lugar y de tiempo, un personaje como los superhéroes, con dos caras: una de ellas un intelectual, y la otra un producto puramente de la cultura de masas.

Su verdadero nombre era Hiraoka Kimitake. Nació en Tokio, en 1925. Pertenecía a una familia burguesa media, no procedía de la nobleza, pero decía que descendía directamente de

[110] Es en los años sesenta había alcanzado fama mundial un escritor japonés extraño y amante del fisicoculturismo: Yukio Mishima. De él dijo el galardonado con el Nobel Y. Kawabata lo siguiente: «No comprendo cómo me han dado el premio Nobel a mí existiendo Mishima. Un genio literario como el suyo lo produce la humanidad sólo cada dos o tres siglos. Tiene un don casi milagroso para las palabras». Curiosamente, Kawabata acabaría de la misma forma que Mishima, suicidándose en 1971 (Vallejo-Nágera, 1978).

los samuráis, cosa que no está probado y que más bien era una historia apócrifa. Para sus ideas tradicionalistas y derechistas le parecía más presentable tener ancestros feudales nobles que meramente de clase media urbana. Este es precisamente un primer referente típicamente kitsch que encontramos en Mishima: el invento sobre el supuesto pasado noble como ensoñación de una burguesía urbana de clase media.[111]

Durante la Segunda Guerra Mundial trabajó en una fábrica de componentes aeronáutico, tras ser rechazado en la guerra como piloto suicida (*kamikaze*). Parece que nunca superó este revés en su orgullo, y sobrevivir a una guerra en la que habían muerto tantos compatriotas en la forma que él había decidido para morir se convirtió para él en un trauma permanente. Parecía que tenía una culpa que expiar, una culpa que tenía que superar mediante un acto extraordinario ante sus compatriotas, que habían olvidado los supuestos altos ideales que habían llevado a aquellos jóvenes japoneses a dar su vida por el Emperador.

Mishima estuvo muy influenciado por el *tradicionalismo japonés*, una corriente cultural y política que ponía especial énfasis en la unidad del Japón y en la preservación de sus valores culturales, y que servía de apoyo a la ideología nacionalista que dominaba el mundo literario de los años de la guerra. Pero su bagaje no se quedaba en el reducido territorio literario japonés pues también conocía a la perfección la literatura occidental, de la que era un gran seguidor.[112]

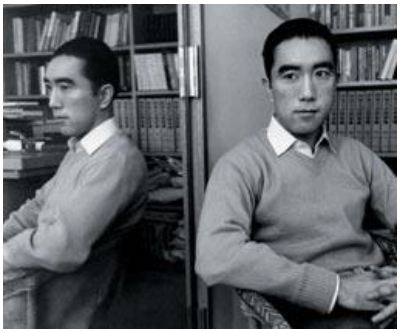
III.2. *Confesiones de una máscara*. La idea de Mishima sobre la construcción de la carne

En junio de 1949 publicó una obra de capital importancia para entender la psicología de Mishima: *Confesiones de una máscara*, obra semiautobiográfica que consiguió un fulgurante éxito y que supuso su definitiva consagración en el mundo literario japonés e internacional. El

[111] Fue un autor prolífico pues, a pesar de morir a los cuarenta y cinco años, escribió más de veinte novelas, decenas de piezas teatrales y numerosos cuentos, poemas, artículos y ensayos. Trabajó sobre los aspectos más oscuros y contradictorios de las pasiones humanas como nadie hasta entonces lo había hecho en Japón, lo cual contrasta con la contención de su estilo de escritura delicadeza. Independientemente de lo que digan los críticos, lo cierto es que la literatura japonesa fue conocida mundialmente gracias a este escritor, que abrió el camino para otros escritores como el mencionado Kawabata, Natsume Sōseki, Ryunosuke Akutagawa, Soseki o Haruki Murakami.

[112] Su primer trabajo extenso, *El bosque en flor*, fue publicado en 1941. Una característica de esta obra, como de *El cigarrillo* (1946), *Ladrones* (1946-1948) y de otras que escribió en el período de la Segunda Guerra Mundial y en los años inmediatamente posteriores, es el total alejamiento de la realidad trágica de la guerra y de la subsiguiente derrota. No se podía hablar de esa realidad dolorosa que había supuesto una humillación ante potencias occidentales. Había que practicar la evasión de la realidad, una realidad dolorosa y frustrante.

tema (la confesión por el protagonista de su homosexualidad al mismo tiempo que le comienzan a atraer ideas oscuras sobre la muerte, la sangre y el masoquismo) provocó división de opiniones entre la crítica literaria de Japón, pues representaba una novedad en la literatura japonesa que muchos no supieron cómo encajar. Es la historia del camino espinoso interior del protagonista a través de los recuerdos de su primera infancia hasta las fantasías sexuales de la adolescencia, y del lento proceso de toma de conciencia de su diferencia y de su incapacidad de amar al sexo opuesto, de construirse una personalidad, una carne. A raíz de esta y otras obras semiautobiográficas, no está en discusión la homosexualidad de Mishima. Tal como afirma Vallejo-Nágera (1978:68): «Al enfrentarme por primera vez con Mishima como "historia clínica", me extrañó esta exposición al público de intimidades suyas y de toda la familia; y que su madre, primer lector de todo lo escrito, aceptase sin protesta la publicación. Como los datos de edad, fechas, relación entre los miembros de la familia, destino del padre, colegio, servicio militar, etcétera, son todos exactamente los de Mishima y su familia».



Yukio Mishima en su doble condición de reconocido escritor y de fisicoculturista aficionado a las artes marciales.

Mishima fue un amante y practicante del fisicoculturismo. En realidad, el fisicoculturismo en Japón era (y es) un fenómeno un tanto extraño. Es un deporte espectáculo muy occidental que los japoneses no entienden del todo, especialmente en aquellos años. Bien es cierto que ahora es practicado por muchos japoneses, habiendo incluso un fisicoculturista profesional de nivel internacional (Hidetada Yamagishi), pero no es un fenómeno fácil de asimilar en una cultura tradicionalista japonesa. Por eso es curiosa la auténtica pasión con la que Mishima se echó en brazos de esta disciplina deportiva y estética, si bien es cierto que la combinaba con otras típicamente japonesas, de artes marciales como el kendo.[113]

[113] Pruebas de la importancia que para su vida era el fisicoculturismo es que antes de que se casara con su esposa Yoko Sugiyama, mediante un matrimonio arreglado del que nacerían dos hijos, le dejó bien claro que había dos cosas en su vida sobre los cuales ella nunca podría interferir: sus escritos y el fisicoculturismo; o de que Mishima dijera que uno de los momentos más felices de su vida fue cuando una Enciclopedia tuvo la idea de

La atracción por el fisicoculturismo hay que entenderla desde distintos puntos de vista en el caso de Mishima. Primero de todo, a través del fisicoculturismo Mishima pudo dar rienda a sus deseos homoeróticos, pues ya hemos visto que el fisicoculturismo desde las primeras exhibiciones que diera Sandow ha servido para ello. El entorno fisicoculturista japonés, únicamente masculino en entornos gimnásticos donde impera la camaradería entre hombres, era bien acogido por Mishima, que conseguía un entorno socialmente aceptado en el que desarrollar su gusto homoerótico. Pero ese hecho no era el único, ni quizá fuera el más importante. El fisicoculturismo supone para Mishima el acogimiento de un fenómeno occidental, lo cual en absoluto es contradictorio con su pensamiento tradicionalista, puesto que Mishima –ya lo hemos dicho–, era en realidad un ciudadano internacional, de gustos occidentales y orientales, que conocía profundamente la cultura occidental, a la que respetaba y amaba. El fisicoculturismo, desde esta perspectiva, le aportaba algo que las artes marciales japonesas no le daban: un cierto sabor occidentalizante pero que podría ser camuflado bajo grandes soflamas tradicionalistas del culto al cuerpo. El fisicoculturismo, por otra parte, supone acoger un punto de transgresión en Mishima al cual tampoco renunció, pues Mishima quiso crear de sí mismo un personaje, una *máscara*, que era diferente a su verdadera personalidad retraída y apocada, una máscara fácilmente entendible por las masas. Mishima encontró en el fisicoculturismo una forma de epatar, de asombrar con su imagen, de modo que su verdadera personalidad quedara tapada con músculos y más músculos. El fisicoculturismo permitía a Mishima aparecer como un personaje transgresor, epatante, pero ocultando su verdadera personalidad, como un superhéroe de carne y hueso que fuera el Mr. Hyde de aquel muchacho retraído que en realidad había sido. Este aspecto kitsch del fisicoculturismo fue sabiamente utilizado por Mishima, lo que le permitía tener acceso a un público diferente, más amplio, más popular, que el que inicialmente leyera sus novelas, excesivamente esteticistas. Además, el fisicoculturismo, con su mensaje oculto asumido por superhéroes del cómic, permitía a Mishima transmitir mensajes de forma subrepticia: Mishima se presentaba como un superhéroe, pero sin decir que era un superhéroe. Obviamente, Mishima no se dejaría fácilmente adivinar su juego de máscaras, y hablaría de grandes ideales y tradiciones para ocultar su nuevo aspecto.

ilustrar con una foto suya el capítulo dedicado al fisicoculturismo. Su esposa Yoko tuvo que cortar una de las aficiones de Mishima: acostumbraba a llevar a casa desde el gimnasio a un grupo de forzudos de distinta índole, campeones de lucha o halterofilia, y llamaba a un fotógrafo para que los retratase desnudos y untados en aceite (Vallejo-Nágera, 1978:75).

En eso era lo suficientemente inteligente para no quitarse las máscaras que escondían su naturaleza socialmente transgresora, sexualmente homoerótica.[114]

III.3. *El Sol y el Acero*. La idea de Mishima sobre la tragedia de la carne

El Sol y el Acero (1968) es un breve relato de memorias escrito precisamente sobre el fisicoculturismo y el entrenamiento físico.[115] Vemos aquí, en lo que ahora a nosotros interesa, que el mensaje de Charles Atlas, que ha definido la identidad en el fisicoculturismo, al menos hasta los años noventa con la aparición las mujeres fisicoculturistas y de Bob Paris y la reivindicación homosexual, es un mensaje que también es asumido e irradiado por Mishima: el fisicoculturismo sirve para convertir a adolescentes retraídos en hombres viriles de comportamiento público heterosexual. El fisicoculturismo es un camino, una disciplina, una iniciación y una redención que se logra mediante un martirologio corporal que conlleva una transmutación corporal que es tanto de contenido personal como social, por tanto de naturaleza histórica. El fisicoculturismo, pues, es un fenómeno de transformación histórica a través del cambio corporal individual. Mishima asume, por ello, la naturaleza dialéctica del cuerpo, donde presentan batalla un feroz individualismo y un no menos feroz control social. Mishima no reniega de esa naturaleza dialéctica y pretende sacar provecho de la misma en sus reivindicaciones estéticas, sociales, culturales y políticas, equiparando la fuerza y el vigor físicos con la altura moral del individuo. En *El Sol y el Acero* equiparaba la fuerza física con el heroísmo: decía que el cinismo que considera ridículas todas las formas de heroísmo es una muestra de la existencia de un complejo de inferioridad física. Las palabras de desprecio hacia el héroe siempre se pronuncian por alguien que no puede ser considerado físicamente adecuado para asumir el papel de héroe. El cinismo es siempre atribuible a aquellos que tienen músculos

[114] A pesar de que el fisicoculturismo encajara en los deseos y las experiencias de Mishima, éste tardó mucho tiempo en conocerlo. Fue cuando ya tenía treinta años, que es una edad en la que empieza a acusarse cierto deterioro físico visible, que vio un anuncio en prensa de esos cursos a distancia que pusiera de moda Charles Atlas. No sabemos exactamente si era un curso de la corresponsalía de Atlas en Japón o de una empresa local, pero lo cierto es que en Mishima se da el proceso iniciático de Charles Atlas, aunque no con un adolescente sino con un hombre de treinta años. Ese hombre de treinta años tendría, sin embargo, muchos complejos típicos de los adolescentes. Era un adolescente de treinta años.

[115] Los relatos de este libro, también semiautobiográficos, habían aparecido durante tres años en la revista de un amigo crítico literario, Takeshi Maramatsu, de ideología derechista y tradicionalista. Describe su búsqueda de la identidad personal. El libro traza su evolución personal desde un adolescente apocado y tímido hasta el hombre que al final fue: un hombre de acción, como se veía a sí mismo.

fláccidos o sobrepeso, mientras que un generoso heroísmo y el nihilismo están conectados a los músculos bien entrenados.

Al respecto, Mishima dijo: «¿Cómo es posible denominar "hombre de acción" a quien por su trabajo de presidente en una empresa hace ciento veinte llamadas telefónicas diarias para adelantarse a la competencia? ¿Y es tal vez un hombre de acción el que recibe elogios porque aumenta las ganancias de su sociedad viajando a países subdesarrollados y estafando a sus habitantes? Son estos despojos sociales los que reciben el apelativo de «hombres de acción» en nuestro tiempo. Revueltos entre esta basura, estamos obligados a asistir a la decadencia y muerte del antiguo modelo de héroe, que ya exhala un miserable hedor. Los jóvenes no pueden dejar de observar con disgusto el vergonzoso espectáculo del modelo de héroe, al que aprendieron a conocer por las historietas, implacablemente derrotado y dejado marchitar por la sociedad a la que deberán pertenecer algún día. Y gritando su rechazo a semejante sociedad en su conjunto, intentan desesperadamente defender su pequeña divinidad.» (*Introducción a la filosofía de la acción*).

Esta idea del hombre de acción reaparece en muchos escritos y actividades de Mishima. Como idea no está mal, pero hay que tener en cuenta que para llegar a poseer un cuerpo escultural por medio hay un empinado y doloroso camino. Debían ser otros los motivos profundos los de Mishima para empezar a recorrer ese camino. «Como tantos otros que no han tenido infancia, satisface de adulto los deseos reprimidos de la niñez, lo que da lógica, al menos subconsciente, a un comportamiento absurdo. Hemos de acostumbrarnos a aceptar que una persona tan compleja como Mishima no actúa por una sola motivación, consciente o inconsciente, sino por todo un laberinto de ellas» (Vallejo-Nágera, 1978:65).

Tenía un enfermizo deseo de ser conocido por las masas y considerado como un hombre de acción (deseo eminentemente kitsch, precedente del fenómeno kitsch de los fans, que nació con las revistas *beefcake* de cine de los Estados Unidos en los años treinta, con Douglas Fairbanks, Rodolfo Valentino y Ramón Novarro, y de ahí se irradiaría por todo el mundo en distintos formatos y medios hasta nuestros días). En el último mes de su vida, teniendo ya planificada la fecha de su muerte, Yukio Mishima presentó una exposición conmemorativa de su carrera literaria en una tienda en Tokio. Organizó la exposición mediante el uso de la metáfora de los cuatro ríos de la vida: «escritura», «teatro», «cuerpo», y «acción». Los primeros dos ríos se refieren a la carrera de Mishima como novelista. El río «cuerpo» es la pasión de Mishima por el fisicoculturismo y la forma en que la actividad cambió la conciencia de su vida anterior. El río de la «acción» aborda la conciencia de Mishima como un moderno samurái. Mishima sintió

la necesidad de desprenderse de la sensibilidad que le había ayudado a escribir muchas de sus obras anteriores, como la mencionada *Confesiones de una máscara*, porque en estas obras el autor se había colocado aparte del resto de hombres y había sido contaminado por el poder corrosivo de las palabras.

Mishima confiesa en *El Sol y el Acero* que era consciente de las palabras antes de serlo de la «carne» y que la conciencia de la carne sólo vendría muchos años después. Las palabras eran un reemplazo para el cuerpo físico que siempre quiso tener. El ideal de belleza heroica siempre se le había escapado y es por eso que había perseguido la belleza en las palabras. Pero según Mishima el ideal de que una belleza de las palabras busca recrear es en el mejor de una imitación del mundo real, donde la belleza del cuerpo del héroe es la cosa real. A lo largo de la mayor parte de su vida Mishima se negó a entender que el mundo del cuerpo y el mundo de las palabras se intercambiaban.

En *El Sol y el Acero* Mishima explica cómo el cuerpo era en un principio para los japoneses de importancia muy secundaria. La cultura japonesa no es una cultura corporal, de ahí el lugar mitológico y cultural que tiene el suicidio, mucho más común que en la mitología y en la cultura occidental. El suicidio en la cultura japonesa extrañamente no es una forma destrucción del cuerpo, sino una forma de redención social, de limpieza frente a la vergüenza social. En la dialéctica cuerpo-sociedad en el Japón la sociedad ha triunfado de una manera que apenas hay dialéctica, siendo prueba de ello que el cuerpo decae frente al poder social en la cultura tradicional japonesa. No hay en la mitología japonesa ni bellos Apolos ni bellas Venus. En la antigua Grecia el cuerpo fue considerado una realidad hermosa. Platón dijo que al principio es la belleza física la que nos seduce y nos atrae, pero luego a través de él podemos distinguir el encanto mucho más noble: el cuerpo humano, entonces, es una metáfora de algo que trasciende lo físico, que va más allá de la mera apariencia. Esta idea no existe en la cultura tradicional japonesa.

En Japón, los amantes de las artes marciales consideran el ejercicio de estas disciplinas absolutamente ajeno al embellecimiento del cuerpo, como una especie de triunfo de los valores espirituales y morales, no meramente corporales. Una visión del cuerpo que, según critica Mishima, habría cambiado por completo desde la última Guerra Mundial, debido a la influencia estadounidense.

El budismo siempre ha repudiado el mundo empírico, empequeñeciendo el cuerpo y todo lo que suponga una adoración del mismo en detrimento de la inspiración espiritual. El budismo

concibe el cuerpo de forma transitoria y por tanto adjetiva al espíritu. Esa influencia budista caló en la cultura japonesa. Para los japoneses, la belleza no es algo meramente físico o corporal, pues está delineada por las características de un rostro, un estado de ánimo particular, la elegancia de la ropa, de la caída de las hojas de un almendro en otoño, de una sonrisa, de un gesto, de una bonita caligrafía... Es una belleza típicamente espiritual, no basada en aspectos corporales como ocurre en la identificación de la belleza en Occidente, muchas veces asociada al cuerpo humano, en muchas ocasiones desnudo, por influencia grecorromana y renacentista. Ese ideal japonés de belleza espiritual encontraba en el cuerpo femenino su única aceptación a la belleza física, y así, mientras el cuerpo masculino en la cultura japonesa se considera como una realidad que ocultar bajo corazas y ropajes, el cuerpo de la mujer es objeto de elogios: inicialmente predominaba la belleza saludable y mujeres de grandes pechos sensuales, de campesinado fresco y robusto que idealizaba lo bello-fértil para, a continuación, pasar a una concepción de un canon del cuerpo femenino más delicado y refinado que idealizaba lo bello-estético. Los hombres de poderosos músculos eran considerados obreros, trabajadores modestos; los llamados samuráis eran invariablemente individuos delgados pero con músculos fuertes y fibrosos. Esa simbología músculos-trabajadores también se dio en Occidente, aunque Eugen Sandow logró romperla a finales del siglo XIX al presentar un cuerpo musculado pero no tosco y, sobre todo, al presentar una simbología muscular en la que no existía ningún mensaje social, cultural ni económico, pues Sandow logró crear una ficción que dejaba en manos del espectador, para que vieran en aquel cuerpo fuerte lo que quisieran ver, desde un guerrero, un militar, un objeto *voyeur* o un deportista exitoso, lo que quisieran. El samurái no era volumétrico, era estilizado, y reafirmar la belleza viril del cuerpo desnudo requeriría un ejercicio vigoroso, pero la hipertrofia era típica de otros ámbitos menos nobles y era mal vista por tanto por las élites tradicionalistas.

Mishima señala que no por estar dotado de un físico hermoso se han de tener buenos valores espirituales, y cita a este respecto la versión griega de una máxima (de los que conocemos la versión latina de Juvenal, o *mens sana in corpore sano*), que considera incorrecta. Había que construir un espíritu igualmente hermoso. El cuerpo y el espíritu debían embellecerse con diferentes herramientas, unas materiales y otras espirituales, buscando un equilibrio entre ambos.

En realidad, aunque la idea rondara durante mucho tiempo por Mishima, parece que el momento desencadenante es más mundano. En el documental *Yukio Mishima and te bodybuilding* (ver videografía) su amante transexual relata que estando ambos en un gay club

bailando una noche (sigue habiendo biografías que extrañamente dicen que Mishima era habitual de los bares gay pero que tan solo se limitaba a mirar), hizo un comentario despectivo sobre lo pequeño que era Mishima como acompañante de baile. En ese momento, éste se puso pálido y le contestó que eso era lo peor que le podían decir, y que a partir de entonces se dedicó con ahínco, hasta su muerte, a la práctica del fisicoculturismo.

Luego de construirse el cuerpo que él quería, se sintió impulsado a exhibirlo, incluso contratando fotógrafos que le ayudaran en esa tarea. Ese era el siguiente paso, en el que deja constancia de su naturaleza exhibicionista. Se hizo retratar en las poses más extrañas: ahogándose en arenas movedizas, como un San Sebastián atravesado por flechas, con su cuerpo desnudo al sol, atropellado por un camión o con un hacha en la cabeza... También en fotos en que aparecía semidesnudo, ensimismado, fingiendo abrirse el vientre con una espada. A esa serie de fotografía le denominó con el significativo título de *Hombre en la Muerte*.

La idea central de *El Sol y el Acero* es la definición de Yukio Mishima de la «tragedia». Mishima describe la tragedia como «una sensibilidad promedio se toma momentáneamente a sí misma por una nobleza privilegiada que mantiene a los demás a distancia. De ello se desprende que el que utiliza las palabras puede crear tragedia, pero no puede participar en ella. Es necesario que la nobleza privilegiada encuentre su fundamento en el coraje físico.» El héroe trágico según definición de Mishima es «el hombre de acción». «Los hombres de acción» impresionan a Mishima. Los samuráis, los soldados, los príncipes en la batalla… todos tenían el poder de disparar su imaginación en su infancia. Mishima confesó que tenía una fuerte aversión por las personas que él consideraba ser demasiado intelectuales. *El Sol y el Acero* y *Confesiones de una máscara* forman un poderoso documento autobiográfico sobre el propio Yukio Mishima. En muchos aspectos los dos libros se complementan entre sí. Confesiones de una máscara trata de los primeros treinta años de vida de Mishima.

III.4. Mishima y la muerte ritual del cuerpo *bodybuilder*

Durante los últimos diez años de su vida, Mishima todos los días realizaba un riguroso programa de levantamiento de pesas junto con el boxeo y el kendo (una forma de esgrima con varas de bambú). Su homosexualidad latente y manifiesta en sus novelas chocaba con lo que él consideraba su código de honor: el de los samuráis. Lo que ocurrió, su trágica (y algo kitsch) y exhibicionista muerte, está descrito en *El Sol y el Acero*. El hombre que emerge de las páginas del libro es muy capaz de hacer lo que Mishima hizo en el último día de su vida, apareciendo

como alguien muy diferente del narrador de *Confesiones de un Máscara*. La máxima de que como la noche precede al día, él debería convertirse en un hombre de acción, fue la consecuencia lógica de los últimos diez años de su vida y el producto de la forma de vida que había abrigado. De alguna forma, Mishima sentía que estaba viviendo la vida de un samurái. Se sometió de forma agotadora a la autodisciplina fisicoculturista además de todas las obligaciones que su carrera como escritor y sus otras ocupaciones públicas y privadas conllevaban. A pesar de que no llegó a la idea de la muerte de un samurái como suicidio hasta el final de 1966, se había estado moviendo en esa dirección desde mediados de 1950, con ideas inequívocamente suicidas. «…Además de buscar la armonía de una *mens sana in corpore sano*… desde la infancia siento en mi un impulso romántico hacia la muerte; pero un tipo de muerte que requiere como un vehículo un cuerpo de perfección clásica… una figura trágica y poderosa con músculos esculturales es requisito imprescindible para una muerte noble y romántica», dijo en *El Sol y el Acero*. Para él, los músculos son a la vez fuerza y forma, «y este concepto de una forma que envuelve a la fuerza es la síntesis perfecta de mi idea de lo que debe ser una obra de arte; así los músculos que iba desarrollando eran a la vez existencia y obras de arte».

A finales de 1966, su objetivo de vida se había convertido en adquirir la totalidad de los atributos de un guerrero. Desde hacía años Mishima había estado buscando sin éxito por lo que él llamaba su «proyecto de vida», o, en otras palabras, una forma de poner fin a su vida de una manera consistente con sus creencias; como un guerrero de bello cuerpo enamorado de su propia muerte. Mishima debía morir como los héroes trágicos que él admiraba. Cree que para morir como un héroe, el héroe tenía que ser por encima de todo joven y tenía que morir como resultado de valor y coraje. Físicamente su cuerpo era de mediana edad y se dio cuenta de que si no actuaba pronto sería otro anciano más. La belleza de la muerte emanaba de la belleza del cuerpo muerto. El cuerpo muerto era el cuerpo del héroe, y el mito del héroe muerto quería que lo acogiera a él, irradiando su mensaje último de redención popular: muerto el héroe de bello cuerpo, quedaría siempre la imagen de su cuerpo como fenómeno de identificación e integración social. El héroe muerto es uno de los mitos más poderosos de transformación social y política, y Mishima lo utilizó mediante su carne. Poco después de 1966 dice que encuentra los orígenes de su «proyecto de vida» en una vieja práctica samurái conocida como «bunburyodo», que se traduce como «la doble vía de la literatura y la espada», es el proceso por el cual se espera que samurái cultivar tanto las artes marciales como las literarias en una

proporción equilibrada. En realidad, la mayoría de los samuráis fueron incapaces de cumplir con este objetivo de forma rigurosa, pero siempre se consideró como un ideal.

Mishima tenía una idea muy clara de lo que sería su forma de «bunburyodo». Centró gran parte de su atención y energías en terminar su proyecto literario, el conjunto de cuatro libros *El mar de la fertilidad*. En 1966 todavía estaba escribiendo el primer volumen del libro. Igualmente buscó la manera de realizar su objetivo final de «morir como un auténtico samurái» o como un «hombre que lucha» o como un «culturista del alma»… Poco después solicitó permiso para comenzar el entrenamiento en una de las bases militares del Japón. Mishima comenzó a entrenar en 1967, el mismo año en que formó su ejército privado. Por fin había comenzado la parte militar de su «proyecto de vida».[116]

Su muerte fue, como su vida, llena de excesos, lo que Margerite Yourcenar dijera en su ensayo *Mishima o la visión del vacío*: su muerte fue llevar a la superficie las partículas típicamente japonesas y que han estallado. Vestido con uniforme paramilitar (ejemplo clásico de la cultura popular en su aspecto más bizarro: la imitación de los uniformes militares) y al mando de un pequeño sedicente ejército de solamenmte unos cuantos seguidores, trató de arengar a las tropas de un cuartel, esperando que se alzasen en armas contra el Gobierno pro-occidental. Al no conseguirlo, se refugió junto a sus acólitos en el despacho de un general y se suicidó al estilo tradicional japonés: abriéndose el vientre con una katana e, inmerso en un dolor insoportable, cortándole su cabeza su más admirado y querido amigo. Vallejo-Nágera (1978:201) lo describió así: «El escritor, arrodillado, da tres nuevos vivas al Emperador. Tras una inspiración profunda contrae la musculatura del tórax. El grito seco y gutural se difumina en el silencio del cuartel. La daga entró a fondo y cruzó rápidamente el abdomen empujada por una fuerza y una voluntad hercúlea. La sangre sale a borbotones acompañando las entrañas. Cuando en un último esfuerzo Mishima logra llegar al lado derecho, cae hacia delante. Morita ha esperado demasiado, la posición ya no es adecuada. Resulta muy difícil decapitar la cabeza

[116] En 1969 vieron la luz *Nieve de primavera* y *Caballos desbocados*. A pesar de que la primera novela había vendido 200 000 copias en dos meses la crítica no fue buena y el sector intelectual japonés le dio la espalda. Mishima había estado cayendo en desgracia con ellos. Sus opiniones políticas le habían alejado de la mayoría de círculo literario de Japón, que tendía a ser más comprensivo con la izquierda en materia política. También su imagen pública impactante lo convirtió en objeto de burla. Un motivo fue su decisión de posar para un libro de fotografías titulado *Tortura por Rosas*. En el libro había fotos de Mishima semidesnudo. Tras su publicación, muchos de sus críticos más acérrimos sintieron que el escritor había perdido el norte. En el momento de publicarse *El Sol y el Acero* Mishima se había alejado de la mayor parte de la creación literaria en Japón, con la excepción de su mentor y amigo de mucho tiempo Yasunari Kawabata.

de un cuerpo caído. La punta de la espada tropieza contra el suelo, y el cuello profundamente herido no se secciona. Pálido y sudoroso Morita titubea. "¡Otra vez!", gritan a su espalda los compañeros. Nuevamente desciende la espada abriendo una terrible herida en el cuello y hombros. El cuerpo de Mishima yace convulso inclinado sobre sus propios intestinos. Fracasa la realización del tercer golpe. Temblando y desarbolado entrega la katana a Furu Koga. Éste, hábil esgrimidor, corta limpiamente la cabeza de Mishima».

Quiso que esta muerte pública, política, ejemplarizante, ritual y epatante conmoviera la conciencia dormida del pueblo japonés, provocando con ello pasiones y emociones circunstanciales, placer y espanto, tensiones y distensiones que lograsen una catarsis colectiva emocional, como con tanto éxito lograse Jesucristo, el perfecto ejemplo occidental de muerte ejemplarizante en que se inspiró también Mishima. Pero apenas se consiguió nada, y menos aún de ese dormido pueblo japonés, salvo ser noticia de primera plana a nivel mundial, pero sólo ante el interrogante general de por qué un escritor joven que estaba en lo mejor de su vida y de su carrera profesional, admirado por todo el mundo, por occidentales y por orientales, por todas las clases sociales, por hombres y por mujeres, con tan buena forma física como exhibía sin rubor, había acabado con su vida de esa manera: con la cabeza en un cubo.

Qué extraño placer buscaba con ello –con la muerte propia– es algo que permanecerá sin aclararse. Lo cierto es que Mishima con su muerte pretendía la sacralización ritualizada de la identidad japonesa por medio del mecanismo de lo maravilloso, lo epatante de matar un bello cuerpo trabajado, algo en ese momento y circunstancia no relacionado con lo feo ni con lo bello, lo extraño y lo deforme, sino con el portento y el milagro, descomunalmente agradables, que encarnan valores políticos a través de la presencia de la carne del cuerpo *bodybuilder*, como un objeto escaso y valioso.

CAPÍTULO XI. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN LA IMAGINERÍA DE LA POSMODERNIDAD

I. POSMODERNIDAD Y CUERPO

I.1. General. El héroe muscular en la Posmodernidad

En la Posmodernidad, como sabemos, el cuerpo es desacralizado, globalizado, mercantilizado, es una mercancía más, un signo cultural. El cuerpo *bodybuilder* se adapta bien a la nueva concepción, basada en la tecnología, la construcción de la subjetividad, la construcción del género, las estrategias de poder, los dispositivos, y, sobre todo, el consumo. Frente a ideas metafísicas del ser, hoy en día priman las prácticas del cuerpo. Se contrapone el ser a la práctica del cuerpo. En el arte, todo esto lo reflejó muy bien Andy Warhol, uno de los principales artistas posmodernos. Warhol estaba fascinado por el entrenamiento físico. Al igual que su amigo Arnold Schwarzenegger, quien le dio consejos de entrenamiento en varias ocasiones, Warhol usaba su cuerpo como una suerte de «carta de presentación del yo» (Klein, 1993a). Warhol a menudo escribió en sus diarios sobre el ejercicio físico y el fitnes.[117]

En los años sesenta y setenta del siglo pasado, las sensaciones se imponen sobre la rigidez. Prima lo sensible, de modo que los ejercicios tienen por finalidad ganar en profundidad física y en profundidad psicológica. Es el «cuerpo profundo» (Corvina, 2006:193), en el que la información se convierte en mensaje y el cuerpo se convierte en desvelamiento. El cuerpo mira hacia su interioridad, hacia sus heridas, afectos, traumas, su historia íntima. Ya no es un cuerpo centrado en la forma y en la motricidad, sino que es un cuerpo que se descubre, que se acerca al dolor, dotándolo de un significado simbólico, y a la enfermedad. Por ello, el deporte empezó a disociarse del entrenamiento. El cuerpo se entrena, no se practica deporte, o si acaso el entrenamiento aparece como deporte. El cuerpo parece poder entrenarse sin realizar un deporte. En los años ochenta del siglo pasado los gimnasios se multiplicaron por el mundo. El «momento de gimnasio» se consagra a la «vuelta sobre sí»; se trata de un espacio-tiempo que se dedica para uno mismo, para su historia íntima. Es la exaltación del cuerpo interior. «Aparecen así ejercicios inéditos: "concentre su pensamiento en la respiración", por ejemplo, o "concentre su

[117] Por ejemplo, las fotografías que documentan el trabajo de Warhol en *La Última Cena*, su última serie monumental consistente en serigrafías, pinturas y obras en papel de 1986, muestran un estudio lleno de equipos de ejercicios.

atención en el músculo que trabaja, piense en él y trate de sentir cómo realiza su función» (Corvina, 2006:179).

En estos años el fisicoculturismo floreció influenciado por las películas de Silvester Stallone, que presentaba una imagen de un musculoso nuevo héroe que se enfrentaba a la adversidad con el uso de su fuerza física y su fuerza moral. Era un héroe frente a la imposibilidad de saber y de poder que había traído la Posmodernidad. Nos referimos a las series de Rambo y Rocky, que se prolongarían varias décadas. Nos interesa ahora mencionar estas películas porque las dos primeras de cada saga contienen un componente de mensaje político que nos parece muy interesante. Mientras el primer Rambo es una representación de un mensaje revolucionario, Rocky representa un mensaje conservador. Lamentablemente, las películas que siguieron en la serie carecen casi por completo de este interés, porque Stallone se limitó a repetir una fórmula que inicialmente había funcionado bien, eliminando cualquier elemento narrativo político que sí tenían las dos primeras en pos de una representación de violencia sin sentido, a modo de aventura moderna, en medio del caos científico y tecnológico moderno.

La ausencia de una narración ideológico-política en el fenómeno social del fisicoculturismo durante el siglo XX hace que la imagen del cuerpo *bodybuilder* no se haya asignado a una u otra idea política. Sería muy simplista decir, por ejemplo, que con el fenómeno *hippie* de los años sesenta, se rechazó la imagen fisicoculturista por ser de derechas, o tener connotaciones militaristas. También que el subgénero cinematográfico de los años ochenta y noventa, caracterizado por la presencia de hombres fuertes (Schwarzenegger, Stallone, Van Damme, Siegel, Lundgren, etc.) es militarista y cuasi fascista. Una cosa no lleva necesariamente a la otra. Un mensaje militarista y cuasi fascista puede conseguirse mediante muchos otros signos y metáforas, no solo con la presencia de cuerpos *bodybuilder*. Esto es así porque, tal como vimos al principio, cuando explicamos la creación de este deporte moderno, el mensaje pretendidamente empobrecido que Eugen Sandow, Ziegler, Macfadden, Charles Atlas y Charles Roman crearan desde el principio, permite cualquier opción social, racial, política, económica, etc. El cuerpo *bodybuilder* es, cuando difunde su mensaje, tan solo un hombre (o una mujer, pero mayoritariamente un hombre) que, con el solo uso de su cuerpo con poca ropa y sin otros añadidos como aparatos, armas, equipos, etc., se exhibe frente a una audiencia. A partir de ahí, es el espectador el que crea el mensaje: verá un guerrero, un deportista, un gimnasta, un forzudo, un monstruo, un enfermo o ser transexuado, un espectáculo sensual o erótico *voyeur*, o lo que él quiera. Es el espectador quien crea el mensaje mismo, ante la ausencia de un mensaje complicado por parte del emisor. Si a eso añadimos que la industria

nunca ha entrado en ese terreno, buscando siempre el ecumenismo en todos los ámbitos, tenemos que la imagen de un hombre o una mujer hipertrofiado muscularmente puede utilizarse en narraciones políticas tanto de derechas como de izquierdas. Los ejemplos más claros son las películas *Acorralado* y *Rocky*.

Rocky, Rambo y los personajes interpretados por Arnold en sus películas de acción son personajes en un mundo posmoderno centrado en la narración a través del cuerpo musculado. «Eran películas que exaltaban la musculatura del físico de Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone… en un espectáculo para lucir la perfección de su físico culturista y aunque el erotismo directo estaba eliminado, estas películas ofrecían el cuerpo masculino como espectáculo, aunque no se admitiese que ello se ofrecía como un elemento más para el goce de los espectadores» (Frisuelos, 2013:260).

Estos héroes musculares posmodernos que tan bien caracterizan Stallone y Schwarzenegger carecen de luz; solo son nombres, evocaciones de algo que no está presente. Son la perfección musculada, eufemizada, censurada, con una violencia que no se explica. La sociedad posmoderna no exalta el valor del intelecto, sino el cuerpo, su carne, su intimidad, su goce. Es una «sociedad somatófila», que ama el cuerpo, lo exalta y lo revaloriza por encima del alma, que queda relegada (Lipovetsky, 1986:117). Vivimos una época donde se democratiza el hedonismo ya existente entre las clases burguesas en el siglo XVIII, pero donde se consumen cosas no por la utilidad práctica que las mismas tienen en cuanto mercancías, necesidades humanas reales, sino por su carácter de signos. La lógica del consumo en las sociedades contemporáneas es una lógica de «consumo de signos». El cuerpo aparece dentro del «abanico del consumo», siendo una mercancía, el «objeto más bello de consumo»: llamadas narcisistas a la reapropiación del propio cuerpo que difunden los medios de comunicación, la omnipresencia del tema de la belleza, el exotismo, y, en otro registro, la forma, la línea, constituyen, según él, un proceso de «sacralización del cuerpo como valor exponencial» (Baudrillard, 2009).

Lo que Lipovetsky (1986) denomina «revolución neo-individualista» es en parte una vuelta al sujeto, a la persona que se busca a sí misma (y por eso el auge y fama de la Psicología), y que descalifica todo lo que va en contra del hedonismo individual (Buñuel, 1995:107). La publicidad y los medios de comunicación de masas como el cine se instalan en el mundo de la salud, el deporte y la medicina. Es una sociedad de contradicciones, pues se nos insta a comer (consumo) pero haciendo dieta (hambre). En este contexto contradictorio, el cuerpo joven ocupa un lugar preeminente en la mitología actual. El cuerpo joven, más cercano al cuerpo perfecto,

es aquel que no tiene irregularidades (Lipovetsky, 1986:106). El gimnasio como dispositivo normativo es imprescindible en una cultura en la que prima estar delgado, pero en la que se posterga la pregunta por el futuro, pues el presente es el tiempo que lo domina. Es la que podría denominarse como «cultura del cuerpo espejo» (112), y del «cuerpo heroico» (Stallone, Arnold Schwarzenegger, etc.) que no son figuras lánguidas o patéticas, pues sus formas son perfectas en sus proporciones morfoatléticas, son figuras hieráticas que resumen el tipo de cuerpo como espectáculo posmoderno. Son guerreros y atletas, defensores del orden social y triunfadores en la comunidad, porque sus acciones están por encima del hombre común, que expresan además la idea de fuerza, una energía acumulada en forma capitalista, en espera de explotar, una energía potencial, contenida y medida, como buen fruto del trabajo corporal capitalista. No son personajes revolucionarios. Son héroes que aparecen como líderes de un clan, de su grupo, o como héroes nacionalistas. En ocasiones como *outsiders*, fuera del sistema que se concibe como inoperante y corrupto. Es una suerte de neoliberalismo muscular "hágalo Vd. mismo porque el Estado está para otros menesteres". Es la proclamación de la *aristeia* del héroe, la excelencia del héroe en medio de un mundo caótico en el que ya no sirve acudir a la jerarquía para encontrar un orden transfigurado por una tecnología (Querol, 2015:144). El héroe posmoderno es un insignificante hipostasiado por la violencia, pues la violencia hace grande al insignificante y genera una fantasía simbólica de orden, por tanto de control sobre el tiempo y el espacio ontológicos. Pero el lado siniestro de este héroe ordenado y jerárquico es su culto a la muerte falsa, a un honor eufemizado, que quiere que se legitime un sistema político en el que la muerte se utiliza como propaganda y como ideal estético. Es una muerte y una violencia que no manchan, no huelen, no salpican, se limitan a simbolizar la individualidad en el caos, lo poderoso y vital en el caos, y el trabajo de orden que el neoliberalismo necesita que se realice (166).

I.2. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo espejo. El reflejo del sujeto y la importancia de la mirada

Las cuatro áreas definidas como centrales en el uso del cuerpo son: alimentación, sexualidad, ejercicio físico y cuidado estético (Esteban, 2013:85). Un uso adecuado y razonable de cada una de esas facetas de nuestro cuerpo es algo deseable. El problema surge cuando una de esas áreas nos afecta a la salud y a nuestro equilibrio. Nos centramos aquí en el cuidado estético y sus desarreglos. El culto al cuerpo, entendido como algo excesivo, más allá de lo que significaba

en sus orígenes (finales del siglo XIX entre las clases altas europeas y norteamericanas), supone una idea de la propia imagen distorsionada. Es la evidencia de un desarreglo corporal y cultural.

En efecto, tal como sostiene Ruiz Calvente (2010:2) vivimos en una «revolución somatoplástica», de cambios corporales, de culto al cuerpo que muestra una «obsesiva devoción por la salud exterior y la salud del cuerpo, por su pura apariencia y su funcionamiento perfecto. Este culto detecta y reconoce los *poderes* de un cuerpo cultivado, poderes propiciatorios de una mayor felicidad personal, de mayor consideración y éxito sociales, de liderazgo sobre los demás, o de reconfortante atracción sexual-sensual, etc. El *cuerpo cultivado* es una *modulación cultural* de la idolatría. Así hemos pasado del cuerpo como esa fatalidad a la que estoy arrojado al cuerpo como ídolo, como dios, hemos endiosado el cuerpo. En esta atracción por el *ídolo*, en sentido nietzscheano, como cuerpo perfecto lo que provoca el rechazo de nuestro cuerpo real y de nuestra realidad vivida corporalmente de otras maneras. Este ídolo es una nueva irrealidad estética, el cuerpo bello y perfecto, y esto es lo que hay que pensar: el cuerpo como objeto estético tal como se da en las artes y hoy en día en la publicidad».

En la era posmoderna de nuestra civilización occidental, la nacida del universo de la razón y el pensamiento que armónicamente deberían dar sentido a la existencia pero en la que, a la par, la sin-razón (la locura, en términos médicos) forma parte indisoluble de nuestra cultura puesto que si se excluye esa sin-razón es porque se ha construido sobre ella aunque sea como exclusión (cultura es todo lo que no sea sin-razón), concibe el mundo que le rodea según dos elementos: por un lado, lo que son los seres: según la esencia ontológica de cada ser; y por otro lado, la imagen (el *reflejo*, según definición etimológica) que esos seres tienen y que es lo que nosotros captamos de ellos; imagen como fantasma de una realidad que ontológicamente nos es inasible. «(S)er observado constituye el aspecto central del "ser en el mundo"» (Han, 2017:77). Ambas (inmanencia de su ser e imagen o trascendencia de ese ser) son perfectamente reales, pues tan real es la esencia ontológica de un ser como su imagen proyectada y que el resto de seres capta. Y ambas nos son totalmente ajenas, pues tan inasible es un ser ajeno a nosotros como por tanto lo es su imagen proyectada; lo primero porque lo que es, lo es al margen de nosotros, y lo segundo porque la imagen, en cuanto re-presentación, es un mero fantasma o realidad de segundo grado de la realidad ontológica, una realidad que nosotros captamos y a la vez conformamos, pues lo que para mí puede ser un caballo hermoso, para otro puede ser un caballo feo, y ello sin alterar un ápice la inmanencia del ser del caballo: ante un mismo caballo, hay tantas imágenes como perceptores de esa imagen haya y como tantas ideas de lo que es un caballo que a lo largo del tiempo todos los que captan la imagen del caballo puedan tener.

Las imágenes que se difunden públicamente son consecuencia del momento histórico en que vivimos. Las imágenes ya hemos dicho que no tienen esencia propia, única, pues su ser depende de lo que el conjunto de perceptores de imágenes, la sociedad, quiera entender en cada momento cómo valorar la imagen. En términos estéticos de bello y feo es fácil poner el ejemplo, pues lo que en una época puede ser feo en otra época puede ser bonito. La imagen es la misma pero el entendimiento de la misma es radicalmente diferente. Lo que cambia no es la imagen sino los perceptores de dichas imágenes, la sociedad, en concreto la imposición de un criterio mayoritario. Rastreando cómo se han tratado las imágenes del cuerpo humano a lo largo del siglo XX podemos tener una idea de cómo ha sido la sociedad en ese siglo, cómo y qué se ha pensado sobre el cuerpo humano, sobre el cuerpo humano ajeno y sobre el propio cuerpo, y cómo se ha tratado y maltratado dicho cuerpo y por qué.

Arnold Schwarzenegger, quizá el mejor fisicoculturista de la historia y, a buen seguro, la persona que junto a Joe Weider (1919-2013) más ha hecho por este deporte a lo largo del siglo XX, ha dicho lo siguiente acerca del fisicoculturismo: «Mi definición de un deporte es que es una actividad física que implica la competencia. Por el hecho que los fisicoculturistas se entrenan y compiten, sin duda es un deporte. Lo especial en el fisicoculturismo es que cuando compito, solo estoy yo en un escenario vacío. No hay cancha, no se bate, sin balón, sin esquíes, ni patines. Todos los atletas tienen que utilizar equipaje, como un balón de fútbol. Cuando arrojan la pelota ¿a dónde van los ojos? siguen la pelota. Pero yo no uso nada en la competencia, excepto mi cuerpo. Solo estoy yo haya arriba. Yo solo. Ningún entrenador. No hay nada. Todos los ojos están en mí».

Otro ejemplo: Mordejai Buchnik es un estudiante ultra ortodoxo judío que combina el estudio diario de *La Torah* en la escuela rabínica con las pesas del gimnasio especial para rabinos (significativamente denominado *Kosher Gym*) donde entrena diariamente. Su vida gira en torno al rezo y al levantamiento de mancuernas. A los veintidós años ganó el concurso de fisicoculturismo para jóvenes en Israel, gracias a las cuatro horas diarias en el gimnasio. Hay seiscientos trece preceptos del judaísmo jasídico, y algunos de ellos interfieren con el ejercicio de deportes o el uso de equipos de gimnasia (*El Mundo*, 22 de abril de 2009).[118]

[118] «Me entreno desde los 14 años por mi cuenta y a partir de los 17 en el gimnasio. Tras ganar mi primer concurso, en la academia religiosa me dijeron que debía elegir entre los estudios rabínicos y el gimnasio. Mi respuesta fue irme a otra academia que sí aceptó mi forma de vida», nos explica Buchnik tras terminar otra sesión de sudor en este gimnasio de un barrio periférico de Jerusalén. Reconoce que la práctica fisicoculturista también le supone algunos obstáculos: «No voy a competiciones en sábado, el día más sagrado del judaísmo. Tengo que comer cada dos horas y no es fácil mientras estás estudiando en la academia. Pero compagino mis dos facetas

¿Por qué puede ser noticia en un periódico español que haya un joven de veintidós años yendo al gimnasio? Hay infinidad de jóvenes de esa edad que van al gimnasio, y ejercitan su musculatura hasta lograr la hipertrofia epatante. ¿Qué es lo que hace diferente a esta noticia? Tenemos una imagen de los rabinos judíos que es lo más alejado a un fisicoculturista exhibiéndose delante de un espejo. La sociedad ha creado por tanto una idea general, que nosotros tomamos por regla, porque nuestro cerebro necesita atajos, ya lo hemos dicho. Parece regla que los rabinos sean viejos con barba blanca, chaqueta, pantalón y sombrero negros, con sus filacterias en la cabeza y un libro del Pentateuco en la mano. Todo lo que se salga de esa regla nos provoca contradicción. El fisicoculturista, como imagen generalmente aceptada, es lo más alejado al rabino, pero esa visión es de nuevo falsa, como todas las imágenes, en este caso porque no hay nada que impida a un rabino ser a la vez fisicoculturista. Depende de la realidad concreta de cada uno de ellos, de su circunstancia y de su voluntad. Las imágenes nos ayudan a ver el mundo y creemos que son las imágenes del mundo; pero en muchas ocasiones son engañosas, no solo porque proyecten una realidad que no es como se proyecta, sino porque las imágenes las confundimos con reglas, con normas de preceptivo cumplimiento, cuando son nada más que meros reflejos de una realidad que nos es inasible: la inmanencia ontológica de los otros seres que no somos nosotros.

El cuerpo es «espejo», un espejo cultural, que designa tiempo y espacio y que marca el género y la filiación ética y personal. Y en el que la cultura está presente en todo momento. De hecho no hay nada natural en las transformaciones del cuerpo, pues están enteramente controladas y dirigidas por convenciones culturales (Burton, 2001:26). Debido a que nuestros cuerpos ejemplifican nuestra identidad y no sólo estética, son la base de nuestra identidad y autoconciencia. El cuerpo es un medio público y una posesión pública: enterramos o incineramos a los muertos, llevamos maquillajes, obtenemos autorización médica que declara un fallecimiento, inscripción registral de un recién nacido… Incluso soñamos con lugares públicos, normas y reglas, e incluso la menstruación femenina debe seguir ciertas reglas culturales. Algunas reglas son planas y simples, y obedecen al sentido común (prohibido

siendo fiel a lo que aprendí desde pequeñito». «Todo el tiempo que el ser humano se ejercita no se enferma y su fuerza se consolida», es su lema, citando a Maimónides, el médico y rabino nacido en Córdoba. Sostiene que «hay quienes entienden que el cuerpo y sus necesidades son un estorbo para el alma y las suyas. Por ende tratan de castigar y debilitar al cuerpo para que no impida al alma llegar a donde quiere llegar. El Jasidismo enseña que no es ese el camino. El cuerpo no tiene por qué ser enemigo del alma; puede ser su aliado. Depende del uso que uno le da». *Vid*., más ampliamente, http://oreinsof.blogspot.com.es/2014/05/el-culturismo-los-10-mandamientos-del.html. Última fecha de consulta, 2/10/2014.

estacionar en la vía de tren), pero otras responden a un complejo entramado de símbolos culturales, como por ejemplo no comer carne en Viernes Santo (27).

Nuestra sociedad actual es una sociedad que vive por, para y en las imágenes y a partir de ellas encuentra los significados. Decía Sartre que «el otro se anuncia como mirada». Uno de los rasgos más sobresalientes de la Modernidad es la estetización del cuerpo, la construcción de una mirada sobre el cuerpo. Marcel, por ejemplo, señala que la estética tiene que ver con el gusto, con la búsqueda de la belleza, y esto se puede vivir dentro de una dinámica creadora o una dinámica consumista. En el primer caso, como dinámica creadora, la preocupación en la belleza conlleva una ocupación en ella, que constituye un valor. Cuando se reduce la belleza a cánones y a proporciones que se pueden alcanzar mediante a base de consumo o procesos técnicos, entonces vivimos la belleza dentro de una dinámica consumista, en cuyo caso estaríamos en los contornos de la objetivación del cuerpo al más puro estilo actual (Blesa, 2010:535).

En la Posmodernidad, las imágenes han alcanzado carta de naturaleza normativa. Lo que se salga del canon del imaginario colectivo hay que atacarlo. La imagen es la norma, y la norma es la imagen. Es más importante que aparentes o no aparentes, que lo que seas o no seas. Las imágenes circulan, vuelan por todas partes. Se repiten, se copian, se transmiten, se difunden a todos.

El mundo actual está atiborrado de imágenes. Por tanto, es un mundo centrado en la apariencia. Más vale parecer honrado que serlo, más vale parecer guapo que serlo, más vale parecer listo que serlo. Si a ello unimos que la imagen se convierte en un fenómeno normativo (lo que no respete el canon de lo que debe ser, tiene que ser socialmente rechazado), llegamos pronto a una sociedad que sufre un quebranto en sus valores morales, porque deja de tenerlos o porque los confunde con las imágenes. Si la imagen engaña, como hemos visto, y si la imagen se convierte en fenómeno normativo, es claro que vivimos en un trauma moral de importante factura. Es la sociedad actual, una sociedad hipermoderna: individualista, cortoplacista, desvalorizada y atiborrada del mundo imaginario como aquel drogadicto que sufre una sobredosis y aun así precisa de más droga para su cuerpo.

II. ROCKY. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO REDENCIÓN SOCIAL CAPITALISTA Y NEOLIBERAL A TRAVÉS DEL DOLOR CORPORAL

II.1. Nuevos héroes musculares

Nunca antes en Occidente como en los años ochenta el concepto de desarrollo físico había sido empleado con tanto interés en los usos políticos del Estado. El héroe muscular instaurado a principios de siglo reapareció dotado de todas las connotaciones sociales y políticas (Dutton, 1995:213). Es en esos años que aparecieron dos películas importantes: *Acorralado* y *Rocky*. Ambas responden al mismo patrón semiótico: presentan una forma de masculinidad en la sociedad actual (capitalista y mercantilista) de reivindicación de los hombres. En una época de reivindicaciones raciales, sexuales, de mujeres, etc., ¿qué tienen que reivindicar los hombres heterosexuales? La violencia será una reivindicación heterosexual por la que se manifiesta el rechazo al capitalismo desde la hipervirilización, buscando la esencia de la sociedad consumista. Esto se puede contemplar en muchas películas, no todas de héroes solitarios; por ejemplo, en *El club de la lucha* (1999) de David Fincher.

Acorralado (*First blood*, Ted Kotchef, 1982) y *Rocky* (*Rocky*, John G. Avildsen, 1976) son las dos principales películas, que dieron lugar a sendas secuelas, tal como hemos comentado, que identifican a uno de los más importantes actores y directores de cine que han utilizado la imagen del hipertrofiado muscular en su narración cinematográfica. Ambas contienen un mensaje político diferente que conviene ahora analizar. Son películas que representan muy bien la era del optimismo de Reagan (contracorriente neoliberal como reacción a la Posmodernidad y su significado como "era del vacío" caracterizada por el hedonismo y la seducción, Lipovetsky, 2017), pero que tienen un trasfondo ideológico completamente opuesto, pues son dos visiones, negativa y positiva respectivamente, del sueño americano y de la relación que los ciudadanos individuales tienen con el poder político. Rambo vive en la atrofia social y lucha contra el poder establecido que se basa en el orden a costa de la justicia, mientras que Rocky no vive en la atrofia social y no lucha contra el orden establecido sino que se amolda a él, utilizando los resortes limitados que este deja a un inmigrante italoamericano en una población proletaria de Filadelfia. La visión de Rambo, por lo tanto, es la de un guerrillero revolucionario con justa causa que no puede hacer valer en una sociedad corrupta, en parte por sus problemas personales de adaptación, mientras que la de Rocky es la de un buen pequeño burgués satisfecho del orden establecido, que ve como una escalera de éxito y redención, por tanto de alejamiento de su pecado original.

II.2. Rocky como ángel político redentor

Rocky fue escrita y protagonizada por Sylvester Stallone y dirigida por John G. Avildsen. La historia narra la búsqueda del sueño americano por parte de Rocky Balboa, un italo-estadounidense de clase baja de la ciudad de Filadelfia que trabaja utilizando sus músculos, como recaudador de deudas para un prestamista de la ciudad llamado Gazzo. Rocky es un buen muchacho que intenta salir adelante en un entorno hostil, y que tiene talento para el boxeo, deporte que ama y por el que tendrá la oportunidad única de combatir por el título de los pesos pesados.

Apollo Creed, un afroamericano que es el incontestable campeón mundial de los pesos pesados recibe la noticia de que el que iba a ser su próximo oponente, McLee Green, se ha roto la mano. Busca entonces un rival desconocido a quien pueda ganar fácilmente, y el elegido esa Rocky. Cree que Rocky le servirá para intercambiar unos golpes en un combate sencillo. Un promotor, llamado Jergens, arregla la pelea, y Rocky empezará a entrenarse a las órdenes de Mickey. Uno de los escenarios en los que se entrena es un almacén de carne.

> PAULIE: Estás destrozando la carne. Si le haces lo mismo a Apollo Creed, nos meterán en la cárcel por asesinato.

En Rocky el orden establecido no es justo ni injusto, es una realidad tozuda a la que se enfrenta, con su carne, Rocky. Rocky hace un pacto consigo mismo en un mundo neoliberal: produce con su cuerpo, con su carne, con su sangre. Dedica su cuerpo a la producción. El mundo, sea justo o sea injusto, simplemente hay que admitirlo como tal, y por ello hay que pelear para que el poder no termine con nosotros, ofreciendo nuestro cuerpo. Rocky no es un revolucionario, se amolda a las circunstancias que le son impuestas en un entorno competitivo y productivo, aunque su guerra sea en parte una guerra de clases, pero no de liberación de clases sino de castigo de clases dominantes. Su lucha es la de construir un poderoso cuerpo que le ayude a derrotar al símbolo del poder establecido y corrupto, Apollo Creed. Aunque Rocky se nos presenta como un boxeador, en realidad, más que sobre la lucha, la película trata del proceso de construcción de su cuerpo hipertrofiado bajo una estimulante música. Sabe que con esfuerzo y lucha es posible que ese orden establecido te acoja, pero para ello tienes que demostrar suficientes actitudes. De hecho, la historia de Rocky es la historia del propio Stallone: ascenso social en una comunidad de inmigrantes, que se consigue mediante la absoluta determinación para conseguir el éxito. No todos llegan, pero Rocky/Stallone sabe que a él se le ha dado una oportunidad para llegar, y quiere aprovecharla. El éxito se basa en una imagen corporal con

connotaciones no tan saludables como un Arnold Schwarzenegger como héroe muscular, centrado en cambio en lo excesivo, la violencia gratuita y la representación del dolor como fenómeno identitario y redentor.

En Rocky se representan valores del púgil que vienen a identificarse con valores de una sociedad que busca una motivación ante la complejidad de las relaciones sociales y el mundo cada vez más tecnificado que va relegando al sujeto. Es un mundo alienado en el que la alienación no viene tanto del trabajo sino de la negación del yo, apartado por la máquina y la tecnología. Las películas de púgiles siempre han jugado esta baza identitaria del sujeto, pues identifican simbólicamente la presencia de la carne con la reafirmación del sujeto en un mundo indómito.[119]

Finalmente, el significado político de estas imágenes tiene una connotación deconstructiva performativa asociada al posmodernismo (similar a las propuestas de Jacques Derrida), y para Foster (1988:61) es una promoción del poder y el miedo a la debilidad, por lo que las imágenes serían reaccionarias (Creed, 1986:45). En todo caso, aunque su triunfo no cuestione el sistema de clases, sabe que su lucha ha merecido la pena, pues es la glorificación de las clases trabajadoras a través del esfuerzo y la esperanza. Su victoria es una celebración por la construcción de su cuerpo, por el esfuerzo que ello le ha reportado. Es la ética en el trabajo lo que le estimula (Roof, 1996:65). No entiende cuáles pueden ser las consecuencias de ello, las heridas físicas que ello le puede acarrear, y no le importa. Todo por el «sueño americano» al que Rocky se abraza desesperadamente en un sistema productivo devastador.

II.3. Fenomenología del dolor del cuerpo. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo doliente

Nietzsche dijo que en el dolor y en el placer están las dos grandes fuerzas conservadoras de la especie. En la Modernidad, el dolor nos vence casi siempre porque casi siempre lo rechazamos y huimos de él. Mientras el siglo XIX había reconocido el derecho a la enfermedad, garantizado por el Estado de Bienestar, el siglo XX dio la bienvenida a un nuevo derecho del hombre, el derecho a la salud, comprendida como el desarrollo de la persona. Si la palabra clave del siglo XIX era la libertad, la del siglo XX es la salud, entendida ésta como ausencia de

[119] Además, en Rocky III se utiliza al héroe para presentar la rivalidad política de la Guerra Fría. La antigua URSS dominaba en los deportes de fuerza. Rocky IV juega con esa idea y, como es cierta y conocida, tiene que hacer uso de un mito conocido (David contra Goliath). La perseverancia de los Estados Unidos frente a la brutalidad de la URSS (Dutton, 1995:213).

enfermedad (Corvina, 2006:29-31).[120] El dolor en la Modernidad se considera y define solamente como un síntoma o como la consecuencia de una condición primaria que sería la enfermedad. Por ello, Nietzsche dijo en *La Genealogía de la moral* que paradojalmente, antes (en épocas en las que el hombre tenía que luchar por su subsistencia) había menos dolor que ahora. Es una paradoja porque en 1890 ya había analgésicos, seguros, medicina, ciencia…

En el derecho a la salud se lucha contra la enfermedad y su síntoma: el dolor. Ya no hay exhibicionismo ni del dolor ni de la enfermedad. Cuando nos enfrentamos al dolor es con calmantes, con drogas, con pesares… El dolor no se tiene, se soporta. En la Modernidad tenemos mucho dolor pero siempre lo combatimos, tapándolo, no enfrentándonos a él, por lo que siempre perdemos gracias a una «conciencia algésica de aquello que a nosotros mismos nos duele», no lo que duele a los demás, ni siquiera cuando ese dolor es causado por nosotros mismos (Díaz, 1983:63). «El dolor es un elemento fundamental de las modificaciones corporales, una vía de acceso al cuerpo vivido en una cultura como la nuestra en la cual es un anacronismo que debe ser suprimido, un escándalo intolerable para una sociedad que no reconoce más ni el sufrimiento ni la muerte como constitutivos de la condición humana» (Ortega, 2010:224). Por ello el dolor no recibe la relevancia que amerita y su inadecuado tratamiento viene a constituir no solamente una tortura inaceptable e inmerecida para el paciente y para sus seres amados, sino una flagrante violación a su dignidad humana.

El dolor, como la enfermedad, está también en el territorio de la alteridad. Una vez que la terapéutica ha identificado, mensurado, calificado y concretado el dolor, se lo reconduce como algo ajeno al sujeto puesto que la experiencia del dolor es incomprensible para el que no sufre mediante su extrañamiento y rechazo, y porque el que sufre se siente otro, al sentir el dolor como algo extraño dentro de él, que hace que el sujeto se enfrente a su propio cuerpo: «Comprendidas las causas del dolor por la cultura occidental como originadas por elementos extraños, hostiles al sujeto que lo padece, la otredad se instala a partir de la afirmación de esa introducción (de un otro en mí) con un significado indeterminado. Una segunda persona se instala dentro del cuerpo del dolor. Esta concepción del "dolor como un otro" es la primera de las formas en que la alteridad extiende su problemática a la de la identidad del enfermo, dando origen a la segunda, íntimamente relacionada con ésta: la del "sufriente como un otro"» (Pérez Marc, 2011:46). De esta manera, si el cuerpo es vehículo del ser-del-mundo" nos permite

120 La Organización Mundial de la Salud define enfermedad como «Alteración estructural o funcional que afecta negativamente al estado de bienestar».

mantener la conexión con nuestro entorno, y si el contacto con el mundo es doloroso, el contacto con lo externo se pervierte como consecuencia de ese rechazo en sí mismo que el sujeto sufre. El sujeto se "enfrenta" a su propio cuerpo, se pone en oposición contra él. El yo que siente se escinde del cuerpo, primero objeto del ataque exógeno y ahora fuente de la sensación dolorosa. Esta disociación es una pata fundamental del conflicto generado por la llegada del dolor (47).[121]

Por mucho que queramos apartarnos del dolor, el dolor sigue estando en la subjetividad, pues es una manifestación experiencial ligada al hombre desde que el hombre es hombre, por mucho que sea difícil de medir desde el exterior del sujeto y difícil de manifestar por el sujeto que sufre el dolor mediante el lenguaje, y por mucho que el dolor debilite la vida.

Rocky realiza un camino de superación y éxito basado en el tránsito corporal y simbólico por el dolor, sin rehuirlo, en un primer momento no conceptuándolo dentro de la alteridad, debido a que concibe fenomenológicamente el dolor como una profundización en la sinceridad, admitiéndose a sí mismo, pues cuando uno está caído en el fondo, nada tiene que hacer más que aceptarse y esperar un mejor momento. Su experiencia fenomenológica del dolor es tanto social como ética, reforzando su subjetividad basada en una esperanza de superación del dolor, como un camino o escalera que avanza grandes beneficios. El dolor aparece metafóricamente como un síntoma, una expresión externa, un resultado de un trabajo de interiorización, de autorrealización y auto comprensión. El dolor no es un fenómeno de lucha contra los demás, contra la alteridad que no se comprende, sino un camino de interioridad y reivindicación subjetiva.

Rocky –al igual que el cuerpo *bodybuilder*- concibe el dolor como base de su existencia, como síntoma de su existencia. «(E)l dolor es inherente a la existencia como ese trasfondo que da su pleno valor consciente a la alegría de vivir, porque anuncia la precariedad de la vida humana, la amenaza de la muerte que la truncará para siempre» (López Sáenz, 2010:109). Significativamente, Fussell (1991), antiguo morfoatleta, dirá que en el ideario fisicoculturista, el placer viene del dolor, pues los sueños se hacen realidad a fuerza de la repetición sin fin, con algunas variaciones de menor importancia.

[121]«Más que desazón ante la posibilidad de la nada, el dolor expresa zozobra frente a la inexorabilidad e indiferencia del ser. El dolor intenso, sobre todo el físico, niega cualquier amparo, en cuanto nuestro físico, patrón en virtud del cual diseñamos otros espacios acogedores, nos rehúsa la hospitalidad acostumbrada, haciéndose cada vez más omnipresente. He ahí una cualidad ambivalente del sufrimiento: desgarra y escinde pero al mismo tiempo tiende a imponerse totalmente, aspira a una totalidad que excluye cualquier vecindad pacífica o benigna […], el sufrimiento es la imposibilidad de la nada y su rigor sentirse acorralado por el ser y la vida (Ocaña, 1997:22).»

El dolor nos solidariza con los demás, nos iguala demostrándonos la finitud del hombre, pues quien sufre se reconoce como finito, como mortal. El dolor nos acerca a la muerte puesto que nos da conciencia de fin y nos humaniza en cuanto seres finitos. «Durante la experiencia dolorosa, mi existencia como humano es vulnerable; soy consciente de mi finitud. *Mors certa, hora incerta*, se creía antaño; hoy, el hombre que posee buena salud, que se encuentra libre de dolor, vive realmente como si no fuera mortal» (Pérez Marc, 2011:50). La finitud nos hace tener conciencia de nuestra fragilidad. En el cuerpo siempre hay manifiesto un acercamiento a la fragilidad, al sometimiento de las fuerzas que ordenan en lo físico y lo biológico y que atestiguan nuestra finitud.

Para Rocky, el dolor también se manifiesta dentro de una relación social con los demás, en este caso en un campo de la alteridad. Elementos como el esfuerzo, el ahínco o incluso el sudor emitido tras las sesiones de entrenamiento funcionan como componentes de prestigio, principalmente entre los varones. Gooldin (2008), desde un planteamiento ético psicológico, señala que en tal caso nos encontramos frente a una suerte de «moralidad encarnada», que se desarrolla y se gana con la experiencia de lucha, resistencia, superación de obstáculos y metas auto propuestas alcanzadas, pero a la vez, muchas de ellas son visibles para todos, como la pérdida de peso o la ganancia de masa muscular. Explica asimismo Gooldin (2008) que para las anoréxicas la experiencia del hambre, lo que implica dolor físico y sufrimiento, se transforma en un sentimiento de autoeficacia, de poder y de logros, que constituye un sentido de la individualidad con componentes heroicos. De la misma forma, la disciplina, el dolor y el sudor producto de los entrenamientos se manifiestan fenomenológicamente como una forma de demostrar carácter y tesón, valores morales que se ponen en evidencia en las relaciones sociales y que prestigian un cuerpo. El dolor se concibe, por lo tanto, como una forma de devolvernos más sanos a la salud, al enseñarnos la moralidad de la superación, del control, de la solidaridad con los demás que sufren dolor como nosotros así como su cercanía. No en vano todos estos grupos sociales (*bodybuilders* y anoréxicos) mantienen estrechos contactos entre ellos, formando vías de comunicación entre ellos, normalmente hoy en Internet, donde comparten sus experiencias (ej., www.cambiatusifico.com, www.musculacion.net, www.culturismo-online.es, www.udemy.com, etc.). El dolor en la subcultura fisicoculturista funciona, de manera evidente, como un símbolo poderoso, resaltando con ello el componente simbólico del dolor en nuestra sociedad: «La integración del dolor en una cultura que le da sentido y valor es para los individuos un soporte simbólico que le otorga consistencia a su capacidad de resistencia: todas las sociedades, al definir implícitamente una legitimidad para el dolor, están indicando lo

esperable o lo no esperable. El dolor se construye socialmente, se ritualiza socialmente. Así se explica la variabilidad de respuestas frente al dolor, su dramatización o su interiorización: el dolor no es puramente la medida de una lesión fisiológica» (Bustos, 2000).

En Rocky, además, el dolor supone una reconciliación ética con los demás. En el cuerpo *bodybuilder* el dolor, el sufrimiento, cumple una función simbólica y práctica que, como dice Díaz (1983:71) respecto al dolor y la enfermedad, «no solamente es cruz, y hasta puede vivirse como una extraña manifestación de prueba tras la cual quizá se salga con mayor energía y generosidad vital». Hay, pues, una significación del dolor experimentado por la persona en un contexto de interacción con otros que sobrepasa el sufrimiento inmediato y que se legitima y ordena socialmente. El sujeto del cuerpo *bodybuilder*, a través de su práctica, aprende a construir un vasto mapa sensorial, que es un saber sobre su cuerpo y sobre las interacciones que éste mantiene con otros cuerpos, que clasifica los tipos de dolor asignándolos en más o menos dañinos, constructivos o destructivos, conforme a la intensidad y la manifestación de la misma y según la legitimidad que se haya otorgado a dicho dolor. El dolor en el contexto citado está directamente asociado a la disciplina corporal, a la dedicación a los ejercicios al dominio estoico de las acciones y de los deseos. El dolor es vía de superación del sufrimiento, al mismo tiempo que funciona como elemento fundamental para la producción de la identidad individual y grupal. La capacidad personal de resistencia relacionada a los ejercicios con unos pesos cada vez mayores exige del sujeto un saber práctico ligado al cuerpo para evitar lesiones graves por esfuerzo repetitivo y hernias y para mejorar en su desarrollo muscular. Por lo tanto, estamos ante una biopolítica en la que el saber médico y deportivo y las representaciones sobre la belleza y la armonía corporal controlan el cuerpo, reproduciendo el sistema social.

La intensidad del dolor sentido e incluso el riesgo de morir o de pérdida de la salud realizan un proceso ritual de construcción identitaria que se institucionaliza. El uso ritual de anabolizantes y otras sustancias y el sentimiento del dolor consagran la desigualdad, instituyéndola. El dolor y los anabolizantes, en el campo de la musculación o del culturismo, parecen formar parte de ritos de paso o de institución que permiten la transposición de los individuos de un papel a otro en el grupo y que reiteran las características específicas, ya que la eficacia y el poder de aquellos que están en funciones de dominación deben ser probados a través de acciones que constituyen las representaciones de poder.

El control sobre el dolor hace olvidar por un tiempo el sufrimiento y las crisis vividas en las sociedades contemporáneas. La *sensación* dolorosa se contrapone, en este caso, a la *emoción* dolorosa, confiriendo a aquel que domina su cuerpo, que lo prueba, que lo lleva al límite, un

sentimiento circunstancial de libertad o autonomía en un *habitus* o corporeidad subversora de las fuerzas del *habitus* general (Wacquant, 1995). Son significativas, en tal sentido, las palabras de Arnold Schwarzenegger sobre el dolor, el éxito y el desarrollo corporal que realiza en el docudrama *Pumping Iron*: «La única manera de ser un campeón es ir a través de estas repeticiones forzadas, la tortura y el dolor. Es por eso que llamamos a la rutina "la tortura". Porque es como una tortura forzada. Torturar mi cuerpo. Lo que me ayuda es pensar en el dolor como placer. El dolor me hace crecer. Crecer es lo que quiero. Por lo tanto, para mí, el dolor es placer. Y así, cuando estoy experimentando dolor yo estoy en el cielo. Es muy bueno. Las personas sugieren que eso es masoquista. Pero se equivocan. Me gusta el dolor por una razón particular. No me gusta la aguja incrustada en el brazo. Pero me gusta el dolor que se necesita para ser un campeón».[122]

Así pues, el ritual que sigue el cuerpo *bodybuilder* pasa necesariamente por sentir dolor y por vivir la experiencia fenomenológica del mismo, según una autorrealización del sujeto y también mediante su legitimidad grupal o socialmente aceptada, así como sus efectos sobre la relación del sujeto con los demás y sobre la reconciliación ética con los demás. El dolor identifica la disciplina, la disciplina el cumplimiento de las normas, y éste identifica el progreso sobre una base ética en que se encamina el sujeto. En esto, de nuevo, el fisicoculturismo parece ir en contra del signo de los tiempos en la Modernidad, en la que se ha identificado el cuerpo con el cuerpo sano y, ante la llegada del dolor y la enfermedad, el sujeto se desestructura y deteriora, al sumergirse el sujeto en un extrañamiento de sí mismo que provoca una necesidad terapéutica del cuerpo y del sujeto. En la Modernidad (Díaz, 1983), tal como hemos visto, el dolor hay que eliminarlo, someterlo, apartarlo y ocultarlo a base de calmantes, so pena de reconocer tal extrañamiento del sujeto. A pesar del dolor, el cuerpo *bodybuilder* vive en una armónica unidad física-mental, confiado de sus recursos internos al margen de la alteridad, y confiado de su relación con los demás según una base ética de sacrificio y recompensa.

Esta relación ética del sujeto con los demás a través de su cuerpo ha sido comentada por Nancy (2015:65): el sujeto el cuerpo, y el cuerpo y la carne juegan un papel determinante en las relaciones que los sujetos tienen entre sí y con su entorno, experimentando el mundo y determinando, en la medida de lo posible, la manera de estar el sujeto a través de su cuerpo en el mundo. Por ello el cuerpo es significante y está lleno de sentido, que logra a través de la

[122] Para la reproducción de los diálogos seguimos la traducción al español de la cinta cinematográfica comercializada en modo DVD, © de Rollie Robinson / White Mountain Films.

experimentación. En esa experimentación o estar en el mundo aparece el dolor, que se une al cuerpo creando una suerte de «anatomía del dolor», construyendo un cuerpo dolorífico o cuerpo doliente, que es consecuencia del choque de los cuerpos, choque de las carnes, ya sea mediante la seducción o mediante la agresión.

Normalmente, el sujeto rehúye del choque de la carne, porque tiende a evitar el dolor y encontrar el goce. Pero en ocasiones –como demuestra el caso de Rocky– el dolor es inevitable porque forma parte fundamental de la interrelación y la experimentación al margen y dentro de la alteridad. Rocky solo puede combatir, poner su cuerpo al límite, recibir puñetazos en un ring, para poder conseguir su realización, su objetivo de experimentación y creación y reconocimiento de su subjetividad. En tal sentido, el dolor se transmuta en goce, aunque sea un goce diferido, en formato sacrificio-recompensa. No es una experiencia masoquista, en la que impera el dolor como simple objetivo sin otro aditamento intersubjetivo, sino una interrelación de cuerpos, de carnes, que llegan al choque porque es inevitable en toda interrelación de cuerpos que se relacionan según una base ética.

Le-Breton (2007:46), por su parte, mencionando expresamente al cuerpo *bodybuilder*, ha señalado que el dolor se manifiesta en el cuerpo *bodybuilder* como una confrontación simbólica en el límite y como obstáculo provisional de una identidad por construir. «La sala de acondicionamiento físico es a menudo comparada con una máquina de tortura. Cuanto más se sufre, mejor se desarrollan los músculos y se ponen de relieve. Al mismo tiempo, el dolor se convierte en un placer difuso que los *bodybuilders* suelen comparar con un acto sexual. La sensación reemplaza al sentido; el límite inducido por el cuerpo substituye al límite que la sociedad no proporciona ya que es necesario definir de manera personal». Por tanto, el cuerpo se entrega a la carne, el cuerpo se macera en un gimnasio para rendirle culto a la carne utilizando una violencia hacia el organismo que define cómo se experimenta el dolor y los mecanismos de su realización por parte del atleta mediante la tortura. La tortura, el sacrificio, la violencia autoinfligida no es un mero placer masoquista, porque no se trata solo de experimentar intensidades de dolor, sino que es un «placer difuso» puesto que se persigue un objetivo más allá del dolor, convirtiéndose éste en un acto con unas connotaciones simbólicas que no existen en el masoquismo. El dolor se nos muestra, por tanto, como un símbolo, y la tortura que provoca ese dolor con connotaciones simbólicas es un rito, lo que podemos denominar aquí como el «rito del dolor». Ese rito del dolor delimita la distribución de autoridad a través de lo que Levi-Strauss denominaba «eficacia simbólica», es decir, el poder, que es propio del rito, de actuar sobre la realidad actuando sobre la representación que los individuos hacen de esa realidad. Por

tanto, el dolor construye una nueva identidad que permite a los agentes el acceso a un nuevo significado a sus vidas como sujetos. Hay por tanto una ritualización del dolor que organiza los sentidos musculares indicadores de avances o retrocesos en la creación del cuerpo *bodybuilder*.

Tal como señala López Sáenz (2010:109), en la misma línea de Le-Breton, «(e)l dolor nos hace comprender que el cuerpo estesiológico es doliente, pero también libidinal, en virtud del poder universal de incorporación de la carne. De ese poder se sigue, tanto la somatización de los dolores, como la libidinización del cuerpo deseante. Sentimos placer y dolor de la misma manera que percibimos la presencia y la ausencia, no como contrarias, sino como Gestalt; en otras palabras, experimentamos dolor porque hay un horizonte previo de placer desde el que éste se destaca, y también a la inversa».

Si el dolor (o el sufrimiento, en general), según Le-Breton (1999) amenaza nuestra identidad como sujetos, y puede llegar a transformarnos en perfectos desconocidos para los demás al afectar de lleno en nuestras relaciones con los demás y nuestro ser-en-el-mundo, especialmente en los casos de sufrimiento crónico, en el cuerpo *bodybuilder* el dolor es signo de desarrollo corporal, lo cual es contradictorio, porque quien sufre no puede incorporarse con espontaneidad a los placeres y alegrías de los demás; suele reconcentrarse en sí, prestando una atención exclusiva al propio cuerpo cuya omnipresencia aniquila cualquier otro interés más allá de los síntomas: dolor agudo, ansiedad, extrañeza a las costumbres habituales, temor al diagnóstico, etc.: «El hombre sufriente ya no es el mismo, pero se le suele considerar a la luz de sus comportamientos pasados. Se le reprocha ese cambio sin considerar circunstancias atenuantes» (p.190). Incluso se llega a poner en duda la intensidad de su sufrimiento o su buena voluntad para cooperar al restablecimiento, situación que hace aún más intolerable el padecimiento del doliente: «La solidaridad inicial se transforma en desconfianza, y a veces en rechazo» (191). Las opciones del doliente, termina aclarando Le-Breton, varían entre la ocultación del mal, el aislamiento, o el chantaje afectivo con la mercancía del dolor.

Le-Breton (1999) también realiza un interesante análisis sobre el umbral de tolerancia del dolor era relativamente alto dado que se aceptaba como algo inexorable que afectaba o podía afectar a cualquiera en cualquier momento. Todavía en medios populares o en las clases menos favorecidas, por ejemplo, la legitimidad de la queja llega cuando el dolor hace imposible el trabajo. Sucede esto porque para estos grupos humanos el sentido de la vida no lo justifica el bienestar sino la ocupación en la tarea profesional, la esencia misma del existir personal y familiar (167). Por el contrario, la vida que se lleva al abrigo de toda adversidad contribuye a volver penoso el más ínfimo tropiezo, a falta de una cultura del dolor permanentemente

reanimada por la relación con el mundo circundante (162). En nuestros días el dolor es un sinsentido absoluto, aún más inexplicable que el de la muerte. Así se traduce la irrupción de lo "peor que la muerte" en una «sociedad que ya no integra el sufrimiento ni la muerte como hipótesis de la condición humana» (206).

Así pues, seguimos con lo señalado por Le-Breton, despojar al dolor de todo significado supone dejar al ser humano sin recursos, hacerlo vulnerable. Aunque parezca al hombre el acontecimiento más extraño, el más opuesto a su conciencia, aquel que junto a la muerte le parece el más irreductible, el dolor no es sino el signo de su humanidad. Abolir la facultad de sufrir sería abolir su condición humana. La fantasía de una supresión radical del dolor gracias a los progresos de la medicina es una imaginación de muerte, un sueño de omnipotencia que desemboca en la indiferencia de la vida (perder el dolor es también perder el placer y el gusto de la vida y precipitarse en el hastío).

Termina diciendo Le-Breton (1999:274) que «(e)l dolor es sacralidad salvaje ¿Por qué sacralidad? Porque forzando al individuo a la prueba de la trascendencia, lo proyecta fuera de sí mismo, le revela recursos en su interior cuya propia existencia ignoraba. Y salvaje, porque lo hace quebrando su identidad. No le deja elección, es la prueba de fuego donde el riesgo de quemadura es grande. Es propio del hombre que el sufrimiento sea para él una desgracia donde se pierde por entero, donde desaparece su dignidad, o, por el contrario, que sea una oportunidad en que se revele en él otra dimensión: la del hombre sufriente, o que ha sufrido, pero que observa el mundo con claridad».

III. RAMBO. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO METÁFORA DE LA REVOLUCIÓN POLÍTICA

III.1. Rambo

La película *Acorralado* está basada en los personajes creados por el novelista David Morrell en su novela *First blood* («primera sangre») centrada en un veterano de la Guerra de Vietnam, John James Rambo, un experto en todas las técnicas de supervivencia y guerra de guerrillas. Rambo es un guerrero tecnificado, un héroe (en cuanto objeto y fenómeno de identificación) que, aunque tiene una moral ambigua, representa míticamente el deseo oculto del hombre de la Modernidad de rebelarse, de trascender sus límites humanos constreñidos externamente, de convertirse en un personaje ejemplar, de convertirse en un ser excepcional que se eleve sobre la mediocridad de la masa.

Rambo es un complejo compendio de símbolos y metáforas de la sociedad norteamericana. Tal como señalan Ibars y López (2006:12) «No cabe duda de que el personaje de Rambo fue un catalizador de la sociedad norteamericana, un símbolo de la transformación de su política exterior. Su cuerpo musculado, su uso de las armas y sus acciones violentas representan mejor que cualquier otra imagen la vuelta a la vieja idea de la glorificación de la guerra contra la amenaza del enemigo externo. Gracias a sus películas uno puede analizar los modos de pensamiento que prevalecieron durante ese período.»[123]

III.2. Caracteres personales de John Rambo como símbolo de una supuesta revolución política

John Rambo es un personaje noble y compasivo, y con tendencia al heroísmo en un entorno en el que las relaciones intersubjetivas se han vuelto insoportables. En la dinámica que hemos visto en Rocky, una dialéctica de sacrificio-recompensa basada en una relación intersubjetiva asentada en términos éticos, Rambo no encuentra esa recompensa. No se trata sólo de que se viera obligado a cambiar, abruptamente, la vida que llevaba en la guerra a la que se acostumbró, a la vida de un civil cualquiera, y que, por esta misma razón, no fue capaz de adaptarse al mundo desde que terminó su servicio, dando a entender que esta "miniguerra" fue lo que terminó por cansarlo. Su cambio no es conductual sino más profundo, de rebeldía ética, de desconcierto. Otro factor influyente fue que perdió a uno de sus mejores amigos de una manera brutal, para acabar desenvolviéndose en un alargado relato de como perdió a este amigo, quien no pudo cumplir sus sueños, dando un paso tras otro hasta el llanto, tras lo cual se rinde y es encarcelado. Pero su planteamiento no se asienta en una venganza, que sería una forma simbólica de recuperar la recompensa por un sacrificio no correspondido.

En *Acorralado* se toca la guerra de Vietnam y sus heridas no cicatrizadas. Rambo no tiene sitio en la sociedad porque la sociedad no quiere un continuo recordatorio de su vergüenza.[124]

[123] CORONEL SAMUEL TRAUTMAN (Richard Crenna): No quieren aceptar que están enfrentándose a un hombre que es un experto en la lucha de guerrillas; ese hombre es excepcional con armas de fuego, con el cuchillo, con sus propias manos, un hombre que está entrenado para ignorar el dolor, las condiciones climatológicas, vivir de lo que da la tierra, comer cosas que harían vomitar a una cabra; en Vietnam la misión de mis hombres era eliminar a ciertos enemigos. ¡Matar! ¡punto! Matar o morir y Rambo era el mejor.

[124] En un expresivo diálogo entre el coronel Trutman y Rambo éste expresa su rabia por la guerra: TRAUTMAN: Se acabó Johnny. ¡Se acabó! RAMBO: No se acabó. ¡No señor! Yo también tengo algo que decir. No era mi guerra. Me llamaron ustedes a mí, no yo a ustedes. Yo hice lo que tenía que hacer para ganar, pero no nos dejaron ganar. Y cuando regreso a mi país me encuentro a esos gusanos en el aeropuerto gritándome y

La violencia se vuelve estética, escenificada en las agresiones, acciones y transgresiones sobre un cuerpo y un entorno que simbolizan una idea de orden, trabajo y tradición. La resistencia que se nutre de esa violencia estará dominada por la estética, con lo que la ciencia y la política contra quienes se dirige esa violencia estarán impregnadas de esa estética, o dicho de otra manera, la estética aparece como modelo político, lo cual daría la razón a Schelling, pero también al nazismo y el fascismo (Querol, 2015:127). Pero demasiada estética ahoga cualquier rasgo de resistencia. Aquí hay poca transformación social. Por eso Rambo al final pierde la guerra y es apresado por el sheriff corrupto: sucumbe por el vaciamiento de lo político por lo estético. Las ideas y la justicia social han quedado diluidas en el orden estético, y eso es lo que muchas veces estigmatiza las imágenes y propuestas del cuerpo *bodybuilder*.

Por otro lado, las metáforas políticas son evidentes en esta película. Rambo en *Acorralado* es un rebelde.[125] No estamos tras un argumento aparentemente insustancial (un boina verde veterano utiliza todos sus conocimientos de combate contra la policía de un pueblo que le persigue por el monte hasta intentar acabar con él), sino ante un potente mensaje simbólico revolucionario sobre la guerra de Vietnam y sobre el poder mismo. Es una crítica no velada de los excesos de un poder que, pretendiendo favorecer el orden, sojuzga a los ciudadanos; un poder represivo y cuasi fascista contra el cual algunos individuos alzan su voz en defensa de sus derechos y libertades personales. La guerra de Vietnam y las consecuencias sociales que provocó sobre todo en los veteranos es la excusa que se utiliza en la novela y en la película para

llamándome asesino de niños y otros horribles insultos. ¿Quiénes son ellos para insultarme, eh? No estuvieron allí luchando como yo, no saben lo que dicen. TRAUTMAN: Estos son malos tiempos para todos Rambo. Aquello pertenece al pasado. RAMBO: ¡Para usted! Para mí la vida civil no es nada. En el frente tenemos un código de honor: Tú me cubres la espalda yo cubro la tuya, pero aquí no. TRAUTMAN: Eres el último de una élite. No lo termines así. RAMBO: Allí manejaba aviones, conducía tanques, tenía a mi cargo millones de dólares en equipo. ¡Aquí ni siquiera me dan trabajo de lavacoches! Ni eso… Dios mío ¿Dónde están todos? ¿Dónde?... Tenía amigos en las fuerzas aéreas. Todos aquellos muchachos eran amigos míos... ¿Dónde están? Aquí no tengo a nadie. ¿Se acuerda usted de ellos? Lloyd y yo solíamos ir a tomar unas cervezas en nuestros ratos libres. Él siempre me hablaba de ir a Las Vegas con un Chevrolet. Le gustaba mucho el descapotable rojo del '58. Decía que iríamos por las carreteras hasta que se le cayeran las ruedas. Estábamos en un bar de Saigón, aparece un niño que lleva una caja de limpiar zapatos y dice: "Limpia señor, limpia", y yo le digo no, y él insiste y Lloyd dice sí. Entonces voy por un par de cervezas y la caja es una bomba, abre la caja y su cuerpo salta por los aires, hecho pedazos. Le veo ahí caído gritando como un loco, ¡Tuve que quitármelo de encima, estaba cubierto de pedazos de su cuerpo! Mi amigo hecho pedazos encima de mí. ¡Sangre por todas partes! ¡Intento mantenerlo entero y siguen saliéndose los intestinos! Nadie me ayuda. Me dice: "Quiero irme a casa, quiero irme a casa". Lo repite una y otra vez. "Quiero conducir mi Chevrolet" Y no consigo encontrar sus piernas. No encuentro las piernas. No consigo quitármelo de la cabeza. Así durante siete años, día tras día. A veces me despierto y no sé dónde estoy.

[125] Sin embargo, esta adaptación para la gran pantalla de la exitosa novela de David Morrell (1972) fue encasillada en el llamado cine patriótico americano.

criticar a un poder que vive de espaldas a las necesidades más íntimas de su población. Un poder omnímodo, brutal y aniquilador que no deja resquicio alguno al espacio individual.

© Orion Pictures. El director, productor, guionista y actor Silvester Stallone, un fisicoculturista aficionado, en su interpretación de John Rambo. © Andrew Laszlo y Carolco Pictures/Orion Pictures/Roadshow.

Acorralado simboliza estas actitudes con sus personajes y a veces con sus diálogos y situaciones. El sheriff Teasle representa a la sociedad norteamericana, recelosa de los veteranos de guerra que habían vuelto derrotados pero que traían ideas propias después de haber visto la muerte de cerca, y ansiosa por olvidar la derrota, como se olvida un mal sueño, todo aquello que recuerde la derrota. Los veteranos eran un recuerdo que les hacía ver sus propios fracasos, y para ello había que poner en marcha la máquina institucional de poder que eliminara de la vista a aquellos que habían osado discutir tan firmes principios de la bien pensante sociedad norteamericana. El poder se aliaba con la injusticia para eliminar a un ser molesto, y éste se defendía con todo aquello que tenía en su mano, no queriendo sufrir una segunda muerte, siendo la primera la pérdida de la inocencia como buen patriota que llevó a Vietnam y que las pilas de muertos había violentado. El sheriff representa al poder creado por esa misma sociedad, un poder salvaje y descontrolado, pero institucionalizado, que utiliza una violencia institucionalizada, que no tiene rostro, pero que es implacable. En frente del sheriff, el personaje de John Rambo quiere expresar la conciencia y la rebeldía individuales de quienes sacrificaron su juventud en Vietnam y fueron recibidos mal por los mismos vecinos y amigos que les despidieron con vítores cuando se alistaron y que posteriormente hicieron un enorme esfuerzo bélico e industrial por lograr una victoria que nunca llegó (*El cazador*, Michael Cimino, 1978), y la de aquellos que se enfrentan al poder institucionalizado que diciendo que prefiere la injusticia al desorden social, comete las mayores injusticias sin que nunca se haya puesto en peligro el orden social. Dicho en términos más simples, aquellos que prefieren el orden fascista

del poder que genera certidumbre aunque sea a través de la injusticia, a la libertad democrática que genera incertidumbre a través de la justicia.[126]

Finalmente, este primer Rambo de *Acorralado* nada tiene que ver con sus secuelas de 1985 y 1988, productos de menor calidad, excesivamente centrados en un espectáculo violento que poco tiene de sugerente y ponen en evidencia el mensaje político contra el comunismo internacional. Así, la fórmula simbólica del primer Rambo, como regeneración a través de la violencia normativizada empleando el cuerpo a través de una escalera de dolor para reafirmar al sujeto en un mundo indómito con el que el sujeto se relaciona según bases éticas, cambió en las películas de Rambo que siguieron a *Acorralado*, en la que el héroe simbólicamente representa la existencia de un resentimiento y una frustración: el fallo de los políticos y los militares en la guerra de Vietnam que provocan una atrofia política y social que el sujeto decide combatir individualmente. El héroe de nuevo tiene que ponerse en acción, y hacer vivir una fantasía de la que el público desearía que hubiera ocurrido en Vietnam. La violencia no es ya normativizada, pues Rambo es un mercenario que realiza una misión no declarada, pero se asume como un contrapeso por las frustraciones que tiene que tapar. Significativamente, Rambo lleva el torso desnudo (retazo simbólico de comunión con las masas) y utiliza un amplio arsenal tecnológico.

Ya no es un "buen chico" que ha sido provocado por la violencia, sino un ángel redentor que viene a cumplir una misión de comunión simbólica representada iconográficamente por sus músculos de acero, metáfora a su vez de la fantasía que subyace en muchos hombres (Dutton, 1995:221-222).

[126] Es una película que dosifica sabiamente la violencia y nos muestra una lucha dramática y primaria por la supervivencia que a nadie deja indiferente. ROCKY (a su hijo): «Voy a decirte algo que tú ya sabes, el mundo no es todo de color rosa y arco iris. El mundo es un lugar terrible, y por muy duro que seas, es capaz de arrodillarte a golpes y tenerte sometido permanentemente si tú no se lo impides. Ni tú, ni yo ni nadie golpea más fuerte que la vida, pero no importa lo fuerte que golpeas, sino lo fuerte que pueden golpearte. Y lo aguantas mientras avanzas. Hay que soportar sin dejar de avanzar, así es como se gana. Si tú sabes lo que vales ve y consigue lo que mereces, pero tendrás que soportar los golpes. Y no podrás estar diciendo que no estas donde querías llegar por culpa de él, de ella ni de nadie, eso lo hacen los cobardes y tú no lo eres. ¡Tú eres mejor que eso!»

IV. *PUMPING IRON*. DOCUDRAMA POSMODERNO CAPITALISTA

IV.1. Arnold Schwarzenegger como símbolo de la nueva masculinidad heroica y capitalista que ha triunfado sobre el síndrome de Ulises

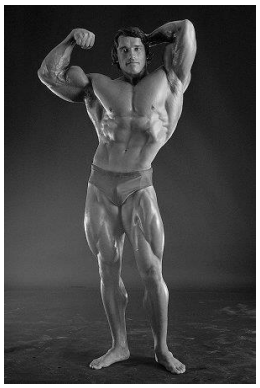
Si bien en Rambo y Rocky el fisicoculturismo aparece como un elemento narrativo más, aportando una simbología definida, en una película de los años setenta aparece como principal protagonista.

Pumping Iron es un docudrama sobre las competiciones para elegir al Mr. Olympia del año 1975. El Mr. Olympia es la competición fisicoculturista más importante del mundo, en la que participan los mejores fisicoculturistas profesionales que previamente hayan conseguido un título de Mr. Universo. El Mr. Olympia más famoso ha sido Arnold Schwarzenegger, que ganó cinco veces dicha competición: 1970-1975 y 1980. En *Pumping Iron* se describen los pormenores del Mr. Olympia de 1975, que ganó Arnold a varios formidables competidores: Lou Ferrigno (futuro actor que interpretaría a Hulk en la serie de televisión), el francés Serge Nubret (también actor, de menor éxito), Mike Mentzer (un seguidor del objetivismo de Ayn Rand) y el italiano Franco Columbu. Pocas veces la competición estuvo tan reñida como en ese año, y Arnold tuvo que hacer uso de todas sus estrategias y experiencia competitiva para amedrentar a sus oponentes y finalmente imponerse a ellos.[127]

El rodaje de *Pumping Iron* se concibió como una relación dialógica basada en las opiniones de Arnold Schwarzenegger y sus principales competidores, Lou Ferrigno y Franco Columbu (y en menor medida otros como Ken Waller, Mike Katz, Ed Corney, Mike Mentzer, Frank Zane, etc.). Pero no es solamente un documental de entrevistas o un documental de entrenamientos. Una de las entrevistas interesantes que se hacen a los deportistas es la realizada a Mike Katz, un fisicoculturista que encontró sentido en este deporte cuando en una etapa de su adolescencia comenzó a ser respetado tras conseguir un buen físico fruto de mucho entrenamiento

[127] *Pumping Iron* fue un filme que, a pesar de sus características, dirigido a un concreto círculo social amante del deporte, fue sin embargo aclamado por la crítica cuando se estrenó en 1977 y resultó un fenómeno taquillero inesperado que no tenía precedentes. El filme contribuyó a extender el fisicoculturismo y el fitnes a nuevas capas sociales, un éxito de este deporte que se mantendría vigente en su pujanza durante toda la década de los ochenta y mediados de los años noventa. Con anterioridad, el fisicoculturismo ya contaba con figuras populares y con sus propios héroes (Steve Reeves), pero los participantes en esta película, especialmente Arnold Schwarzenegger, se hicieron muy populares. El documental es co-dirigido por Robert Fiore y George Butler. Se basa en el libro del mismo nombre escrito por Charles Gaines y George Butler. En 1985 se rodó una versión femenina titulada: *Pumping Iron II: The Women* (George Butler, 1985), sobre la que volveremos posteriormente al tratar el fisicoculturismo femenino.

(ecumenismo de Charles Atlas). Durante toda su infancia había sufrido las humillaciones sociales hacia el débil propias de la inmadura juventud. Fruto de su sacrificio y esfuerzo, vio que era capaz de crear un escudo que lo protegiese contra los que le atacaban por su debilidad (manifestación de la atrofia social y de la objetivación del propio cuerpo). El ser fuerte hizo que lo respetaran en la atrófica sociedad.



Arnold Schwarzenegger, el fisicoculturista más importante de los años setenta y, en general, de todos los tiempos, que logró dar una popularidad a este deporte que nunca había tenido desde que naciera a finales del siglo XIX. © Weider Inc.

Arnold Schwarzenegger con Joe Weider. © Weider Inc.

En el mensaje de la película se refuerzan las ideas de competencia y auto superación entre los profesionales que se dedican a este deporte espectáculo, como en todos los deportes y como en todos los espectáculos, pero quizás por tratarse de una actividad excesivamente individual, cobre mayor importancia el factor auto superación.

Decimos que estamos ante una manifestación artística de la Posmodernidad porque en esta película se retrata a la perfección el individualismo contemporáneo, reflejado en la lucha de los contendientes por conseguir un cuerpo que supere al cuerpo de los demás, pero no como fruto de una necesidad material de lucha con la naturaleza, como ocurría en la Modernidad, sino como mero producto de una era de consumo masificado, centrado en el yo, en el sujeto individual y ser hedonista, en su libertad frente a la libertad de los otros, donde las expresiones corporales son un nuevo paradigma de la felicidad. En la Posmodernidad crece así el individualismo, y el individualismo lleva a la indiferencia, a la atrofia social del sujeto, a la apatía y la deserción de lo social y, por tanto, de lo público. Prima lo individual sobre lo universal. En *Pumping Iron* se relata el individualismo y la atrofia social. Arnold engaña a sus compañeros, los amedrenta antes de salir al escenario, impone su libertad sobre los demás. ¿No

es este comportamiento y carga simbólica una forma de definir el «vacío» en la Posmodernidad que relata Lipovetsky (2017)?

El cuerpo muscular se nos presenta como un poderoso símbolo tanto de deseo como de carencia. El cuerpo se ofrece como un objeto estático de contemplación y, en el logro de la lucha del héroe, como triunfante. En el caso de Arnold, se representa perfectamente el paso del exceso y el narcisismo al heroísmo y la salud. Esos son los dos polos entre los que se ha creado la imagen muscular en la cultura popular en la Modernidad. Además, él se presenta como el buen inmigrante integrado, triunfador, con un cuerpo dócil políticamente, bien casado con una Kennedy. Sin embargo, el mayor logro de Arnold es cómo se presenta la construcción de sí mismo: su cuerpo, su fortuna, sus estudios, su carrera cinematográfica y política, según una fórmula mecánica del éxito, que genera admiración en una sociedad en la que estas cosas simples son valoradas porque la idea del poder o nada es bien recibida. En una película posterior (*Poli de guardería*, 1990) se expresaría a la perfección los dos polos simbólicos entre los que se halla el cuerpo *bodybuilder*: un duro policía nos es presentado en las primeras escenas, para luego ser un maestro de guardería. La violencia quedaría reducida para castigar a un padre maltratador. A partir de *Pumping Iron*, en todo caso, queda fijado el canon narrativo simbólico que prevaleció hasta los años noventa del siglo pasado: «En las películas de Schwarzenegger, la acción y el espectáculo son las claves de su éxito, espectáculo que se pone de manifiesto en las competiciones de *bodybuilding* en las que participa: poses agresivas, falta de comunicación entre los participantes que salen como si fuera modelos a punto de ser observados, muy maquillados y desnudos, y a veces con distintivos que recuerdan los símbolos militares. El documental *Pumping Iron* introduciría, por lo tanto, el germen que después se extendería a otras películas de acción hollywoodienses: autocontrol, competitividad, guerra psicológica y fuerza física y mental» (Val Cubero, 2013:163).

El carácter realista de *Pumping Iron* se expresa aún más cuando Arnold toma el rol protagonista y comienza a expresar sin limitaciones lo que realmente piensa acerca de la vida, del deporte y de sus competidores.[128] Nos presenta a un Arnold que no tiene cortapisas cuando

[128] Para Arnold este deporte es una forma de creación de escultura humana. Es «otra forma de hacer arte» sin utilizar materiales como la arcilla o la piedra, afirman en el documental. O como dijera Joe Weider, el descubridor y promotor de Arnold: «Tarde o temprano la gente reconocerá que el cuerpo humano es otra forma de arte». Otras frases interesantes son las siguientes: «Arnold, Arnold, Arnold, Arnooold» (Lou Ferrigno haciendo un *press* militar al límite); «*One more, no pain*» (Arnold haciendo sentadillas); y Arnold diciendo que «Ir al gimnasio y bombear mis bíceps es tan satisfactorio como tener sexo con una mujer. Me siento como en el cielo. Tengo la sensación del

expresa sus opiniones, con una gran fuerza de convicción sin dejar de lado cierto egocentrismo no disimulado. Arnold es un emigrante que no padece del síndrome de Ulises, de desubicación en la sociedad que lo adopta. Arnold pensaba en quienes habían conseguido quedarse en la memoria de la gente por sus logros y hazañas. Él quería conseguir ese objetivo y llegar a ser una de esas personas que permanecen en la memoria colectiva durante años. Con el tiempo lo consiguió pero en el filme no dejan de ser palabras que suenas mucho a fanfarronería.

Es un documental que resulta muy interesante. Además de estar bien llevado va más allá del mundo del fisicoculturismo y nos muestra un ejemplo de ambiente competitivo. Por un lado vemos a Arnold, un ganador nato con aires de grandeza, inconformista y dispuesto a continuar en la cima por cualquier medio, por otro a sus competidores, seres indefensos que utilizan el culto al cuerpo como medio de escapar de sus frustraciones. El choque entre ellos tiene un claro vencedor. Es un análisis del ser humano que del mundo del fisicoculturismo.

IV.2. Influencia del documental en el canon estético del cuerpo *bodybuilder*

El principal componente que resalta del documental es la presentación del fisicoculturismo como actividad pretendidamente heterosexual. Podemos mencionar al respecto los comentarios realizados por Arnold sobre su novia, las sesiones de fotos con chichas colgando de sus brazos, y la inequívoca superioridad física de Arnold sobre los otros contendientes para subrayar que el fisicoculturismo como una actividad que construye hombres reales, tal como dejara sentado Charles Atlas. Sin embargo, en el docudrama queda también patente el carácter binario de las imágenes, pues ese esfuerzo de naturalizar el atractivo del fisicoculturismo como heterosexual invita a su propia inversión, pues aunque los esfuerzos de Arnold y sus compañeros por presentar una actividad que es impecablemente heterosexual, no se puede borrar el hecho de que, siendo una forma de socializar a los varones jóvenes en la heterosexualidad también basa su atractivo homoerótico (Alfred, 2012).

orgasmo en el gimnasio, tengo la sensación de orgasmo en mi casa, cuando me inflo tras bambalinas, y al posar en un escenario frente de cinco mil personas» (Weider y Weider, 2006).

V. *CONAN EL BÁRBARO,* DE MILIUS, COMO PEPLUM POSMODERNO

V.1. El guerrero muscular

Ya vimos que en los años cincuenta del siglo pasado floreció un subgénero cinematográfico en el que héroes corajudos y musculados se enfrentaban a todo tipo de villanos, tiranos, monstruos mitológicos y brujos, en un contexto o escenario de la antigüedad, normalmente griega o romana. Es el péplum. *Conan el bárbaro* es un péplum crepuscular, pues se dan algunas características del péplum: aventura en escenarios abiertos, espadachines, mitología y trama maniquea de lucha contra el villano generalmente haciendo efectiva una venganza. No en vano, la productora italiana (De Laurentiis) conocía bien el subgénero. No obstante, esta identificación no se basa en fundamento sólido, pues no se pueden equiparar ambos subgéneros (péplum por un lado y espada y brujería por otro) «solo por el hecho de que el héroe llega semidesnudo y engrasado a la pantalla, sosteniendo un arma blanca por lo común y en pugna contra un poder opresor» (Barrero, 2011:189).[129]

El género de espada y brujería («*sword and sorcery*») es muy dado a tomar prestada la estética del cuerpo *bodybuilder*, aunque solo para los personajes masculinos. Las mujeres del género pocas veces son mujeres fuertes y violentas, siendo generalmente jóvenes dulces y estilizadas pero, a la vez, sensuales. Los guerreros se nos presentan, en cambio, con enormes músculos, como forma de identificar y representar la fuerza y el arrojo en el personaje. En el entorno gráfico del cómic es muy difícil conseguir sutilezas que sí se pueden conseguir en la narrativa escrita y en la pantalla cinematográfica. Los artistas gráficos tienen, en este sentido, un lenguaje más limitado. Por ello, la mejor y más rápida forma de representación de la fuerza masculina es dibujar al guerrero lleno de músculos y cargado de espadas, escudos, flechas y otros instrumentos de guerrear.[130]

[129] El Conan de Milius –por cierto, Milius es un gran aficionado al fisicoculturismo, habiendo sido introducido en ese mundo por Arnold, pero decía que la fantasía, en cambio, no le interesaba gran cosa– en puridad no es una adaptación tal cual del personaje de Robert E Howard, sino más bien una adaptación el personaje de cómic creado Smith y Buscema y popularizado por las ilustraciones pictóricas de Frazetta. Aunque se toman ideas de los relatos de Howard y se permite alguna que otra modificación de los orígenes del propio Conan, la inspiración directa y más evidente, lo cual es clarísimo en la estética, de los guionistas viene dada por el cómic, no por las novelas de Howard. El Conan de Howard es un guerrero controlado e inteligente. Su lucha no es apocalíptica y nietzscheana. No es un superhombre en un mundo oscuro. Es un guerrero de espada en un entorno hostil. Aunque Howard era amante del fisicoculturismo y del boxeo, no creó un personaje fisicoculturista, rudo, sanguinario y dominado por el caos, como sí es el personaje luego desarrollado en los cómics y sobre el cual la película toma prestada la imagen.

[130] Hoy Conan es un icono de la cultura popular, gracias a los cómics, las novelas *pulp* y, sobre todo, a una película rodada en 1982 que dio origen a un nuevo reconocimiento mundial del personaje creado por Robert E

V.2. La lucha contra el mundo caótico a través de la venganza. El camino metafórico sacrificio-venganza-recompensa expresado a través del músculo y la espada

La historia de la víctima que se convierte en líder y victimario es atractiva (¿es una referencia al sueño americano?). La trama no es nueva. Las tramas, los esquemas narrativos, los modelos, incluso los personajes son intercambiables en la cultura popular, y se mezclan con rapidez y sin rubor, por eso no es difícil encontrar rasgos de otros muchos personajes en Conan, y no solo legendarios o mitológicos como Hércules, Sigfrido o Beowulf sino también bíblicos. Milius es un guionista muy listo y no quiere arriesgar, y por eso se queda utilizando tramas conocidas, estereotipos narrativos que son ene veces repetidos y archiconocidos pero que si se les da un pequeño cambio pasan por nuevos, como la trama del vengador justiciero, que a poco que se hagan bien funcionan porque están contrastadas. Incluso lo más difícil del film, que es hacer verosímil la peculiar historia de amor entre Conan y Valeria, se consigue.

«El bárbaro personifica la fuerza de lo salvaje, de lo que proviene extramuros de la civilización. Es la concreción por antonomasia de una ética desapasionada, que ha de aplicar en la praxis la crítica del estado de cosas existente» (López-Escudero, 2017:277). El concepto «héroe a su pesar» es omnipresente en la narración de Howard, pues Conan debe salvar la , y parcivilización, y por ello tiene que acabar con el villano que doblega a ese mundo indómito, y si no acaba con la amenaza que el tirano supone, él será el asesinado. «Civilización... antigua y malvada. ¿Habías visto alguna vez algo igual?», dice en un momento Subotai reflejando muy gráficamente esa idea. «Howard sitúa claramente a los bárbaros entre los oprimidos, comprendiendo perfectamente cómo todo imperialismo y toda dictadura comienza identificando al otro como el sub-humano, basando esta atribución en la raza y la cultura. Por eso, contra las intepretaciones apresuradas, que pudieran ver alguna forma de crítica fascista a la decadencia burguesa en la actitud de Conan ante los cínicos y débiles hombres civilizados, conviene recordar que lo que Conan desprecia no son precisamente los placeres decadentes de la ciudad. En el fondo, pese a las apariencias, la ciudad presenta un medio idóneo donde las habilidades del bárbaro lo hacen más adaptado que cualquier hombre civilizado» (López-

Howard: *Conan el bárbaro* (*Conan the barbarian*, John Milius, 1982). Tras convertirse en una de las colecciones de cómics gracias a las que Marvel pudo pasar el bache de los años setenta, el cine por fin se decidió a lanzar una película de espada y brujería.

Espinosa, 2017:276).[131] Conan es, pues, víctima de un mundo cuya piedad hay que ganársela mediante mandobles de espada. Donde lo de menos son las peleas en sí –porque ya sabemos de antemano que es el héroe quien va a ganar– y lo importante es la historia a contar y la participación de los personajes en esa historia, unos personajes que tienen mucho que aportar al héroe muscular, aportando inteligencia, conocimiento, magia y amor. El inicio es épico, con escenas metafóricas que se expresan sin diálogos, acompasadas por una potente banda sonora. Con actores secundarios con una muy buena interpretación (como Nadiuska, que interpreta a la madre del héroe, y que interviene en la fantástica escena de la muerte de la madre de Conan: esa escena es esencial para entender el conjunto de la obra, pues aporta la credibilidad necesaria para todo lo que ha de venir después).

Arnold Schwarzenegger en su caracterización ya clásica como Conan, según la tipología creada por Buscema para Marvel y Frazetta para Warren. © Duke Callaghan, Dino de Laurentiis y Edward R., Pressman Production/Dino de Laurentiis Productions. Arnold no comenzó con buen pie con Dino de Laurentiis, cuando en la entrevista de trabajo le preguntó que a qué se dedicaba un tipo italiano tan bajito en un despacho tan enorme. Dino le dijo a Milius que no quería al austriaco para el rodaje, pero Milius logró convencerle hasta que en un descanso del rodaje el productor le dijo a Arnold: «Tú eres Conan».

La película nos lleva de la mano a la Cimmeria natal de Conan, donde somos testigos de su esclavización desde muy pequeño (Jorge Sanz interpreta a Conan de niño) y de su transformación en la edad adulta en una máquina de matar educada en la fiereza de la esclavitud para la venganza.[132] El comienzo es a través de una «voz en off», que nos recuerda de dónde

[131] En una carta dirigida por Howard a Lovecraft, referenciada por López-Escudero (2017), Howard dice lo siguiente: «Tu amigo Mussolini es un ejemplo sorprendentemente actual. En aquel discurso que escuché, él hablaba libremente de la expansión de la civilización. «¡Allí donde la bandera italiana ondee, lo hará como un símbolo de la civilización!» (…) Las naciones civilizadas nunca, nunca tienen motivos egoístas para asesinar, violar y saquear; sólo los horribles bárbaros los tienen».

[132] A pesar de las escasas dotes interpretativas de Arnold, Milius sabe utilizar muy hábilmente esas carencias para dotar al personaje de más credibilidad, de más rudeza. El guion no admite margen de error, es un guion perfecto, cerrado, completo, que tiene las escenas muy controladas, y los cambios de ritmo controlados al milímetro. Aquí se precisaba un modelo, no un actor de carácter, y Arnold dio la talla (con su casi metro noventa y más de ciento diez kilos) en eso que se le pedía. Ciertamente, Arnold no ha dicho públicamente cuánto debe a esta película, pero la realidad es evidente: nada de lo que vino después hubiera sido posible sin esta película. Milius

viene Conan. El guion recoge en esa parte algunas palabras escritas por Howard. En el texto literario de Howard, el hechicero habla a Conan:

> «HECHICERO: Sabed, oh príncipe, que en los años en que los océanos se bebieron Atlantis y sus resplandecientes ciudades, y en los años de poder ario, hubo una era nunca soñada, cuando los reinos se extendían por todo el mundo como mantos azules bajo las estrellas: Nemedia, Ophir, Brythunia, Hyberborea, Zamora con sus mujeres de cabello oscuro y sus torres de misterio, Zingara con su fuerte caballería, Koth que lindaba con las tierras de pastoreo de Shem, Estigia con sus tumbas, Hirkania cuyos jinetes vestían de acero y seda y oro. Pero el reino más orgulloso de aquel mundo era Aquilonia, que reinaba suprema en el oeste de esta tierra de sueños.»[133]

Es importante la escena de la gran rueda donde atan al niño Conan junto con el resto de esclavos de su pueblo, y en la que con el tiempo solo queda un adulto Conan, con enormes piernas de fisicoculturista, moviendo él solo la inmensa rueda, con la música de fondo. Sin diálogos y con la música de fondo que expresa esfuerzo, constancia y sufrimiento, asistimos al crecimiento del muchacho a lo largo de los años, empujando sin cesar esa gigantesca rueda de molino.[134] En esos planos de Conan moviendo la inmensa rueda se está adelantando la trama de venganza que llevará a cabo el protagonista. Aun así, Conan demuestra destellos de bondad a lo largo de todo el filme, que confirman su grandiosa personalidad, y que en eso sí son precisamente una clara reminiscencia del personaje de Howard que no recogió bien el cómic.

«El héroe howardiano es un "nihilista activo" en el sentido nietzscheano. Esta figura es característica de personajes literarios de la cultura popular, como los detectives de Dashiell Hammett o Raymond Chandler. Conan se presenta como un explorador y un aventurero. Su drama es el del individuo que, enfrentándose a sus pasiones humanas y naturales (la superstición característica de los pueblos salvajes respecto de los seres sobrenaturales y la hechicería; el deseo sexual, como en las novelas de serie negra donde el detective de turno renuncia al amor)

convirtió lo que era una clara desventaja por la ausencia de dotes interpretativas en una ventaja narrativa. Poniendo a un actor como James Earl Jones enfrente lograba un efecto narrativo totalmente creíble y cerrado. Es otro hallazgo del director que ambos actores apenas compartieran escenas, en las que pudieran haberse visto las referidas carencias interpretativas de Arnold, reservándolo para las escenas de acción.

[133] Para la reproducción de los diálogos seguimos la traducción al español de la cinta cinematográfica comercializada en modo DVD, © de Edward R. Pressman Production / Dino de Laurentiis Productions.

[134] Dijo Poledouris lo siguiente: «Decidí usar sonidos metálicos para tratar de crear la idea de otro mundo, de esclavitud y cadenas. Usábamos un gong chino y el percusionista lo arañaba con una especie de rastrillo produciendo un sonido de raspadura metálica». A. Martínez, *Notas de cine*, 25/10/2013.

se sobrepone a sus pasiones y se sirve de una violencia estéril y distante para llevar a cabo la gesta de la destrucción de lo viejo» (López-Espinosa, 2017:276). La concepción del mundo que discurre en la película se atiene a parámetros poco usuales en el cine comercial de acción, girando siempre el semblante hacia una referencia un tanto tosca a Nietzsche y su voluntad de poder, que no es lo que Milius parece entender. Esa voluntad de poder no está relacionada con la inversión de los valores morales cristianos instaurados a partir de Pablo de Tarso, según crítica de Nietzsche, sino con un simple salvajismo bárbaro que se expresa metafóricamente mediante los músculos del héroe y la espada que el héroe utiliza. La cita de Nietzsche que sirve de prólogo a la película, «eso que no nos mata nos hace más fuertes», pretende ser marca de la línea argumental: lucha por la supervivencia, o terminar asesinado por el villano. Un héroe que supera sus instintos primarios, y que con ello va reforzando su personalidad y su fuerza, en medio de la agonía, el esfuerzo y el amor. Su ética es de sacrificio-venganza-recompensa que supuestamente impera en la Naturaleza. Al efecto, Howard escribió en uno de sus relatos: «La barbarie es el estado natural de la humanidad (...) La civilización, en cambio, es artificial, es un capricho de los tiempos. La barbarie ha de triunfar siempre al final.».

V.3. Conan como sujeto ético

Conan sólo se da cuenta de que es libre de nuevo cuando constata la muerte de su dios (Crom) porque no escucha sus ruegos y porque consintió que el enemigo aniquilara a su pueblo y a sus padres y lo esclavizaran a él. Simbólicamente, adopta el lugar de Crom, de una forma harto desafiante tratándose de un dios en el que ha creído y al cual ha rezado, recogiendo su espada, lo único en que ahora puede confiar, ante lo cual la corona de Crom se desprende grotescamente de la calavera (una muestra de las buenas metáforas y símbolos que presenta esta película). Conan no quiere ser ni bueno ni malo, no pretende la justicia abstracta ni la verdad inefable, pues él está por encima de ellas. Él sólo responde a su propia voluntad de conquista que se manifesta a través del juego de sacrificio-venganza-recompensa, y él es su propia verdad, una verdad que puede aprehender y definir utilizando su espada, pues no está dispuesto ni tiene tiempo para realizar ningún planteamiento lógico y racional sobre la justicia y sobre la verdad. Lucha en un mundo malvado sumido por el caos, y sólo quiere encontrar una explicación que le permita subsistir en ese caos. Vive sumido en una suerte de mal metafísico que identificara Leibniz: la evidencia de la falibilidad, finitud y deficiencia del mundo creado. Si no encuentra explicaicón en la religión o en su particular teodicea, Conan puede encontrarlo más directa y fácilmente en la espada, metáfora del sacrificio y de la fuerza de conquista.

En un diálogo con Subotai dice lo siguiente:

«CONAN: ¿A qué dioses rezas?

SUBOTAI: Rezo a los Cuatro Vientos, ¿Y tú?

CONAN: A Crom, pero le rezo muy poco, no me escucha.

SUBOTAI: [Risa] ¿Entonces para qué te sirve?, es lo que yo siempre he dicho.

CONAN: Si muero, tengo que comparecer ante él y me preguntará cuál es el secreto del acero. Si no lo sé, me echará del Valhalla y se reirá de mí ¡Ese es Crom! ¡Fuerte en su montaña!

SUBOTAI: Mi dios es más fuerte.

CONAN: [Risa]) Crom se ríe de los Cuatro Vientos, se ríe desde su montaña.

SUBOTAI: Mi dios es más fuerte, es el cielo eterno, tu dios vive bajo él.

CONAN: [queda pensativo y en silencio].»

El Conan de Howard no es un sujeto religioso: sólo se dirige a su dios y lo hace para maldecirle cuando está en alguna situación peliaguda, o en alguna que otra ocasión también se dirige a Crom para pedirle valor antes de una batalla en la que el cimmerio no ve demasiado claro si sobrevivirá. No hay aquí mensajes de paz, de bondad o de convivencia. En realidad, es una película moralmente dura.

«JEFE GUERRERO [a los guerreros]: ¿Qué es lo mejor de la vida?

GUERREROS: La extensa estepa, un caballo rápido, halcones en tu puño, y el viento en tu cabello.

JEFE GUERRERO: ¡¡Mal!! Conan, ¿qué es lo mejor de la vida?

CONAN: Lo mejor de la vida es aplastar enemigos, verlos destrozados, oír el lamento de sus mujeres.»

El padre de Conan le instruyó en tal sentido:

«PADRE [a Conan niño]: Antes, los gigantes vivían en la tierra y, en la oscuridad del caos, engañaron a Crom y le arrebataron el enigma del acero. Crom se irritó y la tierra tembló. El fuego y el viento derribaron a aquellos gigantes y arrojaron sus cuerpos a las aguas. Pero en su ira, los dioses olvidaron el secreto del acero y lo dejaron en el campo de batalla. Nosotros lo encontramos. Sólo somos hombres. Ni dioses ni gigantes, solo hombres. Y el secreto del

acero siempre ha llevado consigo un misterio. Tienes que comprender su valía, tienes que aprender su disciplina. Porque en nadie, en nadie de este mundo puedes confiar. Ni en un hombre, ni en una mujer, ni en un animal. En esto –alza su espada– sí puedes confiar.»

La relación con los dioses también es dura. Los rezos de Conan dicen lo siguiente:

«CONAN [mirando al cielo]: Crom, jamás te había rezado antes, no sirvo para ello, nadie, ni siquiera tú recordarás si fuimos hombres buenos o malos, por qué luchamos o por qué morimos, no, lo único que importa es que dos se enfrentan a muchos, eso es lo que importa, el valor te agrada Crom, concédeme pues una petición, concédeme la venganza, y si no me escuchas ¡vete al infierno!».

Conan tiene una ética y unas creencias que le sostienen y que le presentan ante sí una tarea que realizar para superar lo caduco y viejo, no es un animal salvaje. Hace práctica la máxima de Foucault: «Cada individuo debe llevar su vida de tal forma que los demás puedan respetarla y admirarla». Para ello Conan se basa en la fortaleza. No sabemos si Howard leyó a Santo Tomás de Aquino, pero éste ya dijo que «la fortaleza sirve a la justicia» (*Summa Teologiae*, II, II, 123, 12, ad. 3), por lo que es previa y necesaria a la justicia. No sería el reequilibrio moral el primer presupuesto de la justicia sino la fortaleza, la fuerza, el ojo por el cual se restituye en abstracto el ojo que se ha dañado, según ya dijera el código de Hammurabi en los albores de la civilización mesopotámica. Esta idea la aplaudirían tanto Howard como Conan, sin lugar a dudas.

En suma, la relación con su dios y la ética que éste propugna puede que no sea la mejor relación, pero Conan no es un ser amoral y despiadado ante sus semejantes, es un sujeto ético. Su motor vital es el odio y la venganza, tal como hemos dicho, pero también, más íntima y profundamente, el amor a los suyos y un atávico concepto de la justicia bien entendida, esta es como restitución y equilibrio liberados por la fuerza, y poderosa en su resultado, nada abstracta sino concreta e inmediata: un ojo por otro ojo. Conan coge la espada y, una vez satisfecho, la suelta y o bien disfruta con sus amigos y compañeros en entretenidas borracheras, o bien se echa en los brazos de una mujer desprotegida, o en los brazos de una guerrera como Valeria, que en modo alguno está desprotegida pero que también sabe ser sensual y amorosa cuando el caso lo requiere y merece. Su comportamiento, por tanto, tiene una base ética, y su máxima es que la justicia se consigue mediante la fortaleza, la fuerza de la espada como metáfora de la fuerza de voluntad de conquista.

CAPÍTULO XII. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO CUERPO DIGITAL DESCORPOREIZADO Y COMO ICONOGRAFÍA COMERCIAL DE LA HIPERSEXUALIZACIÓN

I. LOS CUERPOS DIGITALES

I.1. Cuerpos y consumo digital

Tal como señala Lipovetsky (2006:26) estamos en «la era de lo súper y lo híper», una fase del consumo que denominamos Hipermodernidad, caracterizada porque el consumo absorbe e integra partes crecientes de la vida social, consumo dominado por el hipernarcisismo y el hedonismo: se consume por el mero placer de hacerlo. Así, frente a la razón instrumental que presidía el cuerpo productor, regulado por fábricas, médicos y escuelas, hoy impera un cuerpo consumidor, que está regularizado por el mercado de forma implacable.

En lo que atañe al cuerpo, éste se ve como objeto de consumo. Y una de sus manifestaciones más comunes es la digital, cuerpos casi fantasmales. Le-Breton (2002a) sostiene que en nuestros días, biología e informática están en una relación tan estrecha que hasta intercambian su vocabulario, y el cuerpo humano es percibido cada vez más como una metáfora de naturaleza informática: se piensa que los genes programan las características físicas o psicológicas, que contienen información, datos que son intercambiables y archivables, etc. Incluso este autor nos recuerda que hay algunas corrientes ideológicas que pretenden encontrar fundamentos genéticos a todos los comportamientos humanos.

Tal como sostiene Han (2017:70), «(e)l orden digital provoca una creciente descorporalización del mundo. Hoy hay cada vez menos comunicación entre cuerpos. El orden digital elimina también los cuerpos que se nos contraponen privando a las cosas de su pesadez material, su masa, su peso específico, su vida propia y su tiempo propio, y dejándolos disponibles en todo momento.» En el mundo digital habrá un fuerte deseo de accesibilidad. Los medios digitales son dispositivos destinados a lograr un cuerpo que será, en última instancia, atrapado por otros, a la vez que se atrapan los cuerpos de los otros. Aparece así un deseo del cuerpo de ser alcanzado, y una estética nueva sobre los cuerpos alcanzados, y contaminados por los otros.

En la Hipermodernidad, caracterizada por cierta tendencia a la destrucción del cuerpo humano, que parece que nos sobre, éste se manifiesta en la imaginería en entornos digitales,

por tanto no reales, o al menos no carnosos. Surge así un cuerpo nuevo, un cuerpo digital, idealizado y por tanto ajeno a nosotros. Es una nueva forma de cuerpo cíborg, en este caso cien por cien máquina: la computadora es la que crea el cuerpo, por tanto el cuerpo es un producto de una máquina. Si el cuerpo es un complejo antropológico que comprende fenómenos biológicos (*soma*), emocionales (*psique*) y cognoscitivos (mente), en los cuerpos digitales se abandona todo rastro biológico y se comparten e igualan los componentes emocionales y cognoscitivos.

Cada vez más, los videojuegos dejan de ser una suerte de dibujos animados para convertirse en imágenes indistinguibles de la realidad, que construye cuerpos humanos no reales, pero no distinguibles.

La cultura visual digital nos inunda, en todas partes, y no solamente en la pantalla del cine o de un televisor. Forma parte de nuestra vida diaria cada vez con más fuerza.

I.2. La nueva carnosidad del cuerpo como reacción a los cuerpos digitales. El cuerpo *bodybuilder* como cuerpo biológico

Existe cierta hipocresía no solo en la creación de los tipos de cuerpos digitales sino, sobre todo, en su imitación y en la creación digital del cuerpo humano que hemos señalado en el anterior apartado. La idealización de los cuerpos es una forma de censura que, en las sociedades modernas, se convierte en auto-censura, porque la industria cultural nos ha hecho asumir como propios esos valores e ideas. Surge, por tanto, una pregunta que se lanza al aire en cualquier momento: ¿y si cada uno disfruta de su cuerpo como quiera, en un formato de apología extrema de la libertad, tal como intentara decir el marqués de Sade frente al racionalismo de su tiempo? Dicho en otros términos, ¿y si frente a la objetivación del cuerpo que supone la cultura del fitnes y de la hipertrofia muscular, que enmascaran una auténtica relación del sujeto con su cuerpo, se nos presenta un intento de rescate de la subjetividad del cuerpo mismo? Entonces la libertad se manifestaría a través del rescate de lo vivido corporal, la referida dimensión subjetiva del cuerpo. Las modificaciones radicales del cuerpo, los deportes extremos, el riesgo, el miedo… son manifestaciones de ese intento de recuperación de la subjetividad carnosa del cuerpo (Ortega, 2010:224).

En parecidos términos se expresa Le-Breton (2007:44-45), para el que el cuerpo *bodybuilder* pone en evidencia el hecho de que aunque el músculo no tenga ninguna incidencia en que los ejercicios que requieren fuerza han pasado a ser desempeñados por máquinas, y lo hace

mediante la búsqueda del poder muscular por sí mismo «en su dimensión simbólica de restauración identitaria» . Se ensalza la carne, pues «es un himno a los músculos, un retorno del cuerpo sin desolladura, puesto que las estructuras musculares son tan visibles bajo la piel viva de los practicantes como las planchas de Vesalio». El cuerpo es una fortaleza de músculos inútiles en sus funciones, salvo en la simbólica de restauración del sujeto. El sujeto se apropia de su cuerpo en un ejercicio de libertad contrario a toda utilidad práctica.

Ese ejercicio de libertad no es una forma de sadomasoquismo estetizante. Es, como hemos visto en Le-Breton (2007) una auténtica proclamación del sujeto, de reencuentro con su cuerpo, de profundo calado que nada tiene que ver con el cuero y los látigos. Es la recuperación de la piel, de la carne, de la sangre, de los fluidos. Es la recuperación, en suma, del hombre mismo, de su carnosidad perdida, de su subjetividad perdida en la Modernidad por la objetivación de un cuerpo destinado a la perfección pero sometido a la bioascesis. Seguiríamos a Miguel Ángel, que dijera lo siguiente: «¿Qué espíritu es tan vacío y ciego que no puede reconocer el hecho de que el pie es más noble que el zapato y que la piel es más bella que el vestido que la cubre?» (*apud* y cfr. Patridge, L. *El Renacimiento en Roma*, Madrid, Akal, 2007). Nuestra civilización mecanicista, en la que las máquinas han penetrado en el cuerpo y en su composición, ha perdido esa referencia a la piel y la carne, centrándose en el aditamento, en la herramienta.

En efecto, la mecanización, la urbanización, la masificación y la industria cultural han creado un mundo artificial, de cuerpos igualmente artificiales, y, lo que es peor aún, de cuerpos naturales que sueñan con ser artificiales. «En la cultura somática el otro se vuelve inexistente, buscamos en el cuerpo una confirmación y una verdad sobre nosotros mismos que la sociedad no nos ofrece» (Ortega, 2010:222). Eso conllevaba importantes consecuencias de des-humanización en la medida que nos alejamos de nuestro propio cuerpo. Como bien expresa Torres (2011:11), «(e)n este espacio inhóspito que es la metrópolis apocalíptica soñada por la ciencia ficción, en el que el arte y política son dos mapas del mismo territorio y la creación nace estéril sin siquiera rasgar el himen de la normalidad, la única forma de sobrevivir a la violencia es apelar al placer más visceral». Pero no solo el placer, puesto que el dolor es una crítica a la objetivación del cuerpo y la huida de todo dolor y sufrimiento propios de la Modernidad y de la cultura somática: «La autenticidad del dolor como investimento subjetivo en la materia corporal presente en las modificaciones corporales constituye una respuesta a una cultura de anestesia sensorial y de patologización del dolor y el sufrimiento» (Ortega, 2010:224).

Surgen así en la Posmodernidad y en la Hipermodernidad movimientos sociales muy *underground* que reivindican la vuelta a la carnosidad del cuerpo a través de exhibiciones

artísticas, acciones callejeras y perfomáticas que buscan la confrontación con lo establecido, la transgresión. Se busca una reinvención del cuerpo (un re-descubrimiento) desde el deseo, luchando por la soberanía de los propios cuerpos, asumiendo el cuerpo con sus límites, sus mutaciones, sus transacciones, sus colores… Se habla del transfeminismo, de lucha con el cuerpo contra los totalitarismos políticos y religiosos, de resistir, de no callarse. Son la reacción a la maquinización de mente y cuerpo, la recuperación, siquiera salvaje, del cuerpo humano.

Por tanto, estamos ante una visión del cuerpo desde la carnosidad, desde su componente eminentemente biológico y contrario a toda utilidad práctica.

El enfoque biológico del cuerpo es objeto de estudio de las ciencias naturales desde hace ya varios siglos, pero para las ciencias sociales es algo más reciente. Las ciencias sociales estudian, sobre todo, nuestra parte cultural. Si cambia la sociedad, cambia el cuerpo y la crítica de los disidentes.

Al nacer nuestro cuerpo, está social y físicamente incompleto (Bourdieu, 1984). El hombre es un ser corporal porque es una corporalidad viviente, en su doble sentido biológico y cultural, es decir, una realidad humana, y en cada caso personal y única, porque única es la experiencia vivida (Amengual, 2016:70). Hablamos del cuerpo propio, del hecho de ser corporal, un «yo-corpóreo», un «ser encarnado» (71), siendo la carne la identificación de la experiencia vivida personal, única, irreemplazable, insustituible y diferenciadora. No es algo extrínseco a la existencia, a la vida del sujeto. No hay un yo sin cuerpo, de ahí que la corporalidad sea una dimensión de la existencia humana (72). Tenemos cuerpo, pues se puede objetivar de alguna manera. Es un hecho biológico y físico. Pero también tenemos espíritu: la corporalidad humana también implica el espíritu, que es el terreno donde juega lo cultural de forma más evidente. Con espíritu se designa aquel principio de acción en el hombre y no se reduce a la mera biología, aunque actúe siempre a partir de dicha base y en conexión con ella (73). El espíritu es el que dice "yo soy mi cuerpo" y "tengo cuerpo". Es el sujeto, es el yo, el sí-mismo, la conciencia, la mente, el alma (74).

El cuerpo siempre habla, dice algo, es una presencia y por tanto forma de pertenencia al grupo, a la comunidad, al trabajo e incluso a la sociedad o la humanidad (Amengual, 2016:89). Los seres humanos no pueden no comunicar, y aunque en determinados actos no exista siquiera intención de expresar o manifestar nada, comunican igual. Ello es así porque todos estamos expuestos al entorno, y dicha exposición viene condicionada por nuestras características étnicas, religiosas, sociales, de edad, de educación, sexuales, de familia, etc., que condicionan

nuestra expresividad (García Arnaiz, 2010:97). Le-Breton (2002a:185) por su parte, dice que nunca el cuerpo es una página en blanco, una inocencia, sino que está necesariamente marcado por un recorrido personal a través de una trama social y cultural, recorrido sobre el cual el actor no ha dejado de ejercer su reflexividad y de manifestarla. Toda relación con el mundo encarna y reproduce un esquema de interpretación, del mismo modo que la espesura del cuerpo, sus emociones, sus percepciones…

Con Douglas (1978) sabemos que siempre existe una idea de cuerpo social que refleja y a la vez es reflejo de la sociedad. Así, el pelo, el ejercicio, el dolor físico, la alimentación, etc., serían hechos biológicos pero también «construcciones culturales» y por ello mismo están determinados no por la biología sino por la cultura, por las representaciones ideológicas hegemónicas en nuestra cultura. Siguiendo las modas y sus cánones, o huyendo de ellos, o incluso incorporando las ideas contraculturales de los grupos que proponen cánones que van en contra de los cánones hegemónicos que marcan la moda y por tanto la representación ideológica dominante en la cultura de referencia.

Según la teoría del orden corporal de Turner (1984), el elemento clave es construido a partir de la afirmación de Rousseau de que en la multitudinaria sociedad urbana los individuos acaban apoyándose en las opiniones de los otros para la formulación de su autoestima y de su reputación.

En la misma línea, Bourdieu sostiene que el cuerpo humano es un producto social (mucho más que natural), modelado (o construido) en relaciones sociales que lo condicionan y le dan forma. Es decir el cuerpo humano es, por ello, un cuerpo "desnaturalizado" en un sentido estrictamente biológico. Estamos ante una construcción social de un cuerpo que nunca ha dejado de ser biológico. «Las propiedades corporales, en tanto que productos sociales, son aprehendidas a través de categorías de percepción y de sistemas sociales de clasificación que no son independientes de la distribución de las diferentes propiedades entre las clases sociales: las taxonomías al uso tienden a oponer, jerarquizándolas, las propiedades más frecuentes entré los que dominan» (Bourdieu, 1986:185).

Para Nancy (2007), finalmente, ese carácter social del cuerpo se basa en que la existencia de un cuerpo está unida a la existencia de otros cuerpos, puesto que el cuerpo siempre nace, vive y se desarrolló en medio de lo que Nancy denomina una «multitud» o «comunidad de cuerpos». El cuerpo es pero es con los otros. El cuerpo se relaciona con otro cuerpo a través del afecto: «Estar en común, o estar juntos, y aún más simplemente o de manera más directa, estar

entre varios (*être à plusieurs*), es estar en el afecto: ser afectado y afectar. Es ser tocado y es tocar. El ´contacto´ –la contigüidad, la fricción, el encuentro y la colisión– es la modalidad fundamental del afecto. Ahora bien, lo que el tocar toca es el límite: el límite del otro –del otro cuerpo, dado que el otro es el otro cuerpo, es decir lo impenetrable (penetrable únicamente a través de la herida, no penetrable en la relación sexual en que la ´penetración´ es nada más un tocar que empuja el límite más allá). Toda la cuestión del co-estar reside en la relación con el límite».

II. ICONOGRAFÍA POPULAR DEL CUERPO *BODYBUILDER* HIPERSEXUALIZADO

II.1. *Fantasy art* como subgénero heroico de la Posmodernidad

A finales de los años setenta apareció un subgénero artístico comercial denominado *Fantasy art*. La deuda que este subgénero tiene del ideal muscular es grande, por lo que es preciso analizarlo con cierto detalle desde la perspectiva de la estética fisicoculturista que naciera a finales del siglo XIX y que se fue desarrollando durante todo el siglo XX.

El *Fantasy art* ha llegado a nuestros días reforzado por el éxito mundial de la trilogía *El Señor de los anillos* (*Lord of the Rings*, Peter Jackson, 2003) y la recuperación de la estética de espada y brujería, y los videojuegos (*Assassin´s Creed*, Patrice Désilets, 2007), donde la ilustración de este tipo tiene un mercado amplio y renovado. Es un claro ejemplo de cómo en la cultura popular los géneros y los medios donde éstos se exhiben se interrelacionan e intercambian con facilidad, pues los personajes pasan de las novelas o el cómic a la gran pantalla, y viceversa, y ahora lo mismo con un nuevo medio: el videojuego. Esta ubicuidad de medios que existe en la cultura popular tiene un primer efecto explosivo: los personajes y las tramas que arrastran dichos personajes son rápidamente conocidos y famosos, pero también rápidamente hay que reponerlos so pena de ser desbancados por otros nuevos. La voracidad en el consumo cultural es grande.

Pues bien, si queremos hablar de la influencia del cuerpo *bodybuilder* como ideal muscular en las artes de la cultura popular, en particular en la ilustración y el cómic, no debemos dejar de lado a un gran artista muy exitoso que creó algunos personajes que han trascendido y que eran fisicoculturistas: Richard Corben. Corben era en su adolescencia y juventud, en realidad, un fisicoculturista amateur frustrado que se venga de sus frustraciones fisicoculturistas creando una simbología que ha influenciado posteriormente sobre muchos otros artistas en todo el

mundo, basada en hombres hipermusculados, en los que hasta la pulsión de los músculos puede verse claramente en sus láminas y dibujos. Así pues, para presentar a este artista de la ilustración y el cómic del estilo *Fantasy* (aunque ha trabajado en otros muchos estilos), qué mejor que sea el más respetado y laureado de los dibujantes de cómic de las últimas décadas, el francés Moebius: «Recuerdo el impacto que sentimos, los de mi generación del 68 y yo mismo, cuando la primera lámina de Richard Corben brotó literalmente bajo nuestros ojos...».[135]

Para definir su estilo hemos de hablar de las formas estéticas del cuerpo humano y de los paisajes, de la narrativa y del colorido, que en este autor es especial. El cuerpo humano en Corben es realista pero casi caricaturesco. Las figuras humanas son cuasi expresionistas (podríamos decir neo expresionistas), pues, salvo en muy pocas ocasiones, el cuerpo es ligeramente deforme. Al respecto, Corben ha dicho lo siguiente (cfr. García Marcos, 2008): «A pesar de que algunas personas piensan que exagero indebidamente las figuras y los rasgos de los personajes, eso es parte de mi estilo. Lo primero que se ve es un dibujo realista. Después, fijándose más, es cuando surgen visibles las exageraciones. Ese es el punto del dibujo al que quiero llegar, el énfasis que quiero resaltar. Si usted ve una persona con una nariz larga, le voy a dibujar con una nariz un poco más larga, para enfatizar el rasgo. Si un héroe es muscular, voy a hacerlo lo más musculoso que pueda. Hago hincapié en las cosas que más me atraen. Yo veo las cosas claramente y esa es la manera en que yo luego las dibujo o las hago. En como en literatura, en que los lectores pueden obtener diferentes imágenes de la misma historia». Esa aparente imperfección ayuda a la narración, aportando el dramatismo preciso, o en su caso un humorismo notable que es quizá el rasgo más identificativo que permanece del pasado *urderground* de Corben.

El autor no quiere hacer una comedia, pero sí utiliza elementos narrativos propios de la comedia para provocarnos una reacción en el espectador. Los dos casos extremos de esa deformidad pretendida son Den en cuanto a la figura masculina y las *megavixens* corbianas en cuanto a la figura femenina. La magia del arte de Corben está en su libérrimo anti naturalismo:

[135] El estilo de Corben es inmediatamente identificable, por ser muy personal, basado en la caricatura y la exageración con acabado realista y volumétrico. Al igual que los músculos de sus personajes más conocidos, es deslumbrante su estilo de dibujo, lo cual le ha dado siempre la ventaja de ser rápidamente reconocible por los aficionados; pero puede que esta característica, en buena parte derivada de su autodidactismo, le haya limitado la capacidad expresiva cerrándole en parte las puertas de grandes editoriales en formatos *mainstream*, esto es, para productos consolidados en los que el estereotipo se saliera completamente de la forma de dibujar de Corben (García Marcos, 2008).

toma los modelos de fotografías o del natural, pero luego los elabora según su propia iconografía personal, según sus obsesiones, miedos, filias y fobias, siempre con un objetivo perfectamente identificado en el entorno narrativo, pues la anatomía del personaje, las sombras del dibujo, la desnudez, el color contrapuesto, contribuyen de forma magistral a poner en escena la trama en cuestión. En ocasiones perfila los personajes realizando modelos en arcilla, medio que permite realzar las exageraciones en los rasgos humanos. Corben es, por ello, un gran narrador y no solo en lo visual, sin perjuicio de que a lo largo de su carrera trabajara con estupendos guionistas como Jan Strand, por ejemplo para la serie Den.

Den apareció por primera vez en un corto de animación en 1968 titulado *Neverwhere* («Nuncanada»), nombre del planeta al que llega transportado por una máquina del tiempo, traslación de la conocida narrativa de los viajes intertemporales en, por ejemplo, Julio Verne (vemos una vez más cómo las ideas, los estereotipos y las tramas se repiten constantemente en la cultura popular, y solo hay que saber presentar el mensaje con un pequeño toque personal). Posteriormente, aparecía en medio gráfico impreso a partir de 1973. Es un trasunto de un superhéroe pasado por el tamiz crítico de Corben que se manifiesta a través de un cuerpo hipertrofiado, un cuerpo *bodybuilder*.[136]

Un hombre normal, un hombrecillo con gafas y apocado, se convierte, gracias a un transporte dimensional, de repente en un hipermusculado e hipererótico personaje en un mundo fantástico y desinhibido. El autor quería resaltar, sobre todo, las características sexuales primarias, tanto del hombre como de la mujer. Den es humano, no es un mutante, es el avatar de David Ellin Norman (D.E.N.). Su tío Dan(iel), que curiosamente posee una importante colección de novelas de Edgar Rice Burroughs, le dejó en herencia unos dibujos esquemáticos para construir una máquina que transporta a otros mundos desconocidos. La referencia a Burroughs es el reconocimiento del autor a la inspiración de la historia: Den es un trasunto de John Carter de Marte, de la serie *Barsoom*, un personaje de Burroughs, el autor más influyente en la literatura

[136] En una entrevista que aparece en la película *Heavy Metal* Corben confesó que Den ciertamente es, al menos en algunos aspectos, especialmente en el estético, una suerte de *alter ego* del autor. En esa entrevista dice que siempre estuvo interesado en el fisicoculturismo, pero que nunca obtuvo los logros que se proponía porque no tenía tiempo para ello. Por eso inventó la iconografía de Den, de modo que los sueños de Corben se hicieran realidad en su avatar, un fisicoculturista anabolizado con un enorme atributo sexual que no esconde, a modo de signo de libertad y lucha contra sus propias represiones sexuales. Frustraciones deportivas aparte, lo cierto es que Richard Corben ha conseguido realizar un sinfín de estupendos relatos con su característico e impactante estilo de arte muscular en hombres y arte voluptuoso en mujeres, y es una referencia mundial de primera línea en la industria del cómic y, en general, en la cultura popular del siglo XX.

de género en todo el siglo XX, que tuvo un gran éxito de público a partir de 1912 en formatos de novelas *pulp* –lógicamente, menor que Tarzán– y que también se transporta a otro espacio desconocido.

Den es una revisión erotizada de dicha trama, aunque en buena parte es un vagar sin rumbo, con un argumento muy reducido y que sirve para hilvanar diferentes escenas de heroísmo, acción y sexo, y dar rienda suelta a la imaginación del autor en el diseño de escenarios y personajes y la experimentación de nuevas posibilidades gráficas. Así es como David (ahora en formato Den) acaba en *Neverwhere*, donde encuentra a Kath(erine) Wells, que también procede de la Tierra, pero desde el Londres de 1892. Ella era una novelista delgada y frágil, modelo de belleza típicamente decimonónico, que se convirtió, gracias a un transporte similar al que sufriera Den, en una voluptuosidad sin vello púbico orgullosa de su erotomanía, una nueva Eva orgullosa de la anatomía recién adquirida

© Richard Corben. Plancha de *Den*. Den y Kath se encuentran, y Kath explica su origen victoriano.

Las proporciones de sus músculos son descomunales. Es un fisicoculturista anabolizado, con una figura que repetiría en múltiples ocasiones, y no solo para personajes fantásticos o pretendidamente mutantes, sino también para otros personajes reales. El entorno en que se encuentra ahora es en parte posapocalíptico, y allí tiene que hacer uso de sus superpoderes para subsistir. En este caso, los superpoderes no vienen de algo inexplicado, de un rayo cósmico o de una ciencia o tecnología no explicada. En realidad, no son superpoderes al uso Marvel. Son superpoderes sexuales. En este caso la fuerza viene dada por su cuerpo, su inteligencia y por la absoluta falta de restricciones sexuales en ese mundo apocalíptico que, si es bien entendido por Den, puede convertirse en una suerte de paraíso de un nuevo y mutado Adán. Den es un perfecto salvaje sin moral en un mundo destruido pero a la vez atractivo. A pesar del cataclismo que supone haber sido transportado a aquel planeta, Den puede gozar de algunos márgenes de libertad en el nuevo mundo. En primer lugar de su sexo, pues es libre para practicarlo con

cuantas mujeres se encuentren en su paso, si logra subsistir a la experiencia pues las mujeres post apocalípticas tienen sus propias armas de defensa. En segundo lugar, el no contar con restricciones morales, le permite realizar acciones salvajes que en otro mundo o en otra circunstancia no realizaría. Esa ausencia de moral en Den lo convierte en un niño en un cuerpo adulto. Den descubre su sexualidad de forma ingenua. Tiene un enorme sexo que Corben no oculta en sus dibujos.[137]

Corben, en efecto, mostraba y exhibía sin rubor, si bien lejos de la pura lascivia voyeur, imágenes de desnudos de frente, o en ocasiones directamente alegorías fálicas como en Pilgor Bodyssey o en Bloodstar, pero cuidando mucho el entorno narrativo en que las mismas se presentaban, de modo que no pudieran ser calificadas como simplemente pornográficas, algo que consigue mediante una narración realmente prodigiosa que evita la identificación de la imagen como pornográfica. Parte de su obra sería más tarde publicada en la revista *Penthouse* y también realizaría algunos estudios gráficos, en este caso no eróticos, para *Playboy*. No obstante, la obra de Corben siempre ha mostrado la figura humana de una manera franca y anatómicamente voluptuosa, pero Corben nunca ha sido pornógrafo. En efecto, en la pornografía no hay narración ni sentido narrativo ni artístico, y aunque la narración de Corben fuera delirante, sí tenía un sentido narrativo y artístico claramente definido. Cuando se le ha preguntado a Corben si su obra es «erótica», él siempre contesta que no, que simplemente es «sensual». Es verdad que cuando ha tratado el acto sexual siempre lo ha hecho con delicadeza, sin tintes pornográficos. El arte de Corben no es pornográfico. En el cuerpo que expone Corben hay narración, lenguaje, comunicación con el otro, al que no se ve como negativo rechazándolo, hay una pulsión de Eros basada en la seducción del otro, al que no se niega y sobre el que se plantea la narración propia en la que la mirada juega un papel fundamental. Una mirada que constituye un vínculo fundamental en que el prójimo se manifiesta de un modo diferente que por el conocimiento que tenemos de él.

En la obra de Corben y la representación que hace del cuerpo, el sujeto de la seducción no es el propio cuerpo, sino el sujeto-otro, y eso se consigue mediante el juego de seducción en el

[137] Esta exhibición apareció hasta aproximadamente 1985, en que la normativa reguladora de la decencia en medios escritos se hizo más restrictiva, afectando primeramente a las revistas que se vendían en espacios públicos, como *Playboy* y *Penthouse.* Ya a mediados de los años ochenta del siglo pasado Corben empezó a autocensurar algunas de sus viñetas, colocando pequeñas y sonrojantes hojas de parra en los sexos masculinos y, sobre todo, en los senos femeninos, que rompen completamente el mensaje épico, fantástico y libertinamente heroico de dichas viñetas para representar una mera represión sexual.

que se ponen en relación dos sujetos, y sus respectivos cuerpos, que son diferenciados pero que están unidos por una narración sustentada en el impulso del Eros. Es una reacción contra la idea mercantilista que rige en la Posmodernidad, en que el cuerpo ha sido desacralizado y convertido en objeto de mercancía, y como tal puede ser vendido, explotado, manipulado, derrochado, remodelado o fraccionado. Por ello, Corben, idealizando y sacralizando de nuevo al cuerpo, gracias a su exaltación hipersexualizada, no denigra al sujeto, pues no convierte al yo en un cuerpo objeto esclavizado, martirizado, sometido, producido por o reducido a máquina o por el mercado, como sería un cuerpo en una narración pornográfica. El sujeto en Corben mantiene toda su identidad e integridad, y en ello le ayuda un cuerpo fuerte, que lo dota de autonomía, que lo conduce, lo orienta y lo organiza frente a la lógica del mercado. Por ello, a diferencia del sujeto contemporáneo, el sujeto en Corben ha recuperado su instinto a costa del deseo mercantilizado y controlado heterónomamente. Por eso la narración de Corben es crítica y revolucionaria en contra de la sociedad mercantilizada que ha convertido al cuerpo en una mera mercancía, y por eso su narración nunca puede ser considerada como mera pornografía vacía. Ahí resurge el espíritu revolucionario de sus primeros años *underground*.

Tal como dice Han (2017:17), la pornografía es obscenidad, en el sentido de igualación de los sujetos y los cuerpos sin narración, porque en la pornografía todos los cuerpos se asemejan, y se descomponen en partes iguales, despojándose el cuerpo de todo lenguaje. «El cuerpo pornográfico ha dejado de ser escenario, "teatro suntuoso", "la fabulosa superficie de inscripción de los sueños y las divinidades". No narra nada. No seduce. La pornografía lleva a cabo una eliminación de la narratización y de la expresión lingüística, ya no solo del cuerpo, sino de la comunicación en general. En eso consiste su obscenidad». El cuerpo en Corben no es obsceno, pero sí desnudo, no queda reducido a lo sexual, pero sí es fuertemente hipersexualizado, y no queda atrapado por la diferencia sexual, pero sí juega con la carne desnuda a través del juego de las apariencias. La sexualidad en Corben no es maquinal, y sus cuerpos no son máquinas atrapadas por el imperativo neoliberal de producir a toda costa, por la idea de rendimiento, un cuerpo basado en un atractivo y buena presencia física que convierte al cuerpo en un mero objeto funcional de producción y por tanto de represión. En Corben hay narración, no obscenidad, y esa narración es una crítica a un mundo opresivo ante el cual el

sujeto no tiene más alternativa que la idealización, que Corben la expresa con una hipersexualización expresa.[138]

Así pues, Den es un fisicoculturista anabolizado, lo sabemos por sus músculos hipertrofiados, y su representación no es pornográfica ni obscena, al menos en el sentido señalado por Han que hemos visto anteriormente. Pero Corben no toma el modelo ideal fisicoculturista, ni tampoco repite poses o figuras clásicas del fisicoculturismo, ni siquiera utiliza el modelo fisicoculturista con fines homoeróticos. Elabora su propia versión expresionista de la figura fisicoculturista, pero la maestría con que ilustra ese cuerpo anabolizado, aun deforme por exagerado o hipertrofiado, es de una fuerza realista que consigue el asombro del lector. En esto coincide con el fisicoculturismo: se trata de conmover, de provocar un golpe en la mirada, no se trata de una belleza o goce meramente pasivo. Coherente con su estilo anti naturalista, Corben utiliza el cuerpo *bodybuilder*, que es un modelo evidentemente antinatural, conscientemente antinatural, hiperbórico, porque si no lo fuera el ideal fisicoculturista perdería su fuerza epatante y por tanto su razón de ser. El antinaturalismo fisicoculturista es un recurso visual que encaja a la perfección en el estilo visual anti naturalista de Corben. Construye la narración desde una mirada distorsionada. Esa distorsión es la crítica que subyace en su narración, contra un mundo opresivo.

Finalmente, no creemos que el ideal del cuerpo *bodybuilder* haya creado el ideal corbiano, pero lo cierto este no se puede entender sin aquel. Si eliminámaramos, a modo de censura, todos los dibujos de Corben en los que aparece un fisicoculturista, no habría obra de Corben. Eso sí, Corben no dibuja fisicoculturistas, dibuja ideales fisicoculturistas que inserta en entornos narrativos, porque el fisicoculturismo tiene una fuerza narrativa prácticamente nula fuera del impacto visual que genera. Dibujar fisicoculturistas sin más es algo que no tendría ninguna carga narrativa, y Corben es, como hemos dicho, un estupendo narrador de historias, de obsesiones...

[138] Esta simbología sexual eminentemente corbiana, que repetiría en otras series como en *Pilgor Bodyssey*, donde el personaje es aún más sometido por las figuras femeninas, no siempre es utilizada por Corben. La desnudez humana, la hipertrofia muscular de sus figuras masculinas y la exageración en atributos identitarios femeninos, es propia del trabajo del autor en los años finales de los setenta y primeros ochenta, del siglo pasado que es el trabajo quizá más identificativo del autor y que más fama le ha dado.

II.2. El cuerpo femenino hipersexualizado en la obra de Corben como contrapunto al cuerpo masculino traumatizado

Un personaje masculino central como Den, con un cuerpo hipersexualizado y muscularmente hipertrofiado y desnudo, precisa de una réplica visual y narrativa en formato de modelo femenina.

Esa réplica tiene que ser también crítica, hipersexuada y epatante. El mundo de Corben es narrativamente heterosexual, un mundo de fantasías sexuales no satisfechas de jóvenes adolescentes masculinos que gustarían gozar de un cuerpo voluptuoso femenino.[139] En ese entorno se precisa una réplica femenina. Las mujeres que encuentra Den son también hipertróficas, pero en este caso no se trata de mujeres fisicoculturistas, sino de mujeres con enormes pechos y pronunciadas caderas que realzan sus rasgos más identitaria y sexualmente femeninos. Corben se declara con ello reconocido seguidor de Russ Meyer y su estética pretendidamente *camp* de las *megavixens*.

Cuando los pechos de la mujer dejan de ser tabú, pierden parte de la fascinación que pudieran tener cuando estuvo prohibida su representación (Martínez Oliva, 2005:174), por ello, las megavixens de Russ Meyer y de Corben representan la lucha radical contra el tabú, aprovechándose de él, ridiculizándolo por exageración, exponiéndolo a través de guiones enloquecidos y disparatados, neo surrealistas, que pretenden llevar al sonrojo del espectador, un sonrojo que no consiguen con la exhibición impúdica de pechos masivos y en movimiento constante. Russ Meyer, en este sentido, creó una estética pretendidamente camp de la que luego artistas como Corben se aprovecharían en sus pretensiones narrativas.

En efecto, de nuevo tal hipertrofia (en este caso en los atributos femeninos de las megavixens) ayuda a la narración y crea un impacto visual singular, de contrapunto a la muscularidad del personaje masculino. Al igual que los guiones de Russ Meyer, el de Corben es delirante aunque no pretendidamente camp. Corben no tiene el sentido del humor de Meyer, aun cuando siempre busca un lado caricaturesco, pero la caricatura de Corben es expresionista, no bufona y de escarnio como es el caso de Meyer. Tampoco hay que buscar muchos

[139] Una vez se le preguntó a Corben si le gustaría ser siempre un adolescente, y contestó que «constantemente, siempre joven. Quiero ser joven para siempre y luego morirme. Una vez que has llegado a tu cénit, al punto en que estés completamente crecido, completamente formado, y seas completamente lo que se dice una persona, ya estás cuesta abajo. Físicamente, las cosas parecen desmoronarse. Incluso en la treintena las cosas empiezan a ralentizarse; no te ves tan ágil, tan rápido, no eres capaz de aprender rápidamente. Eso es algo que puedes descubrir sólo cuando llegas a ese punto. Puedes explicárselo a la gente, pero nadie te cree hasta que le toca».

significados ocultos a esa forma de narrar, lo importante es que sirve al objetivo del autor y con ello es suficiente. El sinsentido delirante y juguetón de los guiones de Russ Meyer es en parte retomado por Corben para sus propios relatos, a veces deslavazado, de Den. Corben está más preocupado por el impacto visual de sus dibujos y su magnífica y diferente técnica de coloreado con fotolitos que por dar al relato una coherencia narrativa. A nadie importa, ni en las películas de Russ Meyer ni en los relatos de Den, que el guion sea inconexo, extraño o poco entendible. La imagen es lo que impacta en ambos casos, y en ambos sexos, y el solo aparente descuido en la narración no es otra cosa que un apoyo de Corben para conseguir ese impacto visual que caracteriza su trabajo.

Las mujeres en los relatos de Corben generalmente adoptan un doble rol social: por un lado, están al servicio del hombre, en este caso de Den, para que éste haga con ellas lo que quiera, pero por otro logran tomar sus propias decisiones y no se dejan poseer si ellas no quieren. Son liberales, no sometidas, pero no son totalmente independientes del hombre. Son mujeres adultas que reivindican su liberalidad, son recatadas si quieren pero no vírgenes. «No sé lo que daría por abandonar esta espantosa pesadilla machista», es la frase con la que Kath da por concluida una disputa con Den, harta de que sea tratada sin respeto. Para suavizar un poco el carácter machista de Den, que la propia Kath denuncia con amargura, Corben hace que el miembro de Den sea grande pero completamente inútil.

La imagen de la mujer en la obra de Corben no sigue el estereotipo de guerreras amazónicas y autosuficientes, del estilo de *Red Sonja* (Thomas y Windsor-Smith) o, sobre todo, *Xena, la princesa guerrera* (Sam Raimi, Robert Tapert, John Schulian y R.J. Stewart, 1995), que en realidad son estereotipos míticos masculinos (el mito de Hércules) pero mostrados en un envoltorio femenino, o en un envoltorio femenino pero abiertamente masculinizado tanto en la imagen del personaje, en las expresiones como en la relación con otras mujeres, que ante ella adoptan el rol sumiso que adoptan otras mujeres en estereotipos ante héroes masculinos heterosexuales pero dominantes. Las mujeres que retrata Corben no responden al relato patriarcal típico en las narraciones populares. No son chicas duras al uso del estilo de Mujer Maravilla, ni decididas al estilo de Rosie la remachadora, ni guerreras independientes del estilo de Sheena, ni vampiresas o heroínas de ciencia ficción mejoradas genéticamente del estilo de Vampirella o Barbarella, ni tampoco son clásicas heroínas de cómic embutidas en mallas y que patean los traseros de los villanos del estilo de Cat Woman. El mito de Juana de Arco, que inspiró muchos de estos personajes femeninos de la cultura popular, no tiene nada que ver en

la narración corbiana cuando trata a la mujer. Las mujeres corbianas, con contadas excepciones, no son guerreras ni amazonas modernas.

No son mujeres con decisión suficiente para enfrentarse al héroe masculino, pues casi siempre están siendo raptadas por enormes lagartos o monstruos para que el héroe masculino vaya a rescatarlas y, luego, si hay suerte y a modo de compensación por tal esfuerzo, intentar yacer con ellas. Son mujeres que dependen de sus atributos físico eróticos y de su inteligencia para utilizar convenientemente su *sex appeal* ante hombres fornidos con cerebro de adolescente impúber atenazado por sus deseos sexuales no satisfechos. Esa dualidad (entre un machismo no velado y un feminismo reivindicativo, tal como se ha visto en las palabras de Kath, que a fin de cuentas es el amor verdadero de Den) es propia del tiempo en que se realizó la serie: primeros años setenta y ochenta, en el que la reivindicación feminista estaba en su pleno auge en Estados Unidos.

Aun sabiendo que el público destinatario de la obra eran, sobre todo, esos adolescentes impúberes que tienen ensoñaciones sexuales con las hipersexuadas compañeras de Den, Corben no podía expresar abiertamente un mensaje denigratorio para la mujer, máxime teniendo en cuenta que en lo kitsch el rol de la mujer ha adoptado múltiples estereotipos, entre los que no han faltado muchas veces roles dominantes o al menos heroicos, tal como se puede ver en la literatura *pulp*, en la que incluso surgió en su momento un subgénero literario de contenido abiertamente lésbico aparecido en los años cincuenta en Estados Unidos. Corben no quiso retratar sin más a una mujer objeto sometida a la lujuria de su protagonista masculino, tenía que dotarla de voluntad, de capacidad de reacción y de la suficiente fuerza contra el protagonista, a pesar de que en una pelea física nada tenía que hacer ante los enormes músculos de Den.

La visión que Den tiene de las mujeres es en ocasiones de simples objetos sexuales que se mueven voluptuosamente en un paraíso apocalíptico y a las cuales hay que rescatar; pero esa visión también la tienen ellas muchas veces de Den, aun cuando dejan que éste crea que la conquista sexual ha sido por su fuerza. La mujer en Den es una presa que puede convertirse en depredadora, en una lucha interminable y agotadora entre el hombre musculado y sus compañeras de destino. Pero Den tiene que rescatarla constantemente de los monstruos que la atrapan. No es, pues, una mujer que no necesite a los hombres, ni tampoco es una guerrera salvaje, del tipo *Xena, la princesa guerrera*. La mujer de Corben necesita al hombre, es secundaria del hombre, sin perjuicio de que logre utilizar sus propias armas en consecución de unos objetivos que ella misma se ha marcado. Por ello no es, en modo alguno, una mujer que reniegue de los hombres, o que los considere inferiores, como sí los considera, por ejemplo,

Xena. Un diálogo que a continuación reproducimos sobre lo que para ellas significan los hombres, como es el diálogo que sostiene Xena, la princesa guerrera, con Gabrielle, su muy femenina pero decidida y fuerte escudera, sería impensable en las mujeres de Corben, sobre todo en Kath. Mientras Xena es una mujer independiente y fuerte que no precisa de los hombres para defenderse y hacer su vida, Kath ya hemos dicho que necesita ser rescatada de los monstruos.[140]

Dicen Xena y Gabrielle lo siguiente:

«GABRIELLE: Otro que se ha enamorado de ti.

XENA: ¿Otra vez? ¿Qué ocurre aquí?

GABRIELLE: Oh, deben de ser tus ojos azules… o el cuero. A los hombres les encanta el cuero.

XENA: Creo que es hora de cambiar de vestuario.

GABRIELLE: Sí, podrías ponerte una cota de malla.

XENA: No. Solo atraería a un tipo distinto de pervertidos.»

Al final, gracias a los poderes de un brujo, ambos (Den y Kath) serán transportados de nuevo a la Tierra, donde Kath se queda y le pide a Daniel que se quede, pero éste no encuentra interesante este mundo represivo y decide regresar a *Neverwhere*, esta vez solo, donde podrá vivir sus aventuras, esta vez sin mujeres, en la ensoñación sexual adolescente, rechazando el amor por un mundo de fantasía, tal como haría un adolescente impúber y onanista.

Otra importante serie de Corben, en el estilo Den, es *Mutant World* («Mundo Mutante»), con guiones de Jan Strand, en el que el protagonista es Dimento, un avatar de un científico. El protagonista, noble pero también algo idiota, ha de enfrentarse a diversas situaciones comprometidas a lo largo de la historia, que aunque en principio fue concebida como una sucesión capítulos independientes, se acaba adaptando al formato de historia larga. De nuevo

[140] La naturaleza sexual de la relación entre Xena y Gabrielle fue comentada en una entrevista concedida por Lucy Lawless a la revista *Lesbian News* en 2003. Lawless declaró que después del final de la serie, cuando Gabrielle reanima a Xena dándole agua con la boca como si de un beso se tratara, «había llegado a creer que la relación entre Xena y Gabrielle era «rotundamente homosexual... Siempre hubo dudas acerca de si "bueno, podría serlo o no", pero cuando se rodó aquel goteo de agua entre sus labios en la última escena, lo tuve claro. No se trataba solo de que Xena fuera bisexual o que en cierto modo le gustase su amiga y bromease con ella, sino que entonces pensé "no hombre, ellas están casadas".» Cfr. hhttp://www.lucylawless.net/articles/lesnews03/index.html

un futuro post-apocalíptico permite a Corben hacen expresión de las más extrañas criaturas y hacer nacer el horror del lugar más insospechado. Dimento cuenta con un poderoso cuerpo hipermusculado. La personalidad de Dimento, el protagonista, consigue que el lector empatice con sus desgracias. Corben, que ya ha alcanzado su madurez artística, consigue una estupenda ambientación y destaca por el uso del color no ya como elemento gráfico, sino como artefacto narrativo (García Marcos, 2008).

CAPÍTULO XIII. EL CUERPO *BODYBUILDER* EN LA IDENTIDAD DE GÉNERO EN LA HIPERMODERNIDAD

I. LIBERACIÓN FEMENINA Y FISICOCULTURISMO MASCULINIZANTE

I.1. El cuerpo *bodybuilder* femenino, la igualdad de género y el capitalismo

El debate sobre el fisicoculturismo femenino como representación simbólica de género no es nuevo, data de los años noventa del siglo pasado, y ha continuado durante todo este tiempo. Se ha dicho, por ejemplo, que el fisicoculturismo femenino representa un tipo de resistencia a los estereotipos occidentales sobre la feminidad y lo que significa lo femenino (Scott, 2011:71). Sin embargo, en nuestra opinión, el fisicoculturismo femenino no parece que haya querido ser una amenaza contra los estereotipos y percepciones sobre la feminidad. Parece, por el contrario, que en el cuerpo *bodybuilder* femenino se rompe la tesis de Beauvoir en *El Segundo* Sexo, donde se describe cómo la sociedad forma sujetos que se adecuen a los estereotipos culturales que se han creado para la feminidad. El cuerpo *bodybuilder* femenino puede ser una reacción contra dicha maquinaria.

En efecto, el fisicoculturismo femenino es una reivindicación de la forma femenina en contra de la jerarquía masculina establecida como masculinidad patriarcal. En esa reivindicación se une al feminismo que ha encontrado en el cuerpo materno un obstáculo a la igualdad –de ahí que el cuerpo constituya uno de los ejes principales de preocupación y análisis del feminismo (Esteban, 2013:33). Lo ha visto y vivido como opresor, como transmisor del patriarcado, como fantasma persecutorio, como vacío… Con frecuencia, también el cuerpo femenino, en general, ha sido vivido en esta forma de feminismo como un obstáculo que impide o dificulta el ejercicio pleno del derecho humano a la libertad (Rivera, 1995:13). El feminismo de los años sesenta del siglo pasado trajo, en casi todo el mundo occidental, la discusión sobre el cuerpo de las mujeres y la imagen del cuerpo femenino como apetitoso, frágil y guiado por sus emociones frente a la imagen del cuerpo masculino ubicado en el polo de la razón, el autocontrol, eje de supremacía y médula del poder social. El feminismo criticaba la idea de «mujer objeto», por tanto sometido.

Mascia-Lees (1992:83) sostiene que hay una relación directa entre la metáfora del sexo débil como una categoría social y su transformación en una debilidad física. De esa manera, la destreza atlética y la fuerza se asociarían con el esfuerzo social por lograr la igualdad de las mujeres. Por ello se crea una tensión entre feminidad/debilidad y atletismo/fuerza. Las mujeres

deben tener cuidado al cruzar la barrera de la debilidad y entrar en el territorio del dominio de los hombres, pues la masculinidad y la fuerza simbólicamente se asocian con el mundo masculino. El *ethos* del sexo débil todavía permanece inscrito en el cuerpo. El músculo es símbolo de dominio masculino, no femenino. Los músculos simbolizan poder agónico, el poder de la fuerza masculina, que es agónica (89). Las mujeres fisicoculturistas caen en una incongruencia, y por ello amenazan la feminidad concebida en términos capitalistas, en la que el cuerpo es artefacto para la igualdad. Las mujeres fisicoculturistas desafían el esquema de género en Occidente y su biología de la diferencia como paradigma del patriarcado y de la desigualdad (90). La mujer fisicoculturista es una amenaza para el símbolo y para el capitalismo y su idea de cuerpo femenino como artefacto.

De todo lo anterior podríamos deducir que el cuerpo de la mujer fisicoculturista es una simbolización de la reivindicación feminista de la igualdad contra el cuerpo materno impuesto por la sociedad patriarcal. Sin embargo, en la práctica no se ve esta reivindicación en las profesionales fisicoculturistas. El cuerpo *bodybuilder* femenino no es, según entendemos, ninguna reivindicación feminista en el sentido antes expresado. Esa carencia reivindicatoria ha supuesto, en la práctica, que se haya visto al cuerpo *bodybuilder* femenino como algo extraño, como un cuerpo extremo sin narración, como un gusto vacío por el cuerpo abyecto que solo pretende aparentemente transmitir esa abyección a la sociedad. En este sentido, es sintomático que una revista feminista como *Cosmopolitan* dijera cuando Cory Everson, una fisicoculturista aún no extrema, ganara el Miss Olympia en 1988 que era hora de que la mujer reivindicara sus curvas a lo Monroe, propugnando el yoga frente al fitnes para mantenerse en buena forma (*apud*, Mascia-Lees, 1992:182-185).

El cuerpo *bodybuilder* femenino sigue la norma: disciplina, entrenar, ejercicio, etc., y, siempre dentro de la norma, quiere llegar más lejos, que en este caso es ganar más músculo. Pero, a pesar de seguir la norma, cae en una incongruencia: destroza la metáfora del cuerpo femenino como cuerpo del sexo débil. La industria capitalista no puede promover esa incongruencia pues el mercado objetivo es todo el mundo femenino salvo esa pequeña élite deportiva. El símbolo y la metáfora van en contra de la mujer, pues ella hace exactamente lo mismo que el hombre, pero siendo castigada por ello. Vemos mejor ahora por qué la revista *Cosmopolitan*, como referencia feminista del capitalismo, reaccionó ante la victoria de Cory Everson en 1988. Indicaba que ese no era el camino a seguir, que el símbolo del cuerpo *bodybuilder* femenino rompe la metáfora del cuerpo como sexo débil y, por tanto, el mercado objetivo sobre el que las fuerzas capitalistas actúen, aunque sea siquiera para eliminar esa idea

de sexo débil, pero desde otros planteamientos que puedan ser aplicados a la mayoría de las mujeres. La referencia a prácticas deportivas más ligeras, y por tanto más utilizables por la mayoría, como el yoga, es sintomática.

Por su parte, Ian (2001:70-77) sostiene que el fisicoculturismo y sus ideas llevan a una trampa metafórica en las relaciones de género: mientras por un lado fomenta que tanto hombres como mujeres lleven sus cuerpos al límite, alcanzando proporciones monstruosas, por otro lado mantiene y fomenta las ideas contrarias a todo heroísmo, manteniendo valores reaccionarios de masculinidad y feminidad patriarcales. Es por ello que todos aquellos que en el fisicoculturismo femenino como una forma de transgresión de género se equivocan, y lo único que hacen es idealizar. El fisicoculturismo muestra una forma concreta, polimórficamente y de forma más cruda que en cualquier otra práctica deportiva lo absurdo del género patriarcal, en el que lo primitivo y lo simbólico, lo normal y lo perverso, lo imaginario y lo simbólico, lo masculino y lo femenino, se contradicen y dependen entre sí a la vez. En el fisicoculturismo la feminidad se define como «forma» y lo que parezca masculino se castiga. Si esto es así –sigue diciendo Ian (2001:78)–, más que un deporte el fisicoculturismo femenino es una «escritura masculina».

I.2. Símbolos, apariencias y manipulación del cuerpo femenino

A finales del siglo XIX se afianzó en nuestra sociedad occidental la idea de feminidad ligada a la belleza, la fragilidad y la delicadeza del cuerpo de las mujeres. Con esa mirada decimonónica, los historiadores y demás estudiosos reconstruyeron el pasado de la humanidad de manera eurocéntrica y androcéntrica buscando, en ese pasado, los valores estéticos predominantes en sus sociedades. Fue un momento (finales del siglo XIX) de desarrollo de la humanidad en el que la civilización occidental impuso, inexorablemente, patrones estéticos y modelos de belleza de las mujeres de su tiempo y de todos los tiempos, de su cultura y de todas las culturas (Muñiz, 2014:55-56).

Celia Amorós (1989) señala que las mujeres en general, y sobre todo las mujeres jóvenes, están en la sociedad actual totalmente normativizadas desde lo estético, mientras reciben mensajes de independencia que entran en contradicción. Hay regulaciones y controles sociales sobre lo que es femenino y lo que no es femenino, de lo que es ser mujer, sobre los cuerpos de las mujeres. De ahí que el cuerpo haya constituido uno de los ejes principales de preocupación y análisis del feminismo, de modo que el gusto masculino no se impusiera sobre la libertad femenina, tal como ha ocurrido tradicionalmente en la sociedad patriarcal masculina surgida de

la Modernidad. Esto significa que la biología no determina lo social sino viceversa (Esteban, 2013:33). Como señala Martínez Guirao (2010:65) para las mujeres ha sido central cultivar la apariencia y, aunque los estándares de belleza han cambiado a lo largo del tiempo y en cada sociedad, la Modernidad a partir de su vocación hegemónica, ha impuesto modelos de belleza que se presentan como imposibles de alcanzar para la mayoría de las mujeres, ante las diferencias raciales, de clase o de edad, aunque se constituyan sobre la constante que puede convertirse en obsesión. El cuerpo de las mujeres, en todo caso, debe ser bello y al mismo tiempo fértil; es, sobre todo, un cuerpo para los demás, aunque este modelo ya no es el único existente: ahora se dan, junto a este modelo tradicional de mujer, sobre todo en las generaciones más jóvenes, otras normas de comportamiento corporal caracterizadas por el individualismo y la búsqueda del bienestar personal (Buñuel, 1995:106).

La manipulación de la forma femenina en beneficio de la jerarquía masculina que supone un predominio de la apariencia sobre el sujeto (prima lo que se parece y no lo que se es), está presente en Occidente desde la aparición del corsé en el siglo XVII. En esta suerte de moderno docetismo (herejía del siglo I que negaba la realidad carnal de Cristo frente a su apariencia) que niega la realidad del cuerpo físico y carnal frente a la apariencia del mismo, el corsé era un instrumento utilizado para contornear el cuerpo femenino y adaptarlo a la forma considerada socialmente (mayoritariamente, según gusto en origen masculino) deseable. Aunque fuera popular entre las mujeres, esa popularidad era en único beneficio de los hombres, no de las mujeres que lo llevaban.

La fuerza física, además, nos atrae porque en la sociedad de la abundancia, en la que las máquinas hacen el trabajo duro, la muscularidad no es ya una función sino una apariencia. Por ello, las mujeres que buscan un cuerpo *bodybuilder* no contornean su cuerpo para servir a un canon masculino sino por sus propias razones que van más allá de la apariencia: para controlar su cuerpo de modo que no se les humille, y por autoprotección (Klein, 1993a), por compensación de problemas psicológicos (Scott, 2011:78), por razones estéticas (Scott, 2011:79), como medio para reducir la separación entre hombres y mujeres, relegando la idea de que el fisicoculturismo masculino representa ideales de primacía masculina (Klein, 1993a y 1993b), como una vía por la que aumentar sus relaciones sociales (Mazur, 1986), etc.

En todo caso, es importante remarcar como conclusión parcial que el cuerpo *bodybuilder* femenino es una reacción contra el docetismo moderno representado simbólicamente en el corsé mencionado anteriormente: se reivindica no una apariencia sino un cuerpo real, un cuerpo

sufriente y disciplinado. Con ello prueba que ese moderno docetismo no es otra cosa que una moderna herejía laica: el cuerpo real frente a la apariencia.

Cumple ahora, pues, hablar de cómo apareció y se desarrolló el fisicoculturismo femenino, pues es en los años ochenta cuando propiamente podemos decir que nace, es decir, un siglo más tarde de la invención del fisicoculturismo moderno. No conocemos muchos deportes en los que la mujer haya tardado tanto en incorporarse, quizá con la excepción del rugby y curiosamente del fútbol (decimos que curiosamente porque el fútbol no es un deporte de fuerza). La incorporación de la mujer a este deporte puso en jaque las estructuras mentales y de género que existían hasta entonces. Su análisis, pues, supone un especial interés.

El fisicoculturismo femenino apareció presentando su propia narrativa y performatividad simbólica en medio de una etapa de liberación femenina, coincidiendo con movimientos sociales de mitad de los años ochenta y principios de los años noventa, la puesta en acción de leyes antidiscriminatorias y la tímida aceptación pública de atrevidas mujeres deportistas decididas a luchar contra las diferencias entre sexos, buscando una estética similar a la que los hombres estaban consiguiendo en esa época, una estética hipervoluminosa.

I.3. Cuerpo *bodybuilder* femenino contra la hipermasculinidad

Habían pasado casi cien años desde que el fisicoculturismo moderno fuera inventado por Eugen Sandow, Bernarr Macfadden y Florenz Ziegfeld, y por fin la mujer tomaba la decisión de practicar este deporte y participar en las competiciones de exhibición, al igual que durante esos cien años lo habían hecho los hombres con naturalidad. Es curioso que hubiera pasado tanto tiempo para que se produjera esa igualación de sexos en este deporte. Obviamente, mujeres fisicoculturistas, incluso con una importante musculatura hipertrofiada, las ha habido siempre, pero eran tal minoría que pasaban desapercibidas, integrando en el mejor de los casos el amplio elenco de excentricidades circenses y de vodevil, en este caso como mujeres forzudas o *strongwomen*.

No hay otros motivos que no sean el rechazo social para que la mujer haya tardado tanto en adentrarse en este deporte. La iconografía socialmente simbólica de la supermuscularidad significa poder, pero solamente poder masculino. La naturaleza iconográfica de la forma masculina basada en una idea y una representación muscular ha sido característica importante en la configuración occidental de la idea masculina desde la Antigüedad. La estética fisicoculturista femenina supone una eliminación, o al menos un borrado parcial, de los rasgos

identitariamente femeninos, pero sin que ello suponga una forma de transexualización: las mujeres fisicoculturistas se presentan como mujeres, no como trasuntos de hombres, reforzando las poses eminentemente femeninas y portando múltiples abalorios que refuercen su lado femenino (Lowe, 1998), aunque su imagen esté más cerca de lo que es generalmente aceptado como masculino que de lo femenino. Además, no hay reivindicación de liberación homosexual: las mujeres fisicoculturistas, al menos las profesionales, que son las que más predicamento tienen, no se reivindican como homosexuales. Todo ello es contradictorio: la presentación es heterosexual pero la imagen percibida es de intersexualidad.

En efecto, las profesionales más importantes como Carla Dunlap, Cory Everson o Lenda Murray son heterosexuales, están casadas con hombres y son madres heterosexuales de familia (Lenda Murray incluso iconográficamente se exhibe orgullosa como joven abuela), que nunca han mostrado reivindicaciones lésbicas, ni tampoco manifestaciones homosexuales. Irradian una imagen claramente heterosexual, y no la esconden. Carla Dunlap y Cory Everson se fotografiaban asiduamente con parejas masculinas en competiciones mixtas. Aunque estas mujeres transgreden límites de género, tal como es éste entendido, no se reconstruyen de acuerdo a una identidad de género opuesta. Los seguidores de estas deportistas conocen ese hecho identitario e identifican su imagen, en consecuencia, como inequívocamente heterosexual. Además, buena parte de la poderosa industria que hay detrás de esta actividad deportiva es evidente que no quiere que la misma se utilice como plataforma de reivindicación gay o lésbica, buscando siempre una presentabilidad social ecuménica, como un deporte asexuado que pueda ser practicado en cualquier parte del mundo, con cualquier religión, y así hay cristianos, musulmanes, judíos, budistas, taoístas, etc. que practican este deporte. Más que una reivindicación sexual, la industria quiere y ha querido siempre una reivindicación puramente olímpica, esto es, ecuménica.

Ello ha supuesto que esa parte de la población no se haya sentido identificada en esta actividad, como sí ocurrió en los años cincuenta y sesenta con las revistas *beefcake* que hemos visto en páginas anteriores. El movimiento lésbico no ha tomado esta actividad deportiva como bandera. Motivos hay varios: por un lado, la industria que hay detrás tiene aprendida la lección derivada de la persecución de las revistas *beefcake*: un evidente e indisimulado homoerotismo puede suponer rechazo en parte de los posibles consumidores de estas revistas, que sin duda harán proselitismo en contra de ellas si notan que son homoeróticas. Piénsese que esta industria tiene carácter mundial, y que hay muchos países y muchas sociedades en las que todavía la homosexualidad y sus manifestaciones representan rechazo. La industria sabe bien que no

controlar ese aspecto puede dar al traste con su negocio. Es mejor mantener una doble imagen: la que todos ven, abiertamente heterosexual, y la que otros quieran ver, contemplando los modelos con interés homoerótico pero en privado. Esa lección conlleva que al aparecer muchos años después el fisicoculturismo femenino no se quiera cometer el error de ser portavoz de ideas abiertamente lésbicas, dejando al goce privado de las posibles consumidoras de estas revistas, la representación homosexual. En cualquier caso, este interesante problema estético y social surgiría en los años ochenta y noventa.

Donde sí ha actuado de forma importante el fisicoculturismo femenino es en la equiparación de las formas masculina y femenina que conllevan un subtexto de rechazo a la idea protectora del hombre sobre la mujer, por tanto a uno de los principales valores de identidad de género de nuestra sociedad. En efecto, en las sociedades modernas son las máquinas las que realizan el trabajo físico duro, tal como hemos dicho, por lo que el desarrollo de fuerza muscular en el hombre no tiene sentido práctico utilitario sino estético. En la medida que las mujeres consiguen esa misma imagen estética que la que consigue el hombre, se rompe la idea del cuerpo masculino y la imagen de protección que rige en las sociedades patriarcales.

I.4. Cuerpo *bodybuilder* e identificación fálica simbólica

En la subcultura del fisicoculturismo el músculo, generalmente el bíceps y los pectorales, es el símbolo del poder y de la autoridad y dominación masculina.[141] El músculo es el símbolo de fuerza, de violencia, de dominación, de poder y, por tanto, de la hipervirilidad y asertividad. Tampoco importa mucho si los músculos son enormes o no, lo importante es que parezca que pueden levantar pesos enormes. Que parezca como si pudieran (Dyer, 1997). El cuerpo *bodybuilder* solo sugiere, simboliza ideas, no actúa, no levanta pesos enormes, *parece* que ha sido y es capaz de levantar pesos enormes, nada más. Es una narración semiótica, no una prueba de pesos. Esa es la narración simbólica y metafórica presentada en la performatividad del cuerpo *bodybuilder* a través de una poderosa semiótica. Una narración simbólica que aparentemente entroncaría con el símbolo fálico de poder y autoridad. El cuerpo masculino ideal moderno tiene que ser fuerte y grande, y de ahí se deriva la metáfora fálica, pues se entiende que el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, y

[141] Bourdieu en *La dominación masculina* (2017) indaga sobre el funcionamiento concreto de los mecanismos de violencia simbólica, que son la raíz de la hegemonía masculina a través de un análisis de la mitología y ritual Kabyle, y cómo las estructuras informan la vida diaria tanto en su sociedad como en la nuestra.

nombrable, concentra todas las fuerzas colectivas, en particular las de la fuerza fecundadora (Bourdieu, 2017:24). Sin embargo, estos músculos no representan una idea fálica, por mucho que en ambos casos (falo y músculo hipertrofiado) se presente un músculo lleno de sangre y parco en oxígeno (Krondorfer, 1986:283), porque el falo es un símbolo cultural de poder y autoridad que nadie, ni hombre ni mujer individuales, puede poseer con exclusión del otro (se entiende que el falo, siempre presente metafóricamente pero muy pocas veces nombrado, concentra las fuerzas procreadoras, Bourdieu, 2017:24), por mucho que la cultura popular pretenda igualar el pene con el símbolo fálico, especialmente en los mensajes dirigidos a adolescentes (Richardson, 2008:292), y porque el pene no puede igualar los ideales simbólicos del falo (el pene nunca puede ser siempre enorme, majestuoso e inspirador).

Una vez que no es posible que los músculos representen una idea fálica, el cuerpo *bodybuilding* ofrece lo siguiente mejor que se puede conseguir en esa línea retórica simbólica: la posibilidad de convertir todo el cuerpo en una suerte de «falo antropomorfizado» capaz de sugerir una fantasía de un orgasmo sexual en aquellos que lo contemplan, teniendo por ello una naturaleza claramente pornográfica, como señala Sontag (2007). En este sentido, el fisicoculturismo puede ser entendido como una forma culturalmente específica y socialmente identificada de adoración del falo simbólico, desde esa visión orgásmica alegórica. De hecho, el discurso fisicoculturista reconoce tácitamente que el pene nunca puede ser el falo (porque precisamente el desarrollo muscular parte de esa premisa: es necesario desarrollar el cuerpo para acercarse a la idea fálica simbólica de poder y autoridad), pero argumenta que el cuerpo *bodybuilder*, a través del trabajo duro y disciplinado, puede llegar a asemejarse a la majestuosidad del falo simbólico. El problema es qué ocurre cuando el cuerpo *bodybuilder* es el de una mujer. En ese caso, aparentemente no se debería producir el mismo efecto antropomorcizador del falo.

Todos los seguidores de este deporte adoran el músculo enorme, duro, flexionado y para, sexualmente identificado. Esa es la identificación de dichos aficionados a este deporte. Los espectadores masculinos, en el espectáculo de fisicoculturismo masculino, realizan una suerte de adoración del héroe, de la misma forma que los adolescentes idolatran los cuerpos de superhéroes en los cómics y los dibujos animados. Ahí es donde está la identificación fálica simbólica mencionada. Sin embargo, por mucho que la identidad masculina se construya en torno al arquetipo de héroe, éste no es más que un macho maquillado, aunque con cierta sofisticación simbólica (Guasch, 2004:128).

El disfrute visual de estos cuerpos masivamente musculados, y sus flexiones y contracciones, supone un placer pasivo de identificación con la performatividad presentada. Por lo tanto, si el placer que un espectador puede sentir en una competición o en una exhibición de fisicoculturismo se basa en la identificación que tiene el espectador pasivo con el cuerpo del superhéroe fálico simbólico (el referido «falo antropomorfizado») que realiza la perfomatividad en el escenario, no es de extrañar que los espectadores masculinos suelan mostrar respuestas contrarias a las exhibiciones masculina y femenina del cuerpo *bodybuilder*. Así, como señala Richardson (2008), al que seguimos en esta parte, mientras en las exhibiciones masculinas los espectadores masculinos suelen gritar y jalear a los competidores como si fuesen héroes clásicos o gladiadores romanos, en las exhibiciones y competiciones femeninas suelen limitarse a aplaudir cortésmente.

El problema, no obstante, es que si el cuerpo *bodybuilder*, en la encarnación fálica antropomórfica, tiene un potencial orgásmico, se produce un desplazamiento y minusvaloración del valor del pene, con lo que la hipermasculinidad o hipervirilidad mostrada por el cuerpo *bodybuilder* deviene en simple hilaridad: se ha producido una clara desconexión entre lo fálico y el pene (Krondorfer, 1986:284).

Finalmente, en deporte en el que el placer principal para el espectador masculino es la identificación con un físico superheroico no tiene la misma atracción cuando los físicos que se presentan en el escenario son de mujeres. Si eso es así, es que la imagen del cuerpo *bodybuilder* femenino no es una imagen de dominio simbólico fálico, y si no lo es, es porque tal imagen resulta aterradora para muchos hombres, porque no solo no es acorde con la idea simbólica representada sino que amenaza directamente a esa idea simbólica. Desde este punto de vista, no habría identificación fálica simbólica entre el espectador masculino y la deportista femenina sino, en su caso, mero fetiche sexual (Richardson, 2008:293).

I.5. Estética y cuerpo *bodybuilder* femenino

La imagen corporal ideal de la mujer ha cambiado con el tiempo en nuestra cultura. En el siglo XIX la mujer frágil y delicada denotaba un cierto estatus social. Los hombres suelen dar más importancia al atractivo físico de las mujeres que las mujeres dan al atractivo físico de los hombres (Mazur, 1986:285). Ello conlleva que las oportunidades sociales de las mujeres se vean más afectadas por su aspecto físico que en el caso de los hombres. Y eso implica que las mujeres tienen una mayor presión social para responder al ideal de belleza (281). Esos ideales

de belleza han cambiado a lo largo del tiempo y las mujeres han intentado amoldarse. Esa adaptación conlleva la posibilidad de moldear el propio cuerpo para seguir el canon y de esa manera tener una idea de que se está dentro del canon. Algunas mujeres llegan incluso a la sobre adaptación (anorexia y bulimia) que son desórdenes no solo médicos sino también sociales. Esta sobre adaptación procede de un anterior ideal de la mujer frágil, que en muchos casos lleva a la enfermedad psíquica y física (298). La mujer que quiere un cuerpo *bodybuilder* es también una forma de sobre adaptación en la medida que huye de la idea de mujer frágil y está en línea con el creciente descontento con el propio cuerpo (299).

Los inicios del fisicoculturismo femenino se asemejan a lo que hoy en día es el fitnes (buena forma). Las competiciones fisicoculturistas femeninas eran más bien una competición de belleza y figura, no una competición fisicoculturista propiamente dicha, al menos una competición fisicoculturista extrema. En las fotografías de los grandes campeones anteriores a los años ochenta, en que aparecían las ganadoras de los concursos equivalentes en categoría femenina, siempre aparecían mujeres con una estética claramente femenina y tradicional, lejos aún de la hipertrofia muscular que aparece en los años ochenta. Sería entonces cuando el máximo desarrollo de los músculos representaría a las verdaderas guerreras de este deporte. Pero sería también entonces cuando este deporte entraría en un callejón sin salida, que haría cuestionarse los principios sobre los que la mujer se había incorporado al fisicoculturismo hipertrófico. Surgió un problema de estética, de aceptación social de esa estética que, si bien durante cien años había sido aceptada en un hombre, en una mujer resultaba exagerada y poco aceptada. La idea de feminidad, de sensualidad, de belleza femenina tradicional, parecía estar reñida con un desarrollo excesivo de la musculatura. Era difícil encontrar mujeres que, teniendo un gran desarrollo muscular, conservaran esa idea de feminidad, sensualidad y belleza femenina tradicional. Era difícil porque precisamente el martirio dado al cuerpo para conseguir esa musculatura lo que hacía era destruir todo rastro de feminidad, sensualidad y belleza tradicional, destruyendo con ello la diferencia. Habría que acostumbrarse, pues, a un nuevo canon estético, adicional a los dos cánones estéticos barajados en las exhibiciones de este tipo: en el hombre la hipertrofia muscular, en la mujer un cuerpo fibroso pero no masculinizado.

Mientras las mujeres conseguían cuerpos muscularmente muy parecidos al de los hombres, se perdía su identidad femenina, y, lo que es peor, hacía cuestionar al público la razón de ser de un deporte en que la mujer se convierte muscularmente en hombre, pero sin perder algunas de las características físicas de las mujeres. Así, los seguidores masculinos de este deporte veían a una mujer con un cuerpo muscular similar al de sus campeones favoritos, pero que en muchos

casos conservaban sus senos. Además, el uso excesivo de agentes químicos y hormonales provocaba efectos devastadores en la mujer, especialmente en el rostro, que se convertía en un rostro claramente identificado como de hombre, ocasionando rechazo estético.

II. EL CUERPO *BODYBUILDER* BLASFEMÁTICO (I). EL CUERPO *BODYBUILDER* FEMENINO

II.1. Idea de feminidad que transmite el cuerpo *bodybuilder* femenino

Tal como expresa Esteban (2013), el cuerpo está regulado, controlado, normativizado, condicionado por un sistema de género que diferencia y discrimina, especialmente a las mujeres, por unas instituciones concretas, a gran escala (publicidad, medios de comunicación, deporte, medicina…) Pero, a la par, el cuerpo es un agente de confrontación, de contestación y resistencia y de reformulación de las relaciones de género, al igual que hace veinte o treinta años atrás lo fue el cuerpo reproductivo/sexual (Esteban, 2013:46).

En la Modernidad no había identidad entre cuerpo y sujeto. El sujeto en la Modernidad parte de esa concepción. Por eso los movimientos primero feminista y luego postfeminista (ej., Haraway) quisieron desmantelar ese sujeto de la Modernidad, que postergaba a las mujeres.[142] No querían ampliar la categoría del sujeto para incluir a la mujer, sino desmantelarla, atacando los paradigmas de la Modernidad para asegurarse de que ningún cuerpo queda fuera del concepto sujeto.

En esa línea de tradición de la Modernidad, el cuerpo femenino ha sido considerado hasta época reciente intrínsecamente de constitución física débil y patológica. La diferencia Naturaleza/Cultura, que tiene como correlato el Sexo/Género, conllevó que el género no fuera un atributo del sujeto sino fruto de un orden normativo. Si el cuerpo femenino quedaba fuera del concepto sujeto moderno, necesariamente aquel debería tener una deficiencia corporal, física. Y si ello era así, el cuerpo se convertía para las mujeres en una fuente de sufrimiento. De

[142] Puleo (2015:126) ha resumido en los siguientes términos cómo en la Modernidad la mujer no accedió plenamente al nivel de conciencia e individualidad que debería caracterizar a la excelencia humana del sujeto moderno: «Que las mujeres son personas, que son cuerpos con conciencia en igual medida que los varones, que son individuos y no miembros de un todo indiferenciado, es una afirmación que ha marcado el rumbo de gran parte de la lucha feminista… La desindividualización o proceso de borrado de las características individuales de los miembros en grupo oprimido se encuentra en estrecha relación con su cosificación. Las mujeres lo han sufrido de manera intensa, quedando sujetas a definiciones generalizantes provistas por los estereotipos de género… Reivindicar el estatus de persona es, en efecto, una idea "radical", ya que va a la raíz de la misma de la alienación y de la dominación secular sufrida por el "segundo sexo".»

ahí que Haraway (2007) propugnara la eliminación conceptual del cuerpo en beneficio de la máquina. El cuerpo ha sido, pues, para las mujeres un fósil del que han brotado todas las desigualdades sociales.

Ser sexo femenino y ser fuerte es algo que viola los códigos tradicionales de lo que se ha entendido como femenino en la sociedad moderna. Gil Calvo (1991) sostiene que la mujer es consciente de que nuestra cultura, a través del cine, la publicidad, la literatura, etc., le impone mostrarse atractiva, bella: «En efecto, parecer bella y elegante, resultar atractiva y encantadora o poseer gracia seductora, es algo que cuesta. Cuesta trabajos, renuncias y sacrificios; y cuesta constante disciplina, rigor ascético y alerta vigilante. ¿Y para qué todo ese calvinismo corporal, esa búsqueda de la gracia salvadora, esa pasión por la redención personal? Pues para poder acceder a la más elevada dignidad de pertenecer a una relación amorosa y participar apasionadamente en ella, incrementando al máximo para ello los sacrificios (luego los paradójicos beneficios) que el amor exige y procura» (Gil Calvo, 1991:189).

Al final, estos sacrificios en pos de la belleza tienen como fin favorecer una relación con el otro sexo, pero también se busca una satisfacción personal y la aprobación de las propias compañeras de sexo. Pero todo esto no se produce, al menos de esa manera, en el fisicoculturismo femenino, en el que la atracción sexual se convierte en una atracción de la carne, una carne que se comparte con el género masculino. La mujer tiende las mismas tácticas de atracción de género que los hombres, combate en su mismo campo de batalla, con sus mismas armas, lo cual provoca un choque ideológico y cultural manifestado a través del aspecto estético. En realidad, cuando se critica los físicos de estas mujeres no se critica porque sean feos o repugnantes, pues siguen el mismo canon estético que los hombres fisicoculturistas, sino por ese rechazo ideológico del rol que ha de ocupar el hombre y la mujer, tal y como sostiene la ideología dominante. Pero no es infrecuente que ese rechazo se verbalice a través de argumentos supuestamente estéticos.

Desde la crítica feminista, se ha identificado el poder de la belleza, del denominado "bello sexo" como sinónimo de convertirse en esclavas, renunciando a sus capacidades naturales y a su autonomía y la fortaleza de carácter en beneficio de una apariencia estética encaminada a la seducción, por tanto al sometimiento al otro. La idea kantiana de universalidad ética no pudo superar sus prejuicios como hombre del siglo XVIII. La Modernidad no permitió la plena ciudadanía de la mujer debido a la supuesta debilidad de su juicio moral, por su condicionante corporal y por su supuesta debilidad (Puleo, 2015:126).

La presencia de músculo en el cuerpo femenino presenta no pocas contradicciones y paradojas. Pero no hay consenso en esto. Por un lado, Schilling y Bruirel (2009:148) dicen que la mujer fisicoculturista es considerada escandalosa a juicio de los "normales" debido a que rechaza los roles, costumbres, técnicas corporales y apariencias relativamente pasivas asociadas con el aprendizaje de la feminidad occidental; por otro lado, Klein (1993) sostiene que no hay rechazo de los valores dominantes sino dedicación, búsqueda del éxito, disciplina, etc. que antes han asumido los hombres fisicoculturistas.

Para algunos, una mujer con excesiva musculatura está más próxima a un hombre que a una mujer, lo que hace que se cuestionen *qué es lo que son*, desde el punto de vista de género, las mujeres hipertrofiadas: «las que practican un tipo de deporte definido como poco femenino, son acusadas de que se comportan y mueven de manera impropia para la mujer y caen en conflictos profundos sobre su papel de chica. En general, algo evidente es la contradicción entre la identidad femenina que podríamos llamar estándar y la cultura deportiva, lo que provoca que haya escasez de mujeres en deportes de competición, así como la diversificación por sexos de la práctica deportiva, incluso en actividades como el fitnes, que son unisex, lo cual no quiere decir que sean asexuales» (Barreto, 2006:68). El problema radica más bien en qué es lo que en nuestra sociedad en cada momento consideramos como mujer y qué es lo que consideramos como hombre, en los procesos colectivos de construcción de la imagen que se debe tener para pertenecer a uno u otro género. Los medios de comunicación glorifican la fuerza y el poder, incluso la violencia en deportistas masculinos, pero en el caso de la mujer se centran en la belleza y la gracia; como mucho en sus andróginos y delgados cuerpos (Lorber, 1993).

Esteban (2013:156 *passim*) refiere el caso de Ana, una halterófila, que «lleva escrita en su cuerpo la atipicidad», y explicita su diferencia pues va en contra de lo definido socialmente como «femenino», sintiendo incluso una contradicción entre lo que le gusta y lo que cree que a los demás gusta, así como lo que los demás piensan, viéndose a sí misma como un «bicho raro» respecto a los cánones simbólicos de su identidad de género. Pero ella considera que su cuerpo sí es femenino, y por ello utiliza abalorios como uñas postizas y adornos típicamente femeninos. Ella se ve diferente y sus modelos son su hermano y su entrenador.

En cualquier caso, la literatura sobre las fisicoculturistas femeninas, particularmente la literatura feminista (cfr., a estos efectos, por ejemplo, Esteban, 2013; Ferrús, 2006; Buñuel, 1995), enfatiza que las mujeres con músculos abultados duros y venas que resaltan representan un desafío severo al género tradicional patriarcal. Estas autoras –desde una visión feminista, que compartimos– sugieren que la aparición de una mujer cuyo desarrollo muscular sobrepasa

a todos los fisicoculturistas masculinos más extremos, potencia a las mujeres pero lo hace mediante el desafío a las creencias tradicionales de la supremacía masculina. Este análisis feminista sugiere que los hombres encuentran a las mujeres hipertrofiadas muscularmente como amenazadoras y por ello responden a esta amenaza percibiéndolas en formas negativas. En cambio, las mujeres fisicoculturistas profesionales se ven a sí mismas de una manera generalmente positiva. Esta idea general es demasiado simple, no obstante, pues todo depende del grado en que se codifican y organizan su mundo en términos de aplicación de los roles tradicionales de género. Debido a que las personas que tienen una fuerte identidad de género son mucho más propensas a percibir el mundo a través de la visión del género, los individuos que incumplen los roles de género establecidos se verán como amenazantes para los primeros. Esto sugiere que tanto las mujeres como los hombres que tengan una idea muy tipificada por género tendrán impresiones negativas de las mujeres que adquieren un cuerpo *bodybuilder* (Forbes *et al.*, 2004).

Es precisamente en el quebrantamiento de las diferencias estéticas donde está el punto de disenso social. No se trata de que el cuerpo femenino haya adquirido técnicas y normas propias del cuerpo masculino, o vistas socialmente como masculinas, sino que es en la forma del cuerpo, la imagen, la estética, donde se encuentra el problema. El cuerpo *bodybuilder* femenino provoca rechazo por la estética, no por la técnica empleada. Así, «estas mujeres que invisten espacios y corporeidades habitualmente vistas y percibidas como masculinas transgreden de diferentes maneras. ¿Por qué no apropiarse de los saberes y las habilidades técnicas como en espeleología, alpinismo o hasta motociclismo? ¿Manifestar coraje en un medio hostil?, ciertamente. Ser vista forzuda entrando en combate, dando o recibiendo golpes en un ring, levantando pesas, es decir darse a ver con morfotipos y modos del compromiso semejantes a los de los hombres, en cambio, no resulta favorable para esa aceptación social favorable. Lo que pasa es que aquí son los modos de ser muy concretos los que están en tela de juicio y crean problemas. *Hacer lo mismo* es más fácil que *ser o mostrarse semejante*» (Haber, 2012:71).

La imagen del hombre y de la mujer hoy se expone de forma masiva a través de los medios de comunicación de masas, que, en cuanto tales, normativizan una imagen dada de uno y de la otra. El prototipo que esos medios de comunicación dan de la mujer es el de una mujer joven, esbelta y bella siempre está presente. «La cualidad que hace más valiosa a la mujer es, lógicamente, presentada por la publicidad como un bien que el consumo puede proporcionar» (Peña-Marín y Fabretti, 1990:51). La mujer con cuerpo *bodybuilder* parece no encajar en ese canon. No obstante, la mujer fisicoculturista rompe con una visión negativa del cuerpo

femenino y su especificidad (ciclicidad, menstruación, embarazo, maternidad, etc.), ciclicidad que llevó a algunas teorías feministas (Simone de Beauvoir) a la idea de que el cuerpo es una limitación de las mujeres para el acceso a los derechos y privilegios que la sociedad otorga a los hombres (Esteban, 2013:36). Sin embargo, para la teoría constructivista, mayoritaria en el estudio antropológico del cuerpo hoy día, éste no es un obstáculo en la consecución de la igualdad de oportunidades para hombres y mujeres pues la identidad se construye socialmente. La mujer fisicoculturista estará adherida a esta visión de la realidad.

Ante los excesos de los años noventa en que aquellas discusiones en el seno de la comunidad fisicoculturista fueron amplias y numerosas sobre el puesto que había que dar al fisicoculturismo femenino, hoy se ha producido un giro hacia la llamada cultura fitnes, donde se busca un cuerpo más tonificado, con menos músculos, más armonioso, saludable, activo y joven. Es la imagen que predomina en la publicidad de los gimnasios contemporáneos hoy en día.

En ese rechazo estético influye la nueva imagen que la mujer independiente y guerrera tiene en los medios de masas desde los años ochenta. La imagen de *Xena, la princesa guerrera*, es de una mujer fuerte, capaz de utilizar una enorme espada contra los enemigos-hombres. Es una mujer independiente (de los hombres) y combativa (contra hombres, mujeres, dragones, brujos y brujas), que sin embargo no está hipermusculada, ni necesita un cuerpo hipertrofiado para conseguir sus objetivos y protegerse de los demás. Otros arquetipos femeninos de mujeres fuertes siguen la misma senda, ya marcada en los años cuarenta por la réplica femenina de Tarzán, que fue Sheena.

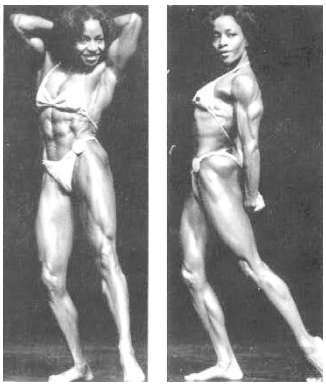
Lo cierto es que el feminismo desde finales del siglo XX ha puesto el cuerpo en el centro de la lucha y la reivindicación. Y se logró un avance importante: su independencia (cuerpo que siente placer, que separa lo reproductivo de lo sexual, etc.) pero también su dominio siendo objeto (*res*) de la economía (moda), del consumo, de la estética, de la exhibición, de la visibilización social y política (cuotas), algo que afecta a hombres y mujeres, mujeres feministas y mujeres no feministas. En este sentido, el cuerpo *bodybuilder* de la mujer no es otra cosa que una manifestación más de esa reivindicación femenina a través del cuerpo (Connell, 1997:35).

II.2. La industria *admite* el cuerpo *bodybuilder* femenino

El fisicoculturismo y el estatus social y cultural que ha tenido este deporte han cambiado y se han transformado desde sus comienzos. Inicialmente, fue una preocupación casi

exclusivamente masculina. Solo a comienzos del siglo XX y brevemente en los años setenta atrajo a las clases altas (Andersson y Johansson, 2014:91-112). En países como Estados Unidos es un auténtico movimiento de masas. A comienzos de los años ochenta fue una preocupación mayoritariamente de hombres jóvenes trabajadores y ejecutivos (Liokaftos, 2012:101). Hoy lo practican tanto hombres como mujeres, generalmente de clase media.

La aparición de la mujer en este deporte, como en tantos otros casos, se produjo en Estados Unidos. A finales de los años sesenta, el Director de la YMCA en Ohio, Henry McGhee, fundó la Asociación Física de Mujeres de Estados Unidos (*United State Women's Physique Association*). Tradicionalmente, la YMCA y su equivalente femenino YWCA han buscado en el deporte una vía para la reinserción social de los jóvenes problemáticos. No era de extrañar que partieran de esta organización iniciativas como la comentada. McGhee difundió su ferviente creencia de que las mujeres tenían exactamente el mismo derecho que tenían los hombres a mostrar en una exhibición pública sus cualidades físicas y el resultado de sus entrenamientos, y organizó el Primer Campeonato Nacional de *Women's Physique*, resultando como ganadora Gina LaSpina.



La norteamericana Carla Dunlap, primera gran competidora en fisicoculturismo profesional mundial. Más tarde llegarían Cory Everson, Lenda Murray y las demás. La aparición de competiciones menos extremas, como el fitnes y la *figura*, permitió a Carla Dunlap dirigir su carrera profesional de forma más acorde con su estética no hipermusculada y no masculinizante.

A pesar de su esfuerzo por acabar con el estereotipo de cómo debía ser la mujer americana, su evento fue foco de polémica ya que el primer lugar se le concedió a una mujer de músculos poco desarrollados.[143]

[143] Por su parte, Doris Barrilleaux fundó la Asociación Físico Superior (SPA, *Superior Physique Association*). Esta sería la primera organización oficial de fisicoculturismo hecha por mujeres y para mujeres. A través de un boletín informativo promocionaban este deporte, esmerándose por diferenciar la construcción de musculatura femenina de los tradicionales concursos de belleza. Ambas organizaciones, sin embargo, se vieron obligadas a

Carla Dunlap y Cory Everson son las principales referencias en este deporte.[144] Ambas, en su aspecto cuando ganaron el Ms. Olympia, responden a lo que hoy sería una estética fitnes: mujeres fuertes, con musculatura muy definida, pero aún femeninas y estéticamente bellas según los cánones tradicionales. En cambio, el cuerpo *bodybuilder* de Lenda Murray es un cuerpo difícilmente clasificable en la idea de lo femenino que tiene la simbología patriarcal tradicional, aun siendo inequívocamente un cuerpo que se exhibe como femenino. Esa es la aparente contradicción no resuelta: no se oculta la feminidad, pues estas mujeres no rechazan su condición femenina, no quieren ser hombres, pero su intento choca con el entendimiento general de lo que es aceptable como femenino. A ello, por qué ocultarlo, se añade cierto rechazo de la industria fisicoculturista, pues las revistas y las competiciones no promueven esta disciplina como cabría suponer, tratándose de una disciplina fisicoculturista. Cuáles son los intereses que hay detrás es difícil de indagar, pero lo cierto es que esa industria poderosa poco a poco es la que va arrinconando a las mujeres fisicoculturistas, haciéndolas ver que el camino natural es el del *fitnes* o *figura*, que son exhibiciones de mujeres definidas pero que respetan una estética menos epatante que la de la mujer fisicoculturista actual. De esta suerte, muchas organizaciones fisicoculturistas ya no programan competiciones de este tipo, y sí competiciones *fitnes*.

desaparecer debido a sus dificultades para competir contra la Federación Internacional de Fisicoculturismo (IFBB), cuya trayectoria y popularidad venía gestándose desde finales de los años cuarenta, que crearon el Primer Campeonato de fisicoculturismo Internacional para Mujeres (*IFBB Women's World Bodybuilding Shampionship*) en 1979.

[144] La primera mujer fisicoculturista moderna sería Carla Dunlap, que ganó el Ms. Olympia en 1983 con una musculatura muy definida e hipertrofiada, pero aún sin llegar a lo que se suele ver hoy día en estas competiciones como cuerpo *bodybuilder* femenino. Este año representó además un impulso en la difusión del fisicoculturismo femenino con el lanzamiento de la película *Pumping Iron II: The Women* (George Butler, 1985), en la que aparece la preparación para una competición femenina en el Caesar´s Palace de Las Vegas. Curiosamente, en esta película aparece como protagonista una mujer, Brev Francis, que en ese momento no era fisicoculturista sino *powerlifter*, y que no respondía a la estética de aquel momento puesto que estaba extremadamente musculada. Su aspecto no era lo suficientemente femenino para los cánones de la época y solo consiguió el octavo puesto en la competición, que fue ganada por Carla Dunlap. Otra competidora del evento fue Rachel McLish, que quedó en tercer lugar, otra importante fisicoculturista de los años setenta y ochenta de estética fitnes. Más tarde vinieron otras importantes competidoras como Cory Everson (seis veces Ms. Olympia), una fisicoculturista en la línea estéticamente femenina pero fuerte (estilo fitnes) inaugurada por Carla Dunlap y Rachel McLish. Pero el salto importante se produjo a partir de Lenda Murray (ocho veces Ms. Olympia, ya en la década de los noventa y los dos mil), que es una fisicoculturista masivamente musculada y que en las exhibiciones presente un aspecto masculinizante, aunque fuera de competición es una mujer bellamente femenina, aun cuando obviamente muy musculada.

Desde el primer momento, todos se hacían la pregunta de si pueden las mujeres alcanzar el ideal hipertrófico muscular que habían conseguido los hombres durante los cien años de vida del fisicoculturismo. En una concepción de esta actividad atlética como superación de los límites corporales, si los hombres habían llegado tan lejos, por qué no las mujeres. El problema es que en nuestra sociedad occidental las que practican un deporte definido como «poco femenino» son acusadas de que se comportan y se mueven de «manera impropia» para la mujer (Bohn, 1993:33). Ello comporta una clara contradicción entre una identidad femenina fijada por la jerarquía masculina y la cultura deportiva, lo que lleva a la escasez de mujeres en ciertos deportes de competición, así como a la diferenciación por sexos de la práctica deportiva, incluso en actividades aparentemente unisex como el fitnes (34).

El ideal fisicoculturista es básicamente cambiante e insaciable, es llegar aún más lejos con las posibilidades corporales. No se trata de tener más fuerza, ser más veloz o más resistente; se trata de llevar el propio cuerpo a unos límites insospechados, que produzcan asombro. Es una carrera hacia el martirio del propio cuerpo en búsqueda de un ideal que nunca se alcanza. Las mujeres podían incorporarse a esa carrera martirológica. Y así lo hicieron en los años ochenta, tal como hemos visto. Pero el resultado es dispar. Es cierto que las revistas no dejan de lado a la mujer, conteniendo artículos sobre ellas, o portadas en las que aparece una pareja mixta de fisicoculturistas en un ejercicio muchas veces hipócrita de igualación de sexos, pues luego en el interior de la revista no hay ninguna igualación ni en la cantidad de información dedicada a los deportistas masculinos y femeninos, ni en el trato que reciben unos y otras.

Las mujeres aparecen en estas revistas acompañando al hombre, o en posturas sensuales, con traje de baño en la playa o similar. Es una idea paternalista, protectora, la que irradian estas revistas de la mujer. Puede que ello sea debido a que el lector es casi cien por cien masculino, lo cual hace relegar el papel de la mujer en la simbología de las revistas fisicoculturistas. Puede simplemente que no interese mezclar ambas especialidades, masculina y femenina, por cuanto es cierto que a los hombres fisicoculturistas no les suele gustar el aspecto de las mujeres fisicoculturistas y se sienten más cómodos en el ambiente de otro tipo de figura femenina, como el fitnes.

La idea de hipervirilidad que transmite el fisicoculturismo masculino encaja mal con la hipertrofia femenina, tanto porque se concibe como un contrincante sexualmente extraño, como porque deportivamente también es extraño, con lo que la mujer fisicoculturista tiene necesariamente que redefinirse en el juego ideológico de reparto de roles de género (Duff and Hong, 1984:378). El hombre fisicoculturista, a tenor de las imágenes que se publican en estas

revistas, prefiere una mujer esbelta, sensual, del estilo de mujer dibujadas por Esteban Maroto y Gonzalo Mayo, de buena línea pero no hipertrofiada, cincelada pero nunca perdiendo su sensualidad femenina y, por supuesto, sin el efecto devastador que para una estética femenina, según el canon actual, conlleva el rostro masculinizado consecuencia del ejercicio intenso y del consumo de químicos.

En la revista *Flex* se puede leer lo siguiente: «En algún punto, el fisicoculturismo femenino no sólo parece violar los imperativos darwinianos de nuestros estrictos roles sexuales, sino que también permite que la evolución del animal humano trascienda los destinos previamente ordenados y definidos culturalmente. El fisicoculturismo femenino es un movimiento cultural progresivo que desafía las convenciones y tradiciones largamente arraigadas... una mujer hiperdesarrollada muscularmente, todavía puede conjurar temor, intimidación, resentimiento, miedo y envidia, así como complicadas y poderosas respuestas sexuales en los hombres.» (*Flex*, número 85, pág. 48).

© Martin Schoeller. Qué es lo que se pretende con el fisicoculturismo femenino extremo, ¿una forma de liberación femenina?, ¿una reivindicación lésbica femenina?, ¿una reivindicación igualitaria?, ¿un nuevo canon estético diferente a los actuales? (cfr. Ferrús, 2006, *passim*).

II.3. La industria *rechaza* el cuerpo *bodybuilder* femenino

Tal como señalan Esteban (2013) y Connell (1995), entre otros, la identidad de género en el caso del cuerpo *bodybuilder* femenino es una idea que se resiste a etiquetas dicotomizadoras del tipo masculino/femenino aunque en la práctica las mujeres fisicoculturistas presentan su vivencia corporal encuadrada en la organización hegemónica de la sexualidad (heterosexualidad normativa) y el uso de elementos "femeninos" (uñas largas de porcelana) que les permiten hacer una performatividad "de género". Es decir, tal como expresa Johnston (2010), las mujeres fisicoculturistas están orgullosas de su feminidad normativa hegemónica, pero sus cuerpos son transgresores, contra natura, difíciles de aceptar culturalmente, rupturistas

de dicotomías naturaleza/cultura, cuerpo/mente, sexo/género. Por tanto el cuerpo bodybuilder femenino es un espacio de resistencia. Y solo hay resistencia si hay poder que oprime.

Scott (2011:75-76) señala que la industria editorial de las revistas de este deporte presenta a la mujer fisicoculturista muchas veces en artículos que apelan constantemente a lo sexual, y mientras en los hombres se ensalza el tamaño muscular y la imagen de fuerza, en las mujeres se ensalza lo esbelto y lo "sexy". No se reafirma a la atleta en su logro deportivo sino que se insiste una y otra vez en la belleza, en el "sex appeal". No se centran en el talento, y se dejan llevar por el significado cultural y en los estereotipos de género. Para las mujeres, el mensaje es claro: un cuerpo de mujer que desafíe los cánones conservadores de lo que es femenino y lo que es masculino no puede ser tratado con benevolencia, pues las ventas son más importantes que el deporte, y mucho más importantes que cualquier lucha por la idea cultural de lo femenino. Las revistas de fitnes no están para eso, sino para ganar dinero, y solo pueden ganar dinero si responden a las ideas de aquellos que mayoritariamente vayan a comprar los ejemplares. Por tanto, si la industria no apoya esta práctica deportiva en aquella parte que, según entendemos, es importantísima para nuestra sociedad, nuestra cultura y las ideas de género predominantes, que es la presentación de un cuerpo femenino, de mujer, que no desafía el canon de lo femenino y lo masculino, pero que elimina barreras, y por tanto discriminaciones, entre géneros, promoviendo una nueva idea de igualdad entre géneros, poco futuro podemos ver para esta práctica deportiva de las mujeres.

El cuerpo femenino muscularmente hipertrofiado supone una eliminación de la silueta que se prescribe femenina: pechos y caderas que se pierden entre la masa muscular. El cuerpo es un lugar de cultura, de socialización, y sobre él se proyectan normas sociales distintas para los géneros, y las normas que se proyectan para las mujeres son más estrictas que las referidas al cuerpo de los hombres, precisamente por su definición cultural de cuerpo/objeto o cuerpo deseado (Durán, 1988). Aunque actualmente este modelo no es el único existente, el cuerpo femenino, además de bello tiene que ser fértil, siendo un cuerpo para los demás. Desde algunas corrientes feministas se reivindica un nuevo lenguaje corporal femenino que no siga las pautas anteriores.

La «desmuscularización del fisicoculturismo femenino» lo que revela son las dificultades que plantea cualquier lucha contra los esquemas duales hombre/mujer en la percepción social de los cuerpos en nuestro tiempo (Sánchez, 2014).

Según Llamas y Vidarte (1999), lo que ocurre con el fisicoculturismo femenino es que ataca de forma directa a la idea de masculinidad heterosexual e hiperviril vigente en los años ochenta y los años noventa. Seguramente, ese ataque sea más un sentimiento de los que se sienten atacados que una realidad. No parece que el fisicoculturismo sea un ataque directo provocado por las deportistas que practican esta disciplina. Si analizamos las biografías de las principales competidoras veremos muchas veces ideas conservadoras en lo identitario, que se alejan mucho de la idea que tienen los espectadores. El nacimiento del fisicoculturismo, de esta forma, estaba condenado al fracaso debido a la incomprensión cultural que sustenta cierta repulsión estética provocada por las mujeres que buscan adquirir un atributo tradicionalmente masculino mediante el abandono de la imagen femenina. El rechazo se produce porque las curvas, la voluptuosidad, la interdependencia y la suavidad resuenan en nuestra cultura visual como típicamente femeninas, y las fisicoculturistas femeninas reniegan de ellas. El fisicoculturismo femenino nació como algo sospechoso porque se creía que conllevaba desnaturalización y sacrilegio de dicha masculinidad. Las mujeres, según esto (seguimos con Llamas y Vidarte, 1999), pueden aspirar a la sumisión, no al poder; pueden imitar lo falso, pero no lo verdadero; pueden jugar con lo negociable, pero no con lo inalterable. Bien lo saben las mujeres fisicoculturistas: las que ensanchan sus espaldas, pierden los senos y la menstruación, hinchan los brazos y endurecen las caderas.

Su presencia despierta reacciones de rechazo y desasosiego entre el público masculino, especialmente entre el público masculino fisicoculturista seguidor de la idea de Charles Atlas y los superhéroes: desde la figura del enclenque al superhéroe pasando por un gimnasio y muchas horas de duro entrenamiento. Una idea construida a lo largo del tiempo, que tuvo buen acomodo en épocas contradictorias y difíciles, en regímenes totalitarios y democráticos, no puede ser ahora destruida. La construcción del hombre desde el adolescente, el camino iniciático y de género que es el fisicoculturismo no puede asumir la nueva imagen dada por la mujer fisicoculturista, como tampoco sabe cómo asumir la imagen dada por los fisicoculturistas homosexuales como Bob Paris. Si esto es así, la mujer fisicoculturista, por musculosa que sea, estará al final sujeta a un imperativo femenino según una idea de feminidad generalmente aceptada, y deberá cubrirse con un biquini del que sobra, como poco, una mitad, y deberá maquillarse y lucir una melena cuidada, y también salir al escenario con tacones, y hacer poses con las manos abiertas y no con los puños crispados, con lo que lo inicialmente transgresor se

convierte en ridículo, desnaturalizando un mensaje hasta convertirlo en mera parodia, siendo de esa parodia de la que se ríen los que rechazan el fisicoculturismo practicado por mujeres.[145]

Para muchas mujeres, el cuerpo *bodybuilder* femenino es una forma de conseguir compensar su baja autoestima consecuencia de las humillaciones que han sufrido o la falta de control sobre su cuerpo, que muchas veces van unidos (Scott, 2011:78). Recordemos, sobre este punto, lo que hemos visto en otros capítulos sobre Charles Atlas y su ideario dirigido a hombres adolescentes. El control físico que permite el fisicoculturismo es una vía para superar problemas psicológicos, que permite tener control sobre sus propios cuerpos, moldeándolos de forma extrema, reafirmando una seguridad en sí mismas al desterrar toda idea de vulnerabilidad. Es precisamente el cuerpo anterior, el no moldeado, el que se consideraba vulnerable y, por tanto, no atractivo para las mujeres que abrazan esta disciplina. Pero la imagen que tienen de su cuerpo moldeado sigue siendo una imagen de cuerpo femenino, incluso cuando usan esteroides y éstos provocan efectos masculinizantes (Scott, 2011:78). Es interesante incidir en esta idea: las mujeres fisicoculturistas no quieren ser hombres, no luchan con los hombres, contra los hombres. Las mujeres fisicoculturistas viven su feminidad igual que otras mujeres, se consideran mujeres como las demás, aunque su idea de belleza femenina sea diferente, precisamente porque es una idea sustentada, como hemos visto, en una superación no sólo física sino psíquica, de vulnerabilidad no atractiva. Las mujeres fisicoculturistas, según esto, se ven atractivas. Y, desde el punto de vista social y cultural, indudablemente lo son, independientemente de la idea estética que cada uno tenga de la belleza femenina. Han conseguido una equiparación con el hombre, rompiendo, aunque muchas veces sin pretenderlo, cánones sociales y culturales de la sociedad patriarcal, de relegamiento de la mujer en la sociedad, un relegamiento que se manifiesta, como desde la época del corsé, mediante la creación de estereotipos y cánones de imagen corporal femenina que se considera bella. No es descabellado pensar que la revolución social y cultural que supone el fisicoculturismo femenino ha tenido un impacto en nuestra sociedad similar al de la lucha por la liberación del corsé, que

[145] En un artículo en la revista digital de *Musclemag* se entrevista a una fisicoculturista femenina, Almudena Rodríguez (http://musclemag-es.com/descargas/83_almudena_rodriguez.pdf), si bien no es una fisicoculturista extrema y cabría encuadrarla por su físico más en la categoría fitnes: «Ya antes de coger una pesa, Almudena tenía buen concepto de los hierros. «Como siempre me he movido en el entorno del gimnasio, siempre he tenido buena opinión del fisicoculturismo y nunca he tenido prejuicios en cuanto al ejercicio con pesas sobre el físico femenino», dice Almudena, que jamás pensó que entrenarse con pesas pudiese perjudicar su magnífico físico, sino que al contrario lo ha convertido en más espectacular y más femenino gracias a las curvas tónicas y duras que le ha proporcionado». Sin embargo, como decimos, a pesar de que el título del artículo sea «Pesas y feminidad» no se adentra en el verdadero problema identitario ni en la respuesta que a ese problema ha de dar la industria.

ya vimos, al tratar del movimiento de cultura física en la mujer promovido por Bernarr Macfadden, que iba unido a los movimientos sufragistas de primeros de siglo y de reivindicación feminista. Sin embargo, las mujeres fisicoculturistas se han quedado solas en esta batalla social y cultural. Ni siquiera los movimientos feministas parecen respaldar esta disciplina deportiva, posiblemente al considerar, de forma manifiestamente errónea, que la creación de la imagen de una mujer fisicoculturista es una derrota en sus reivindicaciones, por cuanto es una suerte de mímesis de la imagen masculina de fuerza, que subraya los valores de jerarquía y poder en la sociedad patriarcal. Si están solas, por cuanto ni siquiera los movimientos feministas lo respaldan, la industria no iba a quedar atrás en ese relegamiento del fisicoculturismo femenino.

Lo que propone la narración del cuerpo *bodybuilder* femenino no es la transgresión de género, la transexualidad, una voluntad de traspasar los límites de género. Le-Breton en su obra *Adiós al cuerpo* (2007:35-26) se refiere al cuerpo del transexual, aquel que ha sobrepasado los límites de género, señalando lo siguiente: «El cuerpo del transexual es un artefacto tecnológico, una construcción quirúrgica y hormonal, un moldeamiento plástico apoyado en una voluntad firme. Jugador de su existencia, el transexual pretende revestir por un momento una apariencia sexual conforme a su inclinación personal. El sexo de elección surge de una decisión propia y no de un destino anatómico; (…) suprime los aspectos demasiado significativos de su antigua corporeidad para abordar los signos inequívocos de su nueva apariencia; se moldea cotidianamente un cuerpo siempre inacabado (…). La feminidad o la masculinidad, lejos de ser la evidencia de la relación con el mundo, son objeto de una producción permanente, basada en el uso apropiado de signos, en una redefinición de sí conforme al diseño corporal. Masculinidad y feminidad se convierten en un vasto campo de experimentación. La categoría sexual masculina, en particular, es profundamente cuestionada».

Pues bien, en el cuerpo *bodybuilder* femenino esto no se produce puesto que las mujeres fisicoculturistas así lo manifiestan. Es desde fuera del sujeto, desde la industria, donde se establece la normatividad y la sanción por contravenir esa normatividad.

La industria trata de presentar una ideología corporal que presenta qué es tener un cuerpo «bonito», es decir, qué cuerpo ha de corresponder con el concepto de sujeto porque respeta los cánones que se han impuesto para identificar un sujeto pleno. La misma ideología corporal que establece unos límites y prohibiciones que amenazan a la mujer fisicoculturista con convertirla en un ente donde, desaparecidos los rasgos de mujer/feminidad, ya no se verá nada más que una transgresión de género por transgredir la ideología corporal presentada por la industria. Un

organismo o ente extraño que ha aparecido en escena sin haber sido llamado y que siembra incertidumbre porque quizás ya no sea fértil pues se le ha retirado la menstruación, no pueda ya ser una mujer que ama a un hombre y que ha de dedicarse a las tareas del hogar. Todo ello conlleva una estigmatización pública de las mujeres fisicoculturistas, su minusvaloración como sujeto moderno, pues se atreven a contravenir el estándar de género impuesto externamente. Si ese cuerpo femenino, por mucho que se le haya retirado la menstruación, evidencia cómo se ha musculado para escapar al corsé de los roles femeninos, ya no es un cuerpo que se pueda denominar cuerpo de mujer. Su presentación pública suscita lástima o espanto, porque surge en el vacío ideológico; porque parte de una parca y arbitraria identidad femenina que no había sido tenido en cuenta cuando se desarrolló la ideología corporal dominante. El cuerpo de esa mujer transgresora debe entonces reconstruirse, si no ha de perderse irremisiblemente, o soportar el rechazo y la castración. Solo podrá subsistir su propuesta corporal si aparece un cuerpo nuevo, establecido a partir del despiece y posterior ensamblaje de ese cuerpo de mujer que se resiste a respetar la ideología corporal establecida, que no ha dejado huecos para otras manifestaciones corporales.

La estigmatización del cuerpo *bodybuilder* femenino también se lleva a un terreno en el que en puridad hombres y mujeres deberían ser estigmatizados por igual, pero no lo son: en el uso de medicamentos esteroideos que ponen en riesgo su salud con objeto de ganar una gran masa muscular. El uso de estos medicamentos, además de suponer un fraude para el ideal fisicoculturista basado en el fomento de la fuerza, el vigor y la salud, supone un riesgo de muerte para los usuarios de dichos medicamentos, tal como nos enseñan los ejemplos de grandes fisicoculturistas profesionales muertos muy jóvenes como consecuencia de complicaciones renales, hepáticas o coronarias derivadas de los esteroides.

En efecto, se suele decir que no es natural que las mujeres utilicen medicamentos para hipertrofiar sus músculos, y no lo es. Pero si en el caso de los hombres está mal visto, en el caso de las mujeres además de mal visto supone una estigmatización social muy evidente. Sin embargo, no hay motivo de peso que justifique esa diferencia de trato más benévolo para el hombre que para la mujer, salvo que estemos ante un refuerzo de las normas de género en detrimento de la mujer: la mujer no puede romper las reglas de género, que es algo mucho peor que romper las reglas de la salud, pues las reglas de la salud son algo que compete al individuo mientras que las reglas de género competen a toda la sociedad en su conjunto y en su identificación. En un estudio de campo realizado por McGrath y Chananie-Hill (2009:235-254) precisamente se comprobó que las deportistas entendían que se cruzaban los límites de género

solo cuando se usaban esteroides. Pero aun así, consideraban que podría verse a una mujer fisicoculturista como muscularizada pero no por ello dejando de ser mujer. La etnicidad y la cultura también influyeron, pues los familiares y amigos de las deportistas blancas fueron los más reacios. No obstante, las deportistas negras eran las que más prejuicios tenían, calificando a sus compañeras blancas como masculinizadas (250). Todas, en conjunto, rechazaban los prejuicios de género.

Las mujeres también tienen testosterona en sus cuerpos, y negar esto es crear diferencias sociales y culturales que pretenden una minusvaloración de las mujeres. Pretender minusvalorar a las mujeres fisicoculturistas por la testosterona es algo ridículo porque todas las mujeres tienen testosterona. La crítica que se hace va, por tanto, por otro lado: por la discriminación y la relegación de género. En segundo lugar, mientras en los hombres el uso de medicamentos esteroideos tiene efectos visuales relativamente aceptados (más musculatura es lo que se ve), en el caso de las mujeres no, porque además del aumento de la musculatura hay pérdida de cabello, vello facial, crecimiento en el tamaño del clítoris, y una mayor gravedad del tono de voz que, de nuevo, atentan contra la identidad de género que tiene la mayoría de la población. Esas críticas son injustas porque solventar esos efectos secundarios del uso de medicamentos es relativamente sencillo mediante maquillaje, abalorios, aumentos de pecho y eliminación de los inhibidores de estrógenos. Es decir, que la eliminación de aquella parte que, por encima del hecho mismo de la ingesta de medicamentos esteroideos, provoca rechazo en la sociedad, para las mujeres fisicoculturistas es relativamente fácil y rápido, y sin embargo, aun sabiendo eso, la estigmatización no se reduce (Shilling y Bunsell, 1993).

Las conclusiones que Martín Horcajo (2006) referidas a la práctica del rugby por mujeres, son válidas en nuestro caso. Hace un análisis del deporte desde el punto de vista de la identidad de género, basándose en su experiencia como jugadora de rugby durante dieciocho años. Mientras muchos la veían como una mujer que estaba desafiando la identidad de género, practicando un deporte que se piensa que es inequívocamente masculino, como es el rugby, manifiesta Martín Horcajo su sorpresa por tal enfoque social, cuando en realidad las practicantes de este deporte, al menos en el ámbito en que ella se ha desenvuelto, nunca se han planteado una lucha de género mediante la práctica de este deporte, sino algo más inmediato y sencillo: el mero disfrute de practicar una actividad deportiva y lúdica con otras mujeres, que es por ello una actividad de interrelación social y personal de la que se puede obtener un goce personal que en modo alguno se plantea desde términos de conflicto de género, esto es, de conflicto o desafío al estereotipo patriarcal. Las jugadoras de rugby quieren realizar una

actividad deportiva y social, no quieren desafiar estereotipos sociales preconcebidos, ni por ello mismo quieren transgredirlos. Lo que subyace, pues, es una suerte de hostilidad hacia las mujeres que practican deporte. Sostiene Martín Horcajo (2006), en consecuencia, que el deporte femenino puede entenderse desde las connotaciones específicamente femeninas, más allá de conceptualizarlas como meras reproducciones de las relaciones entre hombres o, en su defecto, como opuestas a éstas, en la intensidad de las experiencias deportivas de mujeres y en la posibilidad de que existieran significados originados estrictamente por sujetos femeninos.

Efectivamente, el enfoque que se le ha dado al deporte femenino ha sido tradicionalmente desde las relaciones de género: hay deportes de hombres, hay algunos deportes que pueden practicar las mujeres, y hay deportes que en ningún caso deberían practicar las mujeres so pena de perder su feminidad, identitaria de género. Los estudios han demostrado que los estereotipos de género en las actividades físicas y deportivas vienen relacionados a cada sexo con una serie de rasgos tales como competencia, agresividad y competencia para el hombre, y sumisión, fragilidad, orden o pasividad para la mujer (Huéscar, 2014:137).

Sin embargo, las teorías de género aplicadas al deporte han obviado el análisis de los significados de las relaciones que se crean entre mujeres, o el puro placer de practicar una actividad deportiva o estética, o el interés personal y deportivo que puede tener una mujer en un deporte competitivo, que puede ser exactamente igual al que pueda tener un hombre sin que por ello esa mujer pretenda alterar en nada el libre juego de identidades de género. Las mujeres fisicoculturistas, como hemos dicho anteriormente, no quieren ser hombres, no quieren romper barreras de masculinidad, ni siquiera entrar en un juego de poder identitario de género.

Adicionalmente, tal como señala Le-Breton (2002a:195), lo masculino y lo femenino ya no encarnan una verdad ontológica, fundada en una anatomía intangible, ni incluso una polaridad necesaria, allí donde la fábrica corporal de sí mismo no cesa de ampliar su campo de intervención posible. El género ya no es una dualidad claramente identificable, sino que es un cúmulo de posibilidades que emanan del discurso que el individuo tiene sobre sí mismo. El cuerpo es solamente el «habitáculo provisional de una entidad que rechaza toda fijación de género y elige una forma de nomadismo de presencia en el mundo».

El deporte en general, y más aquellos deportes de fuerza o de contacto físico, como el rugby, el fisicoculturismo o la halterofilia, ha privilegiado tradicionalmente al género masculino y, por ello, ha minimizado las acciones y todo aquello que las mujeres representan en el mundo del deporte. El deporte moderno nació a finales del siglo XIX como una sublimación de la guerra,

como una forma de representación controlada de la actividad bélica, siendo esta tradicionalmente una actividad masculina. De ahí el atractivo que para el fascismo tuvo el deporte, como una representación idealizada de la actividad bélica. Por tanto –volviendo a Martín Horcajo (2006)–, la participación de las mujeres en el deporte en las sociedades patriarcales como la occidental, se ha visto como algo contrapuesto al hombre, como un desafío identitario que hay perseguir, algo que se muestra de forma evidente en deportes que se salen del estereotipo femenino bello-fértil-pasivo, en los que si bien las mujeres tienen acceso a los recursos humanos, económicos y de organización, les falta el reconocimiento y la aceptación y, en el caso específico del fisicoculturismo, aparece la estigmatización. «Es indudable que ser musculosa desafía claramente la feminidad hegemónica, pero eso no significa que desafíe el orden simbólico masculino-patriarcal en el deporte. Que las mujeres podamos cambiar el estereotipo femenino dominante por el masculino dominante en algunos deportes no pone en duda la jerarquía superior de los valores y las características masculinas» (118).

Incluso hay quienes han defendido el análisis del deporte desde el enfoque de identidad de género aunque para criticarlo, y que han sostenido que para que las deportistas realmente desafíen el estereotipo femenino que las oprime tienen que ser forzosamente o musculosas o lesbianas o feministas, o las tres cosas a la vez, lo cual, como hemos visto anteriormente no se da en el fisicoculturismo femenino en absoluto. Tampoco Martín Horcajo (2006) piensa de esa manera. No necesariamente se lucha contra la sociedad patriarcal y contra el relegamiento social de la mujer mediante el aumento de la musculatura, la manifestación pública del lesbianismo o del feminismo. El caso de las mujeres fisicoculturistas es claro en tal sentido: no pretenden mediante su hipertrofia muscular ni manifestaciones públicas de lesbianismo ni de feminismo. Quizá ese haya sido su error, puesto que no haciéndolo se han quedado casi sin ningún mensaje que pueda ser captado por la sociedad y que contrarreste la estigmatización que sufren. Pero, como decimos, no ha sido el caso.

Esas relaciones de género imperantes hoy en día llevan a estas mujeres a plantearse preguntas que no deberían plantearse, como la imagen social que dan, cómo ellas se sienten, cómo manejan la contradicción en términos de identidad de género, etc. Hay que concebir el deporte a partir de la originalidad femenina de estas experiencias, y, por consiguiente, desarrollar la existencia simbólica de un deporte femenino completamente independiente del masculino. Ello es así porque la diferencia sexual no es un principio sino una hipótesis de trabajo, ya que las mujeres fisicoculturistas hablan desde el cuerpo (no en contra) y al margen de la otredad de género.

En suma, más allá de las críticas que reciben estas mujeres, que consideramos injustas por la desigualdad que rezuman frente a los hombres, el cuerpo femenino fisicoculturista tiene un mérito especial, pues estamos ante un cuerpo que ha puesto en evidencia que hay una posibilidad de acceder al poder de su propia representación al margen de los términos, los usos y los discursos establecidos por la ideología corporal en la Sociedad, por mucho que las mujeres fisicoculturistas no hayan sabido transmitir ese mensaje de libertad y autosuperación personal, de autonomía estética y de creación simbólica de género. Un cuerpo conscientemente no recuperable para el orden falócrata dominante y patriarcal imperante. Es, pues, un acicate contra el orden que limita la práctica de autodeterminación de las mujeres (Llamas y Vidarte, 1999). O sería eso si el fisicoculturismo femenino, como decimos, hubiera sido capaz de transmitir correctamente ese mensaje, superando el inicial rechazo para mostrar la carga de profundidad de género y social que en realidad posee.

Mientras la mujer fisicoculturista hipertrofiada e hiperdefinida provoca rechazo porque no responde a esas normas culturales que fijan el cuerpo de la mujer como un concepto bello-fértil-deseado, meramente pasivo, cumpliendo la mujer con su destino procreador y maternal, el hombre hipervoluminizado deslumbra por un atractivo que nadie se atrevería a tachar de antinatural, o de contracultural o antisocial, a pesar de que es igual de volumétrico que el de la mujer fisicoculturista, o más. Ello es así porque las normas culturales definen al hombre no en forma pasiva sino activa. No es un concepto bello-fértil-deseado sino bello-fértil-deseante. Los mensajes son radicalmente diferentes y contradictorios, aunque las mujeres y los hombres fisicoculturistas aparentemente luchan en el mismo terreno de juego de la hipertrofia muscular. No juegan en el mismo terreno cultural y social, siendo las mujeres las que tienen todas las de perder, porque su victoria es contra una inmensidad de normas convencionales, sociales, culturales, estéticas e históricas que hay que echar abajo en titánica tarea. Sus cuerpos volumétricos cargan también con el pesado lastre de lo que es socialmente aceptable, siendo demasiada carga.

De ahí la aplicación de específicas normas de competición femenina que ponen distancias entre lo masculino y lo femenino: que contemplan el maquillaje y el peinado, o que obligan a la mujer fisicoculturista a lucir elevados tacones en las poses, ya que sus cuerpos han dejado de ser femeninos será necesario disfrazarlos de mujer, maquillarlos, pues en la lógica ideológica corporal occidental la mujer se define como exceso cosmético. El número 185 de *Musclemag* anuncia cambios en la normativa de los concursos de fisicoculturismo femenino: «La IFBB ha difundido una nota en la que informa a las atletas de fisicoculturismo, de fitnes y de figura de

que deben reducir su musculatura en un 20%. Las razones esgrimidas son la salud y la estética». Sin embargo, ya lo hemos dicho, compiten en diferentes mundos, y la mujer fisicoculturista en esto tiene todas las de perder, al igual que el hombre homosexual.

III. EL CUERPO *BODYBUILDER* BLASFEMÁTICO (II). BOB PARIS Y EL CUERPO MORFOATLÉTICO DE UN DEPORTISTA HOMOSEXUAL

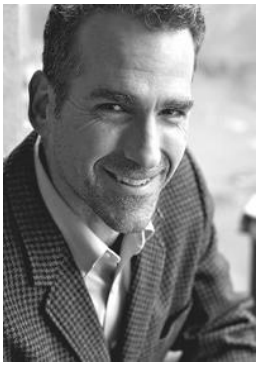
III.1. Cuerpos masculinos que se interrogan a sí mismos y la heterosexualización del cuerpo *bodybuilder*

Hasta los años ochenta del siglo pasado el fisicoculturismo era un fenómeno minoritario que había llegado a los años setenta entre la sorpresa y la expectación del público. Para muchos, este deporte estaba inequívocamente asociado a las revistas *beefcake* y a las fiestas de playa, dos fenómenos homosexuales de los años cincuenta y sesenta. Sin embargo, con el éxito de películas como *Conan el bárbaro, Rambo, Rocky* y finalmente *Terminator*, la imagen del fisicoculturismo adquiere otra dimensión diferente. Arnold popularizó este deporte con su interpretación meritoria por ir en contra de lo que había ocurrido en los anteriores, ahora de virilidad heterosexual, borrando cualquier sospecha de deseo homosexual, de modo que el narcisismo que siempre se ha asociado a la homosexualidad ahora se utiliza para perseguirlo (Martínez Oliva, 2005:167). «El hombre de los años noventa por fin se mira al espejo… El creciente narcisismo masculino es incuestionable» (168). El cuerpo muscular de un fisicoculturista ha sido desde los años noventa una de las imágenes más representativas de la masculinidad. Cuerpos llenos de músculos, siendo el músculo algo identitario del hombre, significa masculinidad (West, 1991:4). Contribuyó a esta popularización de la narración masculina y heterosexual el problema de representación ligado a las dificultades con que nuestra cultura se enfrenta a la «representación de la homosexualidad», especialmente en los años ochenta, en que los homosexuales, a pesar de haber conseguido una mayor visibilidad social y política tras una larga historia de represión y lucha, con la aparición del SIDA el espacio conseguido quedó bruscamente limitado ante el sentimiento social asociando la idea de riesgo a la comunidad homosexual (Martín Hernández, 2012:703).

El fisicoculturismo buscó entonces una fuerte heterosexualización con objeto de borrar cualquier sospecha de homosexualidad que hubiera habido hasta entonces, conscientes de que había que alejarse del fenómeno *beefcake*, que provocaría que el posible mercado se reduciría en torno a la comunidad gay. Pero esa heterosexualización de la imagen del hombre la hizo

curiosamente con elementos que identificaban el homoerotismo: la soledad del espejo, el narcisismo, las poses y el cincelamiento del cuerpo (la metáfora del cuerpo masculino que se interroga a sí mismo) como mero acicalamiento embellecedor del cuerpo, y el ensimismamiento. O dicho en otros términos, una vuelta al fenómeno *beefcake* que tanto se quería dejar atrás, ahora convertido en un tabú para la industria del fisicoculturismo.

Bob Paris en su época como profesional. © Weider Inc.



Bob Paris, en fotografía promocional más reciente de sus seminarios y libros, una vez que ha dejado el culturismo profesional. © Bob Paris.

En efecto, como señala Martínez Oliva (2005), es curioso que desde el fisicoculturismo se intente luchar contra la imagen de la homosexualidad, promoviendo furibundamente patrones heterosexuales, pero utilizando muchas de las armas de la homosexualidad, entre las que destaca el acicalamiento corporal. Socialmente, el cuerpo fuera de forma, con sobrepeso, suele provocar rechazo porque altera los cánones culturales de deseo masculinizante, que incluyen la fuerza y la dureza muscular. Es sabido que los deportes son un importante escenario para la construcción y reproducción de imágenes heterosexuales, pero el fisicoculturismo, además, es sede de imágenes e ideas feminizantes. Esa doble narración ya era conocida precisamente en las revistas *beefcake* en las que el mensaje directo era el de la heterosexualidad, pero el mensaje encubierto (a veces no tan encubierto) era inequívocamente homoerótico. El mensaje del fisicoculturismo de los años ochenta no iba dirigido al público homosexual, sino al heterosexual, o al menos se jugaba con el doble mensaje que iniciara Eugen Sandow: ofrecer un contexto heterosexual en el que el sentimiento y gusto homoerótico encontrara un entorno socialmente aceptado. Arnold es un icono heterosexual y las manifestaciones homosexuales oficiales o abiertamente expresadas apenas han existido en este deporte. Pero las revistas de fisicoculturismo no suelen informar sobre este fenómeno, se limitan a repetir machaconamente estrategias de entrenamiento y productos nutricionales que publicita una industria que no quiere saber mucho de la realidad social y cultural sobre la que proyecta su publicidad.

De esta manera, fisicoculturistas como Stallone, Van Damme y Schwarzenegger se convirtieron en los años ochenta del siglo pasado en la referencia de la heterosexualidad masculina. Sin embargo, la hipermasculinidad del fisicoculturista con su desarrollo exagerado del cuerpo y su auto dedicación absorta rozan de forma surrealista lo femenino (Wyke, 2002). Aunque está claro que el propósito no es la feminización del hombre que practica este deporte, sí es cierto que se utilizan códigos que no pertenecen a los códigos tradicionales masculinos, como son el maquillaje, la depilación, los abalorios, la exhibición, la ausencia de vello corporal, etc. (Martínez Oliva, 2005:160). En el mismo sentido, Richardson (2008), desde un análisis semiótico social, señala que el exhibicionismo de los fisicoculturistas presenta una imagen contradictoria, pues reafirman simultáneamente lo masculino y lo femenino, provocando en el espectador una sensación de desorientación que lleva en muchas ocasiones al disgusto y el rechazo. El fisicoculturismo pretende realizar las fantasías de supermasculinidad, con grandes hombros y espaldas consiguiendo un «cuerpo en V». Pero los hombros, la espalda, los brazos y las piernas no son los únicos grupos musculares que el fisicoculturista quiere desarrollar. Los músculos pectorales y su desarrollo extremo presentan un amplio abanico de significados semióticos que llevan a la contradicción, convirtiendo a una figura supermasculina en una surrealísticamente figura femenina, pues los pectorales sugieren la calidad táctil del cuerpo, y son una forma de ornamentación femenina. Igualmente, la ausencia de vello es otro de los aspectos disonantes de la pretendida imagen heterosexual e hipermasculina que pretende el fisicoculturista. En el Antiguo Egipto la ausencia de vello corporal era un signo de higiene más que un fenómeno cultural o socio-sexual. En cambio, a partir de las sociedades burguesas, la ausencia de vello corporal se asocia en nuestra cultura como feminizante. Sin embargo, los fisicoculturistas señalan que necesitan eliminar su vello corporal de modo que sus músculos queden más evidentes y recortados ante los jueces que los examinan, aunque es cierto que muchos espectadores pueden ver los músculos del fisicoculturista ya no como un signo de dominancia y poder, esto es masculinizante, sino como un objeto pasivo, esto es, feminizante (Richardson, 2008:55-58).

A pesar de esto, no ha habido tradicionalmente en la industria del fisicoculturismo manifestaciones a favor de la homosexualidad, y su trato siempre ha sido pacato, salvo el casi único caso de Bob Paris que anteriormente hemos comentado, muestra de que la industria quiere mantener un determinado tipo de imagen de virilidad que no encajaría con el postulado de Paris.

III.2. Aparente silencio hacia la homosexualidad en el cuerpo *bodybuilder*

Este silencio hacia la homosexualidad y la bisexualidad no es, por otra parte, único en el fisicoculturismo. En todos los deportes es evidente ese silencio, aun a pesar del alto componente erótico de la actividad deportiva. Ello se debe a que, según Vidiella *et al.* (2010:96), la masculinidad hegemónica se estructura en nuestra sociedad de un modo que no permite a los hombres ni siquiera cuestionarse su identidad masculina, ni el rol que el deporte tiene en este proceso de masculinización y socialización. A aquellos hombres que no cumplen o no asumen este modelo dominante del ser hombre, en la forma que la sociedad determina en cada caso y con los rasgos identitarios masculinos (violencia, prestigio, valor, acción, actividad, fuerza, exhibición, etc.), se les clasifica como incompletos y como masculinidades de segundo grado: débiles, los que poseen impedimentos físicos, los de baja estatura, los hombres enfermos, y los homosexuales. El mandato social en las sociedades patriarcales exige entonces que cada hombre que quiera llegar a serlo y ser reconocido como tal haga todos los esfuerzos posibles con su cuerpo, aunque sea a costa de su salud y vigencia, para cumplir con el referente de la masculinidad hegemónica que se ha dado la sociedad, bajo pena de la estigmatización y la exclusión de esa sociedad hegemónica. Transgredir la norma social de la heterosexualidad tiene serias consecuencias sociales y emocionales para los hombres que no quieran o no puedan seguir la regla hegemónica. La industria fisicoculturista, por tanto, sigue este criterio, si bien con el silencio. Nació dentro de la tradición hegemónica patriarcal y no ha cambiado su mensaje hasta hoy. El mensaje de Charles Atlas va dirigido a los adolescentes heterosexuales en sus relaciones con el sexo femenino, no va dirigido a los adolescentes homosexuales. El mensaje fisicoculturista hegemónico hasta nuestros días es deudor, por tanto, del mensaje social hegemónico patriarcal. Raras son las ocasiones en que dentro de la actividad fisicoculturista organizada se oyen voces que cuestionan este planteamiento.

En 1989 en el ejemplar de junio de una de las principales revistas de la industria del fisicoculturismo, aunque no del imperio Weider (*Ironman*), un reconocido y admirado fisicoculturista profesional, el primero que lo hacía hasta ese momento, sin que después hubiera ninguno más (ningún profesional de primer nivel mundial), se proclamó públicamente homosexual. Esto supuso un gran impacto en la comunidad fisicoculturista internacional y, con la excepción señalada, las revistas de la industria apenas se hicieron eco de este hecho. Era Bob Paris, Mr. América y Mr. Universo, un fisicoculturista que había tenido importantes éxitos en los años ochenta, aun sin llegar a copar los primeros puestos mundiales, topados por otros fisicoculturistas como Lee Haney, Lee Labrada o Shawn Ray.

Así pues, la idea del fisicoculturismo como un mundo eminentemente masculino y heterosexual, alejado de todo componente feminizante, hizo aguas en los años noventa. Los principales aspectos de ese cambio los podemos resumir, siguiendo a West (2000), en los siguientes puntos:

1.- La primera paradoja en que incurre el mensaje tradicional del fisicoculturismo, como fuertemente heterosexual, es sobre la idea misma de lo que ha de ser lo masculino. El cuerpo masculino trabajado en un gimnasio, depilado y aceitado exhibiéndose es una de las imágenes clásicas del fisicoculturismo. Sin embargo, uno de los significantes de la masculinidad es el pelo, con lo que un cuerpo depilado puede verse, de forma inesperada, como feminizante.

2.- En la imagen del fisicoculturista el énfasis está en la apariencia, no en la función, lo cual es otro factor feminizante, en contraste con la época cuando los hombres tenían músculos para labrar la tierra o emplear las máquinas en las fábricas.

3.- El hombre occidental ya no tiene la musculatura que se encuentra en civilizaciones como los maoríes o los tahitianos. Como el mundo occidental en el siglo XX se convirtió en dependiente de la tecnología, mantuvo un afecto por la simbología de una edad en la que lo físico era más importante.

4.- En los medios de comunicación hay una general obsesión por las imágenes de perfección física y, en consecuencia, por esclavizar a la mayoría de las mujeres que no se parecen a Elle Macpherson o Naomi Campbell, de modo que sean clientes de múltiples industrias que les prestan servicios para superar ese trauma de no estar cerca de los cuerpos espectaculares de los modelos elegidos en cada momento. Los hombres también están divididos por un énfasis en el cuerpo perfecto. Las revistas de fisicoculturismo también están llenas de declaraciones como «Sólo el más fuerte sobrevivirá a…», con lo que generan el mismo efecto de falta de estima y necesidad de ampararse en la industria de servicios del cuerpo perfecto.

El control sobre la representación y la publicidad del cuerpo masculino fisicoculturista lo mantiene la industria. Ella posee el dominio sobre las representaciones, por tanto de los modelos y estereotipos del cuerpo masculino fisicoculturista, y de la idea de masculinidad que se proyecta en el mensaje fisicoculturista. El mensaje ideado por el heterosexual y patriarcal Charles Atlas, en cuanto dirigido a un joven varón que tiene problemas de identificación y asunción de su cuerpo y en su relación con las mujeres, que según él, prefiere a los hombres fuertes, sigue siendo la metáfora y el mensaje en los que se basa la industria fisicoculturista

mundial hasta nuestros días para ofrecer sus productos. Esto es una cosa de chicos con problemas de autoestima, no de mujeres que quieren actuar como hombres ni tampoco de hombres a los que les gustan otros hombres y lo proclaman públicamente. Por ello mismo, la reivindicación de Bob Paris no deja de ser algo anecdótico que la comunidad fisicoculturista no ha sabido y no ha querido atender, al menos hasta la fecha.

Así pues, con este fenómeno ocurre exactamente lo mismo que con el fisicoculturismo femenino: la industria no sabe cómo tratarlo. No tiene mensajes alternativos. Parece que contraviene unas reglas imperecederas que se fijaran en los años veinte y que no deben ser cambiadas so pena de dar al traste con la magia que se esconde tras el fisicoculturismo. Todo lo que aparentemente rompa el mensaje fisicoculturista es sometido a sospecha. Si las mujeres fisicoculturistas no han sabido encontrar su propio mensaje dentro de la comunidad fisicoculturista y en la sociedad en general, habrá que ver si a los fisicoculturistas homosexuales les ocurre lo mismo. Bob Paris simplemente abrió el camino, tal como Carla Duncan hiciera con el fisicoculturismo femenino.

CAPÍTULO XIV. EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO APORÉTICA CONTRADICCIÓN EN LA SOCIEDAD HIPERMODERNA

I. INTRODUCCIÓN. CUERPO *BODYBUILDER* COMO FENÓMENO APORÉTICO

II.1. Primera aporía: a la enfermedad a través de la salud

Decimos que el fisicoculturismo moderno es *aporía* porque en sus planteamientos en una pura contradicción lógica que no tiene solución. Esta contradicción se da en dos niveles: (1) es una propuesta de salud que conlleva riesgos para la salud; y (2) es una actividad agónica sin propósito.

En efecto, el fisicoculturismo ha entrado en los últimos años en un callejón sin salida lógica, en una contradicción aporética. Ha pretendido mejorar la salud y la vitalidad de los practicantes, así nació y ese ha sido su lema publicitario. Pero por otro ha entrado en un proceso de destrucción, de enfermedad del cuerpo que conlleva, en los casos extremos, la muerte del fisicoculturista. El cuerpo de los morfoatletas sugiere o manifiesta aptitud, habilidad atlética y salud, pero a menudo esos morfoatletas no son muy competentes en otros deportes, por lo que poca aptitud deportiva tienen, y a veces están a punto de morir, o mueren, por causa de los esteroides, estrés y dietas extremistas, por lo que poca salud tienen. Además, en marcado contraste con sus muestras de hipermasculinidad o hipervirilidad, y el desprecio por los homosexuales, los morfoatletas fisicoculturistas a menudo manifiestan inseguridades, quedando atrapados en una comunidad en la que la jerarquía la marca el más fuerte, el más apto, el más habilidoso en el desarrollo de su cuerpo.

La contradicción la vive en el momento presente esta actividad, inmersa entre la imagen cada vez más exigente, más monstruosa, más epatante, y la preservación de la salud. Son cuerpos posmodernos, pues ya no siguen el tipo morfoatlético que llegó hasta los años ochenta del siglo pasado, que derivaron en una hipertrofia como canon estético del cuerpo *bodybuilder*. Se mantiene el canon de la proporción entre las partes, con la particularidad de que el desarrollo de la masa muscular se extrema hasta dimensiones musculares gigantescas. El mundo fisicoculturista en los últimos años, atacado por conceptos que no quiere o no sabe manejar como la identidad de género, ha cambiado en parte sus valores y sus ideas, aportando otros nuevos: para conseguir el ideal fisicoculturista el cuerpo puede ser llevado al extremo en un proceso de martirio infinito, sin importar que llegue la muerte extemporáneamente, en cuyo

caso el caído será tratado como el héroe muerto que da sentido y épica a los demás miembros de la comunidad fisicoculturista.

El fisicoculturismo como proceso constructivo físico también está entrando en un callejón sin salida. Tal como señala Matía Martín (2001:44), «(l)os percances sufridos por la imagen del cuerpo en el siglo XX parecen refrendar la idea de pérdida de fisicidad, o cuando menos el cambio profundo de nuestra consciencia de fisicidad (no ha de ser menos en una civilización que puede implantar, suprimir, modificar órganos o fragmentos de órganos, naturales o artificiales en el interior y exterior de nuestro cuerpo) donde belleza y salud comienzan a ser opciones (según la economía de cada cual) voluntarias del individuo». Esta acción directa sobre el cuerpo, cambiándolo, construyéndolo, destruyéndolo, modificándolo, alterándolo, según se considere, es el camino directo al desastre. Donde hay opción hay también peligro.

La contradicción, la *aporía*, pues, se muestra en la incapacidad del fisicoculturismo para encontrar una salida razonable (y saludable) a este callejón sin salida lógica en que se ve atrapado: para estar más saludable hay que castigar al límite el cuerpo humano, sin aparentemente importar su destrucción, la pérdida de fisicidad. Si el proceso de castigo es ayudado por la ciencia y la tecnología modernas, mediante medicamentos y máquinas cada vez más eficaces que cambian nuestra estructura, nuestros órganos, nuestros rasgos, la búsqueda de la salud puede acabar, y en ocasiones acaba, en una sala de disección de un forense.

Sería difícil encontrar los motivos a tal contradicción en la industria y el grupo social fisicoculturista. Ellos se limitan a reflejar un hecho social que les supera. Conscientes o no, esta contradicción salud-muerte les viene dada de fuera, de la idea social y cultural cambiante del cuerpo humano y su tecnologización. Tras la Revolución Industrial el cuerpo es un campo de ensayo de la moderna tecnología, pasando a ser un objeto de la tecnología, una tecnología que se proyecta sobre el cuerpo humano, lo utiliza, lo mide, lo inyecta, le saca sangre, lo analiza, lo ayuda con muletas y aparatos, lo opera y lo mata en todas las formas imaginables, con sangre y sin sangre. El cuerpo perdió la batalla contra la tecnología, ésta venció, porque la Revolución Industrial ideológicamente prefiere fomentar la tecnología al cuerpo, el control social y natural al orden divino y natural, la creación y transformación a la contemplación. Fruto de esa derrota, el cuerpo asume valores tecnológicos, se tecnologiza. Quiere dejar de ser un cordero perdedor para convertirse en un lobo ganador. Quiere perder su fisicidad, que se ha demostrado vencible y prescindible.

I.2. Segunda aporía: la agonía permanente de un Sísifo sin propósito

Hay un rasgo definitorio en la actividad fisicoculturista que es su constante precariedad: el cuerpo *bodybuilder* como cuerpo agonista nunca puede detenerse si no quiere perder los resultados obtenidos, no puede quedarse parado en la dieta, cualquier descanso demasiado prolongado cuesta tiempo de trabajo en el gimnasio. Un concepto que entendemos similar también es expresado por Zygmunt Bauman, cuando distingue entre la aptitud de la sociedad líquida y la salud del mundo "pesado". «Estar en forma», desde esta perspectiva, es un concepto fluido, pues nunca se alcanza y siempre está amenazado por fuerzas externas, es un viaje nunca completado que siempre deja abiertas todas las posibilidades que ofrece lo contemporáneo. El morfoatleta siempre vive sus pausas en cierta angustia. Las ve como una pérdida de su potencial y una desviación de un objetivo que no tiene un punto fijo de llegada, se aleja constantemente, paso a paso. El cuerpo *bodybuilder* no tiene una victoria precisa que lograr. El suyo es un esfuerzo como el de Sísifo, pero sin tener un propósito establecido.

II. DESTRUYENDO EL CUERPO *BODYBUILDER*

II.1. La enfermedad invisible

Según Le-Breton (2007:24) en nuestras sociedades el cuerpo se ha convertido en algo superfluo, ajeno a la persona y percibido como un material accidental, inapropiado pero moldeable. El cuerpo es sospechoso, el hombre no se reconoce en él sino de una forma muy secundaria, de modo que el cuerpo sirve como presencia pero no como identidad. Ese cuerpo devaluado puede ser modelado, de hecho tiene que ser modelado para que consigamos su transformación conforme a la idea que nos hacemos de él de modo que lleguemos al objetivo de convertirlo en una afirmación de sí (25).

La transformación se consigue con el martirio, con el dolor que crea formas corporales. Pero cuando el cuerpo, en su búsqueda de crear una identidad que supere a la presencia, se martiriza hasta límites extremos, más allá de lo que es el desarrollo sano del sujeto, es claro que no es la salud lo que pretende. Sloterdijk (2000), nos sirve para explicar esto de una forma analógica pero interesante. Este autor señala que los individuos comprometidos con una forma de entrenamiento (no solo deportivo o físico) revelan la dimensión ascética de la existencia (atletas entre ellos, morfoatletas incluidos). Habla de «la buena repetición» como concepto contrapuesto a lo que sería el ejercicio del poder según Foucault. En esa buena repetición se pone en marcha de manera consciente por el sujeto una elevación, una distinción ética. La buena

repetición es la que se entrena de manera activa para excederse, crecer, mejorar, llegando allí donde parecía imposible a través de ejercicios que debilitan las antiguas costumbres para instituirlas con aquellas más elevadas. La «mala repetición» es aquella en la que uno se deja dominar por las pasiones, las ideas, las costumbres, no cuando actúa la voluntad ética. El problema es que nuestra sociedad burguesa ha convertido el entrenamiento con buenas repeticiones al estrés del continuo desarrollo de la performance y, por tanto, la potenciación química, biotécnica y quirúrgica frente al perfil ético: el atleta cree que puede intervenir su existencia como si fuera un objeto externo, reduciendo el sujeto en vez de medir las necesidades y los deseos del sujeto en términos de autonomía, libertad, creación de sí, mejoramiento y crecimiento personal. Hasta ahí se ha llegado porque el mundo interior de los que se dedican a ejercitarse se entrelaza con potencias externas generadoras de ideas.

En tal contexto de «malas repeticiones», el martirio del cuerpo es una forma de enfermedad, y no solo porque el exceso de ejercicio pueda ocasionar el trastorno de la vigorexia (dismorfia muscular, Fanjul, 2009), y es una forma de trastorno en la percepción del propio cuerpo y del rol que dicho cuerpo juega en las relaciones con otros hombres y con las mujeres. Aquellos deportistas con alteraciones en la percepción de su imagen corporal pueden desarrollar conductas alteradoras de su normal y sana alimentación, lo que puede tener consecuencias en la aparición de trastornos en la conducta alimentaria. El martirio del cuerpo no puede buscar un ideal de salud o de virtud ética sino un ideal de enfermedad. El martirio mismo es una enfermedad, y no ser consciente de ello lo que hace es impedir lograr la salud. Si se pregunta a los fisicoculturistas extremos, obviamente no reconocerán esto –no hablamos aquí de la vigorexia, sino de términos ontológicos, de la esencia del ser humano, al igual que no hablamos de la enfermedad en términos médicos sino igualmente ontológicos. Los fisicoculturistas extremos dirán que buscan un ideal estético. El martirio del propio cuerpo se utiliza como vía para la búsqueda de lo sano, en la medida que enfermar no es un camino en busca de la salud. La enfermedad es contrapuesta a la salud, si hay enfermedad no hay salud y viceversa. Por tanto, el camino hacia la salud no puede ser un camino *a través de* la enfermedad. El camino hacia la salud es lo contrario: es el abandono de la enfermedad.

En la escena fisicoculturista durante los últimos años, sin embargo, en muchos profesionales morfoatletas se ha seguido una idea contraria: hacia una pretendida e idealizada salud a través de la enfermedad. En esto sigue la tendencia general de nuestra sociedad, de calvinismo en el trato al cuerpo. «Es el calvinismo del culto a la salvación corporal, con constante activismo mortificante que busca disciplinar los cuerpos para poder salvar su carne, aplazando

indefinidamente su corrupción inevitable mediante dietas drásticas, gimnasias inflexibles y extremas, dejar de fumar, dejar de beber y demás trabajos forzados por la terapéutica medicalización de la carne» (Gil Calvo, 1996:222). Es obvio que algo falla: o el entendimiento de lo que es sano, o la idea que se tiene de la enfermedad y por tanto de lo que no es sano, y por ello la idea de lo contrario, de lo que es sano. Los ideales fisicoculturistas puede que hayan sido manipulados para ocasionar ese caos en el entendimiento de lo que es racional y natural en el ser humano: para estar sano hay que caminar hacia la salud, no por caminos de la enfermedad, que solo llevan a más enfermedad.

El ideal de salud en cierto sentido, y en algunos casos, se ha pervertido, y lo que para muchos es un ideal de salud en realidad es otra cosa: acaso un engaño de parte de la poderosa industria fisicoculturista, que sabe que los enfermos consumen más que los sanos en medicinas para curar su enfermedad, pues uno no toma aspirinas cuando no le duele la cabeza sino cuando sí le duele; una imagen falsa de lo que es y lo que debe ser el propio cuerpo, una idea no menos falsa de lo que los demás desean y esperan de nuestro propio cuerpo, una idea equivocada de lo sano y lo enfermo, lo bello y lo feo, de lo moral y lo inmoral; etc.

Muchas pueden ser las causas, pero sí es evidente que, y a los hechos nos remitimos, el ideal fisicoculturista extremo, que pasa por el martirio del propio cuerpo, no es un ideal de salud sino de enfermedad, por tanto equivocado, erróneo en sus planteamientos, no solo porque se ponga en riesgo la salud (lo cual es un problema médico, además de filosófico) sino porque ontológicamente se han subvertido todos los valores creando esa confusión en estos practicantes extremos del fisicoculturismo: no saben qué es lo sano, qué es la enfermedad, qué es lo bello, qué es lo horrendo… aunque si les preguntan te contestarán que sí lo saben, y dirán que es «un estilo de vida», frase que lo dice todo (es histeria con la salud que, en última instancia es histeria con la producción neoliberal), pero que no dice absolutamente nada (Han dice que «(l)a proliferación de lo sano es tan obscena como la proliferación de la obesidad», 2017:51), y que es eminentemente propagandística, como bien sabían los fascistas italianos, ya que fue uno de sus lemas más publicitados («*Il Fascismo é un estilo de vita*»); porque una frase nada puede decir para que sea genialmente publicitaria: que el mensaje lo genere el receptor, por sí mismo, y entonces la frase querrá decir lo que convenga al receptor, y por tanto se adherirá de forma natural al mensaje encubierto que hay debajo de esa frase, normalmente consistente en que se compre algo, un producto nutricional, un aparato, un medicamento o una ropa deportiva (Guerrero, 2014); esto es, que se alinee con la idea de producción neoliberal.

II.2. Enfermedad como malestar ontológico. Cuerpo *bodybuilder* como cuerpo enfermo

Hay que resaltar que el cuerpo es un recordatorio físico permanente de la enfermedad. La enfermedad se manifiesta a través de marcas corporales, sirve como representación de la descomposición, del dolor y de las lesiones (Martín Hernández, 2012:702). Como la representación de la enfermedad se asocia al cuerpo, no se concibe que las enfermedades lleguen por casualidad sino por alguna acción o inacción del cuerpo. Ello conlleva la necesidad de «culpabilizar al enfermo, que son las víctimas que sufren enfermedades, especialmente cuando éstas son infecciosas. Se esgrimirán para ello razonamientos morales, explicaciones de carácter ideológico a una enfermedad» (Martín Hernández, 2012:694-695).

La tenue distancia entre lo saludable y lo meramente traumático en el cuerpo es muchas veces rebasada inconscientemente, provocando el desastre. En todos los casos el esfuerzo de los ejercicios, las disciplinas y las dietas tienen la dimensión simbólica del dolor. Cuanto más se sufre, el cuerpo mejor se desarrolla y el resultado lleva a auténtico goce y autoestima, a sentirse bien, a alcanzar el paraíso deseado en el mundo del aquí y ahora. El problema es que se produce un abandono paulatino del ideal moral del cuerpo como recipiente de virtudes para acentuar los aspectos físicos externos (Cortázar, 2010:107).

En el cuerpo *bodybuilder* se quiere controlar el propio cuerpo para controlar el mundo (idea de cuerpo fenomenológico). Si no se consigue controlar el cuerpo para controlar el mundo, surge la enfermedad a partir de la noción posmoderna del cuerpo como insuficiente, imperfecto, más bien despreciable, fósil de una humanidad destinada a desaparecer, el cuerpo *bodybuilder* quiere revertir la situación, propugnando una salud ideal del cuerpo.

Pero la enfermedad en algún momento de nuestras vidas es inevitable, de ahí que digamos que el hombre es un animal nosóforo, esto es, portador de enfermedades. La palabra enfermo procede del latín: *infirmus*, literalmente falto de firmeza. Nosóforo, de *noso*-enfermedad y *phoros*-que lleva, era para los griegos la camilla en la que se transportaban a los enfermos. Durante años en Medicina se consideró a la enfermedad como «el silencio de los órganos», algo hoy desterrado del vocabulario médico puesto que buena parte de las enfermedades son silentes e insidiosas en su origen y cuando llaman nuestra atención poco podemos hacer. La enfermedad es una caída, no una destrucción, siquiera parcial, del cuerpo del hombre, por tanto del sujeto. «Caer es precipitarse en la caída, descender, *bajar a otro plano*, devenir unidimensional, horizontal, ponerse más abajo, en situación de inferioridad, y por lo tanto no pertenecer al mismo grupo de antes (pese a conservar el rango social, que a veces también se pierde): Aquí

la ruptura de planos es más que sociológica, dada la profundidad de la caída en el descenso» (Díaz, 1983:69).

En la tradición dualista de las teorías del cuerpo humano, en las que el cuerpo es origen de todo mal y por eso ha de ser apartado, se es proclive a rápidamente sacar al enfermo del concepto sujeto. Sólo con el paso del tiempo en la sociedad moderna el hombre enfermo no pierde ontológicamente.

Al igual que ha ocurrido con el cuerpo de la mujer en el sujeto moderno, el cuerpo del enfermo ha tenido que lidiar con su posible expulsión del concepto debido a que «(l)a intencionalidad corporal se frustra o, al menos, se ralentiza; las destrezas corporales y las habitualizaciones no se pueden ejercitar cuando falla nuestro anclaje en el mundo» (López Sáenz, 2010:101). La esencia del sujeto de un cuerpo enfermo, no obstante, no es menos esencia por estar el cuerpo enfermo. Uno "está enfermo", no se dice que uno "es enfermo". Nuestro mundo no es menos humano por el hecho de estar uno enfermo. El hombre es, y lo es tanto cuando está sano como cuando está enfermo. Cuando Aristóteles señalaba que lo finito se compone de potencia y acto, estaba también queriendo decir que en lo finito está tanto la salud como la enfermedad, de modo que en la salud puede haber desequilibrio o enfermedad (Díaz, 1983:67). Por eso el estoico Epícteto señalaba que la enfermedad, siendo un impedimento del cuerpo, no lo es del albedrío, a menos que el cuerpo así lo consienta, y ponía como ejemplo la cojera: que será un impedimento de la pierna, pero no del sujeto. Según esto, la enfermedad es un estado, no una idea del ser. Cuando el hombre enferma, cae pero no se destruye ontológicamente. La enfermedad forma parte de su vida. El enfermo no deja de ser sujeto, ni es menos sujeto, por mucho que uno devenga inestable, inquieto, inseguro de su propio cuerpo, e incluso volverse incrédulo respecto a su propio cuerpo. Lo que existe es un malestar ontológico, pues el dolor que limita e individualiza al cuerpo es también síntoma de un malestar «que nos obliga a enfrentarnos de una determinada manera a nuestro ser-en-el-mundo. Al no reducirse a una simple afección orgánica producida por estímulos internos o externos más o menos localizables, ni siquiera a una más de nuestras sensaciones internas, al afectar a todo nuestro ser relacional, a la existencia y la coexistencia, el dolor no es únicamente una experiencia subjetiva, sino también intersubjetiva y objetiva, como cualquier otra» (López Sáenz, 2010:108).

La enfermedad es consustancial al hombre porque el hombre es carencia, de modo que la esencia del hombre no es concebible sin la enfermedad. Sea esto consecuencia del pecado original, que nos ha castigado con esta rueda de Sísifo que es la enfermedad, o sea consecuencia

de la simple la Naturaleza de las cosas, la enfermedad es humana, y como es humana, humaniza al enfermo, porque todas las características humanas, cuando se producen o se manifiestan, lo que hacen es humanizarnos, hacernos más humanos, entrar en terrenos de nuestro ser íntimo en cuanto seres humanos.[146]

Solo la muerte destruye el ser del hombre, no la enfermedad. La enfermedad no es un estadio, peldaño, escalón o fase de la muerte. La muerte no es algo que se manifieste por etapas, o peldaños, pues no tiene fases. La muerte es, y es cuando es muerte, ni antes ni después. A la muerte se puede llegar por la enfermedad o por la salud, por tanto la muerte no tiene nada que ver per se con la enfermedad, ni tampoco con la salud, o tiene que ver con una lo mismo que con la otra.

La muerte se vale por sí misma. Solo las doctrinas perversas como el nazismo y fascismo consideran la enfermedad como limitador de la humanidad del hombre, de su esencia ontológica. Solo esas doctrinas conciben la enfermedad como destrucción del hombre. Su visión es necrofílica: ven la muerte como un estadio después del cual vendrá otro peldaño en una

[146] Giovani Papini (1982) hace hablar a su doctor Olafsen en su novela *Gog* de 1931, de la siguiente manera para reivindicar la humanidad de la enfermedad: «La enfermedad es necesaria, en lo que respecta a la salud, a la perfección y a la duración del cuerpo humano. Aquel que está sano, tiene, como demuestra la experiencia, un mal escondido. Si el morbo se manifiesta es preciso respetarlo, no turbar su curso. Únicamente en los casos en que se excede y amenaza comprometer el equilibrio, es aconsejable inocular el germen de otra enfermedad que pueda contrarrestar o combatir la primera. (…) Es preciso persuadirse de que las "enfermedades no son otra cosa que medicina". Son una válvula de seguridad, un vehículo de desfogamiento, una reacción contra los excesos de la salud, un precioso preventivo de la Naturaleza. Deben ser acariciadas, cultivadas y, si es preciso, provocadas. No se extrañe. Si un hombre persiste demasiado tiempo en una salud inquietante –pródromo constante del desastre–, es necesario someterle a una cura enérgica, es decir, transmitirle alguna enfermedad, aquella que mejor corresponda el equilibrio de su organismo. (…) ¡Desgraciado del hombre que no está nunca enfermo! De ordinario, la Naturaleza provee, pero si no obra es preciso el médico para reparar la falta. Por tanto, sólo en dos casos debe intervenir la medicina racional: para dar una enfermedad a los sanos obstinados o para darla a los que están enfermos, bien para atenuar o para reforzar otra enfermedad contraída naturalmente. En una palabra, el verdadero médico debe ser un nosóforo, es decir, un portador de enfermedades, únicamente con este método se puede tutelar la vida de los hombres. El viejo concepto del médico que se esfuerza en hacer desaparecer los síntomas de la enfermedad ha pasado a la historia, pertenece a la fase barbárica de la patología. El único motivo por el que los médicos ordinarios persisten todavía es la cobardía humana. Los hombres temen el dolor, no quieren sufrir, y entonces recurren a esos farsantes que se vanaglorian de hacer cesar los sufrimientos y que tal vez consiguen adormecerlos verdaderamente por medio de drogas benéficas y maléficas. No saben esos desgraciados que el dolor, incluso el físico, es necesario al hombre lo mismo que el placer, como la enfermedad es necesaria lo mismo que la salud. Pero puede que haya un exceso de morbo –peligroso, lo mismo que un exceso de salud–, nosotros podemos y debemos intervenir únicamente para oponer una enfermedad nueva a la que se halla instalada en el paciente. Algunos, hoy, comienzan ya a aplicar, aunque sólo sea accidentalmente, mi método, y hay algunos psiquiatras que combaten la parálisis progresiva inoculando las fiebres tercianas, siempre con la absurda pretensión de curar.»

escalera ideal. Para esas doctrinas perversas, la enfermedad sí forma parte de la muerte y viceversa: la muerte elimina lo enfermo restituyendo la eugenesia humana. Para querer que la muerte elimine lo enfermo, previamente se ha calificado la enfermedad como no humana, como no sustancial al hombre, de modo que el hombre enfermo es menos hombre, es un *untermensch*, un subhumano, especie nueva creada por los que se dicen humanos, que son los dominantes.

Así pues, se dice que uno "cae enfermo" para identificar que la enfermedad es colocarnos en un plano inferior, distinto, desde el que tenemos que recuperarnos de la caída, subir a un plano superior en el que gocemos de salud. La salud, como lo opuesto a la enfermedad, igualmente forma parte de la esencia del hombre, de su naturaleza ontológica. Estar sano es un deseo, en la medida que no se quiere caer en la enfermedad. La salud, por tanto, es un estado y un deseo del ser humano, un estado y un deseo naturales a su condición humana. El hombre es consciente de lo que es la enfermedad y la salud, y quiere estar sano, no enfermo. La salud, desde este punto de vista, es un ideal, una utopía. Un ideal que se proyecta sobre el propio cuerpo. Es el cuerpo el que enferma, y por tanto es el cuerpo el que debe estar sano.

La enfermedad es, más que un síntoma, un estado de nuestro cuerpo. La salud, por lo mismo, es otro síntoma y estado del mismo cuerpo. El sujeto, en consecuencia, no se vacía por la enfermedad pero sí sufre una crisis de identidad. La enfermedad es conciencia de que el cuerpo se escapa de control, y eso es lo que provoca la crisis de identidad.

Al comentar la idea de cuerpo *bodybuilder* en apartados posteriores, veremos que el cuerpo *bodybuilder* hoy día vive inmerso en una aporía, pues fomentando públicamente una idea de salud, es capaz de poner en riesgo su propia existencia en virtud de la consecución de una imagen corporal dada, aun no siendo saludable. Esa aporía ha llevado al fisicoculturismo a representar una pulsión de muerte: por satisfacer un hedonismo y un narcisismo no controlados, el atleta pone su vida en grave riesgo de muerte, y lo conoce y lo asume.

II.3. Construyendo un ciborg como negación de la carne

La pérdida de fisicidad del cuerpo supone que sea amenazado por fuerzas que vienen desde el exterior, de los avances que se producen en la ciencia y la tecnología, y de la ingeniería biomédica, ingeniería genética, cirugía plástica, prótesis de alta tecnología, cambio de sexo, marcapasos recargables, articulaciones artificiales, etc. que contribuyen a redefinir el cuerpo como un cuerpo de carne en la idea moderna, o como una máquina de carne en la idea posmoderna. Se desvanecen cada vez más las fronteras que separan el hombre de la máquina,

que ha llevado incluso a algunos a reclamar para las máquinas derechos similares a los que tienen los hombres (Le-Breton, 2007:27).[147]

El cuerpo considerado como estructura imperfecta ya fue proclamado por Bataille, quien, sin embargo, no declaró su obsolescencia, sino sólo su incapacidad estructural, que define la situación precaria del hombre «acorralado en medio de los elementos universales» (Bataille, 1997:81).

Le-Breton en *Adiós al cuerpo* (2007) al respecto sostiene lo siguiente: «nunca antes, sin duda, como sucede en nuestras sociedades occidentales, los hombres habían utilizado tan poco su cuerpo, su movilidad, su resistencia. La tensión nerviosa (estrés) ha rebasado el gasto físico. Las capacidades musculares caen en desuso fuera de los gimnasios, relegadas por la energía inagotable que proporcionan las máquinas […] El anclaje corporal de su existencia pierde poder» (23). Esto entronca bien con la frase de Descartes: «Supongo que el cuerpo no es más que una estatua o una máquina de tierra que Dios crea *ex profeso*».

Se deja atrás el canon clásico de cuerpo para unir lo orgánico y lo inorgánico que ponen en comunicación un mundo interior y un mundo exterior, siendo el exterior sin límites, de modo que el cuerpo se transforma bien en un *poscuerpo* con intención de perdurabilidad bien en una realización nueva humana basada en que, siendo consciente de su propia condición, el cuerpo empiece a planificar nuevas estrategias. Empezará, en todo caso, por luchar contra las enfermedades y la muerte. Ese nuevo cuerpo, mitad humano mitad máquina o prótesis, es el ciborg —una abreviación de la expresión «*cybernetic organism*», como organismos humanos cibernéticos. El ciborg, según Haraway (1995) es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. Igualmente, el ciborg

[147] «La aparición de nuevas tecnologías no sólo está ajustando nuevas formas de subjetividad, sino también, y esto es lo provocador, una *nueva carne.* El cuerpo ha dejado de ser algo natural. Se expanden los implantes y los injertos en un rediseño exaltado del cuerpo, subordinado ya no sólo a la auscultación, sino a su hibridación, segmentación e incluso a su vaciamiento. El cuerpo ya no sólo es designado socialmente a través de los discursos sobre él, sino que es tocado y trastocado por el moldeo que hace de las representaciones dominantes que significan al cuerpo. El cuerpo, la piel son el papel donde la sociedad escribe sus discursos» (Barrera, 2009:158). Específicamente en el deporte, la tecnología tiene un papel cada vez más importante, «y no sólo en aquellos deportes en los que el deportista utiliza algún tipo de vehículo (motorismo, ciclismo, etc.) donde los avances tecnológicos son continuos y cada vez de mayor envergadura. Pero si por lo general, estos avances tecnológicos logrados en los complementos que utilizan los deportistas ya constituyen un problema para los puristas, cuando la tecnología afecta directamente al cuerpo humano, las dudas acerca de su legitimidad ya son mayúsculas» (Moreno, 2013:21).

es materia de ficción y experiencia vivida que cambia, una lucha en las fronteras entre ficción y realidad social.

En el contexto posmoderno, el pensamiento poshumanista y feminista así como el arte contemporáneo, especialmente desde los años setenta hasta nuestros días, han patrocinado la imagen del ciborg, un cuerpo sustentado en las tecnologías que le dotan de capacidades infinitas, que le insuflan una idea de inmortalidad (Parralo, 2007:258). Según Haraway (1995:73-74) el cuerpo se manifiesta en el gusto por la estética maquinal. Se concibe como una máquina más en el ancho mundo de las máquinas y de sus procedimientos. El cuerpo ha vuelto al mundo cartesiano, a ser un mero objeto que reacciona frente a los síntomas externos, pero que no analiza ni razona los porqués ni busca el sentido, tal como sí hace la mente. El cuerpo ha vuelto a ser prescindible en esta era victoriosa de la tecnología. Si eso es así (seguimos con Haraway, 1995), la ciencia biológica ha sido desplazada por la teoría de los sistemas, desde la gestión científica de Taylor y la ingeniería humana de la persona a la ergonomía moderna y el control de la población, desde la psico-biología a la socio-biología, desde la medicina científica a la gestión de inversiones.

El cíborg es una representación de un cuerpo humano al cual se le han añadido elementos mecánicos. El ciborg es «un instrumento revolucionario en el propio interior del cuerpo pues incorpora la máquina en el hombre, la prótesis en el órgano, lo imaginario en lo real… invierte también la división sexual de las tareas instaurando la técnica de la relación de género» (Haber, 2012:34).[148]

Es, al menos idealmente, mitad hombre y mitad máquina, si es posible esta expresión que parte en dos el ser humano, como si fuera solo un elemento físico material, mensurable, cortable, divisible…; «un ser formado por materia viva y dispositivos electrónicos. Individuos intermedios, todavía humanos en la medida en que al menos una parte de su estructura biológica natural, el cerebro, pertenece a una persona en la acepción tradicional que tiene esta palabra; otras partes de su cuerpo, en cambio, habrían sufrido una serie de transformaciones mediante implantes tecnológicos que habrían conseguido transformarlos en una especie de superhombres o supermujeres en diversos aspectos» (Torrijos, 2004). No deja de ser hombre, por tanto de tener un cuerpo de hombre, pero tampoco es algo extraño a las máquinas. Es un ideal que forma parte de nuestra cultura popular, y no solo por las novelas y películas de ciencia ficción.

[148] Respecto al uso de las «prótesis» en el ámbito deportivo, cfr. Moreno (2013).

Vivimos, pues, en los tiempos de los cíborgs, y de los androides (máquinas sin conciencia de ser máquinas ni hombres), y pronto veremos a los replicantes (máquinas que creen que son hombres), con los problemas filosóficos que ello nos comportará.[149] Vivimos en los tiempos de la búsqueda de la diferenciación corporal, en los tiempos en los que la identidad corporal está en pleno cuestionamiento, en pleno caos disociativo, en el que la diferenciación nítida entre cuerpo y máquina ya no es tan diáfana, y en el que la mecanización de la sociedad que apareció a finales del siglo XIX, con la mecanización de la vida laboral, se ha convertido en una mecanización misma del hombre, que pasa a ser de sujeto a objeto, de sujeto a máquina en un proceso gradual de deshumanización hacia la mecanización en un proceso igualmente controlado por máquinas. Ese caos disociativo responde al hecho de que han aparecido nuevas reglas sociales que trastocan todos los valores cartesianos y escolásticos, imponiendo nuevas reglas de juego que tratan de escapar del azar, que ahora se concibe como caos, divino (o de la naturaleza). El orden simbólico establecido hasta ahora, relegando el cuerpo humano como objeto pasivo simbólico, cambia para dar paso a un tropel de contradicciones tecnológicas y de patologías sociales.

En efecto, en la medida que somos *códigos genéticos*, escrituras matriciales en el ordenador, firmas potencialmente variables en el programa de correo electrónico, con nuestro cuerpo y sus formas corporales podemos adoptar roles sociales que resultan cambiantes y que se manifiestan de manera diferente: podemos transformar nuestro sexo, nuestra identidad, nuestro género, podemos construir/deconstruir nuestro cuerpo, definitivamente un cuerpo sin órganos, sin determinación, en caos. Es la época del ser contingente, interpretable, mudable, cambiable, intercambiable. Una época que nació en el mundo gótico victoriano, con la literatura de terror y de ciencia ficción de finales del siglo XIX, ensalzada por los excesos de la Revolución Industrial, que rechaza el orden natural o divino creando paisajes y emociones imaginarias (ciencia ficción) y cuerpos monstruosos (Frankenstein) pero humanamente creíbles. De ahí hemos pasado a la época del ciborg, de la identidad como puro artificio tecnológico, en la que el infierno deja de ser algo imaginado para pasar a ser algo real y físico (Adrián, 2007:155).

[149] Ello es así porque cuando aparezcan los "replicantes", habrá que contestar a algunas de las siguientes preguntas: a) ¿sería un asesinato destruir a un replicante?; b) ¿cómo puedo saber que no soy yo un replicante y, en particular, que mis recuerdos de infancia son realmente míos?; c) ¿puede un ser humano enamorarse de un "replicante"?; d) ¿son los replicantes seres humanos a pesar de que han sido creados en una fábrica ya adultos y de que no han nacido del vientre de una mujer?; e) ¿es posible la amistad entre seres humanos y replicantes?

A lo largo del siglo XX se ha producido en nuestra sociedad una objetivación del hombre y una subjetivación del objeto. Los objetos se han integrado tanto en nuestra vida diaria que forman parte de nosotros, nos ayudan a actuar e incluso nos ayudan a pensar. Forman, por ello, parte de nuestro cuerpo, son una extensión necesaria de nuestro cuerpo. Pero también son una extensión necesaria de nuestra mente, por lo que forman parte de nuestra mente. Esa diferenciación platónica entre cuerpo y mente se ve de esta manera afectada por la aparición de máquinas pensantes que interactúan con nosotros, como extensiones naturales de objetos artificiales. Esa intensidad y cercanía, no obstante, crea importantes conflictos éticos porque nuestra alteridad frente a los objetos se hace más difusa, la cercanía con los objetos, con las máquinas pensantes, difumina nuestra diferenciación con ellos. Por ejemplo, en el lenguaje común se utiliza mucho la expresión «inteligencia de los materiales» que, según nuestros valores, sugiere cierta autonomía del objeto, en este caso los materiales, las máquinas, hasta ese punto en el que pudiéramos tratarlos como a un igual, esto es, como a un humano. Tal como afirma Matía Martín (2001:166), obviamente esto dista mucho de la realidad, pero deposita en las máquinas nuevas capacidades, considerablemente opuestas a lo que normalmente entendíamos por material.

II.4. Cíborgs y prótesis

Al menos en parte, el hombre se ha doblegado a la máquina y a la tecnología, y ha adquirido lo que él considera que son sus valores y sus idealizaciones, que las ha llevado a su propio cuerpo, al que ha añadido componentes mecánicos que contribuyen a identificarlo como ser, creando con ello una subfigura metafórica conocida como ciborg (o replicante, o Frankenstein). El cíborg está entre nosotros, y el replicante cuando llegue hará lo mismo: ni siquiera sabrá por qué no puede quedarse. Sus efectos sobre la idea de cuerpo humano, y sobre la dualidad cuerpo-espíritu no son desdeñables. La tecnología siempre ha acompañado al hombre, humanizándolo, pues fue ella quien le ayudó a salir de su condición prehumana, aunque sería mucho decir que la tecnología es la verdadera constructora de los humanos, o el entorno sobre el cual puede haberlos. Pero sí es cierto que los seres humanos no se encuentran con nada nuevo cuando se exponen a sí mismos a la subsiguiente creación y manipulación tecnológica.

Robo-cop es el perfecto cíborg, y *Terminator* es el perfecto androide: un replicante. El cíborg se diferencia del androide en que es un ser mixto hombre y máquina. Es más que una mera prótesis que ayuda, es una máquina en parte humana. La prótesis ayuda a humanizar, la máquina

deshumaniza. A su vez, la Rachael de *Blade Runner* es la perfecta replicante, como máquina que se cree humana y manifiesta sentimientos muy humanos y empáticos; y los electrodomésticos de la vida cotidiana son los androides domésticos, como máquinas sin conciencia ni idea de identidad propia que actúan como meras prótesis de otras máquinas o del cuerpo humano. Los replicantes de *Blade Runner* son simulacros de seres humanos que en algunos casos son más perfectos, física e intelectualmente. Sin embargo en el plano moral están todavía muy lejos de ellos.

En una curiosa noticia de prensa (*ABC*, edición de Internet) de fecha 5 de diciembre de 2013, se anunciaba a los cuatro vientos lo que parecía el descubrimiento de una nueva especie humana, o especie máquina, un hombre-máquina, un híbrido entre ambos que había sido reconocido como sujeto de derecho por un Gobierno.[150] En este caso, más que un cíborg, estamos ante un hombre con prótesis, que no es lo mismo. El titular del periódico va demasiado lejos al intentar deshumanizar al protagonista equiparándolo a un cíborg. Dijimos más arriba que el hombre es un animal nosóforo, que como tal puede caer en la enfermedad, en la disfunción mental o física, y sobre la cual se pueden aplicar medicamentos que se ingieren o medicamentos que se utilizan sin ingerir, como son las prótesis. El caso mencionado es uno de reconocimiento oficial de las prótesis como parte integrante de los datos personales del individuo en el proceso de identificación del mismo. Administrativamente, ese individuo es él más sus prótesis, y se le identifica oficialmente por ser él y por sus prótesis. Sus prótesis, en

[150] «Neil Harbisson se ha convertido en la primera persona en el mundo en ser reconocida por un Gobierno como «Cyborg». Esto lo demuestra gracias a la fotografía de su pasaporte, en la que las autoridades de Reino Unido le han permitido posar con su «eyeborg», un dispositivo que va conectado a su cabeza y le permite «ver» colores.» Pronto encontramos una explicación que nos tranquiliza del titular inicial: no estamos propiamente ante un hombre-máquina, ante un cíborg, sino ante un reconocimiento a efectos jurídico administrativos (en este caso referido al pasaporte de Harbisson) de una fotografía del rostro de un ciudadano que contiene elementos mecánicos. El reconocimiento jurídico se predica tanto de la parte humana de la fotografía del rostro como de la parte mecánica, lo cual tiene unas importantes consecuencias jurídicas puesto que si la parte mecánica está reconocida oficialmente, cualquier ataque a dicha parte mecánica será un ataque a la parte corporal del cíborg, y por tanto será en su caso un delito: «(e)n 2004, su solicitud de renovación del pasaporte en Reino Unido fue rechazada debido a que ningún usuario puede llevar aparatos electrónicos en la cabeza, según la Ley. Sin embargo, recopiló una cantidad de cartas y recomendaciones médicas en las que se garantizaba que el uso de este dispositivo no era un capricho, sino que mejoraba su calidad de vida. Las autoridades han cedido y Harbisson ha podido renovar el pasaporte con una foto de él llevando el «eyeborg». Cualquiera que se haya sacado un pasaporte sabe que hay muchos temas burocráticos detrás y que el logro de Harbisson es toda una hazaña... Con una fotografía de pasaporte Harbisson demuestra que el dispositivo es parte de su identidad, así que no debería ser obligado quitarse el «eyeborg». Una persona que intente quitarle el dispositivo a la fuerza podría ser acusada de lesión, ya que esto equivaldría a una herida en su rostro. El «eyeborg» traduce los colores en cierto tipo de ondas sonoras. El audio es transmitido a través de vibración de la parte baja de su cráneo a su oído interno y por lo tanto, Harbisson «escucha» y «siente los colores...»

este sentido, no son más que datos de carácter personal, como el color de sus ojos, su nombre, el color de su pelo, o su fecha de nacimiento: datos que agregados nos dan la idea perfecta de identidad del individuo. Aquí, en consecuencia, no hay proceso deshumanizante, el individuo no deja de ser menos hombre, ni tampoco más hombre. No es menos hombre porque no se le reconoce como tal, y no es más hombre en la medida que en nuestra sociedad la idea del hombre cargado de prótesis se concibe como una enfermedad, esto es, como una caída a un plano inferior, como una diferencia respecto al ideal saludable.

Robocop en este sentido, como ser humano cargado de prótesis es la imagen de un cuerpo enfermo que genera en nosotros sentimientos de compasión[151]: buscamos la parte humana del cíborg, intentando entrever qué parte del agente Murphy subsiste en esa máquina mixta. Somos nosotros los que, con nuestra compasión y empatía, humanizamos al cíborg, lo rescatamos, le damos la mano para que ascienda al plano superior del que cayó cuando el agente Murphy fue fatalmente herido. Alex Murphy tenía que morir. Era la única forma de dar vida a Robocop. Es decir, la muerte del primero era obligada. Un ser saludable, que no ha caído en la enfermedad, que no ha descendido por tanto de plano, ni necesita ni provoca esa compasión en el espectador. Igualmente, en el caso de Rachael, somos nosotros los que humanizamos al replicante; el replicante se comporta humanamente, se cree humano, y es capaz de darnos lo más humano que puede dar un humano: amor. Es el amor, aunque sea a una máquina, lo que nos humaniza, y lo que nos hace ver como humano lo que es solo una máquina.

El vacío que hay entre un ser humano y otro solo se puede llenar con amor, existiendo un abismo entre ambos, un abismo, como decía Sartre, sobre el infierno, por lo que el amor nos une tendiendo un puente sobre el abismo, un puente en el que una de las orillas no sabemos todavía si va a ser lo suficientemente sólida, lo suficientemente humanizada. Lo veremos cuando lleguen los replicantes.

[151] La acción de *Robocop* ocurre en Detroit, en un distópico futuro cercano. La ciudad es gobernada por *OCP Corporación*, mientras que las calles de la ciudad están gobernadas por bandas de delincuentes que las fuerzas policiales son incapaces de dominar. El agente de policía Murphy es masacrado por un grupo de forajidos y su cerebro se convierte en una parte de Robocop –un cíborg creado para combatir a los criminales–. Robocop es híper-masculino musculoso, incluso su armadura de acero es similar a los músculos. Apenas habla y se comunica sólo con oraciones programadas. Actúa como una máquina de matar eficiente mientras que hace su trabajo. No sabe quién es, cuál es su verdadero nombre. Es privado de la identidad y de la auto-reflexión. Pero poco a poco recupera sus recuerdos y trata de reconstruir su pasado. La transición interna del protagonista se muestra de una manera muy explícita: Robocop usando destornillador se quita el casco de metal y se ve en el espejo.

Toda visión de la corporalidad responde a los tiempos en que se vive, y la sociedad y la cultura ejercen una influencia decisiva sobre la imagen del propio cuerpo y la valoración que de ese cuerpo se tiene; y pareciera que «a cada época de la civilización le correspondiera un trastorno de la vida psíquica que, de un modo simbólico, refleja un malestar de aquella» (Romero Croce, 2012:205). Una de las características de la Modernidad es «el reconocimiento de que la ciencia y la tecnología tienen un doble filo y crean unos parámetros de riesgo y peligro, al tiempo que ofrecen posibilidades beneficiosas para la humanidad», de modo que el progreso científico y tecnológico aporta necesariamente nuevas soluciones que cambian el significado del cuerpo (Giddens, 1992:43).

El rechazo al cuerpo, el odio hacia el cuerpo señalado por Le-Breton (2007), esa destrucción del propio cuerpo que ha sido desplazado por las máquinas y que por tanto procede de una derrota, de un traumatismo cultural e histórico, legitima todas las atrocidades que podamos hacer sobre el mismo, desde el martirio ascético hasta la transformación radical a base de cirugía agresiva, cuando no de la vigorexia y la megarexia (no de la anorexia),[152] provoca de suyo un rechazo al propio ser, en la medida que como parte de nuestra realidad ontológica está el propio cuerpo. Dicho en otros términos: el hombre ha decidido des-humanizarse, convertir su cuerpo en cuanto fenómeno identitario en otra cosa diferente, cercana al mundo idealizado de las máquinas, y presentarse al resto como tal diferencia. Concibe su cuerpo como una mera máquina blanda,[153] contrapuesta a las máquinas hechas de metales duros (no biológicos) y por tanto más resistentes y perdurables, y por ello más admirables.

Según la concepción de Haraway, no está del todo claro qué es la mente y qué es el cuerpo en máquinas que se adentran en prácticas corporales codificadas. En tanto que nos conocemos a nosotros mismos en el discurso científico y técnico formal (por ejemplo, a través de la biología) y en nuestra vida diaria, encontramos que somos cíborgs, híbridos, mosaicos, quimeras... Los organismos biológicos se han convertido en sistemas bióticos, en máquinas de

[152] La *anorexia* es el trastorno de la conducta caracterizado por la búsqueda de un ideal de delgadez extrema y de restricción alimentaria que nunca se alcanza. No se busca un ideal de cuerpo, sino que el sujeto está atrapado en un espejo de aumento. La vigorexia es el trastorno psicológico y nutricional de conducta caracterizado por un exceso de práctica deportiva destinada al modelaje del cuerpo y al cultivo de la belleza y la fuerza. Al igual que en la anorexia, la meta buscada nunca se alcanza, con lo que su persecución solo acaba con el tratamiento o con la muerte del paciente. La *megarexia* es el trastorno de la conducta que hace del alimentarse un programa vital, llegando a producir sujetos de peso excesivo que no perciben su obesidad y los riesgos que para su saluda la misma conlleva (Fanjul, 2006, 2009, 2013; Castro López, 2013).

[153] Así es como el escritor William S. Burroughs, llama al cuerpo humano, en su libro del mismo título: *La máquina blanda*, Barcelona, Minotauro, 1995.

comunicación como las otras. No existe separación ontológica, fundamental en nuestro conocimiento formal de máquina y del organismo, de lo técnico y de lo orgánico (Haraway, 1995, 2005 *passim*). La copia exacta de Rachael en *Blade Runner* es la imagen de la confusión en los sentimientos y en las ideas: por un lado es reflejo de un miedo, miedo al desconcierto que supone no saber cuál es su ser, pero por otro también es reflejo de un amor y de una confusión ante la cultura del cíborg, aunque el cíborg ni siquiera sepa que es uno de los cíborgs.

La fusión de la máquina con el humano ha ocupado desde siempre el interés de muchos autores de la ciencia-ficción. Philip K. Dick (1928-1982) autor de la novela en que se inspiró *Blade Runner* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1962) analizó la diferenciación entre el ser humano y una máquina reflexiva no humana pero con rasgos cuasi humanos, creando la metáfora del androide como seres psicológicamente humanos pero que pueden llegar a comportarse de una forma inhumana, atentando contra el hombre mismo, bien porque han sido programados para ello, por lo que no son éticamente responsables de sus actos reprobables, bien porque han adquirido con el tiempo capacidad para tomar sus propias decisiones, en cuyo caso sus acciones son éticamente reprobables pero ellos no son éticamente imputables en la medida que no son seres humanos sino máquinas a las que más que encerrar en una prisión hay que desactivar. El autor presentó la relación entre lo natural y lo artificial, el hombre y la máquina, que lleva al protagonista a problemas de identidad, planteando la duda que les lleva a no saber exactamente dónde se encuentra: si en la realidad o en un sueño organizado y dirigido por otros entes ajenos a él, que provocan la lluvia artificial en la que ellos derraman sus lágrimas artificiales que expresan un sentimiento puramente humano.

Por lo demás, el cíborg genera miedo en todos aquellos que no sucumben a su estética y a su peculiar ética inimputable. Es un miedo al hijo de Prometeo, a la criatura del doctor Frankenstein, a algo que no identificamos como humano pero que compite con nosotros en nuestro terreno: en el de la humanidad. No tenemos miedo del cíborg por la violencia que pueda emplear contra nosotros, sino porque se diluye entre nosotros, es uno más, pero no es un humano.

El detective Deckard (Harrison Ford) tenía que identificar a los replicantes utilizando máquinas especiales, pues los replicantes estaban entre los hombres, confundidos con ellos, tomando decisiones entre ellos, compartiendo espacio con ellos, pero siempre sin que los hombres fueran conscientes de su alteridad, de su naturaleza maquinal. Para él, los replicantes tenían que ser siempre identificados como meras máquinas, lo más cercano a los androides posible, sin ninguna empatía que los acercara al hombre, que los humanizase, incluida la dulce

Rachael. Si tenía que retirarlos, toda empatía que desarrollase convertiría el retiro en un asesinato, por tanto deleznable moralmente. Para él los replicantes eran *pellejudos*, nombre que cosifica al sujeto, lo aleja de toda reminiscencia humana.

Con la interacción con los cíborgs y replicantes, la dualidad humano-monstruo desaparece como referencia, ya no sabemos qué es *humano* y qué es *máquina*, y por tanto qué es *monstruo*, lo cual nos genera ese miedo a lo desconocido, a las fuerzas desatadas, a la hetero-nomía, a la consiguiente pérdida de nuestra libertad y el miedo a la esclavitud, al control por terceros de nuestros actos, al control por máquinas de nuestros actos, por tanto, a la esclavitud por las máquinas. También desaparece la dualidad cultura/Naturaleza.

Ese miedo, por qué no decirlo, también es una reminiscencia de la derrota en la batalla perdida que ha causado el trauma cultural que mencionaba Marshall MacLuhan: sabemos que es vencedor, en cuanto máquina, y que nada podemos hacer en contra de él, por cuanto luchar con él es una forma de lucha contra-histórica, por tanto imposible de librar y de vencer. El miedo es signo del trauma. El trauma nos provoca el miedo, pues reproduce en todo momento la batalla y el resultado de la misma, una batalla que terminó en dolorosa derrota que significa el desplazamiento del hombre por la máquina.

II.5. Ontología del cíborg

Este acercamiento al cíborg tiene importantes efectos sobre la realidad ontológica del ser humano, pues las dualidades yo/otro, mente/cuerpo, cultura/la Naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, total/parcial, Dios/hombre (no otra cosa que el mito de Prometeo), constructor/construido, bien/mal, verdad/ilusión, activo/pasivo, etc. Esto ya había empezado con el progreso médico, que ha permitido que cuando morimos partes de nuestro cuerpo puedan ser utilizados por otros, con lo que se trastoca la idea de nacimiento-muerte, de principio-fin, lo cual lleva a la necesidad de redefinir la relación del cuerpo humano con la identidad individual.

La cultura de la alta tecnología que crea máquinas inteligentes desafía esos dualismos. No está claro quién hace y quién es hecho en la relación entre el humano y la máquina. La sociedad exige hombres que funcionen como máquinas y los hombres son buenos constructores de máquinas. El hombre es imagen de Dios en la medida que crea máquinas, como Dios creó al hombre. En el momento en que la máquina se haya impuesto valorativamente al hombre, será la máquina la que haya creado al hombre en cuanto fenómeno cultural e histórico: el hombre

será en cuanto la máquina diga y como lo diga la máquina. El hombre es menos que una máquina, pues la máquina contribuye más y mejor al progreso social. En ese momento, decimos, desaparecerá Dios, al menos culturalmente, puesto que las máquinas no tienen un dios que ofrecer que no sea una idea de eficiencia y eficacia metafísicas y utilitaristas. Desaparecido Dios por efecto de la postergación del hombre en beneficio de la máquina, desaparecerá el hombre en cuanto humano pues no hay posibilidad de humanidad sin Dios, ni viceversa.

Haraway (1995:253-254), dijo sobre la identidad ontológica del cíborg lo siguiente: «Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción… Un mundo cyborg podría tratarse de realidades sociales y corporales vividas en las que la gente no tiene miedo de su parentesco con animales y máquinas ni de realidades permanentemente parciales ni de puntos de vista contradictorios». El problema del cíborg es puramente identitario: qué es, cuál es su inmanencia, y en qué medida la esencia ontológica del ser humano se ve afectada, cambiada, por la aparición del cíborg, o del replicante. El cíborg es un organismo «(...) cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social, también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción (...) La ciencia ficción contemporánea está llena de cyborg-criaturas que son simultáneamente animal y máquina, que viven en mundos ambiguamente naturales y artificiales».

Sigue diciendo Haraway que, respecto a cómo incide en ciborg en la disrupción del patriarcado y la diferencia de géneros, «(l)a cultura de la alta tecnología desafía esos dualismos de manera curiosa. No está claro quién hace y quién es hecho en la relación entre el humano y la máquina. No está claro qué es la mente y qué el cuerpo en máquinas que se adentran en prácticas codificadas. En tanto que nos conocemos a nosotras mismas en el discurso formal (por ejemplo, la biología) y en la vida diaria (por ejemplo, la economía casera en el circuito integrado), encontramos que somos cyborgs, híbridos, mosaicos, quimeras. Los organismos biológicos se han convertido en sistemas bióticos, en máquinas de comunicación como las otras. No existe separación ontológica, fundamental en nuestro conocimiento formal de máquina y organismo, de lo técnico y de lo orgánico» (Haraway, 1995). Bajo esta perspectiva, que ha sido enriquecida a lo largo del tiempo por investigaciones de muy variada naturaleza, resulta factible abandonar la imagen separatista y dual entre lo viviente y lo técnico, de la cultura y la Naturaleza, que no resultarían ser más que variantes del dualismo tradicional cuerpo-mente o cuerpo-espíritu.

La diferencia entre lo que es natural y lo que es artificial se ha desvanecido en nuestra sociedad con el paso del tiempo. La tecnología ha traspasado la piel humana, modificando incluso procesos primarios y sustancias, o reproduciéndolas genéticamente, interviniendo en procesos de desarrollo, entremezclándolos con tejidos, sustituyendo sistemas, etc. La tecnología médica incluso ha sido capaz de superar los límites entre lo vivo y lo muerto, la diferencia entre animal y humano.

En los tiempos del cíborg la estética que presenta el cuerpo *bodybuilder* nos sirve para identificar cuál es la identidad, humana o maquinal, que hay que dar al cíborg. El fisicoculturismo, en cuanto una disciplina que representa un modelo corporal que hiperboliza muchas de las inquietudes corporales de nuestro tiempo, representando con ello sus traumas, nos permite comprobar de primera mano, y con lente de aumentos, la crisis del modelo corporal identitario de la masculinidad en la sociedad patriarcal nacida de la Modernidad y que arrastra desde entonces el trauma no superado. En cualquier caso, nos interesa ver por qué se produce esta forma de destrucción del cuerpo humano, tal y como lo entendemos hoy, por la construcción de otro cuerpo, y ver en qué medida ontológicamente hay algún cambio.

El objetivo del fisicoculturismo sabemos que es la transformación del cuerpo. Un cuerpo informe pasa a ser esculpido, tallado, con una idea de belleza que casi siempre ha sido el David de Miguel Ángel, icono de belleza masculina en Occidente. A diferencia de la cirugía estética, en el fisicoculturismo se trata de conseguir un cuerpo por etapas, aunque según el mismo patrón que en la cirugía: con un modelo. Las revistas fisicoculturistas anuncian rutinas que han hecho campeones, cada campeón tiene su propia rutina que explica detalladamente en la revista, para que aquellos que aspiran a tener ese específico cuerpo del campeón x lo puedan lograr. Es un «cuerpo de firma», una suerte de propiedad intelectual sobre un cuerpo dado, sobre una estética que sigue ese cuerpo. El fisicoculturista se transforma de forma lenta pero segura. Se va viendo en el espejo las mejoras que va teniendo cada semana, se va pesando en la báscula los aumentos de peso, y va anotando en su libreta los aumentos en los pesajes que utiliza de las mancuernas y barras. Ese proceso continuo pero lento va marcando al fisicoculturista de modo que su cuerpo se esculpe a plazos, no de manera instantánea como en la cirugía estética.

Los expertos en fisicoculturismo que actúan como propagadores de modelos, imágenes y metáforas han creado una imagen ideal del cuerpo como cuerpo-máquina o cuerpo-objeto, esto es, como un cuerpo-instrumento, por tanto accesorio puesto que todos los instrumentos son algo accesorio y utilitario. La esencia del ser es inefable y en nada preocupa a esos programadores de modelos, imágenes y metáforas, pero la necesidad es puramente económica. El cuerpo ha de

funcionar con salud porque de esa manera la máquina no tiene que ser reparada. En tal sentido, el cuerpo en su parte de carne pierde valor, ya que la parte de máquina es la que le da valor. La carne es una vez más la culpable, pero ahora no por el *pecado* de la carne sino por la *imperfección* de la carne. No es la tentación de la carne sino el mal funcionamiento de la carne, la disfunción y sobre todo la deformación.

Como el cíborg es desmontable, intercambiable, reparable, el ideal ahora es la utilidad práctica de la parte máquina, el valor mercantil del cíborg. No hay trascendencia ninguna en ese demérito de la carne, lo cual no es otra cosa que una deshumanización del ser humano. Ya no hay trascendencia, ni seres metafísicos como el demonio sobre los cuales constituir nuestras referencias morales por contraposición. Los demonios, la carne y el pecado ya no existen. Ahora los demonios son otros, no entes metafísicos sino costumbres e ideas: el sedentarismo, la figura fuera de forma, la heterodoxia corporal, etc.

El moderno Robo-cop, el perfecto ciborg e ideal del cuerpo *bodybuilder* de la Hipermodernidad. © Lula Carvalho y MGM/Columbia Pictures/Strike Entertainment.

Preparándose para una escena de la película. © Lula Carvalho y MGM/Columbia Pictures/Strike Entertainment.

El ideal cíborg no es más que una forma de destrucción del cuerpo humano a través del martirio, en búsqueda de otra identidad diferente, por tanto una destrucción del cuerpo que se justifica mediante una sublimación, una superación de lo actual, que se transmuta en algo que se cree diferente. Se habla de fuerza, de grandeza, de masa, de otro nivel, de superación, de sacrificio, de superación del dolor… Exactamente los mismos sacrificios que se hacían en la Edad Media, pero siendo entonces dirigidos a Dios. Ahora, en una disgregación identitaria similar, pero en este caso basada en el camino del dolor que se inflige al propio cuerpo. Sin estar Dios por medio, se trata de lo mismo: de una sublimación ascética, pero que, a diferencia de lo que ocurría en la Edad Media, no tiene fin, porque aquí no hay un Dios al final del camino.

Por ello mismo, «(n)o solo se trata de ocupar con el cuerpo todo el espacio, sino de alejar y retrasar infinitamente la invisible e indecidible meta para no reconocer su ausencia, para lastrar

con él la disgregación identitaria, pues el yo-culturista sólo se entiende como un cuerpo, principio y fin, nunca aceptado, siempre por conseguir, de todas las cosas» (Ferrús, 2006:111).

En los tiempos del cíborg, tras un siglo de adoctrinamiento maquinal, la autonomía del ser humano ha sido avasallada por la sociedad. De este modo, el cuerpo, como referente de la identidad personal, está siendo avasallado por la presión social. Es el tiro al cuerpo. En vez de tener como referencia nuestras vivencias personales, nuestro propio yo, cada vez más la imagen de nuestro cuerpo tiene como eje de referencia el mundo exterior, el mundo de las convenciones sociales (Romero Croce, 2012:211). «Parece lógico que el ídolo cultural del final de los ochenta y del principio de los noventa fuese Arnold Schwarzenegger, un antiguo levantador de pesas aficionado a los esteroides nacido en Austria, más conocido por la interpretación que hizo de un ciborg asesino en Terminator. Schwarzenegger es al mismo tiempo un "cachas hinchado" y un autómata insensible. Su físico reconcilia un desplegable central masculino todo pectorales definidos, con la visión interna de un motor de combustión. En *Músculo: confesiones de un fisicoculturista increíble*, Fussell (1991) describe a Arnold Schwarzenegger en términos reveladoramente *mecanomórficos*. El fisicoculturista campeón «utilizaba la sala de pesas como si fuese su herrería, para crear una férrea fortaleza humana... que mantuviese lejos al enemigo». Este «enemigo» son para Fussell los «machotes del patio de recreo» y otros «abusones del mundo» (Clemente, 2004:12).

El punto de partida para la construcción de la identidad personal se coloca cada vez más en la imagen ideal presentada por la ideología corporal dominante, en las figuras icónicas que han sido mediáticamente construidas, por tanto heterónomamente establecidas, en la medida que la sociedad no es el individuo y viceversa. El cuerpo deja de ser una fuente de satisfacción, sede del alma, aunque fuera de forma transitoria, y hay que pasar a martirizarlo para que refleje nuestro ideal asumido desde el exterior de la imagen, olvidándonos de nuestra alma, que queda relegada en un segundo plano. No reparamos en que esa proyección de nuestra imagen refleja, a su vez, nuestros miedos y nuestras ansiedades, que son miedos y ansiedades o bien propios, o bien inoculados por la sociedad y su industria cultural y propagandística. En ese estado, la nutrición ya no es una fuente de vida, de alimento, de goce sensorial, sino que es un medio con el que conseguir esa imagen, que ya hemos dicho que es fiel reflejo de miedos y ansiedades. La alimentación, sin darnos cuenta, se convierte en un desencadenante del miedo y de la ansiedad; y esto a su vez en un vacío afectivo. Tal como sucede con otros males sociales, hay que poner freno a este por todos los medios, pero un freno no puede ser volver nuestras miras a un cuerpo

que es inocente de todo ello, y castigarlo, martirizarlo como si fuera culpable. Porque no es culpable.

En los tiempos del cíborg las dualidades cuerpo-espíritu y cuerpo-materia se difuminan. Y en esa dispersión es el cuerpo quien primero sale perdiendo, quien a corto plazo sufre la derrota en esa dualidad que desaparece, y a largo plazo quien sucumbe es el espíritu encarnado en el cuerpo. El culto al cuerpo no es el síntoma de la victoria del cuerpo sino todo lo contrario, puesto que se basa en una idealización no humana sino una idealización de la máquina. El cuerpo de carne no puede competir con la máquina, por lo que habrá que convertir dicho cuerpo en una máquina para pueda seguir subsistiendo en el mundo de la ciencia y la tecnología. El culto al cuerpo, por lo tanto, se basa en un cuerpo sometido a la ciencia y a la tecnología. El cuerpo es débil, perentorio y sujeto a accidentes, y la máquina, al menos en la idea que tenemos de ella, es permanente e inmutable.

Con la degradación del cuerpo, sin embargo, nos llevamos por delante la otra parte de la dualidad. El cuerpo de moda es un cuerpo que no existe como tal en la Naturaleza: es un cuerpo idealizado, ideologizado, por tanto es un cuerpo que no es real; es un cuerpo que resulta eternamente joven, sexualmente eficaz, intelectualmente eficiente, deportivamente espléndido y médicamente sano, del que hay que mantener alejado a toda costa peligros como la obesidad, la enfermedad, la vejez o la muerte. El viejo cuerpo ha comenzado a trans-humanizarse, en el triple sentido que tiene sobre lo humano el prefijo trans-: de «más allá», de «a través de» y de «cambio». «Dentro del nuevo cuerpo, la propuesta de ideal es la del cíborg, un ser que está abandonando el terreno de la ficción científica para instalarse cada vez más cómodamente en la realidad cotidiana» (Torrijos, 2004). La propuesta está clara: el camino es hacia el cíborg.[154]

El trans-, sin embargo, no es más que un medio, un camino, para llegar al post-, y el post- es algo decididamente no humano. Dentro de ese territorio imaginario que es el cuerpo como símbolo, hay mapas que remiten a otros mapas, que describen de nuevo un espacio mítico desde nuevas perspectivas, que a su vez llegan a la máquina pura, aunque sensible. «El cuerpo post-

[154] El catedrático de robótica de la Universidad de Reading Kevin Warwick, lo ha dicho claramente, sentando las pautas que debemos seguir en ese camino trans-: «Tenemos que orientar la investigación y el desarrollo tecnológico hacia cómo mantener nuestros cerebros vivos y activos sin un cuerpo. En este momento, definitivamente el cuerpo físico es un atraso para nuestra mente. Incluso resulta rústico el mecanismo físico de comunicación. Tenemos que transformar complejas señales electroquímicas (ideas, pensamientos, imágenes) en ondas mecánicas de presión que se transmiten muy lentamente, la voz.» (*El Confidencial*, 27 de abril de 2013).

humano del androide deviene así en el cuerpo-objeto por antonomasia: el cuerpo-propiedad, sobre el que se puede ejercer el poder de manera que queda incluso fuera del control legislativo y moral, se refiera este a aspectos laborales o sexuales. A tanto llega la objetivación que en la película, al lado de los androides que han regresado en busca del Padre, el héroe es un *blade runner*, un policía caza-recompensas de Los Ángeles al que encargan la misión de irlos retirando (eufemismo por no saber utilizar la palabra asesinar en un contexto no humano) para evitar los problemas que su presencia puede generar al tener y utilizar voluntad propia. Cuando parece que la idea del cuerpo humano tradicional, débil y perentorio, está superado, una lectura más precisa del mito del androide nos remite de nuevo al hombre como propietario, y por tanto como amo y señor de todo lo creado, y más si lo ha sido por él. Lo importante, de nuevo, es el alma, aquella cualidad inherente al nacimiento biológico, característica última que permite mantener el poder de establecer la leyes necesarias para definir a los androides y otros seres posibles como no-personas y utilizarlos, por tanto, como objetos» (Torrijos, 2004).

El problema radica en que, mientras los humanos quieren ser cíborgs, curiosamente los cíborgs quieren ser humanos: «ni el cuerpo construido como robot o autómata, ni el programado como cíborg invencible, ni el anoréxicamente sutilizado son capaces de morar *como* hombres y *con* los demás hombres, ni pueden atenerse a ellos y a las cosas: ello sólo lo puede el cuerpo comprometido, esto es el cuerpo del umbral, el vano que deja ser hombres y cosas» (Duque, 2007:43).

La muerte, en suma, es lo que nos hace humanos, porque nos iguala. En el siguiente diálogo el replicante reclama a su creador el derecho a morir como los humanos:[155]

«SEBASTIAN: ¿Sr. Tyrell? He traído a un amigo.

[Entran en la habitación de Tyrell. Un espacio iluminado por velas. Tyrell mira a Roy].

TYRELL: Me sorprende que no hayas venido antes.

ROY: No es cosa fácil conocer a tu creador.

TYRELL: ¿Y qué puedo hacer yo por ti?

ROY: ¿Puede el creador reparar lo que ha hecho?

TYRELL: ¿Te gustaría ser modificado?

[155]Para la reproducción de los diálogos seguimos la traducción al español de la cinta cinematográfica comercializada en modo DVD, © de Orion Pictures Corporation.

ROY: ¿Y quedarme aquí? [pausa] Pensaba en algo más radical.

TYRELL: ¿Qué?... ¿Qué es lo que te preocupa?

ROY: La muerte.

TYRELL: ¿La muerte? Me temo que eso está fuera de mi jurisdicción, tú…

ROY: Yo quiero vivir más, padre.

TYRELL: La vida es así. Hacer una alteración en el desarrollo de un sistema orgánico de vida es fatal. Un programa codificado no puede ser revisado una vez establecido.

ROY: ¿Por qué no?

TYRELL: Porque al segundo día de incubación, cualquier célula que ha sido sometida a mutaciones de reversión alcanza unas pautas de retroceso, como las ratas que abandonan el barco, que va a hundirse, y luego el barco se hunde.

ROY: ¿Qué hay de la recombinación EMS?

TYRELL: Ya lo hemos intentado. El Etil Metano Sulfato es un agente alcalino y un poderoso mutante. Creaba un virus, tan letal que el individuo moría antes de que acabara la operación.

ROY: Entonces una proteína represora que bloquee las células operantes

TYRELL: No impediría la duplicación, pero eso llevaría a un error en la réplica que hace que la recién formada DNA lleve consigo una mutación. Y así llegamos de nuevo al virus, pero esto sólo es teoría. Tú fuiste formado lo más perfectamente posible.

ROY: Pero no para durar.

TYRELL: La luz que brilla con el doble de intensidad dura la mitad de tiempo. Y tú has brillado con muchísima intensidad, Roy. Mírate. Eres el hijo pródigo. Eres todo un premio.

ROY: He hecho cosas malas.

TYRELL: Y también cosas extraordinarias. Goza de tu tiempo.

ROY: No haré nada por lo que el dios de la biomecánica me impida la entrada en su cielo.

[Roy besa a Tyrell en la boca. Toma su cabeza entre sus manos, aplasta su cráneo y hunde los pulgares en sus ojos].»

En efecto, tanto *Robocop*, desde su parte humana de Murphy sobre todo, como los replicantes de *Blade Runner*, sueñan con ser humanos, con la falibilidad, con el envejecimiento,

esto es, con la muerte. Son dioses que quieren convertirse en hombres, reproduciendo el mito del dios que se convierte en hombre, un mito muy cristiano. Los replicantes no entienden por qué tienen que morir en su condición de máquinas, y no como hombres, como una forma de demostrar su compromiso humano. Lo vemos en el diálogo final de *Blade Runner*, en el enfrentamiento entre un astroso detective, remedo de Philip Marlowe, pero humano al fin y al cabo, y un replicante casi perfecto, Roy, que es consciente incluso de su propia muerte:

«ROY: Esto duele. Has sido algo irracional. Sin mencionar el comportamiento antideportivo. [Roy se ríe al observar a Deckard trepar hasta la azotea] ¿Adónde vas?

[Deckard llega a la azotea. Intenta saltar hasta otro edificio, pero se queda corto. Se mantiene suspendido de una viga con el vacío bajo sus pies].

[Roy toma una paloma. Salta prodigiosamente. Observa el sufrimiento de Deckard, a punto de caer al vacío].

ROY: Es toda una experiencia vivir con miedo, ¿verdad? Eso es lo que significa ser esclavo.

[Deckard cae, pero Roy logra sujetarlo en el último momento. Le levanta en vilo y le deja sobre la azotea].

ROY: Yo he visto cosas que vosotros no creeríais. Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la Puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.

[Roy muere. La paloma sale volando hacia el cielo].

DECKARD [voz en off]: No sé por qué me salvó la vida. Quizás, en esos últimos momentos, amaba la vida más de lo que la había amado nunca. No solo su vida; la vida de todos, mi vida. Todo lo que él quería eran las mismas respuestas que todos buscamos: de dónde vengo, adónde voy, cuánto tiempo me queda. Todo lo que yo podía hacer era sentarme allí y verle morir.

GAFF: Ha hecho un buen trabajo, señor. Supongo que ya está acabado.

DECKARD: He acabado.

GAFF: Lástima que ella no pueda vivir, pero ¿quién vive?

[Corte. Apartamento de Deckard. La puerta está abierta].

DECKARD: ¿Rachael?, ¿Rachael?, ¿Rachael?

[Deckard encuentra a Rachael durmiendo].

DECKARD: ¿Me quieres?

RACHAEL: Te quiero.

DECKARD: ¿Confías en mí?

RACHAEL: Confío.

[Deckard y Rachael salen del apartamento. Caminan hacia el ascensor].

DECKARD: Rachael.»[156]

II.6. Cuerpo *bodybuilder* y su enfrentamiento a la idea del ciborg

El cuerpo *bodybuilder* es una reacción simbólica a la amenaza que sobre el sujeto se yergue y su identidad. Le-Breton (2007:43) dice que el *bodybuilder* para de la dualidad entre el espíritu y el cuerpo, y se centra en el cuerpo ejerciendo tal resistencia simbólica en defensa de la identidad del sujeto. No es que se deje invadir por la máquina, sino que el cuerpo bodybuilder transforma su cuerpo en una especie de máquina, en una «versión vida del androide». A través del cuerpo, emerge el Yo de forma hiperbólica, pues desde los músculos desarrollados se adquiere la identidad, en la medida que los músculos desarrollados son fruto de una decisión del sujeto, una producción personal y controlada del mismo gracias a la cual se apropia del cuerpo, retomando con ello el control de su existencia. El control radical que el sujeto ejerce sobre su cuerpo *bodybuilder*, sobre las técnicas de ejercicios y sobre la alimentación es una manifestación de la radical resistencia. El uso obsesivo de las máquinas cumple el objetivo buscado: éstas parecen penetrar en el cuerpo y entrar en su composición, hasta fundir el cuerpo *bodybuilder* con las máquinas de musculación (Le-Breton, 2007:45).

Obviamente sin ser conscientes de esos cambios ideológicos subyacentes, en el fisicoculturismo profesional de los años noventa y sobre todo en los años dos mil apareció una estética nueva, que hemos denominado como *monstruosismo*, caracterizada por unos desarrollos musculares extremos, desproporcionados, con competidores con más de ciento veinte y ciento treinta kilos de peso y como unas proporciones jamás vistas. Profesionales como Ronnie Coleman, Jay Cutler, Paul Dillet o Markus Ruhl son representantes de esta nueva

[156]Para la reproducción de los diálogos seguimos la traducción al español de la cinta cinematográfica comercializada en modo DVD, © de Warner Bros. / Ladd Company / Shaw Brothers.

estética que se fija en la belleza maquinal. Los fisicoculturistas irradian una idea de cuerpo que se quiere parecer a la máquina, una máquina que no necesita la grasa. Estos fisicoculturistas quieren ser como *Robocop*, máquinas perfectas hipertrofiadas y autosuficientes. Responden con ello al cambio en la mentalidad social que se ha reavivado en esos mismos años, proclive a la estética maquinal que conlleva una dilución del cuerpo. Ya no estamos ante el sometimiento el cuerpo sino ante un cuerpo sometido. El problema es que con la atracción estética también se produce una atracción valorativa y ontológica, que, asentada en la referida pérdida de fisicidad, conlleva un proceso paulatino de primero dilución de lo genérico de modo que el ciborg es una criatura post-género, esto es, no tiene relaciones con la bisexualidad imperante en la sociedad patriarcal, y segundo una deshumanización en cuanto vacía al sujeto en pos de la máquina mediante la introducción de esa máquina en el concepto de sujeto. El fisicoculturismo, como actividad social en la que la tecnología (en la industria de alimentos y productos nutricionales y similares, y equipos de gimnasia) juega un importante rol, ha sido dominado y regulado socialmente por esa tecnología.

Pues bien, en nuestra época de malestar, un trastorno de nuestra psique, que se refleja en la disociación del cuerpo y la mente, que ya no son dos partes de una misma realidad, sino que se bifurcan para dar paso al cíborg. No estamos en la disociación del cuerpo y la imagen, que es la batalla que se ha librado hasta nuestros días desde finales del siglo XIX, que instituyó socialmente la idea de mecanización como progreso social, y la valoración de las máquinas como conformadoras de ese progreso social, político y económico, siguiendo con ello la doctrinas cartesianas de la doblegación de la Naturaleza mediante la creación de lo artificial, lo hecho por el hombre para el dominio de dicha Naturaleza. Estamos en un paso más adelante: ahora le toca el turno al propio espíritu. La idea de mecanización ataca al ser, en su parte espiritual, y lo hace atacando al ser en su parte corporal. La carne es perecedera, por tanto, la carne es prescindible.

En el estudio de la corporalidad moderna el fenómeno estético e identitario del fisicoculturismo nos sirve muy bien para describir cuál es la percepción que el hombre esté teniendo de su propio cuerpo, cuál es el lugar que el cuerpo está ocupando en esa dualidad cuerpo-espíritu. Lo cierto es que en esta sociedad traumatizada e hipermoderna el hombre reniega de su cuerpo, lo concibe como un *alter ego* que ve en el espejo, que quiere cambiarlo y cualquier opción, incluida la identidad maquinal, puede que le sirva. Marshall MacLuhan hablaba de un «trauma cultural» resultado de la «autoamputación tecnológica de todas las funciones humanas» que conllevaba un desplazamiento del hombre por la máquina, es decir,

hemos experimentado una atrofia corporal debida a la incompatibilidad de nuestro «diseño natural», pensado para la caza y la subsistente, de cuerpo cazador y guerrero, con el «diseño cultural» que nos ha llevado a la comodidad, al sedentarismo y a la rutina. Es un divorcio entre el cuerpo y la mente, y el uso cada vez mayor de nuestras capacidades mentales supone una alienación del cuerpo que cae con facilidad en un odio hacia él mismo. Según Dery, «la hostilidad entre la mente y el cuerpo está implícita en el enigma metafísico existente en el núcleo mismo de la condición humana: pues simultáneamente tenemos y somos un cuerpo, nuestra carne es eso y yo» (Dery, 1998:191).

Para Beatriz Ferrús (2006:113) el fisicoculturismo es un mundo de cíborgs, o al menos es un mundo de estética cíborg, porque es un entorno donde se produce el mismo efecto sobre el cuerpo que con los cíborgs, puesto que aparece un «borramiento de límites entre el cuerpo y la máquina, entre el hombre y el animal, entre el yo y el cuerpo, entre lo natural y lo científico se desprende de la descripción del imaginario fisicoculturista…, un imaginario plagado de contradicciones y de límites imprecisos, pero asumido en un amplio colectivo que no rechaza la acción política (no en vano Arnold Schwarzenegger, ex gobernador de California y ex *Terminator* es su máximo icono), un imaginario cuyo último sentido se apoya en un indecidible ¿agujero de sentido?». Pero no solo el fisicoculturismo, como tal, es un mundo de ciborgs consecuencia de ese «borrado» de la propia imagen. Últimamente, de los años noventa del siglo pasado en adelante, es un fisicoculturismo que inequívocamente busca la estética ciborg, una estética de un cuerpo claramente maquinal, por tanto fuera de los cánones de lo humano, de lo humano. Los grandes fisicoculturistas de la época más moderna, como el inglés Dorian Yates, el primer fisicoculturista de estilo cíborg, campeón mundial repetidamente en los años noventa hasta que las lesiones le retiraron de la competición), Kevin Levrone, Flex Wheeler, Shawn Ray, Lee Labrada, y, sobre todos ellos, Jay Cutler, Ronnie Coleman y Phil Heath, representan de forma inequívoca la estética cíborg más maquinal.

Tiene razón Ferrús en que algunos hombres son adeptos al culturismo para cultivar un aspecto físicamente amenazador, y el lenguaje visual apoya la amenaza. Su motivación radica en su deseo de encarnar las características de los animales y las máquinas, en cuanto seres amenazantes, a los que hay que temer. El fisicoculturismo, como una estética y cultura y una forma de destreza atlética se esfuerza por representar a lo inefable, lo extraordinario, lo monstruoso. El cuerpo se hace monstruoso y ocupa cantidades extraordinarias de espacio físico y psicológico. Los cuerpos construidos de esta manera llegan al absurdo maquinal, hasta el punto en que la carne no es ya carne sino el metal de la máquina. La cultura fisicoculturista se

puede interpretar como una experiencia de agresividad, crudeza, como una experiencia en la que se determina lo territorial. «El culturismo reafirma la validez de la fortaleza humana en una era de máquinas inteligentes, aunque está claro que se trata de un deseo anacrónico, un ritual de resistencia a la Modernidad industrial. El "furor anabólico", ataques de furia asociados al uso habitual de esteroides, es como un juego de palabras cuando se aplica al culturismo y a su furor contra las máquinas y a su práctica, que paradójicamente produce humanos que parecen y se comportan como máquinas: es el "furor androico", el furor del androide. Es significativo que la imaginación tecnológica dé una pincelada de color a las descripciones en primera persona o periodísticas de estos furores "androbólicos". Los "orgullosos de su cuerpo", como se decía en Robocop 2, refutan la obsolescencia del cuerpo convirtiendo su carne en una mole de acero, reconstruyéndose a imagen de la máquina» (Clemente, 2004:12).

En la medida que en el cuerpo fisicoculturista se busca el «borrado» de la propia imagen, que ha de sustituirse por otra diferente, más grande, más colosal, más fuerte, que ocupe más espacio, se produce un hecho similar al del cíborg. Un cuerpo inmensamente grande, esculpido al máximo, de funcionamiento mecánico, que mezcla el ideal maquinista con la animalidad es lo que persigue el fisicoculturista. *Robocop* es un cíborg y es cuerpo *bodybuilder* ideal.

III. EL CUERPO *BODYBUILDER* DESTRUIDO (I). EL CUERPO *BODYBUILDER* COMO CUERPO ABYECTO

III.1. Abyección y cuerpo

A diferencia de lo que ocurrió hasta aproximadamente los años ochenta del siglo pasado, en que en la forma del cuerpo se buscaba una estética armónica que reflejara un orden, una linealidad, una finura, una estética limpia y equilibrada, a partir de esa época el cuerpo *bodybuilder* ha evolucionado hacia el extremo, hacia la monstruosidad, lo bizarro, lo *freak*. Se premia al cuerpo más grande, más vascularizado, más impactante, aunque la imagen sea la de un cuerpo abyecto, que quiere provocar el rechazo en la vista, que fuerza la mirada. Una asignación del cuerpo *bodybuilder* a la abyección pretendidamente extrema, por tanto patológica, desde la que, mediante la injuria, se saca a un sujeto fuera del orden social y político. Lo anormal se convierte en normal, porque se presenta como lo normal, aun siendo abyecto. Desde esa posición de abyección, el sujeto habla y se presenta ante el orden político simbólico.

El cuerpo ya no posee el aura de lo bello, sino que es su contrario: lo obsceno, lo impúdico, lo degradante, lo abyecto. Eso provoca un estado de crisis y de repugnancia que afecta de lleno

a la identidad personal, que pone a prueba los límites de tolerancia y resistencia del orden social. El cuerpo ha superado sus límites. El ejercicio corporal ya no es un simple deporte.[157]

En efecto, los cuerpos abyectos producen fascinación porque cuestionan las categorías y por tanto invitan a reflexionar entre cuerpo e identidad. La Hipermodernidad, con la disgregación de imágenes digitales sin control valorativo, en la que el cuerpo se comparte y se comparten los cuerpos de los otros, diluyendo con ello la idea de alteridad, de oposición, de distancia en la mirada y de la mirada misma, ha llevado al extremo, al más difícil todavía, a lo monstruoso, diluyendo la identidad, exactamente como hace la pornografía. Los atletas quieren ser como Hulk, pero Hulk era solamente un dibujo. Lo malo es que gracias a los avances tecnológicos por un lado y a cierto cansancio de la estética tradicional, lo consiguen, creando cuerpos monstruosos de masa informe, pretendiendo conseguir cuerpos excepcionales que reflejen un sujeto excepcional, quieren llegar a lo sublime mediante una vivencia excesiva.

Lo abyecto se relaciona con nuestros sentidos de proximidad fronteriza con el otro, como el olfato, el tacto y el gusto. Nos colocan en el límite entre sí mismo y lo otro (el-no-sí-mismo) y nos hacen sentir el punto donde empieza y termina nuestra corporeidad, donde choca el adentro y el afuera (Rivera, 2010:4).

La estética fisicoculturista desde los años ochenta del siglo pasado, tendente hacia la monstruosidad de los cuerpos, coincide en el tiempo con las ideas estéticas de la abyección y la vivencia excesiva que nos acerca a lo sublime. La abyección es una categoría estética precisamente nacida y difundida a partir de los años ochenta y que hoy está presente en casi todos los campos del arte. Siendo el cuerpo *bodybuilder* una representación pretendidamente artística, al menos performativa, es obvio que tarde o temprano coincidiría en el camino con el arte abyecto, que está representado por artistas como el fotógrafo David Nebreda, Orlan, David Ho, Cindy Scherman, Joachim Luetke, Ashley Word, Damián Hirst, Von Hagens o Joel-Peter Witkin.

[157] Ortega y Gasset en su ensayo *El origen deportivo del Estado*, ya en los años treinta del siglo pasado avisaba sobre los excesos: «Durante tres siglos los pueblos continentales han hecho lo posible por suponer que el hombre no tiene cuerpo… Fue un magnífico error que era preciso corregir. El siglo nuestro se resolvió a desenfundar el cuerpo y redescubrirlo… Yo creo que esta reivindicación del cuerpo es una de las normas mejores de "nuestro tiempo". De ella han venido los llamados deportes y no tengo nada que decir contra estos. Pero tras los deportes ha venido la exageración de los deportes, y contra ésta si hay mucho que decir. Es uno de los vicios, de las enormidades contra la norma de "nuestro tiempo", es una de sus falsificaciones. Está bien alguna dosis de fútbol. Pero ya tanto es intolerable. Y lo mismo digo de los demás deportes físicos. La prueba está en los periódicos… Son ya demasiadas las columnas y las páginas que dedican a los ejercicios corporales. Los muchachos no se ocupan con más fervor más que de su cuerpo y se están volviendo estúpidos.» Ortega y Gasset, *Obras completas, op. cit.*

Decía Plotino que «lo feo y lo malo nos impresionan con mucha más fuerza que lo agradable». Por eso lo abyecto es, sobre todo, ambigüedad:[158] nos atrae y nos repele, y su poder descansa en cómo amenaza con colapsar el significado, disolviendo las fronteras firmes del orden simbólico. Lo abyecto por ello busca el desafío de la mirada, la dureza en la imagen, el delirio, la alucinación, la enfermedad, la muerte, la locura, rozando el límite de una norma que ha sido marcada por el arte, basado en la asepsia, lo benigno, lo aceptable, lo que oculta las excrecencias, los humores, la escatología. Ese desafío es un reto al espectador que va más allá de una mera estetización del horror, de la locura, de las excrecencias. Se pretende provocar al pensamiento sobre qué hacer ante esa realidad, ante la realidad, presentando un aparato simbólico que nos conmueva, que nos amarre a la vida. Se interviene eficazmente en una realidad contradictoria mediante un escándalo que crea un intenso impacto emocional que cuestiona los valores del otro. Lo abyecto suele pretender ser escándalo para el otro, al menos asombro que provoca distanciamiento. Es la perturbación en una previa alteridad hasta entonces pacífica, donde se separa el sujeto y el objeto (Rivera, 2010:4). Lo abyecto pretende mover estructuras emocionales, lingüísticas y cognitivas, de modo que tras el choque, el impacto, la perturbación, aparecen nuevas opciones de vida, separando con la abyección el espacio cultural humano distinguiéndolo del amenazador mundo de la animalidad. «Así que lo abyecto nos devuelve a esos estados arcaicos, en la frontera entre lo animal y lo humano, que vive la especie humana cuando se yergue y pasa de la selva a la sabana; o que experimenta el niño, antes de ser yo y dominar el lenguaje que le permite diferenciar entre sujeto y objeto, cuando empieza a distinguir entre sí mismo y lo Otro», pues «la autoconciencia y el reconocimiento de nuestro propio cuerpo están relacionados con la previa sensación de otredad, de la amenazadora realidad situada fuera de nosotros mismos» (Rivera, 2010:2).

Lo abyecto es también lo no útil, lo que apartamos de nuestro lado, lo que nos preocupa por amenazante y nos asusta, lo degradado, pudiendo haber cosas degradadas, paisajes degradados, tiempo degradado y cuerpos degradados. En la abyección el cuerpo es siempre objeto (*res extensa*) y no sujeto (*res cogitans*), pero es objeto carencial y obsoleto, desgastado y que fenece,

158 En los años treinta del siglo pasado Bataille creó la metáfora política y social del Acéphale. Es un cuerpo desordenado, caótico, abyecto, sin cabeza. Parecido al Minotauro, su monstruosidad no proviene de que sea un compendio de partes de diferentes animales, sino una redistribución desordenada de miembros, órganos y funciones. Es la representación del caos. La ausencia de Dios, de orden, de jerarquía (Rivera, 2011:59). La ausencia de cabeza es una metáfora de la ausencia de jefe, de razón razonable, de cálculo, medida y poder (Rivera, 2011:61).

«por eso debe desecharse, cual "chatarra" o "equipaje de más", sustituirse por un envase mejor» (Martorell, 2010:493).

La abyección llega al cuerpo para generar una nueva estética corporal basada en una mutación, una vuelta de tuerca en el límite, un cambio del cuerpo provocada generalmente de forma externa a él por el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Un cambio que nos acerca a lo sublime, tal como hemos dicho, a veces de forma indiferenciada (Rivera, 2010:3). En nuestro tiempo el cuerpo ha sucumbido a la tecnología, es un cuerpo modelado por la tecnología, que se ha incrustado en su carne y en su subjetividad. La abyección quiere romper esa tendencia reivindicando la carnosidad, de modo que sea el cuerpo, y no la tecnología externa, quien ejerza una fuerza sobre sí mismo, sobre su forma, sobre su entorno, reforzando la subjetividad en lo ético, social y político. El cambio en la sensibilidad estética provocado por la mutación del cuerpo rompe con las ideas de lo bello y lo feo, de lo aséptico y lo asqueroso, de lo limpio y lo sucio y de lo obsceno y lo no obsceno. La reivindicación del cuerpo abyecto lanza su fuerza hacia la subjetividad misma, lejos de concepciones estetizantes, intentando dar una respuesta a la inestabilidad actual de los sujetos en un entorno que exige respuestas inmediatas, que no está regida por una autoridad identificada, que ha destruido el tejido social y los lazos, y que ha generado por ello violencia y hostilidad en el cuerpo social.

Dicho todo lo anterior, no consideramos que el cuerpo *bodybuilder* propiamente caiga en la categoría de cuerpo abyecto, por mucho que sea epatante. El fisicoculturismo es exageración, no abyección, es una manifestación de una hipervirilidad que hunde sus raíces en una identidad masculina muchas veces insegura que debe redefinirse ante el empuje identitario femenino. Esa necesidad de redefinición, de reencuentro con el cuerpo, y por tanto de apropiación de las características del sujeto, lo diferencia de toda abyección, en que lo importante es el valor de lo residual y rechazado. El cuerpo *bodybuilder* es contradictorio, pues por un lado es una redefinición del yo a través del ejercicio físico (Klein, 1993), pero también es una separación entre el sujeto y el objeto, que pretende llegar a lo sublime a través de lo abyecto. Consciente o no de ello, Arnold, en cuanto fiel representante del fisicoculturismo clásico (definimos como tal al anterior a los años ochenta del siglo pasado, caracterizado por una mayor preponderancia de las líneas suaves y la armonía en la forma), ha criticado públicamente a los atletas de nueva generación, por atentar contra las líneas estéticas clásicas, por la monstruosidad de los cuerpos, incluidas estómagos prominentes. En el fondo, está lanzando un mensaje de orden, de vuelta a la autoridad identificada (al promotor Joe Weider, líder de la industria durante casi todo el siglo XX, Weider y Weider, 2006), a la reconstrucción de las relaciones, de los lazos sociales, de la

estética aséptica, contraria a la violencia que provoca residuos y desechos, por tanto cuerpos abyectos que pretenden llegar a lo sublime y excepcional a través de lo abyecto. El ideal de Arnold en modo alguno es lo repugnante, sino que es la consecución del poder (el éxito) a través del trabajo sobre un cuerpo inicialmente pequeño, y la exhibición exitosa de dicho cuerpo en orden y jerarquía.

III.2. El cuerpo *bodybuilder* en *Taxi Driver*

Todo lo anterior (abyección del cuerpo como desafío de la mirada) se ve muy bien en una famosa escena de la película de Martin Scorsese *Taxi Driver* (1976) en la que se utiliza el cuerpo *bodybuilder* para contribuir a la narración simbólica centrada en lo abyecto. Esta película es una construcción simbólica y metafórica sobre la Posmodernidad y las inseguridades que esta acarrea en el individuo que percibe la realidad como no dotada de orden, como pasto del caos y la expulsión del individuo y de toda racionalidad filosófica que lo ha protegido hasta ahora.

Narra la soledad, la locura, la violencia incontrolada y la desubicación utilizando para ello dos referencias simbólicas: la noche y el interior de un vehículo. El protagonista de la historia, Travis Bickle, es un veterano de la guerra de Vietnam que ha regresado a la vida civil pero que no ha superado el trauma de la guerra y concibe la sociedad como sumida por el mal. Inspirada en parte en *Centauros del desierto*, en la que Travis es un Ethan posmoderno, un cowboy que en vez de caballo lleva un taxi. Al ser rechazado por Betsy, desarrolla su cuerpo para mostrar su masculinidad en una forma psicosocial de violencia.

Premonitoriamente, la primera frase dicha por Travis es «Gracias a Dios por la lluvia que ha limpiado toda la basura y la suciedad de las aceras. La lluvia es el símbolo de la limpieza. Trabaja como taxista nocturno porque por el trauma padece de insomnio crónico. El mundo de la noche propiciará una posible alternativa de redención espiritual que eximirá, mediante el dolor, al personaje de sus culpas. El dolor se concibe como redención religiosa. Se ve a sí mismo como un ángel justiciero y como un nuevo Jesucristo que debe "ejecutar" diversos objetivos: un político, un proxeneta, en su obsesión por imponer el bien en una sociedad corrupta. Considera que la gente de la ciudad no es empática; hay delincuencia, violencia, drogas, prostitución… No es capaz de adaptarse a una vida cotidiana normal y su incapacidad para dormir le separa de la lucidez y la salud mental (De las Heras, 2014:113).

A partir de un momento dado, Bickle toma conciencia de sí mismo, de su desarraigo en un entorno caótico: «La soledad me ha perseguido toda mi vida, a todas partes. En los bares, en

los coches, en las aceras, en las tiendas, en todas partes. No hay escapatoria. Soy el hombre solitario de Dios».[159] Tras sesiones de ejercicio físico transformando su cuerpo, y afeitándose la cabeza al estilo *mohawk*, en una estética previa al ciberpunk, Bickle decide asesinar al senador Palantine («Aquí hay un hombre que va a cortar por lo sano…»). Pero antes de transformar su estética mediante el afeitado de la cabeza, la primera escena que marca la transformación corporal de Bickle en un cuerpo *bodybuilder* pero en su connotación como cuerpo abyecto es la que muestra a Bickle desnudo delante de un espejo y apuntando con un arma a su propia imagen, imagen que aparece como alteridad (habla y es hablada, mira y es mirada). En esa escena se representa una lucha entre el yo de Bickle, y su superyó de la dinámica ordinaria de las pautas socialmente aceptables que han atenazado a Bickle y le han impedido hacer su justicia. El superyó está configurado bien con el espejo, bien con la imagen del espejo. Ambos forman parte de la alteridad.

Hasta esa escena, Bickle ha intentado integrarse en la sociedad, a sus reglas, normas y prohibiciones que contiene el entramado social, y para ello ejecuta varios intentos de integración en el medio que le rodea. Pero ha llegado a un punto límite en que tiene que tomar una dirección contraria ante su fracaso integrador, ante el fracaso por asumir un superyó que no responde a su idea de justicia. Psicológicamente, ha entrado en otra etapa de su perturbación. La modificación de su presencia poniéndose una chaqueta militar, para representar el papel de un luchador, de una minoría que enfrentará al enemigo, como los indios lucharon contra los invasores.

Bickle ve reflejado en el espejo una imagen a la que habla y que le habla (le habla callando a pesar de los requerimientos de Bickle, manifestando su cobardía y reafirmando la idea de Bickle de que está ante una sociedad corrupta y cobarde). Su cuerpo reflejado es, pues, un *alter ego*. La imagen de su cuerpo es una «presencia», y lo que se dice sobre el cuerpo es el «discurso». El sujeto es quien intermedia entre el cuerpo y la presencia mediante el discurso. Bickle se interrelaciona con la presencia de la alteridad a través de gestos y del lenguaje, creando un discurso. En los gimnasios, sabemos que los espejos son fundamentales, porque el espejo es una herramienta que ayuda en la construcción de la forma, contribuyendo a crear un

[159] En el cartel original de la película sintomáticamente se dice lo siguiente: «En cada ciudad siempre hay un donnadie que sueña con ser alguien. Él es un hombre solitario, olvidado y desesperado por probar que sigue vivo». Bickle se ha fijado un nuevo objetivo de justicia y necesita una justificación: «Mi vida ha dado otro giro. Los días se suceden con regularidad, uno tras otro. Todos los días son iguales, en una larga e interminable cadena. Y luego, de repente, hay un cambio», dice. Lo siguiente que vemos es a Travis comprando varias armas.

discurso a partir de la presencia corporal. Los ejercicios requieren siempre del espejo, además, para la correcta realización, en evitación de lesiones y torceduras. Le-Breton (2007:44) señala al respecto que el cuerpo ideal que quieren los practicantes de fisicoculturismo es el espejo mismo en el que se miran los practicantes a la hora de hacer sus ejercicios mientras agotan a sus cuerpos. El espejo significa que el cuerpo tiene que ser vigilado y controlado, y por esa razón se convierte en un espectáculo para sí mismo mientras se va construyendo o va realizando una performance. El que mira puede ganar en autoestima o puede sentir insatisfacción. Solo si considera que ha conseguido acercarse a su ideal, mediante el sometimiento del cuerpo, está satisfecho. La satisfacción del que mira ante el espejo es una satisfacción tras un sometimiento, un trabajo, un control del cuerpo.

En el caso de Bickle el espejo también representa la alteridad del sujeto, pero con una diferencia esencial: Bickle no ve un cuerpo ideal reflejado en el espejo concebido como herramienta que ayuda en la consecución de una forma y, por tanto, en el reencuentro con el sujeto. No ve un cuerpo ideal enfrente suyo, como verían los practicantes del fisicoculturismo, sino el cuerpo metafórico de la sociedad corrupta a la que hay que eliminar. Pero proclama la máxima que todo fisicoculturista proclamaría: «29 de junio. Tengo que ponerme en forma. Tanto tiempo sentado me está deformando el cuerpo… Desde hoy, cincuenta flexiones. No tomaré mis específicos ni alimento de mala calidad que me pueda perjudicar… Todos mis músculos volverán a ser fuertes». Necesita su cuerpo para poder manejar las armas: «Se necesita la fuerza de un elefante. Todos los hombres del rey no pueden manejar este chisme», dice respecto a las armas que ha comprado a un traficante de poca monta. Su proclamación, como en el cuerpo *bodybuilder*, es liminar y paradigmática. Quiere llegar a un límite coherente. Estando perturbado, en su caso, de ahí que su locura conduzca inevitablemente al suicidio expresado en un tiroteo provocado por él pero que refleja muy poca experiencia, como epítome, límite consecuente en su carrera loca por conseguir su propia justicia en un paradigma que necesariamente se agota con la muerte del cuerpo. Al final no se suicida, pero metafóricamente pone su dedo índice en su sien, y también metafóricamente dispara mientras mantiene una sonrisa en su cara. Después, otro le dispara realmente. El suicidio es el límite en su paradigma. La muerte es la redención. Por eso decimos que su cuerpo es un cuerpo abyecto, y para reforzar esa metáfora se le cubre de sangre y en la escena final se le cubre de sangre, reforzando su carácter repulsivo, y se le dota de maquinaria y accesorios metafóricamente tanatofílicos, como el revólver, y signos también tanatofílicos, como señalar con el dedo a la sien, forma metafórica de un disparo en la cabeza.

Esa performance simbólica ante el espejo del acto de transformación (por tanto, de límite) separa un antes y un después en la vida de Bickle, que va más allá incluso de la vivencia de un límite manifestado en la lucha entre el yo y el superyó. Es la representación del límite paradigmático, un punto de no retorno en la pulsión de muerte en Bickle, haciendo bueno el carácter de la muerte como final paradigmático de todo límite. En la representación simbólica del límite paradigmático, el cuerpo *bodybuilder* narrativamente es eficaz puesto que esa idea de límite y cambio de paradigma está en su propia naturaleza. La muerte se representa en la escena con una profusión de formas simbólicas: el espejo, el arma, el cuerpo desnudo. La representación del límite se hace mediante la reivindicación de su propio cuerpo, de su subjetividad, de su estar en el mundo, de su individualidad en medio de un entorno caótico que Bickle no entiende pero al cual va a combatir con su cuerpo en la situación de límite, simbolizando la muerte, de la puja del yo frente a su naturaleza superyoica que se le presenta al personaje a través de su imagen en el espejo. También se representa la idea de límite mediante la asunción por el protagonista de los mandatos reprimidos de la población. La renuncia a los mandatos simbólicos aceptables, renuncia que se manifiesta a través de la presentación del cuerpo abyecto, supone una comunión con el espíritu del pueblo, y su presencia redentora configura a Bickle como un ángel liberador de la represión simbólico-lingüística del pueblo, incapaz por sí mismo de decir y expresar lo que realmente piensa y desea.

Bickle quiere castigar a los corruptos y lo quiere hacer empleando la violencia rompiendo los límites de orden social. La suya es la reivindicación del cuerpo ya transformado (yo que se impone al superyó corrupto), pues Bickle se dirige a su propia imagen reflejada en el espejo, hablando y escuchando, mirando y siendo mirado. El superyó le mira y le habla a Bickle: «Me lo dices a mí?… Dime ¿Es a mí? (mira a su alrededor)… Entonces ¿a quién demonios le hablas si no es a mí?… Aquí no hay nadie más que yo… Con quién puñeta crees que estás hablando... Ah ¿sí?… ¿eh?… Muy bien (desenfunda)… ¿Eh?».

De fondo se oye un reloj, como metáfora del tiempo. Bickle es un ser temporal, no una idealización. El sonido del reloj nos lleva al presente, a lo inmediato. Bickle es un ser arrojado. Está desquiciado, enajenado, pero está en el tiempo, sabe lo que hace y lo quiere hacer. Eso es así porque es preciso que la crítica que subyace en la película a una sociedad neoyorkina disoluta, que bien conocía Scorsese, aflore con claridad mediante la explicitación de las problemáticas que permanecen ocultas en los discursos hegemónicos. La crítica supone poner en evidencia, además, que en dichos discursos hegemónicos, dadas las condiciones sociales contemporáneas, el individuo es expulsado a los márgenes del mundo, donde ni siquiera puede

atisbar algo de racionalidad filosófica. Curiosamente, hay una escena en la que un compañero de Bickle en la empresa de taxis le dice: «No soy Bertrand Russell» haciendo referencia a que no es capaz de dar consejos.

En la escena del espejo lo que vemos también es la manifestación de la carne, de la manufactura reivindicativa de la carne frente a los demonios del sujeto, aunque sea una carne abyecta, preparada para matar a otro, incluso para el suicidio si llega el momento propicio. Es, por ello mismo, una carne sacrificial que responde a una epifanía, que se ofrece a un Dios que le encarga de poner orden en Nueva York, la ciudad sacudida por el pecado que hay que combatir. Es una carne abnegada y sacrificial, impuesta en un camino de bioascesis, puesto que Bickle a partir de entonces rechaza, por ejemplo, el goce de las drogas o de la prostitución. Su planteamiento es bioascético, gracias al dolor y al martirio de su cuerpo.

A pesar de la convicción y fuerza de sus palabras, Scorsese elige un plano cenital para terminar la escena, desde arriba, para representar mejor el estado psíquico débil y melancólico de Bickle.

III.3. Cirugías radicales y el hombre *Synthol*

La siguiente forma de destruir el cuerpo que analizamos, y por tanto la identidad que el mismo refleja, es la cirugía agresiva sobre cuerpos que no la necesitan. La cirugía se convierte en un medio de des-configuración, de trans-mutación del cuerpo, en búsqueda de un ideal que el cuerpo intervenido quirúrgicamente no respeta. Es obvio que estamos ante una forma de *doping* cosmético.

Los límites entre construcción y destrucción son muy tenues, porque en toda intervención sobre el cuerpo se manifiesta un efecto sobre el ser, sobre la inmanencia del intervenido. Toda intervención afecta al ser, tiene un efecto ontológico, para bien o para mal, para identificar un malestar, un trauma, o para sanarlo. El término cirugía estética o cosmética, según Harris (1989), se define como toda intervención en el físico del individuo que padece «dolor psicológico» causado por la autoconciencia de una apariencia anormal de no belleza o fealdad bajo un concepto sociocultural.

Según esta definición, la intervención quirúrgica, lejos de ser solamente una intervención física sobre el cuerpo físico, es un tratamiento psicológico a través de la intervención física en el cuerpo físico. Sin embargo, no toda intervención quirúrgica estética responde a este principio.

Es en ese momento cuando nace la discusión ética sobre los límites de la cirugía estética como destructora del cuerpo, de la personalidad que identifica a ese cuerpo.

En el ámbito del fisicoculturismo (más bien en el ámbito de lo camp del fisicoculturismo, porque este fenómeno no podemos identificarlo con el fisicoculturismo propiamente dicho, el que nació con Eugen Sandow y fue desarrollado por Macfadden, los hermanos Weider, Charles Atlas y Arnold), últimamente han aparecido sujetos que se inyectan *Synthol* en su cuerpo logrando, obviamente, unos brazos enormes, que utilizan las redes sociales para presentar sus imágenes. Esto del *Synthol* no deja de ser otra forma de *doping* cosmético. Se anuncian en Internet como «el hombre con los brazos más grandes del mundo». En este caso, el hombre se enfrenta a una de sus mayores paradojas: su propia temeridad, por no decir su propia estupidez. La temeridad humana como aporía, como paradoja filosófica de un hombre que por epatar pone en grave riesgo su propia vida.

El uso de las drogas, en general, es algo consistente con el hecho de que el fisicoculturismo se concibe a sí mismo como un completo proyecto total del yo.[160] La incorporación de sustancias al cuerpo que persigue un ideal forma parte del discurso constructivo de la totalidad del cuerpo.[161] Los principios de trabajo duro, implicación total, establecimiento de objetivos incardinados en la búsqueda de cambios y de superación de los límites, etc., se ven reforzados por el uso de drogas (Liokaftos, 2012:156). Nuestro entendimiento, en la misma línea señalada por Liokaftos, es que en la naturaleza liminar y paradigmática del fisicoculturismo se ve el uso de drogas como una consecuencia lógica y natural. Si se admite que la superación de los límites puede suponer, al final, la muerte, el uso de drogas que mejoran el rendimiento, permitiendo

[160] «En el nivel profesional, el culturismo está saturado con el consumo de drogas, y los esteroides son solo el primer elemento en un menú que sorprendería a la mayoría de los farmacéuticos. De hecho, si bien el tema de la obesidad mórbida ha recibido una cobertura considerable de la prensa en los últimos años, los que pasan sus vidas buscando el cuerpo perfecto a menudo están en peor forma que aquellos que tienen graves problemas de peso… Mientras que el culturismo puede ser una actividad saludable y que afirma la vida, fortaleciendo la mente y el cuerpo, muchos de los que compiten profesionalmente han vuelto al vodevil donde nació. En lugar de construir sus cuerpos en el transcurso de varios años, logrando ganancias incrementales basadas en entrenamientos estructurados y una nutrición inteligente, muchos competidores profesionales han optado por desarrollar su físico a través de regímenes de medicamentos "prescritos" por expertos y sedicentes gurús. Las competiciones de culturismo de hoy en día se asemejan a espectáculos extravagantes en los que los competidores se engañan mutuamente con lo último en cócteles de drogas...» (Denham, 2008).

superar esos límites, es algo consecuente. Una sustancia será admitida y deseada en función de su contribución al objetivo liminar.

El *Synthol* es un aceite que se inyecta localmente con el objeto de estirar la fascia muscular (membrana que recubre los músculos), logrando con esto el aumento artificial e insano del volumen de dicho músculo. La fascia, al inyectar *Synthol*, se estira permitiendo dicho incremento anómalo de volumen.

Culturista brasileño relativamente famoso con los efectos del *Synthol*. © María Andrade y Barcroft Media.

Greg Valentino. © Greg Valentino.

«Ya no basta con los esteroides, la hormona de crecimiento y los anabolizantes. La última novedad para inflar los músculos se llama *Synthol*, un aceite conocido hasta ahora porque es el que se untan los atletas antes de una competición para dar un aspecto brillante a sus cuerpos», dice un artículo publicado en *El Mundo*, de fecha 17/05/2007 y que lleva el significativo título de «Los peligros de conseguir los músculos de Popeye inyectándose un aceite». La pregunta es qué se pretende exactamente con estas cirugías radicales y con las inyecciones de aceite en el músculo para que se deforme. Es la evidencia, aún más clara, de la aporía del fisicoculturismo.

IV. EL CUERPO *BODYBUILDER* DESTRUIDO (II). EL CADÁVER *BODYBUILDER*

IV.1. Muerte en el cuerpo *bodybuilder* como martirologio heroico. La bioascesis en el cuerpo *bodybuilder*

El último paso en la destrucción del cuerpo es la propia muerte ocasionada por las heridas infligidas al mismo, que aparece en un camino de bioascesis que culmina en ella. En el martirologio del cuerpo, la muerte aparece como un peldaño más en la escalera de la perfección que se realiza a través de la autorreflexión. Es la culminación del ascetismo, de la sublimación

del cuerpo martirizado por el entrenamiento,[162] es la sublimación del cuerpo a través del martirio mismo, por cuanto la muerte es el mayor martirio que se puede cometer sobre un cuerpo, peldaño último y por tanto sublimación de dicho martirio. «La práctica bioascética del *body-building* constituye el mejor ejemplo de la enorme disciplina e innúmeras mortificaciones exigidas para construir el cuerpo perfecto… Disciplina que no tiene como objetivo la salud, sino la ilusión de la salud. La apariencia es lo que cuenta, como atesta la lista enorme de enfermedades originadas por la búsqueda del cuerpo perfecto: artritis degenerativa, cirrosis, hipertensión, problemas cardiovasculares, ortorexia nerviosa, entre otras. Nos hemos transformado en "condenados de la apariencia", sacrificamos sin pensar dos veces el "sentirse bien" (*feeling good*) por la "buena apariencia" (*looking good*)» (Ortega, 2010:204).

En cuanto a la muerte, en Occidente apenas hablamos de ella, y cuando lo hacemos es en entornos restringidos. La muerte, en consecuencia, forma parte de la alteridad. Al igual que la enfermedad, la muerte se está convirtiendo en tabú (algo intocable, innombrable). La idea de la muerte es sustituida por una idea de "pervivencia", conectada con lo biónico, el ADN, la reconstrucción, etc., que refleja una crisis de valores que devalúa el tránsito y que nos hace eludir la convivencia con la muerte, lo que conlleva que los muertos ya no nos sean útiles, ni como sabiduría, no como referencia ni como protección. Esa elusión de la muerte y los muertos se carga de códigos simbólicos, de espacios referenciales (cementerios, tanatorios), que ayudan a alejarnos aún más de ellos. El ser humano hoy no interpela a la muerte, pero tampoco deja que la muerte le hable. Dice Han (2017:51) que «(l)a muerte ha dejado de hablar. Se la priva de todo lenguaje. Ya no es un "modo de ser", sino solo el mero cese de la vida, que hay que postergar por todos los medios. La muerte significa simplemente des-producción, el cese de la producción. La producción se ha totalizado hoy convirtiéndose en la única forma de vida».

[162] La relación entre el entrenamiento y el ascetismo ya fue destacada en los años treinta del siglo pasado por Ortega y Gasset en su ensayo *El origen deportivo del Estado*, con las siguientes palabras: «Recuérdese que la más exacta traducción del vocablo ascetismo es "ejercicio de entrenamiento" y los monjes no han hecho sino tomarlo del vocabulario deportivo usado por los atletas griegos *Askesis* era el régimen de vida del atleta, llena de ejercicios y privaciones. De donde resulta que el casino de los jóvenes, primera casa y primer "club" placentero, es también el primer cuartel y el primer convento… Veamos, pues que la primera sociedad humana, propiamente tal, es todo lo contrario que una reacción a necesidades impuestas. La primera sociedad es esta asociación de jóvenes para robar mujeres extrañas al grupo consanguíneo y dar cima a toda suerte de bárbaras hazañas. Más que a un Parlamento o Gobierno de severos magistrados, se parece a un Atlétic Club. Dígame el lector si es tan excesivo como en un principio pudo parecerle proclamar el origen deportivo del Estado… No ha sido el obrero, ni el intelectual, ni el sacerdote, propiamente dicho, ni el comerciante quien inicia el gran proceso político; ha sido la juventud, preocupada de feminidad y resuelta al combate; ha sido el amador, el guerrero y el deportista.» En *Obras completas*, vol. II, *op. cit.*

Pues bien, en la subcultura fisicoculturista se tiene que hacer frente, no pocas veces, a la idea de la muerte como tal forma de des-producción, de parada en el desarrollo del cuerpo. El uso indebido de medicamentos es una de las causas principales de la muerte prematura de fisicoculturistas. Debido a que su uso es necesario para alcanzar un estatus de profesional, es razonable pensar que habrá más muertes en el futuro. Los competidores que llegaron a ser fisicoculturistas profesionales en los años noventa del siglo pasado, momento en que apareció en toda su extensión el uso de medicamentos en esta disciplina deportiva, aún no han cumplido los setenta y cinco años, por lo que es difícil calcular el índice de mortalidad. Pero sabemos que muchos fisicoculturistas de la época pre-esteroides sí que llegaron a una edad longeva: John Grimek (88), Jack La Lanne (96), Clancy Ross (84), Steve Reeves (84), etc.

El problema es de mayor calado y tiene que ver con la percepción que tienen los fisicoculturistas de sus cuerpos y de lo que se puede conseguir con sus cuerpos. La poca atención que los participantes prestan a los muchos peligros que conlleva alcanzar sus grandes metas constituye una prueba de dichos valores existenciales. Las preocupaciones sobre el futuro y sobre el deterioro corporal que inevitablemente se produce por la edad, la enfermedad o la muerte, son racionalizadas en el contexto de haber existido plenamente en el presente (Brown, 2003:73). Por tanto, el uso de medicamentos se convierte en un uso martirológico de elementos antinaturales en el camino de la perfección corporal, puesto que la perfección corporal es lo que identifica el yo del fisicoculturista, siendo además la referencia que utiliza el fisicoculturista (habla de su cuerpo pasado, imperfecto, y de su cuerpo presente, mejorado), que puede conllevar nefastas consecuencias para la salud del fisicoculturista.

Félix Duque (2007:8), señala, al identificar los motivos por los que el cuerpo ha sido castigado en nuestra civilización hasta llegar al martirio, que «(e)sa condena del cuerpo está en la raíz misma de la religión cristiana. En efecto, Pablo, el Apóstol de los Gentiles, nos dice que Jesucristo, por amor a los hombres, no tuvo por "codiciable tesoro mantenerse igual a Dios", de modo que, a pesar de su *homousía* con el Padre, decidió libremente hacerse hombre, o como dice claramente Pablo, tomar "forma de esclavo" (*morphé doúlou*). Ya podemos suponer la razón de tan denigrante nombre. Esclavo lo es el hombre por su dependencia de la Carne (y en efecto, Juan nos dice en su Evangelio: *lógos sárx egéneto*, "el Verbo se hizo Carne"). Ahora bien, según parece, esa libre y querida identificación por parte del Hijo (a saber: "tomar forma de esclavo" = "hacerse carne"), sólo tenía un objetivo, y bien paradójico: redimirnos de la carne misma, enseñándonos a morir a nuestro cuerpo (no en nuestro cuerpo) como sólo un Dios es capaz de hacerlo, esto es libremente y por purísimo amor, por entrega agápica al otro, a alguien

que no merecería en absoluto tal sacrificio... a menos que, literalmente impresionado por el ejemplo de la Víctima divina, esté dispuesto también él a morir. Cuanto antes, si es posible, y mediante un sacrificio abnegado.»

No es que el fisicoculturista asuma como fin último de la perfectibilidad de su cuerpo a través del ejercicio la muerte; lo cual es obvio, salvo que sufra algún extraño trastorno psicológico, sino que en la comunidad de valores fisicoculturista la muerte extemporánea de un fisicoculturista famoso se ve de una manera muy especial. No pretendemos con ello hacer juicios de valor ni críticas sobre cómo las revistas de la industria fisicoculturista tratan este fenómeno, pues es claro que la industria puede tener un interés en que el mismo se trate de forma controlada, no provocando el pánico sobre todo en los que empiezan en esta práctica, sino que pretendemos hallar cuál es la idea que se tiene de ese hecho en la simbología fisicoculturista, en la que, es evidente, las revistas de la industria, como potentes medios creadores de esa imaginería, tienen mucho que decir. No obstante tal interés económico de la industria, sí es cierto que, como decíamos antes, la comunidad fisicoculturista no es ajena a la idea general de la muerte en nuestra sociedad que hemos comentado anteriormente.

El fisicoculturista muerto extemporáneamente como metáfora es una paradoja, ni siquiera bajo el dicho clásico de que los que mueren jóvenes son dichosos porque los dioses les han llamado antes a su lado. El modelo que ha propugnado el fisicoculturismo, como ideal de salud, de fuerza, de guerrero triunfante, de héroe, aunque sea un macho maquillado, se topa con la imagen de un cuerpo joven todavía musculado en una sala de disección de un forense, como la fotografía que circula por Internet que supuestamente es de Andreas Münzer, fisicoculturista austriaco muerto a los treinta y dos años, un cuerpo tendido en una sala de disección muerto aparentemente porque su hígado no soportó el martirio. Durante más de un siglo el fisicoculturismo ha creado modelos iconográficos ideales de fuerza, de expansión del cuerpo, de grandeza, de heroicidad, de extensión del cuerpo, de acaparamiento de espacio, de masa, de vigor y de resistencia, como una representación simbólica de la lucha contra el envejecimiento, la enfermedad y, por tanto, la muerte. Por ello, esa simbología no puede soportar una imagen de un fisicoculturista muerto, lo cual se nos aparece como un oxímoron (culturista muerto): el fisicoculturista representa la vida, no la muerte, por tanto la representación de la vida no puede ser la propia muerte, máxime cuando ya no queremos tener relación con la muerte y con los muertos, que quedan relegados a lugares en las afueras de las ciudades, que hacen las veces de centros de la asepsia. Las ideas que subyacen en ese imaginario simbólico y metafórico no pueden tampoco aceptar la idea del fisicoculturista joven muerto. La muerte del fisicoculturista

no es, por tanto, ningún icono ni ninguna imagen que haya sido adoptada en el imaginario fisicoculturista, como sí lo ha sido a lo largo de los siglos en el imaginario de muchas devociones religiosas. No se suele hablar de ello, no forma parte de la narración en el fisicoculturismo. Es, por tanto, un tabú. Para no hablar del tabú, la imagen del cuerpo muerto se sustituye por la imagen del cuerpo vivo, que es el cuerpo modelo.

En efecto, en la ética y en la estética fisicoculturista el cuerpo es un modelo y la imagen del modelo es la que se sigue, por lo que aunque se haya producido la muerte del fisicoculturista admirado, si queda la imagen queda el modelo, por lo que el cuerpo es prescindible para todos aquellos que siguen el modelo a través de las imágenes. Los aficionados no necesitan al cuerpo vivo de su fisicoculturista favorito, solo su imagen, su modelo, que permanece más allá de la muerte del fisicoculturista en cuestión. Muchos jóvenes fisicoculturistas quieren parecerse a Steve Reeves, que falleció por causas naturales, y fijándose en el cuerpo que Reeves tenía en su época de mayor esplendor en los años cincuenta, no en el cuerpo que tenía cuando falleció a los setenta y cuatro años de una complicación quirúrgica.[163]

Esa *prescindibilidad del cuerpo* real en beneficio de las imágenes del modelo ideal lo que hace es diluir en parte el impacto que la muerte de jóvenes fisicoculturistas tiene en aquellos que se fijan en el modelo. Ni siquiera dicho modelo de fisicoculturista luego muerto se ve como algo peligroso. Las imágenes no hieren ni son contagiosas. Las imágenes pueden gustar o no gustar, pero no son contagiosas ni sobre ellas hay que aplicar ninguna medicina preventiva. El peligro no está –pensarán ellos– en el cuerpo del fisicoculturista muerto sino en otro lugar: en las cosas como sustancias, que siempre son peligrosas, en los accidentes de la vida cotidiana,

[163] Brown (2003:71) recoge las opiniones sobre la enfermedad y la muerte que le dan varios practicantes de fisicoculturismo: «Así responde Mike a la idea de enfermedad y muerte: *Al menos pareceré grande*. Los comentarios de Joe y Paul a propósito de los esteroides, el estilo de vida y sus peligros inciden en lo mismo: *...pero ese lado no me preocupa demasiado, conozco los riesgos que conlleva, sé lo que puede suceder, mis ideas hacia ello han cambiado mucho desde que murió mi madre, ella murió muy joven, tenía cáncer. Básicamente, ella no bebía, no fumaba, no conducía deprisa,... ella se sentaba a ver la TV y murió de cáncer. Así que el modo en que veo la vida consiste en tratar de sacar lo máximo que puedas mientras puedas. ...en relación con el asunto de las drogas, si llegado un punto siento que quiero tomarlas, siento que tengo sólo una vida y lo corta que sea... si es algo que siento que quiero hacer entonces lo hago... Mi idealismo ha cambiado... la vida es muy corta como para ponerte restricciones... si quieres hacer algo, no vas a dejar de hacerlo porque los temores y principios de otra gente te hayan influido en el pasado... ya sabes. Se ha ido un poco más allá que por salud, has hecho tu cuerpo fuerte, pones mucha presión en tu cuerpo..., te preguntas mucho sobre tu corazón... ya sabes... es mejor que fumar veinte cigarros al día... lo que pareces, lo que sientes sobre ti mismo; si te sientes bien, fuerte, joven; definitivamente te mantiene activo. Esa es la única cosa, ya sabes, tipos de mi edad, casados, tripudos... Tú tienes que trabajar, te mantiene joven.*»

pues todo el mundo sabe que en la vida nunca hay riesgo cero, etc. La muerte se concibe siempre desde la alteridad, como muerte de otro, como muerte-otro, como algo que solo sucede al otro, siendo por tanto un estereotipo-otro. De ahí que la identificación entre modelo de cuerpo y muerte del modelo no existe, bien porque la industria sabe manejar muy bien esta información, bien porque el ideal fisicoculturista tiene una carga valorativa más profunda de la que habíamos sospechado, que hace que los aficionados que se fijan en el modelo en realidad tengan unos valores éticos que les impiden ver una causa efecto en la extemporánea muerte de fisicoculturistas jóvenes. En otras palabras, el fisicoculturismo en cuanto tal no mata –seguirán pensando ellos– pero todo en la vida tiene un riesgo, y, además, hay que asumir ese riesgo porque el ideal es demasiado importante como para no asumir los riesgos que la consecución de dicho ideal comporta. Cuanto mayor sea el riesgo, más importante será seguir el ideal.

Son no pocos los fisicoculturistas de élite que han muerto prematuramente, aparentemente por causas directamente relacionadas con el martirio a su cuerpo derivado de su deseo de lograr el ideal de perfección fisicoculturista que se habían fijado. Las noticias que recogen los medios fisicoculturistas, principalmente las revistas de la industria y las páginas web de aficionados al fisicoculturismo, sobre esta materia es generalmente muy tenue. El tratamiento es opaco. Se dice que X «nos ha dejado» o que «Y era un gran campeón». Pero no suele haber una crítica al exceso, salvo en raras ocasiones. Es sintomática esta ausencia de autocrítica puesto que si el fisicoculturismo es un deseo permanente de perfección muscular, que nunca se alcanza, que no tiene fin, porque el cuerpo fisicoculturista está en constante batalla por la consecución de ese ideal, la muerte sobrevenida en esa lucha aparece como una consecuencia asumible, como un accidente en el camino cuando algo falló, no como un efecto derivado de una causa éticamente errónea. También se culpabiliza a cosas, como las sustancias o drogas, derivando con ello el tanto de culpa a factores exógenos a la propia actividad fisicoculturista, como si esas cosas tuvieran movimiento propio y capacidad de actuación al margen del sujeto fisicoculturista. Es como si se dijera que Z «tomó unas sustancias en mal estado» y por eso ahora ha pasado a engrosar la lista de grandes campeones de los que nos acordamos mediante el uso de la imagen de su cuerpo vivo, que se nos presenta como cuerpo ideal.

La muerte del fisicoculturista argelino Mohammed Benaziza en 1992 fue narrada con todo lujo de detalles por las revistas especializadas. El uso de un diurético para perder líquidos extracelulares –además de sodio– y el empleo de suplementos de potasio con el objetivo de llevar agua a las células y tener una apariencia más llena fue demasiado para su corazón y sufrió un paro cardíaco tras largas horas de agonía. El ideal del fisicoculturista de competición consiste

en contar con poca agua en el espacio extracelular y mucha en el intracelular, lo que supone definición y músculos definidos pero abultados, aunque el músculo cardíaco también se ve afectado por la hiponatremia (bajo nivel de sodio) y la *hiperkalemia* (alto nivel de potasio) producida por algunos diuréticos que, manejados imprudentemente, pueden llegar a ser mortales. En este caso, las revistas especializadas no tuvieron problema en hablar abiertamente de la muerte del fisicoculturista, en formato panegírico, pues Benaziza era un fisicoculturista muy querido en la comunidad internacional del músculo y, sobre todo, en realidad había sido un accidente, casi un accidente laboral, ya que Benaziza, conocido en el mundo fisicoculturista como Momo, era un fisicoculturista profesional, estaba en su trabajo cuando falleció por causas ajenas a él mismo.[164]

Los tres casos más impactantes de muertes recientes de grandes fisicoculturistas han sido las de Mike Matarazzo, Nasser el Sonbaty y Art Artwood, todos ellos fisicoculturistas profesionales de primer nivel mundial, ganadores de múltiples títulos y ampliamente seguidos en su época de esplendor deportivo por las revistas de la industria (solo Sonbaty habría sido portada de sesenta títulos de estas revistas). Sus muertes, como decimos arriba, no eliminan en modo alguno sus cuerpos como modelos en el imaginario fisicoculturista. El caso de Matarazzo[165] y Sonbaty son ejemplos de cuerpos masivos, de enormes musculaturas en

[164] Otro caso de muerte prematura es la del ya mencionado Andreas Münzer, uno de los mejores fisicoculturistas profesionales del mundo en su época, tras aparentemente un largo historial con esteroides, diuréticos y otras sustancias, presentaba en el momento de su muerte, según noticias aparecidas en Internet en el colectivo informal fisicoculturista que se mueve en dichas redes, un cuadro médico con hemorragias estomacales, altos niveles de potasio, sangre excesivamente viscosa, hígado destrozado y fallo renal. Aquí la información viene sobre todo, como decimos, de las páginas web en un entorno alejado de la industria, en redes sociales, que incluso reproducen una lista de lo que supuestamente serían las innumerables sustancias que Munzer tomaba diariamente y también una supuesta fotografía macabra del cadáver.

[165] En la edición de noviembre de 2007, la revista *Flex* había incluido una amplia entrevista con Mike Matarazzo. Señala lo siguiente: «Diría que todo lo que me condujo a mi problema cardiaco comenzó en el mismo minuto en el que decidí comenzar a competir seriamente en fisicoculturismo. Para aumentar de tamaño, comía entre dos y tres kilos de carne roja cada día, sin verduras. Además me mantenía alejado de las frutas porque contienen azúcar. Lo peor eran las sustancias químicas. Me acuerdo que muchas veces de estar en la habitación del hotel solo durante los días previos a la competición, introduciendo todo tipo de sustancias innombrables en mi cuerpo (esteroides, hormona de crecimiento, diuréticos...), lo que hiciera falta para conseguir ese aspecto que buscamos muchos. Aunque el mayor peligro es que, mientras que la dieta y el entrenamiento son los mismos durante años, se da una tendencia compulsiva a experimentar de manera salvaje con las sustancias químicas. Todos los días, hay chicos que me llaman por teléfono preguntándome quién está utilizando qué, dónde lo consiguen y cómo combinarlo. Hay algunos fisicoculturistas por ahí que están pagando cantidades de dinero a algunas personas para que les diseñen cócteles especiales para ellos. Recuerdo haber estado por el mundo, introduciéndome sustancias químicas en mi cuerpo, aun a sabiendas de que me estaba dañando, pero hacía lo que fuera por conseguir ese aspecto. Si pudiera retroceder en el tiempo, este sería el tipo de cosas que nunca habrían sucedido. No me cabe la menor duda de la principal causa de mi problema (el principal responsable) fueron las sustancias químicas.

hombres relativamente pequeños (Matarazzo apenas superaba el metro setenta de estatura), con una sección superior impresionante y una musculatura en las piernas igualmente masiva. El caso de Artwood (de treinta y siete años cuando murió de un infarto de miocardio masivo, y que decía que entrenaba varias horas durante todos los días de la semana) también es un caso de masividad a la par que linealidad.

Así pues, el tratamiento que se da a la muerte en los círculos fisicoculturistas, esto es a la imagen icónica simbólica del fisicoculturista muerto, está rodeada de opacidad, basada en la existencia de hechos externos que pueden ocurrir, que están fuera del alcance del sujeto, pues son accidentes provocados por cosas, por sustancias, no por el martirio corporal. Hemos visto que a lo largo de la historia las representaciones que se han hecho de los fisicoculturistas proclamaban precisamente lo contrario: como imagen de fuerza y vida. A finales de siglo, sin embargo, aparece esta otra imagen del fisicoculturista muerto.[166]

Fueron los esteroides, la hormona de crecimiento, los diuréticos... Ni en un millón de años cambiaría muchos de los aspectos relacionados con el fisicoculturismo, pero si tuviera otra oportunidad no continuaría con éste en particular… ¿Qué deberían hacer al respecto aquellos que aún cuentan con una segunda oportunidad? Apartarse de ello. Solo hay un puñado de hombres en el mundo que apenas pueden mantenerse decentemente del fisicoculturismo. Yo fui uno de los que fue capaz de hacerlo durante quince años, pero probablemente me haya quitado veinte años de vida. No hay dinero en el mundo que pueda pagar eso. Preferiría volver atrás en el tiempo y conseguir un empleo estable de nueve a cinco y vivir hasta alcanzar la vejez, como mi abuelo. No se pueden hacer esas cosas y que nadie te garantice la seguridad. Es imposible. Además, yo era de los que menos maltrataba mi cuerpo a la hora de hacer estas cosas. Tuve oportunidad de hacer mucho más químicamente hablando, pero no lo hice, y sin embargo, resulté dañado. Nunca he utilizado insulina, pero hoy en día hay algunos por ahí que la utilizan como si fuese agua... Yo entré en el juego y perdí de todos modos. Físicamente, estoy completamente limitado. Mi situación financiera está cercana a la ruina. Emocionalmente ha conseguido que un tío como yo (cuyo único temor era perder a mis padres) esté asustado de cualquier pequeño dolor o molestia. Me temo que ni voy a estar aquí para disfrutar del próximo amanecer, o disfrutar de otro día de felicidad con mi novia, o celebrar nuestra boda en agosto. Todo eso me atemoriza. Esto ha afectado a mi vida entera, así que a todos aquellos chicos que están en la búsqueda eterna de unos brazos de cincuenta cms y unos gemelos de cincuenta cms, y que son tan vanidosos respecto a su actitud de nunca rendirse, les digo: cambiad de actitud. Preocupaos por mantener vuestro cuerpo tan sano como sea posible, porque va a tener que duraros para mucho más tiempo que de aquí a unos pocos años...». Matarazzo murió en agosto de 2014.

[166] Sobre la muerte de Nasser el Sonbaty en 2013, a los cuarenta y ocho años, aparentemente de un infarto por muerte súbita mientras dormía, podemos leer las loas dedicadas al deportista, al que muy significativamente, dentro de la simbología fisicoculturista, se le denomina «guerrero» que ocupa «un lugar en el Olimpo de los dioses», y sobre el cual no se puede identificar la causa de la muerte, o no se quiere identificar («ahora mismo no importa la causa»), para lo cual cfr., http://culturismonovel.blogspot.com.es/2013/03/fallece-el-culturista-nasser-el-sonbaty.html.

IV.2. Aparente invisibilidad del cadáver *bodybuilder*

En el imaginario fisicoculturista no tiene cabida la imagen de un fisicoculturista que ha muerto extemporáneamente, por contrasentido y porque lo que importa es la imagen del fisicoculturista en cuanto modelo, no su cuerpo real. La compasión por el fisicoculturista muerto será directamente proporcional a la fuerza que su modelo de cuerpo tenga sobre el aficionado seguidor de dicho fisicoculturista. Lo que se quiere de él es su modelo, su imagen, no su cuerpo. La compasión vendrá dada por la pérdida disruptiva de la imagen, del modelo, no tanto por la muerte del cuerpo que generó ese modelo. Tan dramático será, desde la perspectiva del imaginario fisicoculturista, una fotografía de un Arnold sesentón con prominente barriga fumando un puro al lado de su piscina y sin apenas rastro de la musculatura que le hizo famoso hace cuarenta años, como la fotografía de un fisicoculturista joven y en forma pero yacente en la mesa de disección del forense. En el primer caso es la caída del mito Conan, por tanto el cataclismo mitológico, esto es, la subversión de la ideología y, con ello, de todos los valores; en el segundo, es la caída del cuerpo del guerrero, algo asumible en el imaginario fisicoculturista porque el fisicoculturista es un guerrero y la muerte del guerrero es, insistimos, una sublimación del martirologio fisicoculturista.

En suma, al igual que en la literatura y el arte popular no está muy perfilado el mito del «héroe muerto» en cuanto «cadáver del héroe», porque la cultura popular necesita tener héroes vivos con los que plantear su narrativa, en el fisicoculturismo ocurre algo parecido: no puede haber, y no los hay, héroes muertos. Los casos de fisicoculturistas famosos que han fallecido tempranamente suelen tratarse de forma un tanto vergonzante, eludiendo preguntas incómodas que pudieran llevar al planteamiento de culpas. Eso supone que no haya *héroes muertos* en esta actividad, por tanto no hay mártires. La imagen del fisicoculturista muerto extemporáneamente pasa a va a vagar en una extraña nebulosa de miradas inciertas, de deducciones no expresadas y de fatalismos no manifestados. El fisicoculturista muerto es héroe pero solo por su imagen como vivo. Es un caído a destiempo, y por tanto incómodo para la comunidad fisicoculturista.

CONCLUSIONES

PRIMERA.- CARÁCTER NECESARIAMENE INTRODUCTORIO DE NUESTRA TAREA INVESTIGADORA. FUTUROS ANÁLISIS SOBRE ASPECTOS NO AGOTADOS EN ESTE TRABAJO

El trabajo que hemos realizado sabemos que es necesariamente una primera visión de la materia, un intento de responder a lo que Ariemma señalaba sobre la posibilidad de *emparentar* Filosofía y fisicoculturismo. La ausencia general de trabajos previos de investigación sobre esta materia parece avalar nuestro entendimiento sobre este particular. Es, por ello, una base para futuros análisis que estamos ya perfilando, con distintos enfoques. Ha pretendido ser, por tanto, una de las primeras referencias sobre la materia en nuestro entorno. Quedan pendientes investigaciones más amplias sobre algunos aspectos que no se han agotado pero que son trascendentes, como por ejemplo un análisis más amplio sobre los conceptos de enfermedad y muerte en el *ethos* fisicoculturista.

Cuando hemos presentado públicamente algunas conclusiones de nuestro estudio, como por ejemplo en la Universidad de La Coruña (*Seminario Internacional de Vanguardia*, 2-4 octubre de 2017, con la ponencia «Cuerpos musculares extremos como actividad performativa artística transgresora. Notas filosóficas y antropológicas sobre el cuerpo *bodybuilder*»), la recepción que hemos tenido ha sido la prevista: un primer momento de sorpresa (¿hablamos de fisicoculturismo?), luego de curiosidad, y luego apertura a un interesante y amplio debate sobre aspectos filosóficos y antropológicos, e incluso artísticos, que parecía que estaban ocultos ante la inicial sorpresa.

En consecuencia, no hemos agotado una materia que difícilmente podríamos abarcar en toda su complejidad, sino que hemos querido luchar contra algunos prejuicios que hay sobre esta realidad social y cultural, para generar una pequeña *vis atractiva* hacia el estudio de esta disciplina performativa y deportiva en cuanto la misma puede dar lugar a interesantes conclusiones filosóficas y antropológicas. O al menos, para generar debate.

SEGUNDA.- LA EXTRAÑEZA DEL USO DEL FISICOCULTURISMO PARA EXTRAER CONCLUSIONES FILOSÓFICAS

Cualquier estudio, máxime desde las perspectivas filosófica-estética y antropológica-simbólica, de una actividad performativa y deportiva con cierta mala imagen en nuestra sociedad, como es el fisicoculturismo (o *body-building*), sabemos que provoca necesariamente una primera reacción de extrañeza. El fisicoculturismo tiene una imagen pública estigmatizada y estereotipada.[167] Socialmente es poco conocido, salvo por sus excesos, pero su análisis desde una perspectiva filosófica y antropológica es interesante, pues refleja muchos sinsentidos y contradicciones de las sociedades modernas, del hombre moderno y del cuerpo del hombre moderno, por tanto de su cultura: obsesión por la imagen física, materialismo, individualismo, consumismo, medicalización, atadura a las modas, narcisismo, cortoplacismo, antisocialidad, superficialidad, baja autoestima del sujeto (¿algo equivalente al *vaciado ontológico* del sujeto?), inmadurez, manipulabilidad del cuerpo y del sujeto (¿algo equivalente a *cuerpo dócil* foucaultiano?), comportamientos obsesivos (¿algo equivalente a la *histeria* freudiana?), etc.

En ese panorama, ¿acaso el fisicoculturismo puede *enseñar* algo a la Filosofía? La pregunta se plantea con toda la intención, pues no creemos que el fisicoculturismo quiera aprender mucho de la Filosofía, aunque haya habido deportistas de esta especialidad como Mike Mentzer (1951-2001) que en su retórica pública aludían a una supuesta aplicación de ideas filosóficas (en este caso del objetivismo de Ayn Rand) a su entrenamiento.

Un filósofo contemporáneo como Jean-Luc Nancy, al que Derrida describió como el más notable filósofo del contacto y del tocar, que precisamente ha hecho del cuerpo y de sus representaciones el centro de sus reflexiones, ha llegado a decir (entrevista en la revista *Left*, 25/09/2009) que «en realidad hoy el cuerpo es una palabra un tanto embarazosa: se habla mucho de inteligencia artificial, de cirugía estética y de *body-building*. Esto último, por ejemplo, es un modo de transmitir una idea de belleza, de fuerza. Sin embargo, no es muy interesante».

En efecto, en el ámbito estrictamente filosófico (no tanto en el antropológico)[168] esta disciplina deportiva y performativa no ha tenido mucho interés, bien es cierto que quizá porque

[167] Sin embargo, artistas y científicos tan importantes como Kafka, Andy Warhol, Fassbinder, Ramón y Cajal, Shuster y Siegel (creadores de Superman), Tom Wolfe, Oliver Stone, John Milius, James Taylor y su esposa Carly Simon, etc. fueron aficionados, en distintos grados, a este deporte en algún momento en sus vidas.

[168] Klein (1993b:32-33) sostiene que, a la hora de responder por qué es interesante esta disciplina deportiva para la antropología moderna, señala que ésta siempre se ha fijado en lo exótico, y en cómo se accede a grupos tribales extremos, lo cual a veces supone que debamos replantearnos algunas relaciones familiares y sociales. Conceptos como pertenencia a un grupo, acceso al mismo, salida, así como el lenguaje y los símbolos con los que

la teoría de la corporeidad es relativamente reciente. El cuerpo *bodybuilder* ha sido objeto de disgusto, cuando no de hilaridad y escarnio, más que de admiración. Se ve el deseo de exhibir el cuerpo como algo cómico: se hace referencia, por ejemplo, al tamaño del pecho de Stallone para definir su masculinidad como ridícula, cuestionando precisamente su masculinidad al partir de la premisa (falsa o no) de que cuando el cuerpo masculino se exhibe, la mera exhibición lo hace más femenino (Lowe, 1998; Martínez Oliva, 2005). Aún más, se identifica la hipervirilidad (exageración de lo masculino a través de los abultados pectorales del morfoatleta) con una supuestamente exagerada feminidad (los enormes pechos). El cuerpo *bodybuilder* simbólicamente refuerza el dominio masculino, erotizando el poderoso cuerpo masculino, pero a veces se ve como un fenómeno que presenta una imagen inestable e histérica del ser humano (Bourdieu, 2017:69, nota).

En consecuencia, el hecho de que por la Filosofía –o, a mejor decir, algunos filósofos como Nancy–, se haya infravalorado las actividades deportivas en general, y en particular el fisicoculturismo, no debe hacernos olvidar que estamos ante una dimensión paradójica que, tal como decimos, puede resultar interesante para el estudio filosófico y antropológico. En todo caso, se puede reflexionar sobre el cuerpo *bodybuilder* como símbolo en nuestra cultura y como metáfora política. En efecto, los atletas que practican este deporte son un fenómeno digno de análisis al encarnar rasgos peculiares de la era contemporánea, pues el culto al cuerpo extremo tiene hoy unas connotaciones que podemos resumir en los siguientes apartados:

1.- El cuerpo *bodybuilder* manifiesta, re-presenta, exhibe, un acto o actividad performativa de violencia. Una violencia sobre el cuerpo propio. Estamos, pues, ante dos grandes categorías filosófico antropológicas: la violencia y el cuerpo. El cuerpo *bodybuilder* es fruto de un acto de violencia que se ejerce sobre el propio cuerpo para transformarlo a mejor, convirtiendo al cuerpo en espejo, un espejo que mira y que se mira a través de una actividad performativa. El espejo es un no-lugar, o al menos un lugar sin lugar. Nos vemos allí donde no estamos, un espacio irreal que virtualmente se abre ante nosotros. Pero el espejo existe realmente y tiene una suerte de efecto rebote: es a través del espejo como nos descubrimos como ausentes en el sitio en que estamos. La violencia diseña y determina las condiciones de visibilidad de ese cuerpo y lo caracteriza. El cuerpo *bodybuilder* es resultado de una violencia ejercida sobre una materia corporal anteriormente *en blanco* sobre la que el sujeto

se expresan esos conceptos, se dan en el fisicoculturismo, y nos pueden ayudar a comprender más ampliamente nuestra sociedad occidental. El autor pasó siete años estudiando a la comunidad fisicoculturista profesional del Oeste californiano de los Estados Unidos que dio lugar a una obra que actualmente es una referencia en la materia: *Little Big Men* (Klein, 1993a).

(un sujeto moderno, urbanizado, occidental, normativizado) escribe una marca de poder y de propiedad.

2.- Si el cuerpo es violentado, la carne se vuelve materia, cosa. Y el cuerpo deviene simple materialidad corporal. Si eso es así, es que el cuerpo se aleja de nuestro ser. Y si el cuerpo es simple materia que ha perdido su subjetividad ontológica, el hombre expresa su cualidad como persona objetivando una parte de sí mismo: su cuerpo martirizado. Es decir, el hombre *tiene* un cuerpo, no *es* un cuerpo. Y eso nos lleva al concepto de *propiedad*: el hombre moderno es propietario de su cuerpo. Pero si en Occidente, en el Occidente nacido del *logos*, en nuestra tradición histórica, filosófica, teológica y jurídica, el hombre es tanto cuerpo (*res extensa*), que nos acerca al animal, como también espíritu (*res cogitans*) que nos aleja de él y nos acerca a Dios en la medida que Dios es espíritu y la Biblia dice que el hombre fue creado a imagen y semejanza de Dios (Génesis, 1.26), estamos ante una paradoja: parece que el hombre se ha rebelado contra esa tradición filosófica, teológica y jurídica, y ahora solo manifiesta su cualidad personal a través de su cuerpo, esto es, de su parte animal. Aún más, si en el proceso de autopercepción, que es el paso necesario para la construcción de nuestro auto concepto, o al menos un paso importante en esa construcción, la imagen corporal ocupa, desde un punto de vista evolutivo, un lugar central, esa imagen estaría referenciada ahora y de manera predominante a nuestra parte animal, con lo que podríamos estar vaciando al sujeto cuando lo enfrentamos a dicha imagen animalizada.

3.- Por tanto, en el cuerpo *bodybuilder* la materialidad, la cosa, el cuerpo-cosa, la reificación de la *cosa que se extiende*, se modula, se perfila, se manipula, se manufactura, se codifica, se proyecta, se programa, se tortura, se mercantiliza, se opera, se saja, se escarifica, se formatea y reformatea, se entrena, se capacita, se convierte en medio de producción capitalista… Es decir, deja de ser un espacio sagrado e intocable para convertirse en un espacio de lo mercantil, un ámbito y espacio extensible que admite implantes, prótesis y cirugías que, a su vez, conllevan sus propias normas: las propias de los implantes, las prótesis y las cirugías, unas normas también mercantilistas en las que la tecnología impone sus ideología. El cuerpo se convierte en un objeto de la técnica y sus aparatos para ser un objeto normativizado por la tecnología. Y eso conlleva la disolución del sujeto, y de ahí se llega a la fragmentación del yo, dislocando y deslocalizando la subjetividad y las identidades, la contingencia de los roles sociales.

4.- El cuerpo *bodybuilder* es un proyecto a través del cual se lucha contra la fatalidad biológica mediante el martirio, utilizando para ello procedimientos disciplinarios y

mecanicistas. «A la perfección a través de la disciplina», siendo ésta la norma de control minucioso de las operaciones del y sobre el cuerpo, de modo que convierte al cuerpo en útil pero dócil. El hombre se enfrenta a sí mismo, y no solo a su imagen sino a su propio cuerpo, y cambiando físicamente su contorno configura su cuerpo como un lugar de resistencia de sí mismo, a la par que un objeto de otro que lo mira y que lo percibe. Nace así el cuerpo *bodybuilder* como fruto de la biopolítica y de la tanatopolítica. Es un objeto de la biopolítica porque sobre ese cuerpo se proyectan normas, discursos y jerarquías del poder normativizado. Y es un objeto de la tanatopolítica porque el sujeto del cuerpo *bodybuilder*, que cree que es propietario de su cuerpo, juega con la muerte, pues buena parte de la normatividad proyectada sobre el cuerpo *bodybuilder* es normatividad liminar con pulsión de muerte: la tecnología se inyecta en un cuerpo carnal, modificándolo, llevándolo a un éxtasis corporal que juega con los límites, incluida la propia muerte, que se concibe como la muerte de un héroe, de un hombre o mujer excepcionales, el resultado del máximo martirio ritual, una posibilidad no evitada, máxima expresión y gloria de un martirologio corporal. De esta manera, el último paso en el martirio del cuerpo es la propia muerte ocasionada por las heridas infligidas al mismo. En el martirologio del cuerpo, la muerte aparece como un peldaño más en la escalera de la perfección hacia la salud. Es la culminación del ascetismo (bioascesis) del entrenamiento, de la sublimación del cuerpo martirizado, es la sublimación del martirio mismo, por cuanto la muerte es el mayor martirio que se puede cometer sobre un cuerpo, peldaño último del martirio. Es decir, estamos ante una compleja *aporía* en la que está atrapada esta actividad física y performativa, que intenta explicar de la siguiente manera: las preocupaciones sobre el futuro y el deterioro corporal por la edad, la enfermedad o la muerte son racionalizadas en el contexto de haber existido plenamente en el presente (¿no es ésta la identificación de un *cuerpo hipermoderno*?).

5.- Finalmente, el cuerpo *bodybuilder* es centro de tensión dialéctica. En él se manifiestan dialécticamente (aparte de las mencionadas biopolítica y tanatopolítica), la guerra, el horrorismo, la crueldad, la enfermedad, las figuraciones y paradojas del cuerpo, pero también la referida *aporía* (a la muerte a través de la exhibición de salud), así como las ideas de cuerpo y animalidad, la belleza y la fealdad, el erotismo, la farmacopea, la pornografía y, finalmente, la aparición del ciborg poshumano en el que las diferencias entre animal y hombre, máquina y hombre, carne y prótesis, se diluyen al mecanizarse el hombre y humanizarse la máquina.

Vemos, pues, que sí hay categorías filosóficas y antropológicas de calado implicadas, que pueden ser analizadas a la luz de un símbolo cultural y de una metáfora política; una luz que siempre va a ser sesgada, porque sesgada es la realidad, una realidad subcultural, marginal, no pocas veces hiperbórea y bizarra, cuando no *abyecta*. Y ello aunque sólo sea porque la Filosofía y el fisicoculturismo comparten un mismo objeto de investigación: el cuerpo humano, que el cuerpo sea, en esencia, un *campo de combate dialéctico*, y que las paradojas que el fisicoculturismo aflora cuando del cuerpo se trata, pueda servir en el estudio filosófico.

TERCERA, CUERPO *BODYBUILDER* Y SUBJETIVIDAD. EL CUERPO *BODYBUILDER* ES UNA PROPUESTA SOBRE EL SUJETO SURGIDO DE LA MODERNIDAD, BASADA EN LA IDEA FALAZ DE EXCEPCIONALIDAD DEL HOMBRE (VARÓN) SOBRE LA MASA Y EL HOMBRE ORDINARIO

Nuestro estudio parte de las teorías de la corporeidad y de la posición que el cuerpo tiene en el orden simbólico dominante en las sociedades que surgen en la Modernidad para, a partir de ahí, analizar filosófica y antropológicamente un determinado tipo morfológico de cuerpo, que arrastra sus propias identidades simbólicas y metafóricas que se confrontan con el orden simbólico ideológicamente dominante.

Hemos prestado atención a cómo se ha construido un determinado tipo de cuerpo, el cuerpo morfoatlético que hemos denominado «cuerpo *bodybuilder*»: los procesos, las técnicas del cuerpo, los aparatos de verificación y prácticas de gobierno que producen y construyen el cuerpo como dotado de una simbología propia y específica. Y hemos analizado cómo ese tipo morfoatlético se ha utilizado históricamente como símbolo y como metáfora en el diálogo social y político.

De acuerdo con lo anterior, el cuerpo *bodybuilder* es, ante todo, una propuesta histórica y cultural sobre el sujeto mismo titular de ese cuerpo, puesto que es verdaderamente una *redefinición del yo* a través del ejercicio físico, que se nos presenta como un discurso simbólico y como un ritual. En efecto, esa redefinición del yo se produce tanto con el entrenamiento metódico y disciplinado como mediante la narración que se presenta a través de la performance, identificando mensajes simbólicos que se confrontan con el orden simbólico dominante. En ese contexto, el entrenamiento es reglado y controlado, y el dolor y sufrimiento adquieren connotaciones ontológicas, lo mismo que la enfermedad, que es la anormalidad sobre la cual se construye la normalidad del cuerpo, que es la salud. El ritual será la puesta en escena, donde se

presenta el drama, las emociones, los intereses, valores y actitudes. El ritual, por tanto, es una forma de presentación del yo, y por ello es un arte del yo.

El cuerpo *bodybuilder* es un cuerpo morfoatlético que surgió a finales del siglo XIX en un contexto histórico, social y cultural muy determinado, caracterizado por dos ideas centrales: por un lado, la crisis que ya se sentía derivada de la ansiedad que la Modernidad y sus consecuencias el urbanismo, la ciencia, la tecnología, la masificación y la progresiva pérdida de las referencias que hasta ese momento parecían inquebrantables, habían supuesto en el cambio de siglo; y por otro lado, la crisis de la masculinidad, en cuanto el hombre corriente integrado en esa masa siente como un ataque a su virilidad y su posición en el mundo los cambios que se estaban produciendo en aquella época, lo cual le provoca a acudir a referencias como la del hombre excepcional que domina su medio (tropos de hombres heroicos como Tarzán), un hombre que es capaz de elevarse por encima del hombre corriente, haciendo frente a todos los desafíos que la realidad le mostraba, dominando su medio.

Decía Marx (*Escritos sobre materialismo histórico*) que la Modernidad puso a los individuos en máxima tensión en sus energías al haber destruido la ideología, la religión, la moral, etc., acabando con todas las relaciones naturales, creando, en vez de las ciudades formadas naturalmente, las grandes ciudades industriales modernas, que surgieron de la noche a la mañana. Esa tensión que agota la energía del individuo –decimos nosotros–, sobre todo del varón, provoca la inseguridad ontológica que ahora hay que recuperar, siquiera apócrifamente, esto es mediante las apariencias. Significativamente, en 1858 Walt Whitman, poeta norteamericano en la estela de Emerson, escribía en el periódico *The New York Atlas* a favor del ejercicio físico como forma de recuperar la virilidad perdida por los efectos de la Modernidad (Whitman, 2018): «Conserven su energía masculina, su salud y su fuerza, de todo daño y violación. Esta es la tarea más sagrada con la que se encontrarán jamás. A ti, empleado, escribano, sedentario, hombre de fortuna, zángano, doy el mismo consejo. ¡Arriba! ¡El mundo (al que acaso veas hoy con ojos pálidos y enfermos) está lleno de vida y belleza para ti, si acudes a él de manera adecuada! ¡Afuera temprano!... no hay duda, por como son las cosas, de que entre los hombres jóvenes de la moderna vida civilizada, en las ciudades, una virilidad masculina parece estar casi perdida, parece haber dado lugar a una persecución mórbida, casi enferma, de mujeres, especialmente las de rangos más bajos entre ellas, por la pura repetición del placer sensual».

Esa crisis de la virilidad viene dada por la crisis de la Modernidad, pero también por la ausencia de una justificación o reivindicación de la masculinidad en la sociedad patriarcal. La

sociedad patriarcal, basada en la preeminencia del varón, no necesitaba justificar dicha preeminencia, era un hecho. El fisicoculturismo, al igual que el fascismo italiano, da una justificación propia a esa preeminencia del varón. Son dos casos, en tal sentido, paradigmáticos. No crean una masculinidad propia (o al menos hay muchas masculinidades, como sabemos) sino que aportan una justificación de la preeminencia de la masculinidad. En el caso del fisicoculturismo, porque es un deporte/performance centrado en un símbolo hasta época muy reciente socialmente concebido como eminentemente masculino: la fuerza. En el caso del fascismo italiano, porque partía de la idea de ensalzamiento del hombre (varón) joven y fuerte que tenía que ir a la guerra.

En efecto, en la sociedad patriarcal nacida de la Modernidad ser hombre está altamente valorado, y por ello mismo los hombres valoran su masculinidad. La masculinidad es sinónimo de poder, pero es frágil. Existe como ideología, como comportamiento dentro de las relaciones de género, pero al final es solo una institución social con una relación muy tenue con el sinónimo de nuestro género sexual. La tensión entre género y masculinidad es intensa debido a que la masculinidad requiere la supresión de ideas, objetivos, necesidades y manifestaciones humanas, y de formas de expresión. Desde este punto de vista, podemos decir que la masculinidad es solo la mitad de una psique reprimida. Incluso cuando intelectualmente tenemos clara la diferencia entre género biológico y masculinidad, el ideal masculino está tan enraizado en nosotros que es difícil convencernos de que estamos ante tal psique reprimida. En consecuencia, aunque el género biológico masculino está altamente valorado, reina la inseguridad. Existe frecuentemente bajo la superficie, la duda de las propias credenciales de masculinidad.

Así pues, las ideas que subyacen en toda metáfora o símbolo que se base en la figura morfoatlética del cuerpo *bodybuilder* son casi siempre las de *excepcionalidad*, existencia de una *masa* de la que hay que huir o a la que hay que evitar, y presencia de un *hombre corriente* y varón en crisis que intenta superar esa crisis, saliendo de la masa, mediante ideas y propuestas propias, muchas veces escapistas, utilizando metáforas heroicas o superheroicas. Esas ideas son perfectamente resumidas en una metáfora corporal, que es el cuerpo *bodybuilder*, que simboliza a la perfección esas ideas de excepcionalidad y fuerza, pero también de trabajo, en cuanto el cuerpo aparece manufacturado, y por tanto es muestra de un control del sujeto sobre su propio cuerpo, que es tanto como decir control del sujeto sobre el entorno en que se encuentra, que es la masa amenazante de hombres corrientes. Esas ideas de excepcionalidad, fuerza, trabajo manufacturado y elevación del varón por encima de la masa aparecerán siempre que se utilice

la figura morfoatlética, independientemente del signo político, o circunstancias históricas o políticas. Así, la podemos ver en las ideas de la Democracia americana de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, en el fascismo italiano, en el nazismo, en las primeras etapas de la época soviética, en la posguerra, en la Posmodernidad y ahora en la Hipermodernidad. Casi siempre con el mismo patrón narrativo que circula en torno a las ideas señaladas, que por sí mismas no identifican ni una corriente ideológica, ni siquiera sirven para diferenciar la presencia de una democracia o una dictadura. Mientras en la Democracia americana la idea de excepcionalidad se concebirá como fomento del individualismo y de la democracia de las élites (Emerson, Theodor Roosevelt), en el totalitarismo será bien el fomento de la juventud, el deporte y la guerra (fascismo italiano) o el «genio ario» basado en una idea racista (nazismo). En el neoliberalismo y la consiguiente mercantilización del cuerpo que vivimos en nuestros días, la excepcionalidad vendrá dada por el exacerbado culto al cuerpo, en cuanto forma de eliminar una idea de trascendencia que es el signo de nuestro tiempo hipermoderno.

El cuerpo *bodybuilder* es, pues, un compendio narrativo y simbólico específico, dentro del general contexto narrativo, metafórico y simbólico que es el cuerpo en nuestra cultura, y que, al simbolizar ideas que están siempre en nuestra sociedad, independientemente del régimen político de que se trate, del contexto histórico o social, y de cómo se utilicen o se presenten metafóricamente esas ideas, han perdurado hasta nuestros días.

Rastrear cómo se presenta en nuestra cultura esa figura morfoatlética desde que naciera a finales del siglo XIX, ha sido el principal esfuerzo de nuestra investigación, comprobando en qué medida esa presencia ha supuesto cambios en nuestras subjetividades, cambios en el orden simbólico dominante y cambios en las narraciones y léxicos preeminentes en nuestra cultura que afectan al cuerpo humano.

CUARTA.- EL FISICOCULTURISMO ES UNA TECNOLOGÍA DE INSCRIPCIÓN PORQUE EL CUERPO ES UN ESPACIO DE SIGNIFICACIÓN SEMIÓTICA Y FUENTE DE CONOCIMIENTO SOBRE NUESTRA SUBJETIVIDAD, POR LO QUE EL FISICOCULTURISMO ES UNA FORMA DE CONOCIMIENTO DE NUESTRA PROPIA SUBJETIVIDAD

Para comprender cómo el cuerpo *bodybuilder* expone las ideas señaladas en un contexto metafórico y simbólico dado, hay que partir del carácter semiótico de nuestro cuerpo: tanto de su naturaleza semiótica como de la narración que sobre el mismo se produce desde fuera de él

por aquellos que tienen capacidad de *inscribir* en nuestros cuerpos, principalmente el Estado, y ahora la publicidad.

El cuerpo es nuestro primer contacto con el mundo, y el mundo es una sucesión de metáforas y símbolos. Por tanto, el cuerpo humano es nuestro primer espacio de significación semiótica. El cuerpo es un texto escrito y reescrito por los discursos políticos, sociales, éticos, médicos y jurídicos. El texto mismo que está inscrito en el cuerpo es una tecnología, la tecnología de la inscripción corporal sobre la que no sólo actúa el sujeto sino toda la comunidad y el Estado, ese gran generador de léxicos.

Si queremos intervenir sobre los cuerpos en los que se escribe el texto, hay que intervenir sobre las *tecnologías de la inscripción*, de modo que consigamos una nueva subjetividad, un nuevo yo. Eso es lo que, de forma agresiva, hicieron los totalitarismos en los años treinta del siglo pasado, y eso es lo que hace, igualmente de forma agresiva, la publicidad en la época del neoliberalismo y la mercantilización del cuerpo. Ambos actúan de forma intensa sobre los cuerpos, sobre todos los cuerpos, sobre cada cuerpo. Su objetivo es totalizador, y es totalizador porque atacan a la subjetividad, al yo.

Pasamos, pues, cuando estamos ante un cuerpo, del texto al sujeto, porque el cuerpo es un objeto semiótico en nuestra cultura y un símbolo. La cultura es el conjunto de hechos simbólicos en una sociedad, es una organización social de los sentidos y los significados, que a su vez presuponen la existencia de signos, de símbolos. El signo y el signo (como la metáfora) son fundamentales para entender la cultura en que se halla inmerso el cuerpo. Por tanto, para entender al cuerpo es preciso tener en cuenta que forma parte de una cultura, que es expresión de cada cultura, y la cultura es una estructura ordenada y jerarquizada de discursos, metáforas y símbolos.

El cuerpo es un fenómeno semiótico. Si el cuerpo *bodybuilder* es un tipo específico morfoatlético de cuerpo, también será un fenómeno semiótico, con sus propias particularidades, en concreto con su aparente enfrentamiento con el orden simbólico-ideológico dominante. En efecto, suele repetir Le-Breton en sus conferencias que el cuerpo es un «borrado por corregir». El deporte y la danza son tecnologías de inscripción corporal, pues son grandes constructores de significado en el cuerpo. Perfeccionan y controlan el cuerpo para no perder espacio en el mundo de significados en el que interactúa el cuerpo. El cuerpo *bodybuilder* será un cuerpo con un significado. Pero ese cuerpo que se presenta como cuerpo exaltado –en cuanto cuerpo que se sale de lo normal, buscando aparecer como epatante, como no disciplinado–, en realidad no

es el que necesitamos para tener una vida plena, pues el cuerpo no es objeto a someter sino espacio donde vivir con alegría. La punción, el corte, la cicatriz, el desarrollo muscular desmedido, etc., transgreden el tabú del Cristianismo del cuerpo como intocable por ser obra divina, pero también son un desgaste corporal innecesario, poco útil. Salvo que se mire desde la perspectiva cultural de los discursos, en la que se conciba la piel del cuerpo no como algo biológico utilitario sino cultural dialógico.

La primera objetivación del propio cuerpo la vemos en el hecho de que nosotros podamos decir que «yo soy mi cuerpo». Dicha afirmación implica una distinción y separación entre yo y mi cuerpo. Pero dicha identificación con el cuerpo no es solamente de tipo lingüístico, sino que puede experimentarse como sujeto que no siempre coincide con su cuerpo, como es el caso, por ejemplo, de los procesos de aprendizaje que implican un especial entrenamiento muscular y motor, de manera que es un proceso de toma de posesión del propio cuerpo, de dominio y de domesticación del cuerpo. En ese aprendizaje del cuerpo, el hombre se mueve siempre en un mundo de sentido, incluyéndose a sí mismo, percibiéndose como algo valorado, dotado de sentido y de significación. Es decir, como un objeto hermenéutico, que obliga a interpretar las expresiones culturales humanas, buscando su significado humano, lo que dicen acerca del hombre.

El cuerpo es, de acuerdo con lo anterior, un espacio de significación en el que la semiótica va generando intersecciones con la Filosofía, la Sociología, la Antropología, el psicoanálisis y tantas otras disciplinas, creando un escenario argumentativo sobre los sentidos que se despliegan desde y con el cuerpo. El cuerpo es un lenguaje por la forma que tiene y el nombre de sus órganos. Pero sobre todo porque el cuerpo habla, en el goce y en el sufrimiento.

Así pues, el cuerpo es lugar donde dialogan muchas voces. Lo corporal describe la materialidad de que estamos hechos, nuestra naturaleza corpórea, la forma, la apariencia, la posición social, la debilidad y la fuerza, la salud y la enfermedad, la elegancia y lo vulgar, las limitaciones, lo sublime y lo abyecto y, por qué no decirlo, el sello que deja en nosotros el paso del tiempo. El cuerpo es un *ser hablante*, que adquiere su significación en el marco de la cultura, dentro de un contexto lingüístico, donde interactúan discursos, imágenes, símbolos y prácticas. Es por ello que el feminismo reivindique la existencia de un cuerpo, de su cuidado y de la necesidad de estar con otros cuerpos en comunidad. El cuerpo (piel y carne) nos expone a la sociabilidad, nos entrega más allá de nosotros mismos, nos implica en vidas que no son las nuestras.

En la piel se encarnan muchos significados y sistemas simbólicos que, podemos decir, semiotizan al cuerpo. Si todo comunica, todo significa, por lo que la semiótica sería un estudio de toda la realidad, como un mapa borgiano que cubre el universo, apareciendo como una realidad que cubre a la anterior realidad, superpuesta. El cuerpo también dialoga con nosotros mismos. Metafóricamente, el cuerpo es un contrato que si no cumplimos, el cuerpo nos lo recuerda a través del dolor corporal y el sufrimiento. Cada órgano tiene que ayudarnos como seres humanos que somos. Por eso hay que estar atentos a nuestro cuerpo, a lo que nos dice, a su condición de significado y de significante.

En nuestros días de la Hipermodernidad, el cuerpo es aún más un objeto semiótico, dada la idea de *cuerpo revocable*. El cuerpo se concibe como un artefacto y como forma plástica, un constructo deportivo, hormonal y tecnológico. Vive en los límites, pues es siempre un cuerpo inacabado, ya que se moldea cotidianamente, superando el paradigma. Es un potente redefinidor de sí. El cuerpo ya no es un destino ni un cuerpo mío sino un inventarse y un nacer en el mundo, nacer uno mismo con su propio significado. El cuerpo se hace prótesis del yo, que asegura una huella de significado del yo. Hay que ponerse fuera de sí para volverse sí, multiplicando los signos corporales, borrando con ello la intimidad. La identidad es por tanto efímera. Es la tiranía de la apariencia, del culto al cuerpo, de la estética y del fisicoculturismo, especialmente en la violencia simbólica mediante un cuerpo mundializado, una idea general de cuerpos perfectos, por tanto una idea general de cuerpos desechados, desterrados, incapacitados, que son todos aquellos que no respeten la regla general. Decimos que hay violencia simbólica porque se obliga a adoptar modelos determinados para conseguir la salvación social.

El cuerpo es, además de significante y significado, un potente generador de conocimiento, y la construcción del cuerpo lo es también. El conocimiento es siempre activo, actuación sobre nuestro cuerpo. Al conocimiento hay que provocarlo, no surge espontáneamente. La construcción del cuerpo es un trabajo de movimiento, aunque sea desde el sufrimiento, el dolor y la molestia. El primer conocimiento que podemos adquirir es lo que el poder político ha inscrito en nuestros cuerpos, y por tanto saber cómo desinscribirlo. Para ello tenemos que recuperar nuestro cuerpo, intervenir sobre él, crear nuevas subjetividades a través de la mutación en nuestro cuerpo, consiguiendo el ideal que nos hemos propuesto al respecto. Si las subjetividades hoy se crean, entre otros dispositivos, por tecnologías, podemos crear nuestra propia subjetividad mediante el trabajo aplicado sobre nuestro cuerpo, un trabajo metódico y ordenado, disciplinado. El fisicoculturismo pretende responder a esta máxima, de forma similar a como el cuerpo femenino se propone como constructo en la teoría *queer*.

El fisicoculturismo es hacer un *cuerpo a la carta*, un cuerpo único; es una estrategia de los agentes sociales para obtener un capital simbólico que podría transformarse en otro tipo de capital, o tan solo una línea de acción orientada al juego, pero con el que los agentes buscan mejorar sus condiciones en un campo social determinado, donde existe un *ethos* dado, una morada, costumbre o moral propias. Todo ello necesita, tal como hemos dicho, una buena dosis trabajo duro y esfuerzo en una suerte de bioascetismo, disciplina, rigor físico, mirar al espejo, conocer las imágenes, conocer nuestro cuerpo. Este trabajo implica dedicación y esfuerzo, un contrato más exigente que el contrato que normalmente tenemos con nuestro cuerpo, un contrato que si se incumple puede tener consecuencias muy negativas para el sujeto, como ocurre cuando se utilizan drogas o cuando no se respeta el normal descanso del cuerpo magullado. La transformación (por motivos hedonistas o por motivos sociales) del cuerpo se hace bajo la obligación de trabajar el cuerpo para sacarlo de la insignificancia semiótica social. Estamos en una época puritana: hay que trabajar el cuerpo, que es la producción material deliberada de sí mismo trabajando su cuerpo y sus afectos.

El fisicoculturismo es una forma de retorno del cuerpo como fenómeno, como categoría inaprensible, un cuerpo que es el centro de posibilidades, que genera cosas, que no se queda quieto, que nos transforma liberando partes de nuestra subjetividad. En tal sentido, el fisicoculturismo será una tecnología del yo (entendida como tecnologías de sí aplicando prácticas, técnicas y consumos para controlar nuestro propio cuerpo), pues permite al individuo descubrirse, explorarse y, en consecuencia, rebelarse contra el orden simbólico en que se inserta el cuerpo. El fisicoculturismo es mirarse desde dentro, pues no es sólo músculos ni mirarse en el espejo, sino preocupación por el cuerpo como experiencia corporal, como el único lugar que podemos controlar, ya que la vida, el trabajo o la sociedad están fuera de nuestro control. Sí lo está la capacidad que tenemos de construirnos a nosotros mismos, y desde esa construcción adquirir un capital que pueda ponerse en juego en los roles sociales.

En suma, el cuerpo es una prótesis y la huella del yo, y el trabajo del cuerpo es la forma con la que éste se expresa con la externalidad, significando su presencia. Si no hay comunicación con esa externalidad se produce un vacío interno, una fatiga de ser uno mismo, un aislamiento en un mundo en el que los demás no nos aceptan. El fisicoculturismo y su idea de cuerpo *bodybuilder* es una forma más, extrema, radical, minoritaria, de crear significado en la presencia del cuerpo, construyendo de esa manera una subjetividad que en los círculos deportivos se denomina «estilo de vida culturista». El estilo de vida tiene varios significados: por un lado, es una estructuración metódica de ejercicios, rutinas y poses. Por otro lado, es una visión ética

basada en la disciplina, que se concibe no como algo a evitar sino la base sobre la cual se construye el cuerpo que responde al ideal. Ese estilo de vida es un discurso cargado de símbolos. La salud y la enfermedad no pueden ser experimentadas al margen de lo que podríamos denominar como acomodación simbólica que llevan a cabo determinadas personas que viven en una trama cultural o política, social y religiosa.

Todos esos significados que aporta el cuerpo *bodybuilder*, por último, serán utilizados por potentes generadores de discursos, tal como hemos visto al principio, desde diferentes ámbitos y propuestas políticas, desde el totalitarismo, la Democracia elitista, hasta la mercantilización y abuso del cuerpo que caracteriza nuestros días.

QUINTA.- EL CUERPO *BODYBUILDER* ES UN ESPACIO POLÍTICO

El cuerpo ha sido poco considerado, al menos hasta décadas recientes, por la filosofía política, salvo como metáfora orgánica. Nos referimos al cuerpo que sangra, ríe, muere. Un lugar vital, por tanto, para la política. El cuerpo es, en consecuencia, un *espacio político* que, por ello mismo, puede ser objeto de control: es un elemento de prohibiciones, incitaciones, leyes y normas o presión social. Se controlan los procesos digestivos, la limpieza corporal, la expresividad o inexpresividad emocional, o la gestualidad y su adecuación. Foucault estudia, en este contexto, el cuerpo humano como objeto de poder, como práctica y como expresión de la sexualidad.

En nuestra investigación nos hemos apoyado mucho en los estudios de Foucault y sus ideas sobre los cambios sociales que han conllevado la autorregulación y el poder de los individuos mediante el autoconocimiento. Según Foucault, el autoconocimiento permitirá superar esa represión ejercida por los órganos políticos que actúan sobre nuestros cuerpos.

En el cuerpo *bodybuilder* el fin último no es la autorregulación y el autoconocimiento sino la superación de la masculinidad insegura. La autorregulación propiamente no existe, pues la normatividad procede de fuera, de la industria que emite dichas normas, y el autoconocimiento no es otra cosa que poner en práctica dichas normas. Más que autoconocimiento es sometimiento. El poder lo ejerce la industria normativizadora y la disciplina que utiliza el cuerpo *bodybuilder* es la manifestación del cumplimiento de dicha norma. Según esto, el cuerpo *bodybuilder* claramente es un «cuerpo dócil» foucaultiano, viniéndole la docilidad de la inseguridad, de la necesidad de superación de dicha inseguridad y de acudir a la heteronomía para superar dicha inseguridad.

La imagen del cuerpo se utiliza como una forma de control social, de difusión de la ideología sobre hombres concretos e identificados. El hombre es un ser corporal porque es una corporalidad viviente, humana, del cuerpo humano y en cada caso personal. De ahí al cine, en el cual la propaganda de los años treinta encontró uno de sus mejores aliados en la difusión de ese control social. Las propagandas totalitarias utilizaban la fotografía y el cine, y presentaban un determinado tipo de cuerpo humano con un objetivo muy concreto, de control social. Luego volveremos sobre esto con mayor detalle. Pero no siempre el control que se pretende ejercer con la imagen del cuerpo tienen connotaciones políticas, también las tiene económicas y, sobre todo, sociales, de comportamiento. Las imágenes difunden estereotipos de lo socialmente aceptable, estereotipos que buscan el control simbólico del cuerpo desde una ideología dada. Así, por ejemplo, hasta fechas recientes el ojo que miraba por el objetivo de la cámara era masculino y concebía al cuerpo como una máquina que tenía que ser controlada por la razón, con lo que el cuerpo femenino quedaba relegado del masculino, como modelo pasivo, con un solo código corporal: heterosexual pasivo y dominado. Será a mediados de los años sesenta del siglo pasado cuando en Estados Unidos las feministas reivindiquen, con razón, un cambio de esta concepción social del cuerpo humano que es visto en la imagen captada por la cámara, propugnando la existencia de otros códigos corporales diferentes al femenino heterosexual pasivo, como son el lésbico, y al masculino heterosexual dominante, como el gay, el afroamericano, el asiático y el hispano.

Así pues, toda imagen es o puede ser ideológica social y política en la medida que es proyección del que ve. Y si la imagen es del cuerpo humano, éste es concebido de forma ideológica, presentando estereotipos expresados por la ideología social y política dominante. Mientras la mujer era considerada secundaria en su rol social y político, la imagen estereotipada del cuerpo femenino eran figuras voluptuosas, seductoras, esculturales y atractivas.

Cuando el cuerpo *bodybuilder* se ha utilizado para manifestar símbolos y metáforas políticas de nuevo aparece cierta contradicción. En general, se puede pensar que se ha hecho para representar una idea de fuerza y poder. Un cuerpo masculino fuerte y musculado es fácilmente identificable con esas ideas. Sin embargo, como posteriormente veremos, por un lado lo que realmente representa un cuerpo *bodybuilder* es una idea de *violencia simbólica*. El cuerpo *bodybuilder* es un fenómeno visual impactante, en el que se dramatiza el tamaño del cuerpo, la composición, la performance, la recuperación, la ingesta y la excreción. Pues bien, en ese ciclo vital creemos que subyace una idea de violencia simbólica, que para las representaciones políticas totalitarias es fácilmente reconducible a ideas de sometimiento, guerra y muerte.

SEXTA.- EL CUERPO *BODYBUILDER* ES UNA PROPUESTA SIMBÓLICO-SEMIÓTICA DIALÉCTICA, PUESTO QUE SE CONTRAPONE AL ORDEN SIMBÓLICO-IDEOLÓGICO DOMINANTE. PERO, ¿ES *CUERPO REVOLUCIONARIO* O *CUERPO DÓCIL*?

Ya hemos dicho que externamente el cuerpo *bodybuilder* está cargado de símbolos y metáforas que interaccionan en el orden simbólico general. Es, en la práctica, un potente generador de mensajes, de narraciones, de discursos, de símbolos y de metáforas. Pero lo hace agazapado en la aparente ausencia de una narración. La exhibición fisicoculturista presenta símbolos que se confrontan con el orden simbólico: el sujeto del cuerpo *bodybuilder* no es un soldado, un guerrero, un forzudo o una estatua griega. Es todo eso y nada de eso. El uso simbólico del músculo como idea de fuerza conlleva que rápidamente, o fácilmente, se asocie ese símbolo al varón y a la guerra, por tanto a la violencia simbólica. Pero la aparente ausencia de narración es una narración en sí misma, pues permite que la narración se construya a través de la mirada. La mirada no es *voyeur* sino una mirada cómplice, tanto para admirar como para considerar el cuerpo como abyecto o grotesco. No hay narración pero no hay indiferencia. Y no hay indiferencia posibles porque, en realidad, bajo esa supuesta ausencia de narración siempre están presentes las ideas que veíamos al principio: excepcionalidad, masa, trabajo, hombre (varón) ordinario en crisis que acude al escapismo metafórico y simbólico, etc.

El fisicoculturismo, al haberse presentado como actividad performativa aparentemente sin narración, permite al espectador, o a quien se encargue de realizar los léxicos, como es el Estado, que sea él quien genere el mensaje, el significado, el contenido del símbolo y la narración de la metáfora. El mensaje que irradia el fisicoculturismo en su performance está pretendidamente empobrecido, pero es el receptor del mismo quien lo enriquece, imaginándose lo que quiera imaginarse, desde que está ante un guerrero signo de la heterosexualidad, o ante un objeto de satisfacción pasiva homoerótica. La mirada juega un importante rol en la narración. La narración es completada por el que mira. De ahí que el cuerpo *bodybuilder* pueda resultar un cuerpo revolucionario o un cuerpo dócil, dependiendo no solo de quien realiza la performance sino de quien mira.

En efecto, en ese juego de la mirada, el cuerpo *bodybuilder* puede ser considerado como un cuerpo dócil o como un cuerpo revolucionario. Sería un cuerpo dócil si se sometiera acríticamente al saber-poder de la sociedad actual, basado en el mercantilismo y la objetivación del cuerpo. Sería un cuerpo revolucionario si su carga simbólica se presenta, en la narración, como opuesta al orden simbólico general, por ejemplo apareciendo como una anormalidad que

se contraponga a la normalidad de los cuerpos en la ideología corporal dominante. En nuestra opinión, estamos ante un cuerpo dócil, pero peculiar. No estamos ante un cuerpo revolucionario, sino ante un cuerpo abyecto pero que está dentro del orden simbólico general. La ideología dominante propone una serie de formas de cuerpo, dentro de la que, en forma residual, se encuentra ésta. Se produce una ficción de revolución, de oposición al orden simbólico de la ideología dominante, pero es porque esta así lo permite.

El cuerpo *bodybuilder* es, pues, un cuerpo dócil, dominado por el mercantilismo y la ideología maquinal. Siendo una reivindicación de la carnosidad del cuerpo, y una recuperación del cuerpo por el sujeto, el cuerpo *bodybuilder* también es un objeto apropiado por el sujeto, que lo concibe como una cosa a la que hay que modificar, mejorar, mantener, alimentar y entrenar.

SÉPTIMA.- EL CUERPO *BODYBUILDER* SE ENMARCA EN LA EXISTENCIA DE UN DETERMINADO *ETHOS*. LOS CUERPOS MORFOATLÉTICOS CREAN UN *ETHOS* DE LA ANORMALIDAD, DE LA ASIGNACIÓN PERVERSA O ABYECTA, PERO DENTRO DEL MARCO SIMBÓLICO GENERAL

En el fisicoculturismo existe una *subcultura*. Hay un lenguaje o argot determinado, accesorios y vestimenta. Hay también una jerarquía interna en la sala de musculación, y ciertas funciones sociales. Siendo una práctica ritual, y como en todas las prácticas rituales, cuanto mayores sean los obstáculos que un individuo necesita superar para pertenecer a un grupo social o a un estatus, más valor confiere ese individuo al mismo.

En el fisicoculturismo, esa actividad tan deudora de rituales y de obstáculos (no pocos de ellos derivados de la necesidad de adquirir unos conocimientos especializados) la pertenencia a ese grupo conlleva un valor para el individuo. El fisicoculturismo, en cambio, no actúa como estatus social, pues nunca ha querido o ha sabido crear un grupo social cohesionado en valores sociales y políticos, más allá de genéricas referencias a la vida sana, el deporte, el entrenamiento y la alimentación. La comunidad fisicoculturista se caracteriza, sobre todo, por ser una comunidad de conocimiento, de intercambio de información sobre entrenamiento y dietas. Es una comunidad pseudocientífica que, ahora gracias a Internet, gestiona esos conocimientos.

Lo cierto es que en el caso del fisicoculturismo no es tan sencillo aplicar las categorías que definen la presencia de una subcultura y por tanto de un *ethos* específico, y menos aún de una contracultura revolucionaria, pues la mayoría de las ideas y valores que apoyan las prácticas de

ir al gimnasio, como la salud, la belleza y el bienestar no son diferentes ni contrarios a las ideas de la mayoría de la sociedad. No hay, pues, oposición, que es lo que caracteriza la presencia de una subcultura de forma más palmaria.

Si no hay subcultura, difícilmente podremos identificar la presencia de un *ethos* diferenciado porque en lugar de ser ideas y valores diferentes y contradictorios con los dominantes en una sociedad, en los grupos sociales fisicoculturistas se utilizan ideas y valores bastante similares. Por ello, este autor sostiene que esta práctica es más un *submundo* (o grupo social identificado) que una «subcultura», poniendo el acento más en el hecho de que es un grupo social identificado pero no homogéneo que un grupo social diferenciado culturalmente.

Lo que caracteriza al submundo, como algo contrapuesto a la subcultura, sería la presencia de un grupo social con intereses concretos comunes, que comparten canales de comunicación, pero sin que ello implique que esos grupos sociales tengan que ser definidos en función de su relación con la cultura dominante, sino mediante la identificación de esos intereses comunes (el deporte, la ópera, los hobbies, etc.) que, a su vez, implican la aparición de elementos culturales comunes, como determinados usos de lenguaje y la utilización de determinados canales de comunicación. De hecho, en el fisicoculturismo esto es lo que ocurre: el interés compartido se difunde a través de sus específicos canales de comunicación como son los gimnasios (que actúan como auténticos dispositivos), las revistas e Internet, donde aparece información dirigida a este público en concreto, sobre la teoría y las técnicas de entrenamiento, dieta, iconos compartidos, lesiones, suplementos alimenticios, y equipamientos para los ejercicios. Una información que si bien no es de origen científico, no por ello se puede considerar banal. Como resultado de ese intercambio de información y experiencias a través de sus propios canales de comunicación, y sin necesidad de haberse conocido antes ni de compartir un mismo espacio físico, los integrantes de este submundo pueden interactuar y, con ello, formar un grupo en el que se comparten valores, normas y, en general, asuntos corporales.

No hay que confundir en este contexto la subcultura con el dispositivo. En el mundo del fisicoculturismo, aunque no podamos hablar propiamente de subcultura, en la medida que no podemos identificar claramente a un grupo social bajo un mismo *ethos*, sí podemos identificar un lugar de encuentro de los practicantes de este deporte que actúa como dispositivo: el gimnasio.[169] Los modernos gimnasios de entrenamiento conforman uno de los espacios donde

[169] Wacquant (2006:30), por su parte, ha definido perfectamente el «gimnasio» como lugar de encuentro y como dispositivo (en este caso referido a boxeadores, analógicamente aplicable a los atletas

un conjunto de elementos relacionados dispositivamente, se despliegan para moldear un tipo determinado de cuerpo. Como tal dispositivo, en el gimnasio tiene una función concreta y se enmarca en las relaciones de poder-saber. El que tiene el poder-saber es el iniciado, que conoce las técnicas de los ejercicios y de la alimentación y suplementación. Y a él acuden los que quieren mejorar en la transformación corporal.

El modo tan intenso en que los atletas que practican el fisicoculturismo suelen describir sus interacciones corporales, la obsesión que sienten por el desarrollo de su cuerpo, los desafíos que atraviesan tanto en su vida social en cuanto seres sociales corporales y la disciplina que utilizan para conseguir el cuerpo deseado a través de entrenamiento, dieta y en no pocas ocasiones drogas, nos lleva a pensar que el fisicoculturismo puede ser considerado más que una subcultura un submundo o grupo social identificado, que se mueve en torno al dispositivo gimnasio, y que tiene su propia manera de comunicarse, una forma de vida propia que denomina «estilo de vida culturista», una formación y una alimentación diferenciadas que interactúan y se relacionan en el dispositivo gimnasio y en todos los canales de comunicación a los que acuden los practicantes de esta especialidad, fundamentalmente Internet.

Este deporte es una industria, y la industria de este deporte lo domina en el mensaje que se irradia desde el mismo. Hemos analizado casos sintomáticos del control que la industria tiene del mensaje (cómo trata la diferenciación de género, cómo trata la muerte extemporánea de fisicoculturistas, o el cuerpo *bodybuilder* femenino), pero ahora simplemente nos interesa remarcar que hay varias características que podemos reseñar del contenido de las revistas

bodybuilder): «El *gym*… es la forja en la que nace el púgil, el taller donde se fabrica ese cuerpo-arma y escudo que él lanza al ataque en el ring, el crisol donde se pulen las habilidades técnicas y los saberes estratégicos cuyo delicado ensamblaje hace al combatiente completo; el horno, en definitiva, donde se mantienen la llama del deseo pugilístico y la creencia colectiva en lo bien fundado de los valores autóctonos, sin la cual nadie se arriesgaría a estar entre las cuerdas durante mucho tiempo. Pero el gimnasio no es sólo eso, y su misión técnica reconocida —transmitir una competencia deportiva— no debe ocultar las funciones extrapugilísticas que cumple para quienes llegan allí a comulgar con este culto plebeyo de la virilidad que es el Noble Arte. Ante todo, el *gym* aísla de la calle y desempeña la función de escudo contra la inseguridad del gueto y las presiones de la vida cotidiana. A modo de santuario, ofrece un espacio protegido, cerrado, reservado, donde uno puede sustraerse a las miserias de una existencia vulgar y a la mala fortuna que la cultura y la economía de la calle reservan a los jóvenes nacidos y encerrados en el espacio vergonzoso y abandonado de todos que es el gueto negro. El *gym* es, además, una *escuela de moralidad* en el sentido de Durkheim, es decir, una máquina de fabricar el espíritu de la disciplina, la vinculación al grupo, el respeto tanto por los demás como por uno mismo y la autonomía de la voluntad, aspectos indispensables para el desarrollo de la vocación pugilística».

fisicoculturistas a lo largo del tiempo, con la sola excepción, muy importante no obstante, de la revista *Physical Culture*, de Bernarr Macfadden: no suele haber mensajes políticos ni sociales, la idea central a difundir es el ecumenismo racial y cultural, revistas-anuncios, no crean comunidad social con mensajes socialmente identitarios, y no generan debate entre la comunidad al no ofrecer opiniones sociales.

Es poco común el caso en que las revistas de la industria, especialmente las actuales, profundicen en cualquier hecho político o social no ya que afecte a la sociedad en general sino a la comunidad fisicoculturista en particular. Bien es cierto que en dicha comunidad ha habido en algunos aspectos más libertad que en la sociedad en general (por ejemplo, no tuvo problema en ensalzar fisicoculturistas negros mucho antes que se reconocieran sus derechos civiles), pero también es cierto que asuntos como el posicionamiento hacia la homosexualidad cuando algún fisicoculturista importante lo ha planteado abiertamente (Bob Paris) ha brillado por su ausencia. Esa ausencia de mensajes políticos o meramente sociales conlleva un ecumenismo racial y cultural que ya iniciara Charles Atlas en los años veinte: si comprar estos productos puede hacerlo cualquiera, de cualquier raza, condición social o país, ¿por qué generar debate en estos temas? El mensaje, por tanto, se dirige a todo el mundo, independientemente de su condición personal, racial, cultural, social o política. El *ethos* es esencialmente ecuménico, no excluyente.

Como ya mostrara al mundo Sandow a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, detrás del mensaje hay una pretensión meramente mercantil, y detrás de cada revista hay anuncios para vender, de modo que las revistas se convierten en meros escaparates de anuncios de venta. Los fisicoculturistas famosos aparecen en poses mordiendo barritas energéticas o mostrando el último aparato de gimnasia puesto a la venta. Pero es tanta la endogamia en esto que cada revista de cada grupo vende y publicita los productos de su propio grupo (comprar, por ejemplo, los contenidos de las revistas *Flex* y *Musclemag* en las ediciones españolas). Como no hay mensajes sociales no se genera comunidad social, o esta es muy aparente.

El único intento de crear una comunidad social fisicoculturista claramente identificada, que conllevara una identificación clara de la presencia de una subcultura fuertemente integrada, con normas comunes, con símbolos compartidos, y bajo una estructura relativamente jerárquica, lo hizo Bernarr Macfadden, promoviendo incluso una suerte de nueva religión, pero no ha habido algo así como comunidades fisicoculturistas propiamente dichas, que se identificaran a través de un posicionamiento social e ideológico claro, a pesar de que algunas organizaciones sociales ecuménicas como el YMCA y el YWCA promovieron activamente desde el principio la práctica del fisicoculturismo y el fitnes a través de gimnasios propios repartidos por todo el

mundo. Y, como no hay comunidad no hay debate en esa comunidad gestionada por la industria; hay que acudir a las redes sociales descentralizadas para ver qué es lo que se debate entre los que practican este deporte, y cuál es su posicionamiento personal frente a algunos de los hechos que les afectan de forma directa y sobre los que tendrán algo que decir, como son el uso de medicamentos, la vigorexia, o simplemente el uso martirológico de su propio cuerpo. Es ahí donde hemos tenido que acudir para comprobar qué se piensa, por ejemplo, de la muerte de jóvenes fisicoculturistas, porque la industria guarda silencio sobre ello.

A ninguna industria suele gustarle que se la reconozca públicamente como generadora de imágenes, mensajes, estereotipos, símbolos, signos, metáforas, estándares, etc., porque no es cómodo tener el foco de la sociedad sobre ella respecto a lo que hace. Aunque es evidente que para el desarrollo de su actividad mercantil tienen que generar esas imágenes, mensajes, estereotipos, estándares, etc., a través de la publicidad expresamente presentada o la publicidad encubierta. Es lógico que toda industria prefiera no ser centro de atención en esto, porque obviamente a nadie apetece ser objeto de un escrutinio social, que lo único que puede suponer es perder clientes. La industria, por tanto, desde el primer momento se camufló en organizaciones deportivas, respaldándolas pero controlándolas, y así detrás de cada organización deportiva hay alguna de estas industrias.

Para un estudioso del fenómeno el trabajo de investigación de campo sobre el particular se reduciría a comprobar qué pensaban Sandow, Macfadden, Atlas y Weider sobre los distintos asuntos que se planteen para ratificar qué es lo que se ha pensado en la comunidad fisicoculturista sobre dichos asuntos. Esto en parte puede sonar exagerado, pues es tanto como decir que millones de personas que han practicado y que practican este deporte, o que meramente son aficionados al mismo aunque sea desde un punto de vista estético, son incapaces de generar un mensaje dado, y somos conscientes de que puede parecer eso.

Pero también es cierto que, si fuera lo contrario, no podríamos explicarnos la ausencia casi total de tratamiento de aspectos tan cruciales que afectan a la comunidad de morfoatletas como los que hemos mencionado anteriormente: el uso de medicamentos como riesgo de salud, la muerte extemporánea de fisicoculturistas, la homosexualidad o la posición y tratamiento que la mujer tiene en esta actividad deportiva. Al menos nosotros no hemos sido capaces de rastrear en las revistas oficiales muchas respuestas a nuestras preguntas. Ha tenido que ser acudiendo a las redes sociales donde hemos podido encontrar opiniones, acertadas o no, pero opiniones al fin y al cabo.

En todo caso, sea el cuerpo *bodybuilder* una anomalía o no –que sí lo parece–, la anomalía existe. Por algo se construye la anomalía. La contemporaneidad no es solo acudir a las zonas más iluminadas y no discutidas que lo contemporáneo nos marca, sino entender que si hay luz, esa luz está oscureciendo sus propias sombras. Hay que mirar en la luz y en la sombra, visualizando los casos que están dejados absolutamente de lado para comprender cómo eso que queremos excluir también está hablando de nosotros mismos.

OCTAVA.- ASPECTOS METODOLÓGICOS. CÓMO HEMOS ENFOCADO LAS DIFICULTADES METODOLÓGICAS ENCONTRADAS EN LA INVESTIGACIÓN

Las dificultades con las que nos hemos topado a la hora de analizar esa visión del cuerpo *bodybuilder* en cuanto cuerpo humano que se mueve en un contexto social y político dados no son menores, pues no ha habido abundante literatura científico social y antropológica, y tampoco casi filosófica, sobre el cuerpo, por tanto sobre el cuerpo *bodybuilder*, y por tanto sobre la capacidad simbólica y metafórica del cuerpo *bodybuilder*, hasta fechas no tan lejanas.

Así, el cuerpo humano como tal, parece que poco ha importado desde el punto de vista epistemológico. El estudio en las Ciencias Sociales y la Filosofía del cuerpo humano ha cobrado importancia especialmente desde los años sesenta del siglo pasado. De hecho, el enfoque teórico-metodológico del estudio de la teoría de la corporeidad es relativamente nuevo. Hay escasa producción de estudios de carácter sociológico en torno al cuerpo en la comunidad científica española, sobre todo en los aspectos relacionados con el ejercicio físico y el deporte, y ello sería fruto del distanciamiento entre lo intelectual y todo lo que significa corporeidad. En consecuencia, hasta hace unas décadas poco habían importado la imagen que el cuerpo proyecta en el arte, o las coordinadas que han contribuido a la construcción de las identidades de género. Y ello es consecuencia de que el cuerpo constituye una de las grandes lagunas de la historia en el Occidente cristiano, que piensa desde San Agustín que todos los pecados proceden del cuerpo. La Historiografía, por su parte, no ha tenido en cuenta el cuerpo, no nos habla de sus transformaciones, de sus identidades, de sus metáforas icónicas..., nuestra historia es un relato de grandes hombres, y a veces algunas mujeres, que se nos presentan sin cuerpo. La historia tradicional está desencarnada. Se interesa por la vida de los hombres, y accesoriamente por la vida de las mujeres. Pero se trata de vidas sin cuerpo.[170]

[170] Le-Breton (2002a:26) insiste en esta idea: «la historia occidental ha prescindido en general de la materia corpórea de la existencia, empobreciendo, con ello, la comprensión de lo humano y de lo social. La representación

No ha habido hasta ahora, propiamente, una «historia del cuerpo», a pesar de que la concepción del cuerpo, su lugar en la sociedad, sus metáforas, sus iconos, su presencia en el imaginario social tiene una historia. Y, sin embargo, una historia del hombre debe incluir una historia del cuerpo. Que el cuerpo tenga historia supone, de entrada, el reconocimiento de su condición cultural. Precisamente, la creencia de que el cuerpo pertenecía a la naturaleza, y no a la cultura, es lo que ha relegado el interés en su estudio durante muchos siglos. Le-Breton (2002a) fue quien, desde una perspectiva fenomenológica, abrió el espacio a la discusión cultural del cuerpo, contrapuesto a lo natural, señalando que si el cuerpo es una representación y una definición del sujeto, es porque es un término cultural que se traduce en una construcción simbólica en la que afloran representaciones sociales. Es la «antropología del cuerpo», pues el cuerpo es el vehículo que utiliza el sujeto para simbolizar las relaciones que dentro de la cultura mantiene con su mundo.

Finalmente, es de reseñar que el deporte en general es un tema, que, en la mayoría de las ocasiones, apenas ha sido percibido de manera grosera como un simple epifenómeno psicológico de masas o un mecanismo compensatorio sociológico-cultural.

Hay grave falta de sistematización epistemológica, cierto caos teórico que ha derivado en una interdisciplinariedad en el estudio del cuerpo que en principio creemos positiva y enriquecedora al objeto de nuestro estudio, pero que contribuye en demasiadas ocasiones a la dispersión teórica. En el enfoque teórico-metodológico del estudio de la teoría del cuerpo actúan la Filosofía, la Antropología, la Sociología, la Filosofía del arte, y también deberían actuar otras disciplinas como la Ciencia Política. A su vez, los gestos, los símbolos, los ritos y las metáforas han sido explicados desde los más variados ámbitos de pensamiento, creando la vastedad de un territorio que implica atender un espacio de múltiples y enrevesadas caras. Además, como alguna parte de su estudio ha resultado pujante (la identidad de género), a veces esa misma novedad supone un agotamiento del interés y se llega a pocas conclusiones válidas o prácticas, que aporten algo interesante. Si esto ocurre en el enfoque teórico-metodológico general, cuánto más cuando queremos delimitar el ángulo de estudio del cuerpo, como es nuestro caso.

Otra dificultad metodológica no menor encontrada en la investigación ha sido encontrar la solución a la pregunta anteriormente planteada: ¿Acaso el fisicoculturismo puede enseñar algo

del sujeto que ha dominado en las concepciones religiosas, psicológicas y filosóficas de Occidente, gravitando alrededor del expresivo platonismo, como pensaba Nietzsche, es la de una distancia cuya dimensión corporal a fin de cuentas puede reducirse a pasividad. Situado frente al mundo creado, en la época moderna el sujeto (pasivo) se sitúa frente al cuerpo de la misma manera que frente al objeto».

a la Filosofía? Quizá la pregunta esté mal planteada, y tenga que reformularse en el sentido inverso: se trataría de qué es lo que el fisicoculturismo tiene que aprender de la Filosofía. El hecho de ser una actividad muy marginal, extraña, minoritaria, suponía un enfoque muy limitado si se querían abordar grandes categorías filosóficas. Hablar, por ejemplo, del cuerpo y el poder utilizando como referencia el cuerpo *bodybuilder* nos daba una visión distorsionada y que nos llevaba a lo subcultural y minietnográfico, pues solo una muy pequeña parte de la población practica esta disciplina deportiva. La visión quedaría desenfocada.

No se puede mirar por la lente que aleja la imagen. Sentíamos esa sensación al principio de la investigación: estábamos mirando por la lente equivocada. Por eso tuvimos que reformular el planteamiento, y centrarnos en aplicar categorías filosóficas y antropológicas a una realidad histórica dada que se basaba en la experiencia del cuerpo. Esto ya no era tan complicado, y nos permitía, en todo caso, obtener algunas conclusiones. El objeto de estudio se convirtió en un objeto de laboratorio, en un ensayo clínico filosófico si se quiere ver así, que, aun no siendo extrapolable en todos sus extremos, como todas las conclusiones clínicas de laboratorio, sí nos permitía obtener algunas enseñanzas, aunque fuera por resultado de una precipitación no esperada. Ahora las categorías filosóficas y antropológicas podían ponerse en relación con el hecho histórico dado, sin distorsiones de foco. Hablamos del cuerpo y del cuerpo *bodybuilder*, de la masculinidad y de la masculinidad hiperviril *bodybuilder*, de la identidad de género y de la identidad de género *bodybuilder*, del autoritarismo y de la violencia y del autoritarismo y la violencia *bodybuilder*, etc.

NOVENA.- NUESTRA PROPUESTA A FUTURO: NECESIDAD DE SUPERAR EL DESINTERÉS ACADÉMICO POR EL ESTUDIO FILOSÓFICO Y ANTROPOLÓGICO DE LAS ACTIVIDADES DEPORTIVAS MORFOATLÉTICAS COMO EL FISICOCULTURISMO

Hemos analizado al principio de este trabajo que incluso un filósofo tan interesado por el estudio del cuerpo humano como Jean-Luc Nancy considera que el fisicoculturismo tiene poco interés.

En general, el cuerpo, y en particular el cuerpo que practica deportes, ha sido minusvalorado en su estudio. La ausencia de interés en el estudio de esta materia creemos que responde a varios hechos, que, en sí mismos considerados, suponen el enfoque académico filosófico que actualmente ha recibido el deporte, y en particular, los deportes de fuerza.

Con nuestro trabajo hemos intentado recuperar ese interés, superando las trabas que al respecto se han encontrado. Para ello hemos tenido que analizar por qué esta disciplina performativa y deportiva no genera interés:

1.- Se parte del entendimiento de que las actividades deportivas que realiza el cuerpo son triviales, irracionales y orientadas al placer sensorial que concierne a los placeres del cuerpo más que a los placeres de la mente, por lo que las consideramos insuficientes para provocar una mínima actividad hermenéutica. Prueba de ese desinterés es la carencia general de obras que, desde planteamientos filosófico-hermenéuticos, estudien el deporte. En el fisicoculturismo la presencia de este desinterés es aún más evidente: su narración presenta una trivialidad, irracionalidad y placer sensorial no ocultos, que lo convierten aparentemente en algo incapaz de crear o vivir ningún *ethos*. El fisicoculturismo se concibe como trivial (en cuanto liviano, de poca existencia real) porque es una mera exhibición del cuerpo en la que no hay una lucha de los atletas en la que poner en juego el desarrollo muscular ganado. Es filosóficamente trivial porque, frente a las grandes preguntas de la Filosofía (qué es la verdad, qué es el bien, qué es la angustia…) la mera «apariencia física» nunca puede estar entre las preguntas existenciales del ser humano. Es irracional porque el músculo se construye sin función, ya que no se utiliza para la fuerza, por lo que no tiene explicación lógica, ni siquiera desde el mito. El fisicoculturismo es también irracional porque el conocimiento que se transmite en esta actividad es casi siempre esotérico: los atletas no acuden a la ciencia y la tecnología canónicas, sino a grupos sociales que imparten ese conocimiento que tienen solo unos pocos. Y es una actividad que busca el placer sensorial puesto que se basa en la mirada y en el goce pasivo de la contemplación de una belleza estética referenciada a una norma dada. Sin embargo, no se debe eludir que el cuerpo habita en la experiencia (aquí, *noúmeno* kantiano), y desde la experiencia somos conscientes de las cosas que nos rodean, de las interacciones con otros seres y con el mundo. Pues bien, la hermenéutica puede y debe utilizar al cuerpo como la mejor vía para interpretar todo lo que ocurre en la experiencia, porque a través de nuestra experiencia, que es una experiencia que tenemos a través de nuestro cuerpo, somos capaces de construir nuestro *ethos*. Desde Heidegger y Gadamer se ha insistido en la necesidad de una Filosofía de la experiencia humana que nos conduzca a una antropología de la experiencia, configurando al hombre como «animal que vive en la experiencia», y la vive a través de su cuerpo, sin que su alma aprisione al cuerpo experiencial. La participación del cuerpo en la experiencia hace que muchas de sus actividades –en este caso las deportivas–, por mucho que sean actividades sin

aparente utilidad intelectual práctica, creen algo diferente al placer no útil socialmente, como son la belleza y la construcción del mismo *ethos*. El cuerpo que practica deporte necesariamente tiene que ser un cuerpo hermenéutico, pues ese cuerpo es capaz de interpretar y de transmitir, por tanto un cuerpo que crea un *ethos*. Y el cuerpo *bodybuilder* no deja de ser un cuerpo que practica deporte de forma intensa, un cuerpo cargado de símbolos y de metáforas, por lo que su hermenéutica se adentrará especialmente en los significados de tales símbolos y metáforas.

2.- El desinterés mostrado por la Filosofía hacia las actividades deportivas puede derivar también de que el cuerpo es esencialmente carencial. El cuerpo morfoatlético, como producto de nuestra cultura, es un artefacto que requiere, para constituirse, de la construcción a partir de un «cuerpo deficitario», que es el cuerpo no atlético, no entrenado. El cuerpo atlético se presenta como depositario de los valores y virtudes físicas y morales, mientras que el cuerpo deficitario será depositario de lo no humano. Por tanto, el cuerpo atlético es un cuerpo liminar, pues necesita una referencia que le sirva de límite y frontera, siendo él un límite o frontera. Siendo tal límite, su referencia una noción del cuerpo que aparece desvalorizada, deshumanizada, no depositaria de valores y virtudes, carencial. El cuerpo morfoatlético provoca a veces rechazo porque basa su legitimación en la minusvaloración del cuerpo mismo (al utilizar como referente imaginario el cuerpo que no es entrenado).

3.- Arrastramos una sensación general de insatisfacción con nuestro cuerpo, con su forma, con su plasticidad, que supone que acudamos a la técnica para entrenarlo, lo cual pone en evidencia una carencia del cuerpo que afecta a su condición existencial y que lo relega frente a la técnica. El cuerpo se entrena, se practican deportes, que aparecen como una mera técnica o instrumento (en muchas ocasiones en los deportes se utilizan aparatos y maquinaria), su *técnica corporal*. El cuerpo se nos muestra así como objeto sometido a la técnica, por tanto dócil, obediente y artificial, y, en vez de pugnar por ser, se instrumentaliza, negando su condición existencial natural.

4.- Específicamente en la Posmodernidad, con su ausencia de jerarquías y valores claros, y su primacía de la ciencia y la técnica, existe una desorientación axiológica que afecta de lleno al cuerpo, a los derechos-obligaciones, deberes-responsabilidades, del cuerpo. El cuerpo está desorientado axiológicamente.

5.- El deporte ha tenido, especialmente en el siglo XX, una íntima relación con el poder y el nacionalismo. Desde los Juegos Olímpicos de 1936, el deporte ha estado conectado a una

idea de que lo que «el atleta porta en su desempeño es el poderío de un pueblo, de una raza, de un estado, de una clase, de una región, de un sistema, de un conglomerado humano que lo rebase y lo acota… A través del triunfo se valida la existencia y la prevalencia de la nación representada en el cuerpo del atleta. De esta forma, el cuerpo material, objetivo, carnal, del deportista triunfante, encarna a la Nación y se descorporifica» (Moreno, 2013:68). Esta identificación (por absorción) del cuerpo del atleta con el poder político y su correlativo efecto descorporeizador supone que en el deporte exista una idea estigmatizadora del otro: el que no triunfa es el otro, que es el inferior, el extraño, el estigmatizado, el extranjero. El cuerpo con ello se deslegitima, se convierte en mera exhibición del poder.

6.- Existe una hegemonía de la razón estratégica y de mercado sobre el cuerpo, que lo convierte en un objeto de mercado, que se produce y es producido, olvidando su capacidad creadora, por tanto restringiendo toda hermenéutica sobre el cuerpo, que se sustituye por la hermenéutica sobre el mercado.

CONCLUSIÓN FINAL. CONTESTACIÓN A LA PREGUNTA SOBRE SI EL FISICOCULTURISMO TIENE INTERÉS FILOSÓFICO, A LA LUZ DEL COMENTARIO DE JEAN-LUC NANCY: EL FISICOCULTURISMO PUEDE (Y DEBE) SER ANALIZADO DESDE UNA PERSPECTIVA FILOSÓFICA-ESTÉTEICA Y ANTROPOLÓGICA SIMBÓLICA

Hemos arrancado en nuestro trabajo de investigación con una hipótesis de partida, que era si podíamos replicar a Jean-Luc Nancy. Cumple ahora intentar dar respuesta a dicha pregunta. Según entendemos, el fisicoculturismo es una actividad social deportiva y performativa que, hermenéuticamente, tiene las siguientes significaciones que hacen que sí que estemos ante una realidad social que sí resulta interesante al menos para el estudio filosófico estético, filosófico político y antropológico simbólico:

1.-Integrarse el atleta en una comunidad que difunde ideas, valores y normas, pretendiendo con ello crear y mantener un *ethos* que cohesiona a ese grupo social. Se crea una comunidad identificada (el conjunto de fisicoculturistas que se intercambian mensajes, normas, valores, ideas, conocimientos…, que dependen y se interrelacionan con la industria de este deporte), que desarrollan ideas de emulación al crear un tipo de cuerpo ideal, y convertir en consecuencia a lo sujetos en modelos manufacturados del tipo que se sigue. Eso no significa

que todos quieran comprometerse con el tipo, sino que genera concepciones de héroes, o al menos idea de cuerpos avanzados.

2.- Adquirir unos conocimientos que son proporcionados por la comunidad en que el atleta se integra, que tienen una naturaleza esotérica pues se presentan como algo a lo que solo los iniciados tienen derecho. «Tanto las rutinas y los movimientos como las intensidades son aprendidos poco a poco. Lograr un conocimiento encarnado de esta práctica requiere tiempo y dedicación. A partir de cómo `afectan´ al cuerpo y de los consejos de instructores u otros usuarios recurrentes se desarrolla esta comprensión. El que un sistema de entrenamiento afecte al cuerpo quiere decir que a corto plazo representará en cambios físicos, de fuerza o también de resistencia» (Sossa, 2015).

3.- Realizar un rito para el cambio de la forma corporal actual en blanco (no manipulada), a la nueva forma extrema, consistiendo dicho rito en la repetición sistemática de ejercicios (equivalente a la definición de *habitus* de Mauss y Bourdieu, pues hay un compromiso continuo con el objeto de trabajo, en este caso el cuerpo propio, y producto de cambio de ese objeto-sujeto sobre la base de la técnica empleada).

4.- En ese rito se ha de seguir una disciplina normativizada que se ejerce tanto sobre el cuerpo del sujeto como sobre su propia vida y que se manifiesta visualmente, en consonancia con el carácter performativo de esta actividad (mirar y ser mirado).

5.- El rito es una sacralización en la medida que con él se intenta dominar y comprender algo que en realidad no tiene sentido, o que escapa a nuestro entendimiento lógico.

6.- El rito tiene una función simbólica muy clara, presentando unos mitos y unos héroes generando cierta «influencia mágica» sobre las masas a los que va destinado.

7.- Conseguir un cambio corporal extremo manifestando deseos de salud, vigor y fuerza, aun asumiendo un riesgo claro de muerte (pulsión de muerte) que públicamente se rechaza pero que en la práctica se admite.

8.- La disciplina que se aplica en el rito es una disciplina de dolor, tanto físico como ontológico: se quiere ser sujeto de poder masculino mediante una violencia estática y simbólica que puede enmascarar una inseguridad psicológica y social, por tanto ontológica. El poder y la violencia estática y simbólica eliminan o atenúan la incertidumbre ontológica, la angustia de la identidad como sujeto, y ello se realiza a través de una dramatización sobreactuada en la que es cuerpo es manipulado y se presenta como sujeto narrativo y como

objeto (cuerpo manufacturado, capital físico, medio de producción y producto de trabajo) a la vez, como un fenómeno amoral en el que el poder se valora por sí mismo, sin connotaciones morales ni políticas, curiosamente de la misma forma que hizo el fascismo. El privilegio masculino se convierte, de esta suerte, en una trampa y encuentra su contrapartida en la tensión y la contención permanente, a veces llevadas al absurdo, que impone en cada hombre el deber de afirmar en cualquier circunstancia su virilidad. El ideal de la virilidad se convierte en un imposible, lo cual genera lo que Bourdieu denomina «inmensa vulnerabilidad».

9.- Pasar del cuerpo objeto al cuerpo psicológico, de modo que el goce activo como algo activo y vivo no sea lo fundamental sino la voluntad, la pureza y la percepción, igual que los anoréxicos, que ponen tanto énfasis en el control. El cuerpo *bodybuilder* es una topía. Es el reservorio con el que cada morfoatleta arraiga en su comunidad y en el mundo, descubriendo una pertenencia a partir de la cual elabora y reproduce las narrativas identitarias. Su subjetividad deviene una vivencia de inclusión por despedazamiento en lo múltiple de la comunidad y del mundo, que conlleva una restricción de la acción frente a reglas heteroimpuestas.

10.- Convertir el cuerpo *bodybuilder* en una representación del yo del fisicoculturista que se realiza mediante la comunicación corporal, por la que se representan ideas simbólicas y metafóricas de autoridad, narcisismo, violencia, masculinidad, individualismo, juventud, fuerza y poder, y muerte.

11.- Es una lucha del sujeto inseguro en una dialéctica múltiple: de cuerpo dócil/normas, pulsión de muerte/salud, normatividad/autonomía, hipervirilidad/igualdad, autoritarismo/igualdad, narcisismo/igualdad, violencia/libertad, etc.

12.- Finalmente, todo lo anterior es aprovechado en los discursos y narraciones, como metáfora y símbolo.

El cuerpo forma parte de nuestro ser, puesto que sin el cuerpo nada somos. Pero lo percibimos como algo ajeno a nosotros, tanto porque lo vemos a través de una imagen que nosotros hemos creado de él (que, siendo una imagen de él, es algo diferente a él) como a través de una imagen que la sociedad nos ha imbuido a tener de él. Un determinado peso, incluso cierta obesidad, en una época puede ser algo hermoso, y entonces veremos nuestro cuerpo pesado como algo hermoso, normalmente en épocas de escasez y hambrunas. En cambio, en otra época puede ser abyecto.

Utilizamos las imágenes con el contenido y mensaje que la conciencia social nos indica, o nos exige, y no vemos con ojos inocentes nunca a nuestro cuerpo puesto que miramos con los ojos de los demás, de la generalidad que piensa si tal forma o tal otra es bella o fea, superior o inferior, aceptable o inaceptable, aniquilable o no aniquilable… sin preguntarnos por qué. El cuerpo ya forma parte de la cultura, de lo artificial.

En esta investigación, pues, hemos pretendido demostrar que es posible el estudio filosófico de la imagen que tenemos de nuestros propios cuerpos desde un punto de vista particular: desde la construcción de imágenes realizada por el fisicoculturismo, que crea imágenes, estereotipos, cánones de lo bello y lo feo, de lo actualizado y de lo desactualizado, que a lo largo del siglo XX se han utilizado, tratando de entender el porqué de dichas imágenes, estereotipos y cánones, qué hay detrás de considerar a una determinada imagen de un cuerpo humano como bella o fea. Hay otros cuerpos contemporáneos que han recibido más atención que el fisicoculturista, como el anoréxico, el modelo, el cíborg, el replicante, el androide… y también el vigoréxico, que propiamente no es un cuerpo fisicoculturista en la medida que es un cuerpo de un enfermo, siendo por tanto no un cuerpo hipertrofiado sino una dis-trofia, es decir, una anomalía que hay que corregir, como enfermedad que hay que curar, nunca un modelo a seguir. Todos ellos son constructores del cuerpo, junto al cuerpo *megavixen*, reacción y contrapunto femenino y reivindicativo por exceso al excesivo cuerpo hipertrofiado masculino.

BIBLIOGRAFÍA

ADRIÁN ESPINOSA, J., «El cuerpo y sus representaciones», en *Enrahonar*, 38/39, 2007, págs. 141-157.

-«Cuerpo y transgresión. Cindy Sherman y la visión fotográfica de la mutación humana», en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, 10, pág. 71-84.

-«La genealogía del cuerpo», en TORRAS, M. (ed.), *Corporizar el pensamiento*, Pontevedra, Mirabel, 2006, págs. 17-28.

AGAMBEN, G., *Homo sacer I*, Valencia, Pre-Textos, 2010.

AGUIAR, J.C., «¡Ámame por ser bello! Masculinidad=cuerpo+eros+consumo», en *Revista de Estudios de Género. La ventana*, núm. 8, diciembre ee 1998, págs. 269-284,

ALBA RICO, S., *Ser o no ser (un cuerpo)*, Barcelona, Seix Barral, 2017.

ALONSO BURGOS, J., *Teoría e historia del hombre artificial. De autómatas, ciborgs, clones y otras criaturas*, Madrid, Akal, 2017.

ALRED, A., «Pumping up Masculinity: The Initial Intervention and Lasting Legacy of Hans and Franz», *The Journal of Popular Culture*, Vol. 45, núm. 2, 2012.

AMENGUAL, G., *Antropología filosófica*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos BAC, 2016.

AMORÓS, C., «Mujeres, feminismo y poder», *Forum de Política Feminista*, Madrid, 1989.

ANDERSSON, J. y JOHANSSON, T., «The Fitness Revolution. Historical Transformations in the Global Gym and Fitness Culture», en *Sport Science Review*, vol. XXIII, núms. 3-4, 2014, págs. 91-112.

ANTELA-BERNÁRDEZ, B., SIERRA MARTÍN, C., *La historia antigua a través del cine. Arqueología, Historia Antigua y Tradición Clásica*, Barcelona, Editorial UOC, 2013.

ARIEMMA, T., *Il corpo preso con Filosofía. Body building, chirurgia estética y clonazioni*, Saonara, Il Prato, 2013.

BADIOU, A., «La Danza como metáfora del pensamiento», *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires, Prometeo, 2009.

BARRERA, O., «La *excritura* ontológica-social del cuerpo en la obra de Jean-Luc Nancy», *Iberofórum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, núm. 8, julio-diciembre 2009, págs. 148-162.

-«El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault», *Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, año VI, núm. 11, enero-junio de 2011, págs. 121-137.

BARRERO, M., *Conan. La imagen de un mito. De héroe pulp a icono cinematográfico,* Palma de Mallorca, Dolmen, 2011.

BARRETO, C.M., «Arquitectura corporal: pasiones deportivas e identificaciones estéticas», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXI, núm. 2, 2006, págs. 59-77.

BATAILLE, G., *El erotismo*, Madrid, Taurus, 1997.

BAUDRILLARD, J., *La sociedad de consumo*, Madrid, Siglo XXI, 2009.

BAZZICALUPO, L., *Biopolítica. Un mapa conceptual*, Madrid, Melusina, 2010.

BEITLING, H., *Antropología de la imagen*, Barcelona, Katz, 2002.

BERNARD, M., *El cuerpo*, Barcelona, Paidós, 1985.

BERTHEART, T. y BERSTEIN, C., *El cuerpo tiene sus razones*, Barcelona, Argos Vergara, 1979.

BLESA, B., «La identidad personal y el cuerpo en Gabriel Marcel», *Anuario Filosófico*, XLIII/3, 2010, págs. 511-536.

BOHN, A., «¿Deportistas o mujeres? Marina Navratilova lo consiguió», *Geu Emokuneok*, núm. 16, marzo de 1993, págs. 33-34.

BOURDIEU, P., «Programa para una sociología del deporte», *Cosas Dichas*, Madrid, Gedisa, 1997, págs. 173-184.

-«Notas provisionales sobre la percepción social del cuerpo», en VARELA, J. (ed.), *Materiales de sociología crítica*, Madrid, La Piqueta, 1986, págs. 183-194.

-«Espacio social y Poder simbólico», *Cosas dichas*, Madrid, Gedisa, 1988a.

-*La distinción, criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988b.

-*El sentido práctico*, Madrid, Taurus, 1991.

-*Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Anagrama, 1997.

-*Poder, derecho y clases sociales*, Bilbao, Desclée de Bouwer, 2000.

-*La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 2017.

BROWN, D., «El proyecto corporal fisicoculturista. Construyendo nuevas identidades a través de la supermuscularidad», en *Ágora para la EF y el Deporte*, núm. 2-3, 2003, págs. 61-74.

BUENO, G., *Ensayo de una definición del deporte*, Oviedo, Pentalfa Ediciones, 2014.

BUÑUEL, A., «La construccion social del cuerpo de la mujer en el deporte», en *REIS*, núm. 68, 1995, págs. 97-117.

BURTON, J.W., *Culture and the Human Body. An Anthropolocial Perspective*, Illinois, Waveland Press, 2001.

BUSTOS, R., «Elementos para una antropología del dolor: el aporte de David Le-Breton», *Acta bioethica*, vol. 6, núm.1, 2000.

BUTLER, J, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo",* Barcelona, Paidós, 1993.

CABOT, M., «La crítica de Adorno a la cultura de masas», en *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, núm. 3, diciembre de 2011.

CANZANIELLO, E., «Genealogie del corpo. Origini, derive totalitarie, ipermodernità», *Le parole e le cose. Literatura e realitá*, recurso en línea, última visita 24/10/2017.

CARTOCCIO, E., «Efectos culturales de la proliferación de los gimnasios en la década de 1990», en *EF y Deportes*, núm. 78, noviembre, 2004, de libre acceso en www.efdeportes.com/efd78/gimnas.htm.

CASTRO LÓPEZ, R., *Diferencias de personalidad, autoconcepto, ansiedad y trastornos de alimentación de deportistas de musculación. Patrones psicológicos asociados a la vigorexia*, Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, 2013.

CASSIRER, E., *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.

CERDA GUTIÉRREZ, H., *Mitos de la sociedad moderna: un negocio lucrativo*, Bogotá, Ecoe Ediciones, 2013.

CHAMBLISS, J. C., y SVITAVSKY, S., «From pulp hero to superhero: Culture, race, and identity in American popular culture, 1900-1940», en *Studies in American Culture*, núm. 30, vol. 1, octubre de 2008.

CHANTAL, J., *La unidad del cuerpo y de la mente. Afectos, acciones y pasiones en Spinoza*, Córdoba, Encuentro Grupo Editorial, 2013.

CHAPMAN, D.L., *Sandow the Magnificent: Eugen Sandow and the Beginnings of Bodybuilding*, Illinois, University of Illinois, 1994.

CHAPMAN, D.L. y GRUBISIC, B.J., *American Hunks: The Muscular Male Body in Popular Culture, 1860-1970*, Vancouver, Arsenal Pulp Press, 2009.

CHECA, F. y MOLINA, P. (eds.), *La función simbólica de los ritos. Rituales y simbolismo en el Mediterráneo*, Barcelona, Icaria, 1997.

CLARAMONTE, J., «Estéticas y Políticas del Nazismo», *Espacio, Tiempo y Forma*, t. 25, 2012, págs. 333-344.

CLEMENTE, M., «El concepto del cuerpo, de la vida y de la violencia en las nuevas tribus urbanas», *Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*, vol. 18, 2004.

CONNELL, R.W., *Masculinidades. Poder y crisis*, Santiago de Chile, Isis Internacional, 1997.

CABO VILLAVERDE, J., «La obra de arte totalitaria: el caso alemán», *ADAXE – Revista de Estudios y Experiencias Educativas*, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

CAMPA, R., «Il culto del corpo. Una prospettiva genealógica e biopolitica», *Rivista de Scienze Sociali*, abril de 2016.

CORTÁZAR, F.J., «Cuerpos perfectos. Sociología de la construcción corporal en reinas de belleza y físico-culturistas», en *Actuel Marx/Intervenciones*, núm. 9, primer semestre de 2010, págs. 95-114.

CREED, B., «Horror and the Monstruous Feminine», *Screen*, núm. 27, págs. 44-70.

DE ESPAÑA, R., *El péplum. La antigüedad en el cine*, Barcelona, Glénat, 1998.

DE LAS HERAS, M.A., «"Are you talking to me?" La Psicología del taxista de Martin Scorsese», *Consensus*, 19(2), 20014, págs. 109-118.

DENHAM, B., «Masculinities in Hardcore Bodybuilding. Men and Masculinities», *MEN MASC*., vol. 11, 2008, págs. 234-242

DERY, M., *Velocidad de escape: la cibercultura en el final de siglo*, Madrid, Siruela, 1998.

DÍAZ HERNÁNDEZ, C., «La enfermedad de la ética como carencia de una ética de la enfermedad», *Laicado. Ética y sociedad*, núm. 63, otoño de 1983.

DOUGLAS, M., *Símbolos naturales. Exploraciones en cosmología*, Madrid, Alianza, 1988.

-*Pureza y peligro*, Madrid, Alianza, 1991.

DUFF, R.W., y HONG, L.K., «Self-images of women bodybuilders», en *Sociology of Sport Journal*, vol. 2 págs. 374-80, 1984.

DUQUE, F., «Del cuerpo crucificado a los cuerpos posthumanos», en *Eikasia. Revista de Filosofía*, II 8, enero de 2007.

DURÁN, M.A., *De puertas para adentro*, Madrid, Ministerio de Cultura, Instituto de la Mujer, Serie Estudios, núm. 12, 1988.

DYER, R., *Essays on Race and Culture*, Nueva York, Rutledge, 1997.

ECO, U., *Historia de la belleza, a cargo de Umberto Eco*, Barcelona, Random House, 2004.

-*Historia de la fealdad, a cargo de Umberto Eco*, Barcelona, Random House, 2007.

-*Apocalípticos e integrados*, Barcelona, Tusquets, 2009.

-*El superhombre de masas*, Barcelona, Random House, 2012.

EDGELY, Ch., y TURNER, R., «The Rhetoric of Aerobics: physical fitness as Religion», en *Free Inquiry in Creative Sociology*, vol. 10, núm. 2, noviembre de 1982, págs. 187-191

EDWARDS, J., *Men in the mirror. Men´s fashion, masculinity and consumer society*, Londres, Cassell, 1997.

ENDRES, K.L., «The Feminism of Bernarr Macfadden: Physical Culture Magazine and the Empowerment of Women», en *Media History Monographs*, núm. 13, vol. 2, 2011.

ESCRIBANO, X., *Sujeto encarnado y expresión creadora. Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty*, Barcelona, Prohom Ediciones, 2004.

ESTEBAN, M. L., *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*, 2ª ed., Barcelona, Bellaterra, 2013.

FAJARDO, L.A., «Aproximación a la incidencia de la metáfora en el discurso político-discurso del poder», *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, enero-junio 2012, págs. 113-130.

FANJUL, C., *La apariencia y características físicas de los modelos publicitarios: Códigos no verbales en la realidad del discurso publicitario como factor de influencia social mediática en la vigorexia masculina*, Tesis Doctoral, Universitat Jaume I, Castellón, 2006.

-«Modelos masculinos predominantes en el mensaje publicitario y su influencia social en la psicopatología del siglo XXI: la vigorexia», en *Prisma social. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 1, diciembre de 2008.

-«El estereotipo somático del hombre en la publicidad de estética y su influencia en la vigorexia masculina», *Actes de congénere: la representació de génere a la publicitat del segle XXI*, Girona, 2009, edición digital.

FERNÁNDEZ MENGUAL, F., *Para qué sirve la Filosofía*, Murcia, Editora Regional de Murcia, 2005.

FERRARA GARRO, D., *El cuerpo humano entre el arte y los medios de masas en el tránsito del siglo XX al XXI*, Tesis Doctoral, UPV, 2008.

FERRERO, A., «La construcción del hombre nuevo: de la revolución de octubre al post-comunismo. Una perspectiva crítica», en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y* Jurídicas, núm. 33, vol. 1, 2012.

FERRÚS ANTÓN, B., «Cuerpos que miran a cuerpos. Sobre el imaginario fisicoculturista hoy», en Torras, Meri (ed.), *Corporeizar el pensamiento*, Pontevedra, Mirambel, 2006.

-«¡Qué la fuerza te acompañe! fisicoculturismo y cultura popular» en *Lectora. Revista de Dones i Textualitat*, Barcelona, PPU. núm.11, 2, 2006, págs. 105-114.

-«Masculino y femenino en tiempos del cyborg. El imaginario fisicoculturista en la época de la sublimación deportiva» en TORRAS, M. (ed.) *Cuerpo e identidad. Estudios de Género y sexualidad*, Edicions de la Universidad Autónoma de Barcelona, 2008.

-(Con CALAFELL, N.), *Escribir con el cuerpo*, Barcelona, UOC, 2008.

FINOL, J.E. y FINOL, D.E., «Discurso, Isotopía y Neo-Narcisismo: Contribución a una Semiótica del Cuerpo», en *TELOS. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, vol. 10 (3); págs. 383-402, 2008

FORBES, G., *et al*., «Perceptions of the Social and Personal Characteristics of Hypermuscular Women and of the Men Who Love Them», *The Journal of Social Psychology***,** octubre de 2004, págs. 487-506.

FOSTER, S., «Heroes, Fools and Martyrs», *Ten.8*, núm. 28, págs. 54-63.

FOUCAULT, M., *La historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*, México, Siglo XXI, 1990.

-*Tecnologías del yo y otros textos afines*, Barcelona, Paidós, 1996.

-*El nacimiento de la clínica: una arqueología de la mirada médica*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

-*Vigilar y castigar*, Madrid, Siglo XXI, 2000.

-*El cuerpo utópico. Las heterotopías*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2010.

FRISUELOS, F.A., *La fotografia del deseo homoerótico: signos de construcción de la identidad masculina*, Tesis Doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, 2013.

FUENTES, A., *El misterio del cuerpo hablante*, Barcelona, Gedisa, 2016.

FUSSELL, S., *Muscle; Confessions of an unlikely bodybuilder*, Nueva York, Scribners, 1991.

GARCÉS, M., *Nueva ilustración radical*, Barcelona, Anagrama, 2017.

GARCÍA ARNÁIZ, M., «(Des)encuentros en comida, cuerpo y género», en MARTÍNEZ GUIRAO, M.E. y TÉLLEZ INFANTES, A. (coords.), *Cuerpo y cultura*, Barcelona, Icaria, 2010.

GARCÍA MARCOS, A., *La otra América: Richard Corben*, en http://www.zonanegativa.com/la-otra-america-richard-corben/, 18 de junio de 2008.

GARCÍA MARTÍNEZ, J.D., «Cuerpos impuros: Butler, Haraway, Preciado», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, 2012, págs. 377-384.

GEERTZ, C., *La Interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 1987.

-*El antropólogo como autor*, Barcelona, Paidós, 1989.

GIDDENS, A., *El capitalismo y la moderna teoría social*, Barcelona, Labor, 1992.

-*Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1995.

GIL CALVO, E., *La mujer cuarteada. Útero, deseo y Safo*, Barcelona, Anagrama, 1991.

-«El culto al cuerpo», en *El País*, mayo 1996, pág. 222.

-*Medias miradas. Un análisis cultural de la imagen femenina*, Barcelona, Anagrama, 2000.

GIORDANI, R., *Body image in nervous anorexia: a sociologial approach,* en *Psicologia & Sociedade*, núm. 18, vol. 2, 2006.

GOFFMAN, E., *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu Ediciones, 1997.

GOOLDIN, S., «Being Anorexic Hunger, Subjectivity, and Embodied Morality», *Medical Anthropology Quarterly*, vol. 22, núm. 3, 274-296.

GONZÁLEZ AJA, T. (ed.), *Sport y autoritarismos: la utilización del deporte por el comunismo y el fascismo*, Madrid, Alianza, 2002.

GUBERN, R., «La imagen nazi», en *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*, Madrid, Anagrama, 2005, págs. 213-273.

GUERRERO SANCHEZ, A., «Crítica a la Idea psicológica de deporte: el Olimpismo, una "filosofía de vida"», *El Catoblepa*, núm. 149, julio de 2014.

GUMBRECHT, H.U., *Elogio de la belleza atlética*, Buenos Aires, Katz Editores, 2006.

-*Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir,* México D.F., Universidad Iberoamericana, 2005.

GUTIÉRREZ MUÑOZ, J. L., «Perdedores. Vladimir Tatlin y Arno Breker», *Revista de bellas artes: revista de artes plásticas, estética, diseño e imagen*, núm. 1, 2003, págs. 133-152.

HABER, S. *et al* (eds.), *Cuerpos dominados, cuerpos en ruptura,* Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

HALL, D.E., *Muscular Christianity: Embodying the Victorian Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

HAN, B.-Ch., *La expulsión de lo distinto,* Barcelona, Herder, 2017.

HAKIM, C., *Capital erótico. El poder de fascinar a los demás*, Barcelona, Debate, 2012.

HARAWAY, D., *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la Naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1995.

-*The companion species manifesto: Dogs, people, and significant othereness*, Chicago, Prickly Paradigm Press, 2005.

HARRIS, D., *Cosmetic surgery*. Ann R Coll Surg Engl 1989; 71(3):195-19, http://ukpmc.ac.uk/articles/PMC2498899/pdf/annrcse01556-0059.pdf

HARRIS, M., *Antropología cultural,* Madrid, Alianza, 2011.

HEGEL, G.W.F., *Lecciones sobre la Estética*, Madrid, Akal, 1989.

HELLER, M., *El hombre nuevo soviético. De la utopía a la realidad,* Buenos Aires, Planeta Sudamericana, 1985.

HELLER, Á. y FEHÉR, F., *Biopolítica: la Modernidad y la liberación del cuerpo*, Madrid, Península, 1995.

HERNÁNDEZ LOSADA, M.C., *Música, mujeres, hombres y contradicciones: la construcción del género en la escena del Death Metal en Bogotá*, Tesis de Grado, Universidad del Rosario de Bogotá, 2010.

HOOVEN, V., *Beefcake: the muscle magazines of America, 1950-1970*, Colonia, Taschen, 2002.

HOWARD, R.E., *La reina de la Costa Negra y otros relatos de Conan*, Madrid, Cátedra, 2012, edición y prólogo de Javier Fernández.

HUÉSCAR, E., y MORENO, J., «IV. Deporte, cultura y género. La expresión corporal como medio», en XOLOCOTZI, A., y GIBU, R., *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporalidad*, Madrid y México, Plaza y Valdés, 2014.

IBARS FERNÁNDEZ, R. y LÓPEZ SORIANO, I., «La historia y el cine», *CLIO*, núm. 32, 2006.

JIMÉNEZ GARCÉS, C.M., «¿Es el cuerpo lugar de lo politico? Reflexiones sobre el movimiento social de piernas cruzadas», *Revista Lationoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad*, vol. 7, núm. 18, agosto-noviembre de 2015, págs. 56-65.

JIMENO SALVATIERRA, P., *La creación de Cultura. Signos, símbolos, antropología y antropólogos*, Madrid, UAM, 2006.

JOHNSTON, L., «Flexing Feminity: female body-builders refiguring the body», *Gender. Place and Culture*, 3(3), págs. 327-340.

KAES, A., *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton, Princeton University Press, 2009.

KASTEN, A., «El sionismo como liberalismo anti-liberal. El caso del judaísmo musculoso en el en el contexto del antisemitismo de la sociedad burguesa alemana», *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 4, 2012.

KIMMEL, M.S.; MESSINER, M.A., *Men´s lives*, Boston, Allyn and Bacon, 1989.

KLEIN, A.M., *Little Big Men: Bodybuilding Subculture and Gender Construction*, Nueva York, Sunny Press, 1993a.

-«Of muscles and Men. A Seven-year Anthropolocial Study of the Exotic Culture of Bodybuilding offers Insights into the State of Masculinity in America», *The Sciences*, noviembre-diciembre, 1993b.

KOGAN, A., *Cuerpo y persona*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1981.

KRACAUER, S., *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1985.

KRONDORFER, B., *Men´s bodies, Men´s Gods, Male identities in a post- Christian Culture*, Nueva York, New York University Press, 1986.

LACOUE-LABARTHE, P.; NANCY, J-L., *El mito nazi*, Barcelona, Anthropos, 2002.

LAPENA MARCHENA, O., «La infancia en el peplum. Primeros apuntes», en *Faventia* 29/1-2, 2007 173-187.

LAVELLE, G., *Bodybuilding. Tracing the evolution of the ultimate physique*, USA, Romanart Books, 2011.

LIPOVETSKY, G., *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, Barcelona, Anagrama, 2006a.

-*Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2006b.

-*La era del vacío*, Barcelona, Anagrama, 2017.

LE-BRETON, D., *Antropología del dolor*, Barcelona, Seix Barral, 1999.

-*Antropología del cuerpo y Modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002a.

-*Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2002b.

-*Adiós al cuerpo*, México, La Cifra, 2007.

-*Cuerpo sensible*, Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados, 2010.

LIOKAFTOS, D., *From Classical To Freaky. An Exploration of the Development of the Dominant, Organized, Male Bodybuilding Culture*, tesis doctoral, Universidad de Londres, 2012.

LÓPEZ-ESPINOSA, L. F., «Robert E. Howard. La espada salvaje de la ideología», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 55, enero-junio 2017, págs. 267-286.

LÓPEZ SÁENZ, M.C., «Hermenéutica del cuerpo doliente-dolido desde la fenomenología del sentir», *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: Cuerpo y alteridad, 2010.

LÓPEZ SANZ, M.L., «De Husserl a Merleau-Ponty: del cuerpo propio como localización de sensaciones al movimiento de le chair», XOLOCOTZI, A., y GIBU, R., *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporalidad*, Madrid y México, Plaza y Valdés, 2014.

LORBER, J., «Biology as Ideology», *Gender and Society*, vol. 7, núm. 4, diciembre de 1993.

LOWE, M, *Women of Steel: Female Body Builders and the Struggle for Self-Definition*, Nueva York, New York University Press, 1998.

LLAMAS, R., VIDARTE, F.J., *Homografías*, Barcelona, Espasa, 1999.

MACÍAS MORENO, V., *Estereotipos y deporte femenino. La influencia del estereotipo en la práctica deportiva de niñas y adolescentes.* Tesis Doctoral, Universidad de Jaén, 2013.

MANGAN, J.A., *Shaping the Superman: Fascist Body as Political Icon - Aryan Fascism*, Londres, Routledge, 2014.

MANRIQUE, D. A., *De qué va el rock macarra*. Madrid, Ediciones La Piqueta, 1977.

MARTÍN HERNÁNDEZ, R., «El cuerpo enfermo. Una aproximación al arte sobre VIH/SIDA», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, 2012, págs. 693-705.

MARTÍN HORCAJO, M., «Contribución del feminismo de la diferencia sexual a los análisis de género en el deporte», en *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, vol. LXIV, núm. 44, mayo-agosto, 2006, págs. 111-131.

MARTÍNEZ BARREIRO, A., «La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas», en *Papers*, núm. 73, 2004, págs. 127-152.

MARTÍNEZ GUIRAO, J.E., «V. El cuerpo en las artes marciales. Confluencias y divergencias entre Oriente y Occidente», en XOLOCOTZI, A., y GIBU, R., *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporalidad*, Madrid y México, Plaza y Valdés, 2014.

MARCEL, G., «Filosofía concreta», *Revista de Occidente*, Madrid, 1959.

MARFIL DÍAZ, M.I., «Luces y sombras de la amazona de cómic *Wonder Woman* La Mujer Maravilla», *Espacio, Tiempo y Forma*, núm. 26, 2014, págs. 135-148.

MARTÍNEZ GUIRAO, M.E. y TÉLLEZ INFANTES, A. (coords.), *Cuerpo y cultura*, Barcelona, Icaria, 2010.

MARTÍNEZ OLIVA, J., *El desaliento del guerrero: representaciones de la masculinidad en el arte*, Murcia, Cendeac, 2005.

-Comunicación titulada «Miradas transversales de la fotografía de la fotografía del desnudo masculino en la Antigüedad clásica», presentada al *Congreso Internacional "Imagines", La Antigüedad en las Artes escénicas y visuales International Conference "Imagines", The reception of Antiquity in performing and visual Arts*, Logroño, Universidad de La Rioja, 2007.

MARTORELL, F., «Al infierno los cuerpos: el transhumanismo y el giro posmoderno de la utopía», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, 2012, págs. 480-496.

MARX, C., *Escritos sobre el materialismo histórico*, Madrid, Alianza, 2012.

MATÍA MARTÍN, P., *Influencia de nuevos materiales y procesos en el concepto escultórico del cuerpo humano*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2001.

MAUSS, M., *Sociología y Antropología*, Madrid, Tecnos, 1991.

MAZUR, A., «US Trends in Feminine Beauty and Overadaptation», *The Journal of Sex Research*, vol. 22, núm. 3, 1986, págs. 281-303.

McGRATH, S. y CHANANIE-HILL, R., «Big Freaky-Loving Women. Normalizing Gender Transgression Through Body-building», *Sociology of Sport Journal*, núm. 26, 2009, págs. 235-254.

MERLEAU-PONTY, M., *Fenomenología de la percepción*, Barcelona, Península, 2000.

MICHAUD, E., *La estética nazi*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2009.

MIRA, A., «Cinefilia gay y el cultivo del yo», *Razón y Palabra*, núm. 85, vol. 18, diciembre de 2013.

MONTES PÉREZ, C., «Cuerpos representados, cuerpos dominados. Poder y representación en los carteles de propaganda nazi», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, 2012, págs. 707-716.

MORENO, C., «Los cuerpos exhaustivos», *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. monográfico 2: Cuerpo y alteridad, 2010.

MORENO, H., «La invención del cuerpo atlético», *Revista de Antropología Iberoamericana*, vol. 8, núm. 1, 2013, págs. 49-82.

MORILLAS ALCÁZAR, J.M., «Eugene Sandow: un icono contemporáneo filmado», en *Vidas de cine: el biopic como género cinematográfico*, coord. M. Gloria Camarero Gómez, 2011, págs. 27-40.

MOSSE, G.L., *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Nueva York, Oxford University Press, 1996. Hay edición en castellano: *La imagen del hombre: la creación de la* masculinidad moderna, Madrid, Talasa Ediciones, 2000.

MUÑIZ GARCÍA, E., «Descifrar el cuerpo. Una metáfora para disipar las ansiedades contemporáneas», en *Cuerpo y afectividad en la sociedad contemporánea: algunas rutas del amor y la experiencia sensible en las ciencias sociales*, coord. García, A. y Sabido, O., México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2014.

NANCY, J.L., *58 Indicios sobre el cuerpo: Extensión del alma*, Buenos Aires, La Cebra, 2007.

-*Corpus*, Madrid, Arena, 2016.

NAVARRO, A., *La Nueva Carne. Una estética perversa del cuerpo*, Madrid, Valdemar, 2002.

NIVÓN, E.; ROSAS, A.M., «Para interpretar a Clifford Geertz. Símbolos y metáforas en el análisis de la cultura», *Alteridades*, vol. 1, núm. 1, 1991, págs. 40-49.

OCAÑA, E., *Sobre el dolor*, Valencia, Pre-textos, 1997.

ORTEGA, F., *El cuerpo incierto. Corporeidad, tecnologías médicas y cultura contemporánea*, Madrid, CSIC, 2010.

ORTEGA BOLAÑOS, J., «La cultura física: posibilidades de afectación del cuerpo vulnerable y/o susceptible», *Revista de Investigación: Cuerpo, Cultura y Movimiento*, Vol. 3, número 6, julio-diciembre de 2013, págs. 31-44.

PARENTE, D., «Literalidad, metáfora y cognición. Observaciones críticas desde la perspectiva experencialista de G. Lakoff y M. Johnson», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 11, 2000.

PARRALO, M., *La representación del cuerpo futuro*, Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2007.

PADVA, G., «Foucauldian Muscles: Celebrating the Male Body in Thom Fitzgerald`s "Beefcake"», *Film Criticism*, vol. 30, núm. 2, invierno de 2005-2006, págs. 43-66.

PAPINI, G., *Gog*, Barcelona, Plaza&Janés, 1982.

PEDRAZA, Z., «Las hiperestesias: principio del cuerpo y fundamento de la diferenciación social», en *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Bogotá, CEI, 1989.

PEÑA-MARIN, C. y FABRETTI, C., *La mujer en la publicidad*, Madrid, Instituto de la Mujer, 1990.

PÉREZ, F., «Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense. Fredric Wertham y la seducción del inocente», en *Revista de Historia de la Psicología*, vol. 30, núm. 2-3, 2009, págs. 301-309.

-«William Moulton Marston: polígrafos, cómics y psicología de la normalidad», en *Revista de Historia de la Psicología*, vo. 31, núm. 2-3, 2010, págs. 151-165.

PEREZ GAULI, J.C., *El cuerpo en venta. Relación entre arte y publicidad*, Cátedra. Madrid, 2000.

PÉREZ MARC, G., «Cuerpo y subjetividad. Una filosofía del dolor», *Páginas de Filosofía*, año XII, núm. 15, 2011, págs. 33-54

PÉREZ TRIVIÑO, J.L., «La filosofía del deporte: un panorama general», *Fair Play. Revista de Filosofía, Ética y Derecho del Deporte*, vol. 1, núm. 1, 2013, págs. 3-26.

PETTEGREW, J., *Brutes in suits. Male Sensibility in America, 1890–1920*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007.

PIERCE, Ch., *La ciencia de la semiótica*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1986.

PINTO, R., «La metáfora del cuerpo en el discurso de la anorexia», en BORRÁS CASTANYER, L. (ed.), *Escenografías del cuerpo*, Madrid, Fundación del Autor, 2000.

PRESNER, T.S., *Muscular Judaism. The Jewish body and the politicsof regeneration*, Londres, Routledge, 2007.

PULEO, A., «Ese oscuro objeto del deseo: cuerpo y violencia», *Investigaciones feministas*, vol. 6, 2015, págs. 122-138.

QUEROL, J.M., *Postfascismos. El lado oscuro de la democracia*, Madrid, Díaz Pons, 2015.

RANDALL A., HALL, S., ROGERS, M., «Masculinity on stage: Competitive male bodybuilders», *Studies in Popular Culture*, núm. 14, 1992, págs. 57-69.

REYERO, C., *Apariencia e identidad masculina. De la ilustración al decadentismo*, Madrid, Cátedra, 1996.

REVILLA, F., *Fundamentos antropológicos de la simbología*, Madrid, Cátedra, 2007.

RICHARDSON, N., «Flex-rated! Female bodybuilding: feminist resistance or erotic spectacle?», *Journal of Gender Studies*, vol. 17, núm. 4, diciembre de 2008, págs. 289–301.

-«The Queer Activity of Extreme Male Bodybuilding: Gender Dissidence, Auto-eroticism and Hysteria», *Social Semiotics*, volumen 14, núm. 1, abril de 2004.

RIVERA, A., «Hans Blumenberg, mito, metáfora absoluta y filosofía política», *Jugenium. Revista de Historia del Pensamiento moderno*, julio-diciembre, 2010, págs. 145-165.

-«La Relevancia de la Metaforología de Blumenberg para la Historia de la Filosofía Política», *As cavernas da modernidade. Acerca de Hans Blumenberg*, Lisboa, CFUL, 2011, págs. 45-74.

-«Política y estética de la abyección: Una aproximación a partir de la imagen cinematográfica», *Política común*, vol. 10, 2016.

RIVERA, M.M., «El cuerpo indispensable», *Cuadernos inacabados*, núm. 4, 1996.

ROCHA DE VIESCA, R., «La vulnerabilidad humana frente a la cirugía estética. Un análisis bioético», en *Ética médica*, de libre acceso en http://www.medigraphic.com/pdfs/imss/im-2012/im121p.pdf.

RODRÍGUEZ, A.D., «El dispositivo, el gimnasio y el cuerpo entrenado. Reflexiones a la luz de los aportes de Michel Foucault», en *VII Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, La Plata, 5-7 diciembre de 2012.

RODRÍGUEZ MORENO, J. J., «La imagen de la mujer en los cómics estadounidenses (1900-1950)», en *Trocadero*, núm. 19, 2007, págs. 123-134.

ROOF, J., *Reproductions of Reproduction: Imaging Symbolic Change*, Londres, Routledge, 1996.

ROMERO CROCE, J., «El malestar actual de la cultura y la martirización del cuerpo», en *Psicología y Salud*, vol. 22, núm. 2, julio-diciembre de 2012.

ROSEN, D., «The Volcano and the Cathedral: Muscular Christianity and the Origins of Primal Manliness», en *Muscular Christianity: Embodying the Victorian Age*, Donald E. Hall (ed.), Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

ROTHER, R., *Leni Riefenstahl, the seduction of genius*, Londres, Continuun Pub. Co., 2002.

RUIZ CALVENTE, M., «El cuerpo humano como objeto estético», *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 72, noviembre de 2010.

SABIDO RAMOS, O., «El cuerpo y sus trazos sociales. Una perspectiva desde la sociología», en ZABUDLOVSKY, G. (coord.), *Sociología y cambio conceptual*, México D.F., Siglo XXI, 2007.

SAFRANSKI, R., *Nietzsche: biografía de su pensamiento*, Barcelona, Tusquets, 2002.

SALA ROSÉ, R., *Diccionario crítico de mitos y símbolos del nazismo*, Barcelona, Acantilado, 2003.

SALTMAN, K., «Men with breats», *Journal of the Philosophy of the Sport*, XXV, 1998, págs. 48-60.

SÁNCHEZ, M.J., «El músculo negado. Placer artesano y relaciones socio-afectivas en el culturismo femenino», *Gazeta de Antropología*, núm. 30(3), 2014.

SANDRAIL, M., *Historia cultural de la enfermedad*, Madrid, Espasa-Calpe, 1983.

SEBASTIÁN, R.F., «Antropología filosófica y deporte: el cuerpo como hilo conductor en deporte», *Thémata. Revista de Filosofía*, núm. 46, 2012, págs. 635-641.

SELLES, J.F., *Del dualism alma-cuerpo al monism corporalista*, Pamplona, Cuadernos de Pensamiento Español, 2014.

SHILLING, C. y BUNSELL, T., «The female bodybuilder as a gender outlaw», en *Qualitative Research in Sport and Exercise*, núm. 2, vol. 1, 1993, págs. 141-159.

SHUSTERMANN, R., «Somaesthetics: A Disciplinary Proposal», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 57, núm. 3, 1999, págs. 299-313-

SCHMUNDT, H., «Naked Nazis: Book Reveals Extent of Third Reich Body Worship», en *Der Spiegel on line*, de fecha 16 de junio de 2011.

SCOTT, A., «Pumping up the Pomp: An Exploration of Feminity and Female Bodybuilding», *Explorations in Anthropology*, vol. 11, núm.1, 2011, págs. 70-88.

SHUKALO, A. M., *Communing with the Gods: Bodybuilding, Masculinity, and U.S. Imperialism, 1875-1900*, Tesis Doctoral, Universidad de Texas en Austin, 2005, en https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2005/shukaloa44511/shukaloa44511.pdf.

SLOTERDIJK, *Normas para el parque humano*, Madrid, Siruela, 2000.

SOLOMON, J., *El mundo antiguo en el cine*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.

SONTAG, S., *Sobre la fotografía*, Barcelona, Edhasa, 1981.

-*Bajo el signo de Saturno*, Barcelona, Random House Mondadori, 2007.

SOSSA, A., «Entrenar hasta que duela. Significaciones culturales asociadas al dolor y el cansancio en la ejercitación en gimnasios», *Desacatos*, núm. 48, 2015.

-«Studying corporality in the gym: Practical reflections for the social sciences», en *Methaodos. Revista de ciencias sociales*, vol. 3, núm. 2, 2015, págs. 192-206.

STOREY, J., *Teoría popular y cultura popular*, Barcelona, Octaedro, 2002

TAME, C., «¿Qué es el cuerpo? Spinoza en Michel Henry», en XOLOCOTZI, A. y GIBU, R., *Fenomenología del cuerpo y hermenéutica de la corporalidad*, Madrid y México, Plaza y Valdés, 2014.

TEJA, A., «Una mujer sola. Una estatua de mujer en el Foro Itálico de Roma», *Recorde. Revista de Historia del Deporte*, vol.1, núm.1, junio de 2008.

TILLEY, C., *Metaphor and material culture*, Oxford, Blackwell, 1999.

TODD, J., «Bernarr Macfadden: Reformer of Feminine Form», en *Journal of Sport History*, vol. 14, núm. 1, primavera de 1987.

-«The Origins of Weight Training for Female Athletes in North America», *Iron Game History*, vol. 2, núm. 3, 1992.

TORO, J., *El cuerpo como delito: anorexia, bulimia, cultura y sociedad*, Barcelona, Ariel, 1996.

TORRAS, M. (ed.), *Corporizar el pensamiento*, Pontevedra, Mirabel, 2006.

TORRES, D. J., *Pornoterrorismo*, Pamplona, Txalaparta, 2011.

TORRIJOS PAREJA, F., «Estéticas transhumanas», en *Scripta Nova. Revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, vol. VIII, núm. 170 /53, 1 de agosto de 2004.

TURNER, B., «Los avances recientes en la teoría del cuerpo», en *REIS*, 68, Madrid, CIS, págs.11-39.

-*El cuerpo y la sociedad*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989.

TURNER, V., *La selva de los símbolos*, México, Siglo XXI, 1999.

TURPIN, J., «Cuerpos arriesgados: El cuerpo como fenónemo cultural de género», *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, núm. 6, 2005, págs. 188-218.

VAL CUBERO, A., «Espectáculo, publicidad e imagen: el desarrollo de los centros de *bodybuildings* en Afganistán», *Revista de Ciencias Sociales*, número 139, 2013, págs. 161-173.

VALCÁRCEL, A., «Entre la Venadita y la Medusa», *Revista de Filosofía, Moral y Política*, núm. 38, enero-junio, 2008, págs. 101-118.

VALLEJO-NÁGERA, J.A., *Mishima o el placer de morir*, Barcelona, Planeta, 1978.

VALLVERDÚ, J., *Antropología simbólica. Teoría y etnografía sobre religión, simbolismo y ritual*, Barcelona, UOC, 2008.

VELASCO, H., *Cuerpo y espacio. Símbolos y metáforas, representación y expresividad de las culturas*, Madrid, Ramón Areces, 2007.

VILÁS, J., *Escritores de cine: Robert Ervin Howard*, en http://cinefagosmuertos.com/miscelanea/escritores-de-cine-robert-ervin-howard, 2014.

VIDIELLA, J., HERRAIZ, F., HERNÁNDEZ, F., y SANCHO, J.M., «Masculinidad hegemónica, deporte y actividad física», en *Movimiento*, 16 (4), 2010, págs. 93-115.

WACQUANT, L., «When men derive muscles», *Body&Society*, núm. 1, 1994, págs. 163-179.

-«Pugs at Work. Bodily Capital and Bodily Labour among Professional Boxers», *Body&Society*, vol. 1, núm. 1, marzo de 1995, págs. 65-93.

-*Entre las cuerdas: cuadernos de un aprendiz de boxeador*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina, 2006.

-«Desentrañando el habitus», *Astrolabio*, núm. 9, 2012.

WALLER, D., *The perfect man. The muscular life and titles of Eugen Sandow*, Brigthon, Victorian Secrets Limited, 2011.

WEIDER, J. y WEIDER, B., *Brothers of iron: building the Weider Empire*, Los Ángeles, Sports Publishing, 2006.

WESELY, J., «Negotiating gender: Bodybuilding and the Natural/Unnatural Continuum», *Sociology of Sport Journal*, núm. 18, 2001, págs. 162-180.

WHITMAN, W., *Guía para la salud y el entrenamiento masculino*, Madrid, Nórdica, 2018.

WYKE, M., «Herculean Muscle!: The Classicizing Rhetoric of Body Building», en *Constructions of the Classic Body*, eds. J. I. Porter y A. Arbor, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, págs. 355-379.

ZAMORA, J.A., «Políticas del cuerpo», *Iglesia viva*, núm. 216, octubre-diciembre de 2003, págs. 25-46.

ŽIŽEK, S., *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur, 2015.