



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
POSGRADO EN CINE DOCUMENTAL  
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO  
ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

**"A flor de piel": Apuntes del documental sobre Julia Pastrana y los ecos  
de la estigmatización del vello femenino**

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE: MAESTRÍA EN CINE  
DOCUMENTAL

PRESENTA

María Patricia Ríos Romo de Vivar

TUTORA PRINCIPAL:

Lic. Lucía Mariana Gajá Ferrer

ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

TUTORES:

Dra. Adriana Bellamy Ortíz

ESCUELA NACIONAL DE ARTES CINEMATOGRAFICAS

Mto. Gabriel Herrera Torres

FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

Dra. Mágara Millán Moncayo

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

Dra. Sofía Alejandra Sánchez Orozco

POSGRADO EN CINE DOCUMENTAL

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2024



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*I feel, therefore I can be free*

- Audre Lorde

A quienes me quisieron, protegieron y apoyaron en estos años de profunda  
transformación

A abuelito y abuelita

A Geo y Jorge

A Kuma y Lisa

# ÍNDICE

|  |           |
|--|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN</b>                              | <b>1</b>  |
| <br>   |           |
| <b>I. MIRADA: REFLEJO Y FUENTE DE REALIDADES</b> | <b>9</b>  |
| 1.1 Mirar  | 10        |
| 1.2 Revisión                                     | 20        |
| 1.3 Vistazos                                     | 26        |
| <br>   |           |
| <b>II. ECOS ENTRE PASADO Y PRESENTE</b>          | <b>36</b> |
| 2.1 ¡Julia Pastrana!                             | 37        |
| 2.2 Exhibición                                   | 46        |
| 2.3 Control y liberación                         | 51        |
| 2.4 Hoy aún                                      | 57        |
| <br>   |           |
| <b>III. DENTRO Y FUERA DE CUADRO</b>             | <b>65</b> |
| 3.1 Transformarnos                               | 66        |

|   |            |
|---|------------|
| 3.2 Mirarnos  | 71         |
| 3.3 Renarrarnos   | 79         |
| <b>IV. LIBERAR DESDE EL CINE</b>  | <b>89</b>  |
| 4.1 <i>Collage</i> : Tejiendo temporalidades  |            |
| Exploración de <i>Sita sings the blues</i> de Nina Paley  | 91         |
| 4.2 Ensayo: Lo personal y lo político   |            |
| Exploración de <i>Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe</i> de Agnès Varda                       | 102        |
| 4.3 Feminismo: Compartir desde el cuerpo-territorio. Exploración de <i>Negra</i><br>de Medhin Tewolde | 112        |
| <b>CONCLUSIONES</b>   | <b>124</b> |
| <b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>   | <b>134</b> |

# INTRODUCCIÓN



Los cuerpos embalsamados de Julia Pastrana y su hijo en exhibición en Londres, *The Illustrated Penny*, 1862

Era 2013. La noticia recorrió todo el país y gran parte del mundo: Julia Pastrana había sido repatriada a México. Bajo titulares como “Sinaloa honra a Julia Pastrana, 'la mujer más fea del mundo’” (Rosas, 2013) fue que supe de ella por primera vez. Se hablaba mucho acerca de sus exhibiciones en circos humanos, algunas curiosidades y, principalmente, la tragedia que tiñó su vida. Cuando decidí investigar sobre ella pronto descubrí que se sabía poco y que, dentro de lo poco que se sabía, nada había sido escrito por ella. Julia era un misterio.

Se sabe que nació en 1834 con hipertrichosis: presencia excesiva de vello corporal y facial. Se cuenta que debido a su apariencia fue vendida por su tío al entonces gobernador de Sinaloa, quien pronto sacó provecho de su gran habilidad para el canto de ópera, el baile y los idiomas.

Esto le valió ser comprada por empresarios del espectáculo hasta llegar a manos de Theodore Lent, quien la expuso en “circos humanos” estadounidenses y europeos bajo los sustantivos “la mujer más fea del mundo” y “la mujer mono” (Marines de María Campos, 2017).

En 1860, Pastrana dio a luz a un hijo con Lent que vivió sólo 35 horas; a los pocos días, ella falleció debido a una mala praxis médica durante el parto. Debido a que su hijo también nació con hipertrichosis, Lent continuó exhibiendo sus cadáveres momificados. Los espectáculos prosiguieron durante todo el siglo XX, tiempo en el cual los restos fueron robados, ultrajados, desaparecidos. El cuerpo del hijo de Julia no aparece de nuevo. Finalmente Julia es acaparada por universidades europeas, hasta el 12 de febrero de 2013, cuando gracias a la iniciativa de la socióloga y artista mexicana Laura Anderson Barbata, se logra su repatriación (Marines de María Campos, 2017).

En las noticias de su sepultura, las complejas relaciones de poder detrás de las exhibiciones, del discurso eugenésico, del estigma, quedaban enterradas bajo el morbo de su revictimización y, tristemente, conforme su popularidad crecía, las historias que inspiraba mantenían esta problemática. La narración de una "historia de amor", la apología de su exhibidor, la discusión de su opresión estancada en lo estético, la "importancia" de que su cuerpo continuara siendo objeto de investigación. Parecía como si el tiempo hubiera pasado y, sin embargo, no. Era como si las dinámicas opresivas que actuaron sobre ella en función de su cuerpo, fueran invisibles a pesar de ser motor decisivo de su vida incluso después de su muerte. Era tan evidente su explotación que aún no se trascendía comprender a Julia más allá de su vello para atender las razones mismas que permitieron su explotación como ser humano, y cómo esos modos de pensar continúan.

Fue a partir de la historia de Julia que repasé mi propia relación con mi vello y recordé mi primera depilación. Tenía más o menos diez años. No recuerdo si acepté o no, pero sí que me sentía incómoda y expuesta, como si mi vello fuera un eterno problema. La cera quemaba, al arrancarla mi piel quedaba roja, me soplaban para que no picara tanto. Mientras tanto, mi hermana me abrazaba. Me dolía, pero trataba de tomarlo con humor porque presentía que así

sería el resto de mi vida. Era como una herencia que me pasaba mi mamá a mí y que le pasaría a mi hermana también. Un mandato que una vez recibido se repetiría para siempre, porque todo lo que veía en revistas, películas y la vida cotidiana sobre lo que era ser “mujer”, algo que se aseguraban que yo era, eran cuerpos suaves, deseables y perfectamente depilados.

Mi mamá tomó una foto de ese momento. Esa única foto ahora está perdida. Sin poder regresar a ella, comencé a preguntarles a amigas cómo habían vivido su primera depilación. Muchas me confesaron que era algo que no recordaban desde hace mucho tiempo. Algunas constantes empezaron a surgir: todas ellas habían comenzado a depilarse en la infancia o pubertad y no habían dejado de hacerlo desde entonces; muchas de ellas habían comenzado ese hábito porque alguien les había llamado la atención sobre ello, fuera un familiar, un compañero de escuela, un desconocido; muchas habían sentido vergüenza en ese momento, algunas incluso se habían lastimado tratando de corregirlo. Sentí, entonces, ecos con mi propia experiencia.

Notar tantas similitudes acalladas me hizo darme cuenta que no sólo se nos había arrebatado la libertad de decidir quiénes éramos, sino también de cómo vivir nuestros cuerpos como receptores y recipientes de nuestras propias identidades. A partir de entonces comencé a pensar cómo alguien más determinó la vida de Julia, su trabajo y travesías, alguien más siempre creó su identidad, personaje y narraciones. Me pregunté entonces ¿Qué tanto de lo que vivió Julia permanece? ¿Qué hemos trascendido? ¿Cómo vivimos esto de forma cotidiana? ¿qué ha hecho que se inscriba en nuestras mentes?

Estas interrogantes me llevaron a investigar sobre el proceso de la estigmatización del vello femenino y esto, a su vez, a los discursos científicos del siglo XIX encargados de la construcción de la “Mujer” como categoría, y a seguir sus rastros en experiencias contemporáneas. Así, esta investigación le abrió la puerta a otros mundos, como las dinámicas políticas de mirar el cuerpo y, por ende, el potencial social que habita en el cine para reivindicar la dignidad del ser humano, en este caso particularmente de las mujeres y personas asignadas femeninas al nacer.

Pareciera que la ciencia, la explotación laboral y la diferencia de los sexos coincidían en que el cuerpo de Julia, no sólo era “patológico”, sino que justificaba su opresión en tanto que no era

“normal”. Su cuerpo fue despojado de humanidad, mientras que su monstruosidad fue decidida y narrada por otras personas. Si bien esta historia es una experiencia inequívocamente extrema y trágica, creo que hay un discurso del vello como estigma que perdura internalizado en las mentes de las personas y expresado en sus cuerpos.

Todavía hoy, el vello femenino es visto como un defecto, una plaga, un estorbo que reduce la belleza y apela a la animalidad. Cada día, semana o mes se remueve con cera, pinzas, rastrillos, cremas o láser (en el siglo pasado se usaban fórmulas con arsénico). Este ritual de remoción del vello parte de la cotidianidad: crece naturalmente, se remueve culturalmente; sin embargo, lo que la experiencia de Pastrana apunta es que el vello, más que ser inherentemente infame o funesto, ha sido ligado a connotaciones opresivas y de control, las cuales me parece urgente dismantelar en tanto representan una violencia epistémico-corporal normalizada.

La palabra “humano” tiene raíz etimológica en el latín *humus*, que significa “tierra”. Desde este punto de vista, somos seres que pertenecen a su suelo. Creo así, que el territorio sobre el cual vivimos estas relaciones políticas, más allá de la tierra que pisamos, se extiende a través de las raíces que echamos en sociedad, y que se arraigan a través de nuestro cuerpo.

El cuerpo es un microterritorio cercano, íntimo y cotidiano. En él habita un ser, una potencia creadora. Es vía de acciones, sentimientos, pensamientos. Es fuerza de trabajo y ocupa un espacio. Por ello, el cuerpo, como cualquier territorio, es un campo de batalla donde se juegan relaciones de poder con consecuencias cotidianas, psicológicas, sociales y políticas. Éstas logran instaurarse a nivel corporal a través de procesos culturales, imaginativos e identitarios, por lo anterior, creo que el discurso sobre la estigmatización del vello femenino creado en el siglo XIX por biólogos y otros científicos, logró solidificar un control sobre el cuerpo no sólo a nivel de su potencia bio y necropolítica, sino también a nivel epistémico gracias a la creación de categorías como “sexo”, “raza”, “patología”, etc.

Cuando nos acercamos a la representación que se le ha dado al vello femenino en el cine, así como en otros espacios, es fácil darse cuenta de la norma del cuerpo depilado y, por otro lado, cuando nos zambullimos en las películas que hablan sobre él, se puede notar cómo permanecen

elementos de su censura, los cuales me parece que pueden ser cuestionadas, criticadas e incluso demolidas desde el mismo arte cinematográfico gracias a su potencial de empatía y de construcción de realidades.

Así, mi hipótesis es que la estigmatización del vello femenino que se vive actualmente es un eco del siglo XIX, una herencia que ha logrado permanecer controlando y vigilando los cuerpos y sus identidades por medio de la internalización de normas y sanciones sociales. Estudios recientes, que especificaré a lo largo de la tesis, sugieren que hoy, siglo y medio después de la muerte de Julia, la estigmatización del vello femenino continúa vigente, en muchos casos de forma automatizada e incuestionada, provocando problemas psicológicos y sociales.

Por un lado, las raíces sexistas y racistas de la estigmatización del vello no sólo conservan su crudeza, sino que también han logrado ser indiscutidas; por otro lado, creo que actualmente se cuenta con una amplia herencia que descentraliza las discusiones sobre cuerpo e identidad y que propone nuevos discursos desde la academia, el arte y la cotidianidad, por lo que creo que es pertinente y necesario incluir esta conversación a dichos esfuerzos.

Hasta el día de hoy hay muchas personas que no sienten la libertad de actuar, de definirse con soberanía desde sus cuerpos, sus primeros territorios, por lo tanto, el ejercicio de formular estas preguntas sirve, más que para resolverlas, para imaginar otras narraciones, imágenes y cines potenciales, donde sean las personas mismas quienes decidan quiénes son. El riesgo de no dialogar al respecto es reproducir tanto mental como materialmente discursos violentos de control que infligen autodesprecio, controlan el derecho a la autodeterminación de la identidad y que mantienen relaciones alienantes de otredad entre seres humanos.

El vello femenino se puede revalorizar desde el cine para ampliar los espacios donde nos sintamos en aceptación y libertad con nuestros cuerpos e identidades. En otras palabras, existe en este anhelo una responsabilidad activa de crear otras miradas. Este proyecto no sólo nace de la indignación por la historia de Julia, sino que tiene un eco en las historias que escucho actualmente, por lo que mi principal objetivo es abrir conversaciones para intercambiar experiencias con el pasado, con otras personas, de tal manera que se construyan diálogos

intergeneracionales que cuestionen estas herencias vivas.

La decisión de utilizar el arte cinematográfico para este propósito es, simplemente, porque amo el cine. En las películas, en las salas, he comprendido mucho del ser humano, para mí es un espacio donde puedo sentir, pensar, conocer. Creo que su gran potencial de empatía brinda las herramientas y espacios indicados para hacer resonar estas historias y así cambiar las imágenes, significaciones y narraciones cinematográficas sobre Julia, y de otras personas que han sido catalogadas como otredades subalternas, extrañas, ajenas e incomprensibles. Es así que el principal objetivo es reflexionar sobre cómo crear nuevas formas de mirarnos, narrarnos y vivirnos desde la liberación, la autonomía y la soberanía, así como lo necesita cualquier emancipación.

Para ello, opto por realizar un cine de *collage*, ensayístico y feminista, puntos de vista que permiten los diálogos, saltos, debates, resignificaciones e intimidades necesarios tanto para la crítica como para la imaginación. Con fin de trazar una metodología cinematográfica, mi propuesta es presentar en esta tesis cuatro capítulos donde abordo la investigación con la cual pretendo fundamentar la narrativa de mi proyecto documental, así como el análisis de la política del mirar y, por lo tanto, las responsabilidades sociales del cine.

El primer capítulo, "Mirar: Reflejo y fuente de realidades", pretende estudiar cómo miramos el cuerpo como una dinámica entramada en relaciones de poder que afectan la manera de relacionarnos y concebirnos. Para ello me sustento en el trabajo de Erving Goffman, Michel Foucault y Lois MacNay, quien expande esta teoría hacia los terrenos del género. Del mismo modo, con base en el estudio de Rosemarie Garland-Thomson, hago una introducción a la mirada desde la teoría cinematográfica feminista y la manera en la que se han visto los cuerpos femeninos en el cine.

En el segundo, "Ecos entre pasado y presente", expongo mi investigación sobre la vida de Julia Pastrana desde el siglo XIX y el proceso histórico de la estigmatización del vello femenino hasta el siglo XXI. Para ello me baso en las investigaciones realizadas por Laura Anderson Barbata, Donna Wingate y Rebecca Herzig sobre la cantante y bailarina, para culminar en un

estudio de Garland-Thomson sobre las dinámicas de la mirada exhibicionista propias del espectáculo, de las que Julia fue objeto. Finalmente se incluirán estudios realizados por sociólogas y psicólogas como Susan Basow, Marika Tiggeman, Sue Wilkinson, Merran Toerien, Precilla Choi y Christine Lewis sobre la norma de la depilación a través del siglo XX y XXI, en los cuales distinguieron y clasificaron causas y consecuencias psico-emocionales.

Por su parte, el tercer aparato, "Dentro y fuera de cuadro", analizaré el potencial del cine para transformar realidades desde lo íntimo, cotidiano y empático y, por lo tanto, las responsabilidades políticas que conlleva el mirar. De este modo, profundizaré en la mirada desde perspectivas cinematográficas feministas que proponen una crítica no sólo a la mirada masculina de objetificación de las mujeres, sino una que crea alternativas lejanas a la lógica de espectáculo. En esta investigación se hablará sobre la mirada y su relación con la producción de verdades y realidades que afectan las posibilidades vitales, identitarias y corporales del ser humano.

En el capítulo "Cines otros: Hacia la liberación del cuerpo", articulo una metodología cinematográfica tomando en cuenta los retos a los que se enfrenta mi quehacer artístico, así como ejemplos de películas que considero han podido trascenderlos. Primero analizo el uso del *collage* como una manera para resignificar la historia, al mismo tiempo que reimaginar nuestro presente y futuro; posteriormente hablo sobre el ensayo como vía de reflexión sobre lo político en lo personal; y, por último, estudio el feminismo como un punto de vista que no sólo mira el género, sino también la relación entre el cuerpo y política que se hace al compartir experiencias en comunidad.

Finalmente, vinculo lo reflexionado en mi investigación para crear una propuesta creativa personal sobre "A flor de piel", un documental que reflexiona sobre el estigma construido sobre el vello en función del género. A partir de un ensayo que va desde la historia de Julia Pastrana en el siglo XIX, hasta testimonios del siglo XXI, se cuestiona la relación entre cuerpo, sociedad y autodeterminación. Mi objetivo en este proyecto es investigar qué elementos de la estigmatización del vello femenino persisten y cómo ha mutado el fenómeno según el paso del

tiempo, contextos y subjetividades. Para ello he explorado diversas posibilidades audiovisuales que buscan mantener metáforas del cuerpo como territorio a través de una dualidad entre planos detalle al cuerpo y grandes planos generales a paisajes; así como de un resonar temporal construido con *collages* de sonidos y anuncios publicitarios.

La historia de Julia será narrada desde textos escritos para ella, para mantener la conciencia de que es un relato reflexivo y empático, más que una película biográfica. Del mismo modo, el trazo del proceso de la estigmatización del vello femenino será guiado con un ensayo en el que se reflexionará sobre la influencia social en el cuerpo y la identidad, no sólo históricamente desde el siglo XIX, sino también individualmente desde la infancia. Finalmente, para abordar los testimonios actuales, busco realizar retratos de aproximadamente cinco participantes de diversas identidades de género, que quieran compartir sus experiencias y vello a cámara.

Al compartir nuestras vivencias podemos encontrar resonares, que al revisar el pasado podemos imaginar posibilidades, y que el arte, en su versión más libre, es propulsor de cambios, por ello me interesa crear imágenes y narrativas donde redefinirnos desde nosotras, nosotres, nosotros mismos.

# I. MIRADA: REFLEJO Y FUENTE DE REALIDADES

Mirar el cuerpo no es neutral, sus efectos no están inertes. Hay dentro de esta mirada un complejo bagaje que la permitió, que la definió en su especificidad y que, a su vez, cimienta terreno para su punto de vista. Por ello, en el mirar el cuerpo no sólo contenemos los discursos que nos anteceden, sino también el potencial de construir nuevos.

A partir del primer supuesto, que podría llamar "reflejo", aquello que lo que miramos nos dice de nosotros, nosotras, nosotras mismas y nuestra sociedad, pretendo investigar si existe un estigma alrededor del vello femenino y cuál es su representación en el cine, para pasar al segundo precepto, la "fuente", es decir, cómo la mirada crea realidades y si existe en ella la posibilidad de liberar al cuerpo de sus narrativas opresivas. Es así que en este capítulo busco articular mi justificación teórica sobre el proceso de la estigmatización del vello femenino desde la mirada, la relación entre el cuerpo y poder, y el potencial papel del cine tanto en el control como en la liberación desde las dinámicas del mirar.

Para estudiar cómo el mirar crea realidades externas del mismo modo que refleja las internas, uno las teorías de Erving Goffman y Michel Foucault sobre cómo el poder se expresa y enraíza en el cuerpo, determinando transversalmente la vida (e incluso la muerte), teorías que se ahondarán desde una perspectiva de género hacia cómo la mirada del vello fundamenta y se fundamenta en el binario hombre/mujer. Para ello, pretendo explicar qué es el estigma y cómo funciona en relaciones de poder, del mismo modo, es importante en esta investigación recalcar el papel de lo visual en las dinámicas que crea y en las que se sustenta.

Se hablará de diversos autores y autoras que utilizan diferentes conceptos sobre el mirar, que tienen además sutilezas del lenguaje que procuraré traducir al español. Del mismo modo, aclaro que las miradas a las que me referiré están contextualizadas históricamente, es decir, son

dinámicas específicas que hablan de su entorno específico y no dinámicas absolutas del cine o del mirar en sus totalidades.

Creo que la manera en la que las personas vivimos el vello, es determinada por cómo vivimos el género en sus estructuras, roles, imposiciones, determinaciones, pero también su rebeldía. Creo, además, que esta relación, como cualquier mirada, no es inocente. Por lo tanto, si existe una relación entre vello femenino y estigma que obedezca estructuras de control, disciplina y normatividad con justificaciones sexuales, creo que el cine puede ser un espacio para desestigmatizarlo y crear así, oportunidades para que las personas decidan cómo mirar el cuerpo, en esperanza de crear realidades de autodeterminación.

## 1.1 Mirar

*Era sólo un disfraz, pero lo llevaría puesto eternamente.*

*Allí estaba, allí estaba, era verdadero.*

- "The little locksmith" de K. B. Hathaway

Erving Goffman comienza su libro "Estigma" (2006) con la definición del concepto que da título a su obra: "Los griegos, que aparentemente sabían mucho de medios visuales, crearon el término *estigma* para referirse a signos corporales con los cuales se intentaba exhibir algo malo y poco habitual en el estatus moral de quien los presentaba". Advirtiendo esclavos, criminales y traidores, el estigma era una marca que portaba el cuerpo de la persona misma. Este significado ha sido heredado hasta la actualidad, de manera que el sociólogo canadiense menciona que su actual uso es para designar "al mal en sí mismo y no a sus manifestaciones corporales" (p. 11). El estigma se convierte entonces en un medio para categorizar y mantener así, dinámicas e identidades sociales que se vuelven normas inconscientes.

La mirada en el proceso de estigmatización tiene particular importancia porque es a través de ella que se le dota a un signo corporal atributos de una otredad irreconciliablemente ajena, es

decir, una persona puede ser reducida a las características de su estigma y en algunos casos, volverse desacreditado o desacreditable. De este modo, el autor defiende que en su trabajo "El término estigma será utilizado, pues, para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador; pero lo que en realidad se necesita es un lenguaje de relaciones, no de atributos." (p. 13)

De la misma manera, la investigación para "A flor de piel" se acerca al estudio del estigma desde las relaciones de poder que lo orbitan, entonces, más que hablar del vello femenino como una marca, hablaré del proceso mediante el cual la mirada lo convierte en un estigma para reafirmar estructuras de poder discursivas, económicas, epistémicas, sexuales, raciales, etc., que condicionan a múltiples niveles las vidas de las personas.

Goffman menciona: "Creemos, por definición, desde luego, que la persona que tiene un estigma no es totalmente humana. [...] Construimos una teoría del estigma, una ideología para explicar su inferioridad y dar cuenta del peligro que representa esa persona" (p. 15). De este modo, este signo crea lejanía en intercambios sociales en los que un individuo podría haber sido aceptado, creando así una idea de "normalidad" que diferencia a ese individuo del resto de "normales". La discriminación, más que la diferencia, es el fundamento del estigma.

Tal es la solidez de su arraigo que la idea de un "defecto original" es sostenida también por el individuo estigmatizado, creándole una sensación de rechazo y, frecuentemente, de odio a sí mismo, incluso cuando está solo. La confusión, pánico y dolor que le causa su estigma, se puede asentar en la persona tan integralmente, que ésta comienza a forjar su propia identidad en función de él. Así, se provoca también una latente necesidad de corrección, reparación, transformación. El estigma enseña y se incorpora.

Tanto el estigma como lo considerado "normal" implican la identificación de quiénes pertenecen dentro y fuera de un grupo: "Es posible que nosotros, los normales, conozcamos la contradicción existente entre la identidad social real y la virtual de un individuo antes de entrar en contacto con él, o que este hecho se ponga de manifiesto en el momento en que dicha persona se presenta ante nosotros." (p. 56) El estigma, entonces, es información social acerca del

individuo, la cual mediará sus relaciones sociales, por lo tanto, el cuerpo como portador de estas señales, es campo de batalla de sus relaciones de poder. En su visualidad y visibilidad, su piel y vello, se siembran estructuras simbólicas degradantes que alteran la valorización de personas y condicionan sus vidas cotidianas, por ello, la visibilidad para el autor no se reduce al sentido de la vista, sino que se amplía a la "perceptibilidad", en sentido de "evidencialidad".

Esta anotación se fundamenta en tres razones. Primera, la importancia de un estigma radica en su conocimiento, es decir, de qué tan perceptible es. Segunda, la visibilidad es independiente a la imposición de los estigmas que interfieren en las interacciones. Tercera, el estigma funciona con un "foco de percepción" que llama y acapara la atención. Por lo tanto, cuando se reconoce el papel de la mirada, la exhibición o lo visual, se admite al estigma no como un problema de vista, sino de hacia dónde parte el punto de vista: "El problema no es simplemente la visibilidad, sino la intrusión." (p. 150) Mirar no es sólo un acto sensorial, sino también un acto central en dinámicas de poder.

Goffman defiende que la lejanía que se instaura con el estigma tiene como extremo opuesto a la intimidad, a lo cual añadiría que no sólo en cuanto a relaciones sociales, sino también del individuo consigo mismo. Al respecto el autor menciona su definición de la identidad personal: "El individuo puede diferenciarse de todos los demás y alrededor de este medio de diferenciación se adhieren y entrelazan, como en los copos de azúcar, los hechos sociales de una única historia continua, que se convertirá luego en la melosa sustancia a la cual pueden adherirse aún otros hechos biográficos" (p. 73). Considero que la importancia de esta aportación es que el individuo ya no se reduce al estigma, sino que reconoce la complejidad que juega en las vidas humanas día a día.

El problema sociológico de la diferenciación entre el estigma y lo normal, por lo tanto, no se limita a la interacción social momentánea del cara a cara, sino que comprende las expectativas normativas incorporadas que rigen dichas interacciones, una norma que "atañe a la condición del individuo, no a su voluntad" (p. 150). Así, el sociólogo defiende que al estudiar una "desviación" realmente lo que se debe que atender es lo "corriente", ya que es en función de ello

que el primer término se define: "Los valores de identidad generales de una sociedad pueden no estar firmemente establecidos en ninguna parte en especial, y tener sin embargo algún tipo de proyección sobre los encuentros que se producen continuamente durante el diario vivir" (p. 150).

Por ello, se debe esperar que el estigma y lo normal sean dos caras de una misma moneda y que, como parte fundamental de la vida, se presenten en los pequeños sucesos de la cotidianidad, así como en las grandes estructuras de dominación. De este modo, más allá de constatar que el estigma efectivamente existe, o de tabular números sobre personas estigmatizadas, Goffman menciona que el problema de su estudio radica en conocer la variedad de sus expresiones, ya que ahí están las normas que rigen las identidades, sus desviaciones y correcciones. El autor concluye que en la experiencia del estigma existe la posibilidad de liberación, ya que una persona puede negarse a adaptarlo. El cuerpo contiene marcas, heridas, pasado y memoria, nuestra relación con las evidencias que en él se plasman, está en movimiento, ya sea desde la represión, la deriva o el viraje; el cuerpo contiene también potencial de transformación.

Entonces, si bien el cuerpo ha sido dominado, eso no significa que sea un ente vacilante que se expone al poder, sino su espacio más expresivo: "Nada es más material, nada es más físico, más corporal que el ejercicio del poder" (2019, p. 170), escribe Michel Foucault, quien explica que la transición al siglo XIX marcó un nuevo principio para el cuerpo, particularmente de las personas que Goffman podría llamar estigmatizadas en el sentido griego de la palabra, aquellas catalogadas como enfermas, delincuentes, degeneradas. Durante esta transición, el cambio de paradigma de la monarquía a la república conllevó que se creyera en la necesidad de disciplinar y controlar los cuerpos a diferencia de los clásicos métodos de exclusión.

Por "disciplina" Foucault comprende los "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" (2014, p. 159), de esta manera se desvía el poder del cuerpo hacia la obediencia política y utilidad económica, influyendo en las vidas de las personas en su

inspección, aprecio o sanción, dependiendo de la clasificación que ocupan. Entonces el cuerpo ocupa una importancia de posición que prescribe, que "fabrica" individuos como objetos e instrumentos de poder (p. 199). De este modo, la política del cuerpo se ha hecho sutil y compleja, pero es precisamente en esa complejidad donde el poder se construye y, por lo tanto, debe atenderse como fundamento en su estudio.

El cuerpo es para estas relaciones un "campo político" que es al mismo tiempo su efecto y condición de posibilidad. El estudio del cuerpo como metáfora geográfica no es arbitrario. Foucault defiende su uso como un proceso mediante el cual se pueden revelar las relaciones entre poder, territorio y saber: "Hay una administración del saber, una política del saber, relaciones de poder que pasan a través del saber y que, con toda naturalidad, si queremos describirlas, nos remiten a las formas de dominación a las cuales se refieren nociones como campo, posición, región, territorio" (2019, p. 200).

De este modo el análisis del cuerpo no se limita a nociones temporales, sino que se extiende al espacio, no como algo inerte, sino tan fluctuante como el tiempo mismo. Así, la identidad del individuo se define por cómo vive los movimientos de las relaciones de poder, sus tácticas y estrategias, de un modo similar a la geopolítica. El poder, por lo tanto, transita por cada persona que puede sufrirlo o ejercerlo; no se aplica sobre, más bien, atraviesa los cuerpos.

El filósofo francés justifica entonces que el poder se determina tanto por las reglas que lo delimitan, como por la verdad que produce. Es decir, el poder logra ejercerse con apoyo de la producción y circulación de un saber, por lo tanto, la disciplina en tanto aparato creador de saberes y conocimientos, tiene su propio discurso, en el cual el anterior apego a la ley jurídica se sustituye por el apego a una ley natural, a una "norma", cuya ejecución es examinada constantemente.

El autor menciona que "El ejercicio de la disciplina supone un dispositivo que coacciona mediante el juego de la mirada; un aparato en que las técnicas que permiten ver inducen efectos de poder y donde, a cambio, los medios de coerción hacen claramente visibles aquellos sobre los que se aplican" (2014, p. 200). Se alude a tecnologías de la vista como los anteojos, las lentes, y

valdría añadir la cámara, como a técnicas de vigilancia, de un ver que no es visto pero se siente presente, procurando el seguimiento y recompensa de la norma, así como castigando, corrigiendo las desviaciones: "El hecho de ser visto sin cesar, el poder ser visto constantemente, es lo que mantiene sometido al individuo disciplinario." (p. 219). De este modo, la mirada panóptica crea relaciones basadas en convertir al individuo vigilado en una fuente de información, pero no un sujeto con quien se pueda tener comunicación.

Es a partir de estas formas, instrumentos y discursos del mirar que se puede crear un control articulado desde el interior del individuo, produciendo un funcionamiento similar al de una máquina: "La disciplina hace 'marchar' un poder relacional que se sostiene a sí mismo por sus propios mecanismos y que sustituye la resonancia de las manifestaciones por el juego ininterrumpido de miradas calculadas [...] Poder que es en apariencia tanto menos 'corporal' cuanto que es más sabiamente 'físico'". (p. 207) Es así que la inercia de lo físico, de la máquina, sedimenta las categorías jerarquizadas que trazan lo normal y lo anormal como medida valorizante, es decir, normaliza. De este modo, la mirada produce realidad, lo cual hace el mirar una acción cargada de política.

La manera de mirar contiene las relaciones sociales que nos permiten ser sujeto u objeto de miradas, es una comunicación creadora de sentido, una forma de empatía, y por todo esto, una dinámica de poder. La académica Rosemarie Garland-Thomson menciona en su libro "Staring: How we look" (2009) que mirar fijamente (*staring*) nos demuestra algo sobre como miramos a otras personas y cómo otras personas nos ven. En esta interacción existen prenociones sobre lo "normal" que esperamos en otros cuerpos. Cuando hay elementos que contradicen estas expectativas existe por un lado una reacción de sorpresa o incomprensión, pero por otro, también la posibilidad de ampliar y enriquecer la mirada a través del reconocimiento de la diversidad humana.

De este modo, la autora pretende crear una "anatomía de la mirada" que pueda revelar las diferentes relaciones que la moldean: "Mirar fijamente [*stare*] es más que sólo mirar. La mirada fija es distinta de la mirada [*gaze*] que ha sido extensamente definida como un acto opresivo de

una mirada disciplinaria que subordina a su víctima" (p. 9). Al respecto, menciona la corriente de la teoría crítica que define esta última como aquella mirada de implicaciones coloniales, así como de objetificación de género; autores citados como Mulvey, hooks, Elsaesser y Hagener, por ejemplo, usan esta connotación.

En lo que respecta a este trabajo, la diferencia entre tres conceptos centrales de la vista a los que frecuentemente se refieren dichas teorías, "*look*", "*gaze*" y "*stare*", se refiere al nivel de intensidad tanto del acto corporal, como de la distancia propuesta por las relaciones de poder que las distinguen. Al acercarnos a diccionarios vemos un común denominador entre ellos en cuanto al uso de la vista con propósitos no sólo de visión ocular, sino también de búsqueda. El segundo y tercero se diferencian del primero en cuanto a la fijación de una mirada intencionada, estudiosa, asombrada, la cual puede contener así expectativas sociales. Por ello, en la segunda podemos encontrar miradas de vigilancia, opresión, jerarquía y control, como por ejemplo, la "mirada masculina" (*male gaze*) de la que habla Mulvey, a lo cual añadiría también las miradas que liberan desde esa misma contemplación y contenido social, como, por ejemplo, la "mirada oposicional" (*oppositional gaze*) de la que habla hooks.

El último concepto, sin embargo, se diferencia de los demás por un acto simple pero significativo: los ojos abiertos, ya sea por sorpresa o escrutinio. Es por ello que cuando Garland-Thomson habla de Julia Pastrana (lo cual será desarrollado en el Capítulo II), usa la palabra *stare*, como una mirada fija de la exhibición de espectáculo en la que los ojos abiertos son no sólo una búsqueda o estudio, sino también una emoción de juicios que acentúan el estigma del sujeto mirado.

En este sentido, la mirada fija (*stare*) que teoriza Garland-Thomson consta de cuatro elementos: Es una respuesta fisiológica; está sedimentada en su contexto cultural; establece una relación social entre quien mira y quien es mirado, mirada, mirade; y es portadora de conocimiento. A pesar de que sus contextos históricos cambian, la mirada ha sido un elemento activo para recabar información de las otras personas: "Nuestros cuerpos son utilería que lleva esta performatividad" (p. 35), menciona al recordar a Goffman.

El ser humano es particularmente sensible a los códigos de significado que brindan las apariencias para determinar nuestros encuentros sociales, explica la autora. Las normalidades y anormalidades, por más sutiles y variadas, se aprenden y leen con precisión a través de la mirada. Por lo tanto, al mirar comunicamos, creamos significados tanto como relaciones sociales. Según la autora, debido a que la mirada es una dinámica de poder, existen en sus sutilezas determinantes, pistas para comprender la construcción de otredad como un acto de dominación, por ejemplo, en miradas como, por ejemplo, la etnográfica, la colonial, la racista, la sexista, el panóptico, etc. (p. 42-43). Por lo tanto, estudiar las particularidades de cómo se mira puede revelar las estructuras de poder que la permiten.

En el caso específico de la estigmatización, la mirada designa qué cuerpos y comportamientos son "normales": "La estigmatización es un proceso social que empuja a un cuerpo desde las sombras seguras de la cotidianidad hasta la diana del juicio. A medida que la apariencia se estandarizó en el mundo moderno, la particularidad llegó a entenderse como una aberración en lugar de una simple variación o distinción." (p. 45). La teórica defiende, sin embargo, que la copresencia social requiere no crear miedo, ansiedad, vergüenza o asco, por lo que un proceso de desestigmatización necesita reconocer lo ordinaria que es la diversidad humana.

A través de estas reflexiones me pregunto cuáles son las relaciones que hemos creado con nosotros, nosotres, nosotras mismas a partir de cómo hemos mirado nuestros cuerpos, y consecuentemente, cuáles son las relaciones que se han determinado a través de la estigmatización del vello femenino, pero más que nada, cuáles son las posibilidades de liberación y autodeterminación detrás de cambiar las dinámicas y ejes de la mirada sobre el cuerpo.

Entonces regreso al cine, un arte en parte construido con ilusiones ópticas y representaciones visuales, con narrativas y discursos. Cabe hacerse dos preguntas respecto al cine como fuente de realidad, primero cómo participa en relatar y, en cierto modo, asegurar estas "normalidades" hegemónicas, y después cómo podemos tomarlo para crear otras maneras

de narrar desde las disidencias. El acto de mirar puede participar en fenómenos de dominación, tanto como en procesos de liberación, por ello, al pensar en la imagen cinematográfica surgen cuestiones sobre cómo ésta apoya los procesos de estigmatización a través de dinámicas políticas de la mirada sobre el cuerpo, y cómo éstos determinan las historias a nivel narrativo, subjetivo, cultural, social, e incluso vital; pero también brinda oportunidad a imaginar cómo podemos virar la mirada para ampliar espacios donde quepan todos los cuerpos y todas las historias.

En su texto “About looking”, John Berger reflexiona sobre su lectura de “On Photography”, de la ensayista Susan Sontag. Aquí, el crítico de arte habla sobre cómo el registro de la fotografía habla de la preservación contra el olvido, una contribución a la memoria, casi como una especie de justicia. Habla también sobre cómo las imágenes fotográficas pueden ser usadas por un sistema capitalista que se apoya en el entretenimiento y funciona a partir de información. Es entonces que se adentra a las responsabilidades de la fotografía como un registro que trasciende el tiempo.

Una fotografía deja un rastro material, visual, fijo; la cámara *captura* un evento. Berger, quien ya había escrito en su libro “Ways of seeing” que “Mirar viene antes de las palabras. El infante mira y reconoce antes de que pueda hablar” (1972, p. 7), ahora menciona que este “carácter esencial de preservación” de la fotografía no tiene que ver únicamente con lo estático, sino con lo incambiable (1980, p. 50-51), es decir, con inmortalizar, de manera que en el mirar una fotografía no sólo existe la configuración de un mundo para su entendimiento, sino también una herencia. A pesar de que una fotografía preserva una realidad y aunque ésta sea más sólida, consistente o coherente frente al pasar del tiempo (a comparación de un testimonio verbal o la misma memoria, por ejemplo), el autor defiende que continúa siendo proclive a la lectura que se le da y al contexto en el que se sitúa: “Las fotografías en sí mismas no narran. Las fotografías preservan apariencias de un instante” (p. 51).

La memoria en la fotografía, por lo tanto, no es un proceso lineal, sino que toma en cuenta la multiplicidad de conexiones y dimensiones que coinciden en un instante. Es así que al decir: “La fotografía es el recuerdo de una vida siendo vivida” (p. 52), Berger no sólo puntualiza el carácter

de pasado que tiene este registro, sino que en su momento era el desenvolvimiento de un presente, profundamente cargado de sus circunstancias, así como lo es el ahora que la interpreta. Al respecto el autor retoma una cita crucial de Sontag: “Las capacidades gemelas de la fotografía, subjetivizar la realidad y objetivizarla” (p. 55), es decir, que por una parte demuestran el punto de vista de quien tomó la fotografía, pero también tienen un papel activo en la construcción de la realidad. Es así que la autora destaca dos usos de la cámara en las sociedades industriales avanzadas: como espectáculo para las masas, y como mecanismo de vigilancia para los grupos dominantes.

Ver fotografías, entonces, no es sólo ver testimonios de una vida desenvolviéndose, sino también de ideales, y en algunos casos, de ideologías, sea para el beneficio de algún sistema político (como el nazismo) o económico (como el consumismo). Dentro de este modelo pareciera que los cambios sociales son simplemente cambios de imágenes, por eso se necesita cambiar la práctica y uso de la fotografía, poniendo atención a su ya mencionada atemporalidad.

Así como la memoria, la historia no es lineal, y más aún, la memoria y la historia dependen del ser humano, esto significa que una fotografía contiene pasado, presente y futuro. En este sentido toda fotografía tiene lo que Berger llama un “contexto vivo” (p. 57), una continuidad, lo cual implica muchas responsabilidades, dentro de las cuales destaca la memoria social y política. Si queremos capturar una experiencia, debemos respetar las leyes de la memoria, concluye Berger, y completar el contexto de las fotografías con otras fotografías, una narración con otras narraciones.

## 1.2 Revisión

*Me gustó mucho esta entrevista con ustedes, porque entre el comienzo y el final cambié de opinión*

- “Microfísica del poder” de Michel Foucault

El poder en las teorías de Foucault ha sido una de las líneas de investigación de Lois McNay, quien estudia la obra del francés desde una perspectiva feminista. La politóloga coincide con el filósofo en que el cuerpo está al centro de las luchas de dominación, moldeándolo constantemente. Por ello, los estigmas en la superficie del cuerpo, deben ser considerados en términos anti-esencialistas, con el fin de analizar cómo adquirieron su forma concreta.

Si bien la perspectiva del cuerpo como un ser histórico y cultural que propone Foucault es importante, ya que deslinda a la Mujer de su cuerpo "natural" o "biológico", la autora menciona que la visión de Foucault no considera el factor de la experiencia de género. Esta premisa es importante para McNay porque "Una vez que el sexo femenino connota características femeninas específicas, esta 'significación imaginaria' produce efectos concretos en diversas prácticas sociales [...] Reaccionan contribuyendo a la manutención y reproducción de este simbolismo y, por lo tanto, perpetúan el mito inmutable de las cualidades femeninas" (1992, p. 22). Frente a esto cabe preguntarse cómo las representaciones corporales sobre las mujeres terminan por fundirse en parte integral de sus identidades.

Considero importante mencionar ahora, que al hablar de “Mujer” con mayúscula, en singular, hago referencia a una categoría, un personaje inexistente, un tipo ideal construido en función de las relaciones de poder que atraviesan su fundación misma; por otro lado, al hablar de “mujer/es”, me refiero a aquellas experiencias subjetivas, concretas, aquellas identidades y cuerpos que viven esta categoría en todas sus contradicciones, paradojas y consecuencias, de manera cotidiana. Del mismo modo, por “vello femenino” me refiero a aquel que crece o ha crecido en los cuerpos no sólo de mujeres cisgénero, sino también de personas no binarias, hombres y mujeres transgénero, y de cualquier persona que haya experimentado su vello en

función de lo que es esperado socialmente de una Mujer, ya sea desde la prohibición, la imposición o la decisión, con todas sus implicaciones de poder.

La manutención y reproducción de las que habla McNay, definen realidades corporales que soportan relaciones sociales jerárquicas. La autora menciona particularmente aquellas técnicas de género replicadas en el cuerpo que reproducen la idea de la división sexual mediante la disciplina, el silencio, la sumisión y la impotencia como formas vastas de control. Es por ello que se deben explorar los significados y representaciones de género con fin de estudiar las relaciones de poder en las que participan.

Una de las principales críticas de McNay a Foucault es la idea de los cuerpos dóciles. La autora defiende que esta concepción de la pasividad en relaciones de poder, reafirma un personaje de la Mujer como un ser devoto y obediente, lejano a las experiencias de las mujeres, y que contribuye a subestimar su dominación y potencial de liberación. Si bien esta idea se modificará en las últimas obras del autor, particularmente a partir de sus reflexiones sobre el individuo y el ser, esta crítica es importante porque una de las tesis del francés es que las relaciones de poder constituyen realidades sociales que operan en los cuerpos. De este modo surge la pregunta ¿Cómo las mujeres pueden participar activamente en la constitución de sus realidades, identidades y cuerpos?

Foucault reconoce que el poder crea relaciones difusas y cambiantes, no monolíticas ni homogéneas. Cada relación de poder es una en sí misma. Encuentro un eco entre esta idea y McNay cuando la autora defiende que la opresión de género debe verse sólo como una influencia más en las vidas de las mujeres, ya que no sólo nos identificamos en términos sexuales, sino en una intersección atravesada también por lo racial, colonial, económico, etc. Cada experiencia tiene una subjetividad específica. Una constante en las relaciones de poder, sin embargo, tomando en cuenta su fluidez, es que todas cuentan con un elemento de libertad, es decir, con un potencial de autogobierno.

Al respecto McNay hace una diferenciación fundamental para este trabajo: la Mujer como representación ideal, y las mujeres como sujetos históricos: "Ser un sujeto social femenino no es

siempre ser una mujer" (p. 67). De este modo recuerda un postulado de Judith Butler: "El género es una forma contemporánea de organizar normas culturales pasadas y futuras, una forma de situarse en y a través de esas normas, un estilo activo de vivir el cuerpo en el mundo", por lo que existe en la dislocación de las normas "la libertad esencial en el origen del género" (Butler citada en McNay, p. 72).

Se puede entender entonces que el cuerpo puede ser terreno de liberación tanto como de dominio: "Foucault ya no subsume al individuo bajo la noción unidimensional del cuerpo dócil, sino que le atribuye cierta agencia o autodeterminación al individuo que es libre de determinar, dentro de ciertas restricciones, sus propios estilos de existencia". (p. 73) Más aún, las experiencias particulares pueden repercutir sobre otras, creando una red intersubjetiva que entiende que la identidad se crea en relación con otros, otras, otros. La interacción, entonces, tiene un potencial político de solidaridad y comunidad: "El cuidado del ser incorpora necesariamente, el cuidado del otro" (p. 172).

Si bien el interés por la relación entre cuerpo y poder no es nuevo, su extensión hacia el vello femenino sí lo es. La socióloga Bessie Rigakos realiza una investigación sobre las actitudes de jóvenes universitarias hacia el vello para su tesis de doctorado (2010). Su estudio parte de tres teorías sobre el género y el cuerpo para analizar la normativa de la depilación. El marco que propone la autora es importante porque muestra la depilación no como algo inocente, sino fuertemente cargado de relaciones de poder, específicamente como un hábito que implica la obediencia del cuerpo, desde el cuerpo.

La primera de estas teorías tiene que ver con una perspectiva feminista de los aportes de Michel Foucault, de los cuales rescata el uso de la disciplina para el control de los cuerpos, creando regímenes preestablecidos y adoctrinantes que enseñan tanto sus maneras como sus castigos y seducciones (Rose en Rigakos, p. 35). Un dato importante a resaltar es que se señala que esta disciplina y control son instaurados desde la infancia, no sólo en cuanto a colores de vestimenta o juguetes, sino también en formas más sutiles como movimientos y expresiones corporales, tales como la depilación y otras normativas de feminidad, de tal manera que "las

niñas aprenden a experimentar su cuerpo como un objeto, una cosa” (p. 35).

Se distancia, se aliena, se pierde su potencia. El cuerpo de las mujeres, entonces, se construye como un cuerpo vacío, pero obediente, sólo así cuenta con un lugar en el mundo masculino. Es decir, las mujeres se reconstruyen, viven sus vidas, con base en la disciplina que se le impone. Así, los cuerpos femeninos se vuelven dóciles mediante un panóptico internalizado: “Las mujeres viven sus cuerpos como vistos por otros, un otro anónimo y patriarcal” (Bartky en Rigakos, p. 38).

La autora resalta que “estas prácticas disciplinarias se transmiten primariamente mediante imágenes visuales estandarizadas” (p. 37), lo cual le brinda al cine un gran poder, y por lo tanto responsabilidad, en cuanto a la representación de los cuerpos que retrata. La imagen cinematográfica no habla sólo de la información encuadrada, sino que también apela a la mirada, el punto de vista de los sujetos históricos que la realizaron, así como de los sujetos históricos que la ven.

La segunda teoría a la que se acerca la autora es la interacción simbólica respecto al cuerpo, la cual parte de la noción de éste, no como un objeto de piel y huesos, sino provisto de significados sociales que encierran cosmogonías. De este modo, las personas usan símbolos preexistentes, atajos de conocimiento, para asociar la expresión del cuerpo a ciertos valores socio-culturales, de tal manera que no sólo afectan la percepción individual, sino la manera en la que los individuos interactúan entre sí. De este modo, la depilación no es meramente un ritual, sino que encierra implicaciones nacientes de estos símbolos e interacciones, tales como la ropa que se va a vestir, por ejemplo.

Finalmente, la tercera es la teoría de la objetificación. Al respecto la autora comienza señalando la disparidad psicológica entre la experiencia de las mujeres y la de los hombres, siendo que las primeras tienden más (mucho más) a autopercepciones negativas y sus consecuencias, como depresión, baja autoestima y desórdenes alimenticios, lo cual, según la autora, obedece a una cultura occidental que considera el cuerpo femenino un objeto que se puede ver y evaluar (p. 40). Esto es lo que la autora, de modo similar a la teórica

cinematográfica, Laura Mulvey, llama “la mirada masculina”: aquel interés y deseo por los cuerpos femeninos como objetos bajo una constante evaluación de su apariencia. Esta percepción llega a internalizarse de modo que las mujeres se auto-objetifican, es decir, ellas mismas se consideran un objeto de consumo de dominio público.

Bajo una perspectiva similar, la literata británica Karín Lesnik-Oberstein defiende que el vello femenino ha pasado por un proceso de estigmatización en el que, a través de la patologización del hirsutismo en artículos médicos que lo hilan incluso con problemas psiquiátricos, ha llegado a considerarse "monstruoso, grotesco, asqueroso, agresivo, antisocial o loco; en el mejor de los casos, enfermo" (p. 7). La autora recuerda los postulados de Charles Darwin sobre el abominable exceso de vello como un rezago evolutivo, idea más tarde remplazada por la idea de enfermedad, para concluir: "En cualquier caso, los hombres son asumidos y confirmados como los seleccionadores sexuales, y las mujeres como las seleccionadas sexuales, mientras que, simultáneamente, menos vello en las mujeres, es el origen espontáneo de dicha selección sexual" (p. 14).

Existe una condición llamativa respecto al vello femenino: es a la vez estigma y tabú, el primero porque es un signo visible que conlleva una percepción y jerarquización social que determina las interacciones y vidas de las personas; el segundo porque es algo no discutido, que se pretende censurar o corregir mediante una práctica de la depilación que se da por sentada. Es decir, se busca hacerlo invisible. El vello femenino, entonces, es como un mito, se sabe que existe, pero no lo vemos con la misma naturalidad con la que crece, y cuando lo encontramos es como ver algo extraordinario que crea tanto asombro como indignación, sin embargo, eventualmente se considera tan trivial que se convierte en una anécdota más del inconsciente, no en una conversación política.

La aparente banalidad de la depilación crea en las mujeres, una vez más, un ideal que niega, que busca escapar o cambiar su materialidad, una dualidad entre lo patológico (desde un discurso médico) y lo bello (desde un discurso estético capitalista). En el fondo, sin embargo, permanecen efectos psicológicos, latentes también en los cuerpos mismos. La contradicción

entre la aparente calma externa, con el disgusto interno que pretende acatar las normas, termina por constituir seres que, en suma, sienten que hay algo "malo" con ellos. De este modo la depilación y la añoranza de un cuerpo lampiño, crean un control cotidiano desde el individuo mismo, quien mantiene la posición jerárquica, sumisa, que le fue impuesta.

La autora menciona que detrás de la "monstruosidad" del vello femenino existe un miedo a las transgresiones de los límites de género (p. 4). De este modo, tanto la vergüenza como el silencio, tanto la trivialidad como la estigmatización, provocan que el vello femenino sea una norma acatada, sancionada e indiscutida que mantiene relaciones de poder sustentadas en la diferenciación sexual. Es por esto que Lesnik-Oberstein hace hincapié en la importancia de hacer el vello femenino visible: "Deseo sugerir que abordar el silencio en torno a una práctica masiva de mujeres puede reabrir preguntas sobre la relevancia del feminismo y la práctica feminista en la escala, potencialmente, más amplia [...] al examinar cómo y por qué funciona el tabú, podemos crear, o hacer visibles, estas áreas como sitios de posible contestación." (p. 6)

De este modo, la autora recuerda los estudios de Sigmund Freud sobre la histeria, en los cuales se sugiere que existe en estos casos un lenguaje "escondido" que una vez interpretado tiene el potencial de ser un área de protesta, de manera que romper el silencio frente al estigma y tabú del vello femenino no es una simple expresión de lo acallado, sino un posible despertar, un abrir de ojos. Debido a que esta doble condición del vello ha coartado cualquier discurso o significado, Lesnik-Oberstein menciona la libertad que conlleva enfrentarse con una suerte de "no-imágenes" y "no-lenguajes", es decir, aquellas ausencias sobre cuyas planicies se puede construir nuevas posibilidades desde la auto-creación (p. 10-11). Qué mejor lugar para crear imágenes o historias que donde no las hay.

La académica Laura Scuriatti señala, al igual que Lesnik-Oberstein, que las campañas publicitarias contemporáneas sobre vello femenino sólo lo consideran como algo que debe ser removido y mantenido bajo control, del mismo modo, presenta la misma contradicción entre que éste siempre es referido, pero nunca mostrado. Existe un peligro percibido en la visibilidad del vello femenino debido a que borra las categorías de masculino y femenino, más aún, de

limitar el potencial masculino dentro de lo femenino manteniendo una relación jerárquica sustentada en el sexo-género.

La autora incluso menciona que "la mujer barbuda es una curiosidad (científica), ya que su apariencia rompe las reglas clasificatorias de la identificación de género" (en Lesnik-Oberstein, 2006, p. 153), el que la observación se limite a una característica, puede objetificar tanto que la persona queda reducida a esa clasificación, sin oportunidad de ser algo más. Esta limitación, al mismo tiempo que revela el estigma sobre ciertos sujetos, revela también ideales sociales.

De aquí que la ambigüedad sexo-genérica que acompaña el estigma del vello femenino sea también campo de construcción, crítica y liberación. Es decir, dentro de las mismas categorías que justifican la dominación existe el potencial de cambio, de conocer los espectros, caleidoscopios y constelaciones más allá de monolitos inmutables de la diferenciación sexual y los roles de género que justifican. La otredad estigmatizada retoma su poder desde la disidencia.

### **1.3 Vistazos**

*Si es tan grande la parte de nuestro pensamiento y sentimiento relacionada con la vista, algún residuo de emoción visual, que no le sirve de nada al pintor, ni al poeta, tal vez aún aguarde al cine.*

- "El cine" de Virginia Woolf

En su libro "Film theory. An Introduction through the senses", Elsaesser y Hagener (2015) postulan una pregunta que consideran han atendido todas las teorías cinematográficas: la relación entre cine, percepción y cuerpo humano. Todo cine establece una relación tanto en espacios físicos como discursivos entre los cuerpos del público y las imágenes que presenta, creando así marcos sensoriales y sociales de la experiencia corporal cinematográfica.

Los autores señalan que la teoría cinematográfica de los setenta y ochenta se vio influenciada por dos teorías: la revisión lacaniana del psicoanálisis de Freud que centra su

atención en el mirar propio según el mirar de un Otro; y el panóptico de Foucault como forma de control social y subjetivo, descrito previamente. En ambas existe una importancia central en la vista que se traduce en el cine en elementos como el cuadro y el montaje. Esto ha llamado la atención de las teóricas feministas debido a la predeterminación cultural sobre la cual descansa, y que determina desde una raíz imaginativa la relación entre un yo y un Otro.

Desde sus inicios el cine ha problematizado la vista, por ejemplo, en el libro se cita la película *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) como un triunfo de lo que Walter Benjamin llama el acceso al “inconsciente óptico” (Citado en Elsaesser & Hagener, p. 97), ya que abre nuevas formas de mirar más allá de la capacidad orgánica del ojo, a través de la exploración de ángulos o posición de la cámara, entre otros.

Voyeurismo, vigilancia, distancia, cercanía, deseo. Todas son dinámicas del mirar que se encuentran dentro de las vastas posibilidades del cine debido a lo que en psicoanálisis se llama “sutura”, término usado para describir un método de involucramiento del público con la ficción fílmica: “Ya que [el cine] está basado en la fusión de dos miradas, la de la cámara y la del espectador, tiempo diferente (el de la grabación y el de la mirada), así como una asimetría en agencia (la mirada activa de la cámara, la mirada pasiva del espectador), la identificación primaria llega a ser de un efecto ideológico” (p. 102).

Debemos preguntarnos, entonces, cómo el cine reproduce y representa normas sobre el cuerpo, cómo participa en la construcción de significados, cómo ha participado en la objetificación y alienación de las mujeres con su cuerpo e identidad, y qué se puede hacer al respecto desde “A flor de piel”. Puesto que los fenómenos ya descritos forman parte de una opresión de género, su investigación y tratamiento requieren necesariamente un punto de vista feminista en cuanto a la aspiración de igualdad de género, la transgresión de múltiples estructuras patriarcales y el reconocimiento de intersecciones más allá de lo sexual.

La académica alemana Katharine Lindner narra la historia de la teoría cinematográfica feminista en su libro “Film Bodies” (2018). Relata que durante la década de los setenta en Estados Unidos se alza una ola feminista que cuestiona los estereotipos de género, la relación

entre representación y realidad social, y la objetificación del cuerpo femenino como un ente pasivo a merced de las necesidades de la psique masculina. En las décadas subsecuentes se profundiza la crítica de cine feminista desde marcos semióticos y el cuestionamiento de binarios socio-culturales como cuerpo/mujer y mente/hombre (p. 13). Las teóricas cinematográficas se preguntaban y exigían nuevas representaciones de los cuerpos, entendiéndolos también como especificidades sensoriales, kinestésicas, afectivas, e identidades y experiencias subjetivas y políticas; del mismo modo, recalaban la necesidad de hacer crecer el número de autoras y espectadoras de cine.

Finalmente, en el siglo XXI se renovaron los discursos del cine feminista, el cual comenzaba a ser entendido en algunos círculos como una reinención del cine a nivel narrativo y autoral, un punto de vista de y sobre una consciencia corporalizada, una subjetividad e interioridad contadas desde una agencia, contenido e intención con centro en el género: “El cine feminista se intersecta con lo sexual, con lo *queer*, con el género, la sexualidad y las implicaciones ontológicas y epistemológicas que esto conlleva en la representación pero también en la construcción de un sujeto social” (p. 14-15), menciona Lindner.

Lo importante, según la autora, es que las “complejidades y contradicciones dentro de estos debates se mueven en conceptualizaciones sobre el género mismo y cómo lo entendemos (biológica, simbólica, psicológica, psicoanalítica, social, empírica, performativa, afectivamente), así como en cómo entendemos el cine. Me parece que los entendimientos de la autoría femenina, tan variada como es, tienden a basarse en el entendimiento del género y el cine como simbólicos, reflexivos, psicológicos, lingüísticos y discursivos” (p. 18). Este movimiento de cineastas admite una subjetividad atravesada por múltiples factores, y entiende estas categorías como estructuras sociales previas que fueron impuestas. Es así que cuando se revela el artificio de una categoría, lo hacen también todas las demás: si se pone en duda el papel de las mujeres en el cine, automáticamente se duda sobre el género, el cine y la sociedad misma.

En un tenor similar, la teórica cinematográfica Shohini Chaudhuri, señala que la teoría feminista del cine no es un anexo, sino una reivindicación. La autora comienza su libro

"Feminist Film Theorists" (2006) recordando que Claire Johnston defendía que el cine es un prisma de nuestra sociedad, un espejo artificialmente construido y altamente comunicativo que, por lo tanto, contiene códigos sociales incluidos los sexo-genéricos. La teórica cinematográfica menciona estar en contra del esencialismo de las mujeres para su representación en pantalla, ya que la idea de un "eterno femenino" implica una condición inalterable. Es, entonces, un pensamiento ahistórico que no atiende lo cultural ni lo social.

La semiótica ayudó a la nueva ola de teóricas inglesas de los setenta a comprender los significados construidos con el lenguaje cinematográfico, como el plano, los ángulos, el diálogo y la narrativa (p. 24). Fue en esta época que Laura Mulvey habló por primera vez sobre el concepto de la "mirada masculina", la cual en su estrategia voyeurista, omite oportunidades de autorreflexión, disrupción y desfamiliarización, y más bien se caracteriza por la deshumanización automática de las mujeres como personas, como subjetividades, lo cual parece delicado considerando el cine como un laboratorio de ideas, un *imaginarium* de fantasías, un propulsor de empatía inmersivo.

La autora, anotan Elsaesser y Hagener, habla no de los inicios del cine o de los cines de vanguardia, sino de un tipo específico que se ejemplifica mejor en la industria clásica de Hollywood, un cine "domesticado" en el que el mirar de la cámara y del público son subordinados al mirar de los personajes de la película (2015, p. 105). Así, el poder del cine sobre el público recae en dos aspectos del mirar: primero, la contemplación [*gaze*] curiosa y controladora que objetifica a las personas; y segundo, en su tradición lacaniana, el espejo que es a la vez reconocimiento y desconocimiento en su proceso de proyección de un yo [*self*] idealizado. De este modo, Mulvey no sólo habla de representación, sino también de modos de representación. Según estos autores, una de las principales críticas a esta perspectiva lacaniana es la atención concentrada totalmente en la percepción visual, ya que desvía la atención de los cuerpos del público.

Para hablar sobre el vuelco que tuvo la teoría cinematográfica en la década de los ochenta, Chaudhuri se sostiene en Teresa de Lauretis. La académica explica que hasta el momento este

feminismo se había limitado a términos “binarios, ahistóricos y heterosexistas” (2006, p. 61), sin embargo, en su libro “Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction”, De Lauretis logró centrar la atención entre la relación entre “mujeres”, comprendiendo como individuos históricamente específicos, y la “Mujer”, una representación cultura imaginaria, explica Chaudhuri (p. 61). Así, se comprenden las dimensiones sociales de la asignación de género a los sujetos. Es así que existe una contradicción entre las mujeres que ven a la Mujer representada, entre estar ausentes y presentes en la realidad, entre ser tema a discusión, pero no tener voz: “Las mujeres — como seres sociales — no son lo mismo que la Mujer, sin embargo, se ven ‘atrapadas’, empírica y conceptualmente, entre las dos” (p. 63). Las personas y los personajes, son seres sociales.

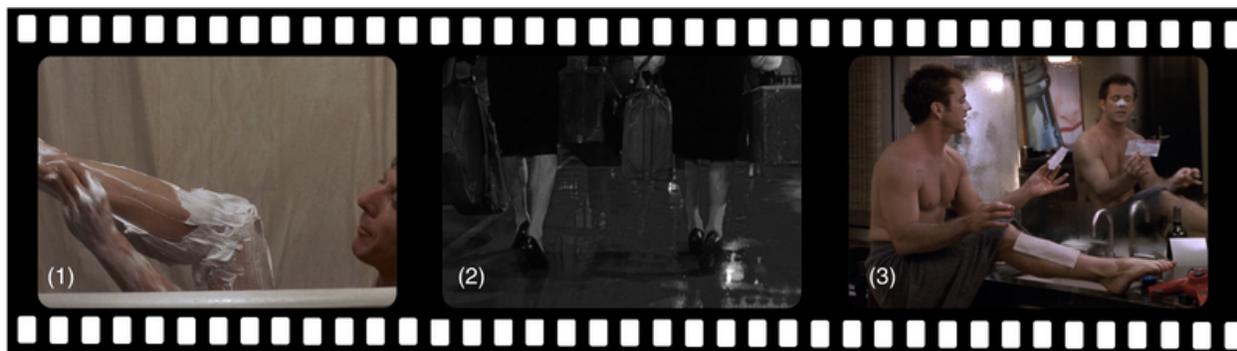
Chaudhuri hace una revisión sobre la teoría de Foucault: Los sistemas de poder y el conocimiento son históricos, propensos a cambios y se constituyen a través de discursos de poder (tecnologías) que diferencian, en su caso, la Mujer del Hombre, lo heterosexual de lo homosexual, lo normal de lo patológico, con fin de “producir” un sujeto apegado a categorías culturales. Estos discursos se internalizan en los individuos y contribuyen a crear sus realidades (p. 65-66). Entonces la pregunta que propone la autora es ¿Cómo funcionan las tecnologías de género? La sugerencia metodológica permite un estudio, no sólo a la relación de género entre hombres y mujeres, sino en función de estrategias de poder que se construyen a nivel cotidiano desde lo que Althusser llama “aparatos ideológicos del Estado”, es decir, instituciones como los medios de comunicación o las leyes, que “producen discursos que tienen el poder de producir y promover representaciones de género, las cuales son aceptadas e internalizadas por los sujetos” (p. 67).

Es dentro de estas tecnologías donde De Lauretis ubica el género en función del cine, ya que su representación desde las tecnologías masivas afecta la manera en la que éste es (re)producido. La autora, no obstante, defiende que existe una resistencia actuando contra este poder, gracias a la agencia y la autodeterminación, prácticas micropolíticas y cotidianas que impactan la realidad a nivel macrosocial. De este modo la autorrepresentación de subjetividades

es una resistencia a representaciones hegemónicas (p. 67). Para De Lauretis una de las principales bases de la tecnología del género son las estrategias narrativas como mecanismos de coherencia, de significado, implicando que, si bien estas estrategias pueden ser preconociones impuestas, también pueden crearse a partir de ellas nuevas formas narrativas, por lo que se debe de trabajar en contra y con ellas.

El cine sobre mujeres debe, en cualquier caso, mostrarlas como sujetos sociales, explica Chaudhuri, sea una representación positiva o no, se debe reconocer las diferencias entre estas experiencias desde diferentes intersecciones de género con etnia, clase, edad y sexualidad (p. 68), en otras palabras, de reconocer la complejidad y diversidad de las identidades de las mujeres como conjunciones sociales, históricas, culturales, etc.

Ya en los noventa, mencionan Elsaesser y Hagener, la teoría cinematográfica feminista se regresa a los orígenes del cine a inicios de siglo, para descubrir un espacio público donde las mujeres podían ser más que estereotipos, dándole nueva vida a este arte que se consideraba en decadencia. Sumado a nuevos paradigmas académicos dentro de las humanidades y ciencias sociales que daban más atención a la historicidad, y que admitían por ende la diversidad cultural y conceptual del mirar, la teoría cinematográfica feminista se interesó por la relación entre el cine y los medios, con la memoria privada y pública (2015, p. 113).



(1) *Tootsie* (Pollack, 1982) (2) *Some like it hot* (Wilder, 1959) (3) *What women want* (Meyers, 2000)

Alice Macdonald comienza su artículo "Hairs on the lens: female body hair on the screen"

recorriendo algunas películas de Hollywood en las que, por diferentes circunstancias, hombres se ven en la necesidad de pasar por mujeres: *What women want* (Nancy Meyers, 2000), *Some like it hot* (Billy Wilder, 1959), *Tootsie* (Sydney Pollack, 1982). Se ha convertido en un cliché, explica, que los pasos necesarios para su transformación sean aparentar senos y depilarse. Una materia cómica constante en estas películas es el dolor, incomodidad, impracticidad y tedio del hábito de la depilación (en Lesnik-Oberstein, 2006, p. 67).

El vello femenino tiene otras connotaciones cuando se trata de mujeres, dependiendo de la película y sus personajes. Macdonald menciona el arquetipo de las mujeres heroicas de cuerpos musculosos como Ripley, el personaje de Sigourney Weaver en *Alien* (Ridley Scott, 1979), quienes son masculinizadas pero, a la vez, están depiladas; menciona también a los personajes femeninos que se depilan en pantalla pero, curiosamente, lo hacen sobre cuerpos ya depilados, como Bridget en *Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001) (p. 67).

Se presenta entonces una contradicción que resuena a doble condición de estigma y tabú del vello que menciona Lesnik-Oberstein: por un lado, se determina una relación directa entre feminidad y depilación; por otro, incluso en los pocos casos cuando el vello es parte relevante de la narrativa, se presenta en su ausencia. Se da por sentada la depilación y rápidamente se relaciona el cuerpo de la actriz bella, femenina y depilada como algo positivo, y los cuerpos diferentes a este ideal como algo negativo.



(1) *Bridget Jones's diary* (Maguire, 2001) (2) *Alien* (Scott, 1979) (3) *Gilda* (Vidor, 1946)

Esto concuerda, menciona la autora, con una tradición folclórica y mítica sobre la mujer como otredad, en la que el vello femenino se ha representado en arquetipos considerados peligrosos o malignos, tales como animales, feas, brujas, lesbianas, locas, e incluso como Medusa (p. 67), como si ella misma fuera una villana en la historia de Perseo y como si cada una de ellas, a su manera, fuera en sí una villana en la historia de un hombre. Creo que la relación entre estereotipos, roles y deberes de género, y la creencia en una especie de inherencia a ciertos cuerpos, se fortifica mediante la insistencia en estas historias y particularmente, en los personajes representados en ellas ¿Qué pasa si contamos el mito desde Medusa? ¿Cómo entendemos otra cara del mundo que la narró antes y el que la narra ahora? ¿Cómo entenderíamos el cabello que crece en ella?

Estos arquetipos juegan un papel importante en el cine: "Los aspectos visuales como el pelo [*hair*] y el color de piel se usan para categorizar personas, de modo que en la película la apariencia de un personaje es parte del desarrollo de la narrativa. Tal vez por su maleabilidad, el pelo, tanto en la cabeza como el cuerpo, es un vehículo particularmente útil para la significación cultural del cineasta" (p. 67). De este modo, el contraste sexual del binario hombre-mujer en el cine se ha fundamentado en la "legibilidad" del crecimiento y distribución del vello, recalca la autora (p. 68).

Macdonald recuerda la presencia de la depilación en historias de la antigua Grecia y Egipto, y en otras representaciones británicas e italianas. Si bien es una selección que no representa una realidad universal, todas ellas comparten el cuerpo lampiño como ideal de belleza femenina. Esta tradición artística principalmente Occidental se encuentra presente en el cine, la autora señala películas hollywoodenses de los treinta y cuarentas como *Gilda* (Charles Vidor, 1946): "Las pieles y plumas que adornan los escasos trajes de una línea de coro de Hollywood representan un erotismo animal que puede verse como desplazado de piernas envueltas en medias opacas y axilas siempre lampiñas." (p. 72)

Es a partir de estos códigos visuales que se forma una idea del personaje que interpreta una persona y su posición en la sociedad, siguiendo las teorías de Goffman, entonces cabe preguntar

¿Cuáles son los significados que se le han dado al vello en el cine? ¿Qué es lo que decimos al representar su ausencia o abundancia? ¿Qué concretamos en nuestras realidades a partir de estas imágenes, estos imaginarios?

A pesar de que en su recapitulación pareciera que el cine convencional no indica intenciones de cambiar su representación del vello femenino más allá de lo cómico o patológico, Macdonald se muestra optimista respecto a que el continuar con este tipo de representaciones podría generar cambios más allá de la pantalla: "Así como el cine ha sido particularmente responsable por confirmar la estética sin vello, también tiene el potencial de contribuir a cambiarla" (p. 79), concluye. A esto yo añadiría que otra de las claves, más que la mera representación, es ampliar las dinámicas del espectáculo y la exhibición.

Si bien la crítica de Macdonald es a un tipo de cine específico, existen cines, particularmente en la transición del siglo XX al XXI, donde el vello femenino comienza a ser visible, normalizado e incluso abogado. Pienso, por ejemplo, en la película de Álvaro Fernández, *Brujas*, comedia dramática centrada en tres mujeres que se encuentran azarosamente durante cambios profundos en sus vidas. En ella, Patricia, el personaje interpretado por Penélope Cruz, es una adolescente que tiene vello corporal y no se preocupa en ningún momento por ocultarlo; ni siquiera en una escena en la que se alude a su olor corporal es mencionado.



(1) *Polite society* (Nida Manzoor, 2023) (2) *Deadpool 2* (David Leitch, 2018) (3) *Brujas* (Álvaro Fernández, 1996)

Incluso dentro del cine *mainstream* se encuentra *Deadpool 2*, una película taquillera de un

gran estudio hollywoodense sobre superhéroes y superheroínas, donde el personaje de Domino, interpretado por Zazie Beetz, tiene vello en las axilas y de todas maneras (o tal vez precisamente por eso) es capaz de ejercer su poder de la buena suerte sin consecuencias negativas al respecto.

También, a casi veinte años de la publicación del texto de Macdonald, se estrenó el primer largometraje de Ida Manzoor, *Polite society*, película donde el personaje principal, Ria (Priya Kansara) quiere interrumpir la boda de su hermana mayor (Ritu Arya), para salvarla de tradicionalismos de género; en su plan por infiltrarse en esta “sociedad educada” tendrá que depilarse en un tratamiento de *spa* con su futura consuegra. En esta comedia que evoca también el cine de artes marciales, se ve el vello en la pierna de su protagonista.

Estas películas son apenas algunos ejemplos de obras que han circulado tanto en salas y festivales de cine, donde comienza a verse una apertura hacia otras representaciones de los cuerpos, pieles y vellos de las mujeres, incluso en el cine de espectáculo. Se puede crear cine desde otras miradas, es decir, otros acercamientos, narrativas e imágenes, otras relaciones con el público que sean de empatía y no de separación para mirarnos e identificarnos fuera de la mirada patriarcal.

A través del cine podemos ser sujetos narrativos de nuestras propias historias con un enfoque de igualdad de género tanto como de igualdad misma, desobedeciendo a su vez los géneros cinematográficos. Aprovechar la libertad que se contrapone a la dominación en las relaciones de poder, para construirnos desde ella, encaminarnos desde lo más pequeño, desde lo más cercano que podría ser la relación con nuestra cotidianidad, nuestro cuerpo, nuestra piel.

## II. ECOS ENTRE PASADO Y PRESENTE

Partiendo de la especificidad de lo que vivió Julia Pastrana, se abordará tanto la historia de la estigmatización del vello femenino en el pensamiento occidental desde el siglo XIX hasta el XXI, así como la política de la mirada fija que operaba en sus exhibiciones, ambos temas históricamente específicos, ya que tanto el vello como el mirar se presentan en diferentes formas según contextos.

Con intención de investigar la relación entre estigma y vello femenino, me acerqué al trabajo de académicas que, desde sus propias disciplinas, estudian diferentes discursos al respecto, ya sea desde la construcción o la internalización de los mismos. Las investigaciones que comparten permiten relacionar la mirada con las relaciones de poder a partir, ya no sólo de teorías y conceptos, sino de escritos, opiniones y preguntas particulares sobre este fenómeno.

Uno de mis principales intereses para “A flor de piel” es estudiar cómo han mutado los discursos del vello femenino a partir de los tiempos de Julia Pastrana (1834-1860), y qué consecuencias ha tenido sobre las personas a quienes se les impone hoy en día, cómo condicionan sus vidas, las relaciones con sus cuerpos, con sus identidades. Más que nada, tomando las teorías de los y las autoras del capítulo pasado, me interesa estudiar cómo la mirada ha establecido dinámicas sociales a partir del cuerpo, dónde y cuándo nació el estigma del vello femenino, cómo se expresó en la vida y muerte de Julia, cómo se ha transformado desde entonces y cómo se expresa actualmente.

Julia no estaba “destinada” a vivir lo que le sucedió, no hay justificación corporal por la cual un ser humano pueda ser comprado, vendido, exhibido, ultrajado, acaparado y deshumanizado de esa forma. Si bien su caso es inequívocamente trágico y extremo, hay aún formas sutiles en las que los mismos discursos han logrado permanecer latentes hasta ahora. Es así que en este

capítulo hago una articulación de diversas investigaciones que pretenden brindar claridad a las normas y sanciones alrededor del vello femenino.

Del mismo modo, hilo una trayectoria desde el siglo XIX hasta el XXI para buscar patrones entre la historia de Julia Pastrana y las actuales, con fin de determinar si existen elementos comunes o no. En cuanto a la investigación sobre Julia me concentré en lo que fue escrito sobre ella para revelar dichos discursos, pero también en la lógica de sus exhibiciones con fin de explorar en cómo fue mirada. Por otra parte, en cuanto a estudios actuales, me enfoqué en encontrar no sólo coincidencias entre siglos o sujetos, sino también con las teorías propuestas anteriormente.

## 2.1 ¡Julia Pastrana!

*Fain would I kiss my Julia's dainty leg / which is white and hair-less as an egge.*

- "Her legs" de Robert Herrick

En su publicación "The woman beneath the hair" (2000), la investigadora sobre género y sexualidad, Rebecca Herzig, estudia la diferenciación sexual entre el siglo XIX y principios del XX, con atención al tratamiento de la hipertrichosis, del griego *hypér* "en exceso", *trikho* "pelo" y *osis* "proceso patológico". Esta condición, según la autora, fue de gran interés científico porque representaba una confusión de las apariencias sexuadas para los discursos de la época, ya que el ideal femenino se había determinado con ausencia de vello, o en su defecto, con un anhelo natural de su ausencia.

A finales del siglo XIX, menciona Herzig, los aportes de Charles Darwin cambiaron paradigmas sociales y políticos sobre el vello, debido a que se le carga una significación evolucionista, primero con fines de tipificación racial para la hegemonización de la blanquitud. Fue en 1878 cuando C. Krebs usa por primera vez el término "hipertrichosis" (clasificado *Homo Hirsutus*) como una "anormalidad" del vello en cuanto locación, cantidad y cualidad, creando un

discurso de éste como “aprehendido del atavismo evolutivo y roles sexuales transgredidos” (p. 53), convirtiéndolo en un “mal” en necesidad de intervención médica correctiva.

De este modo, se determina una “naturalidad” permitida del vello según estándares nacionales, raciales y étnicos, dentro de los cuales, el joven hombre blanco europeo era eje. Entonces se volteó la mirada hacia el potencial del vello como un signo de la determinación sexual binaria: lo *natural* es que los hombres tengan vello y las mujeres no; más aún las mujeres jóvenes de los 18 a los 35 años, edad cuando, según escribió Adolph Brand en 1913, reciben la mayor atención por sus “encantos físicos” (citado en Herzig 2000, p. 54).

Estos postulados son problemáticos desde el inicio, no sólo por la imposibilidad metodológica que hubo por determinar cuánto vello era excesivo y cuánto no, sino porque el modelo del sexo binario nunca se cuestiona ni se comprueba y, sin embargo, constituye su base teórica. De Darwin a Freud, de Krebs a Brand, todos concordaban en la fe del dimorfismo sexual y, en muchos escritos de la época, se considera el vello como una de sus determinantes. No fue sino hasta finales del siglo XIX que, con el desarrollo de la endocrinología, la atención pasa de la visualidad del cuerpo exterior hasta la profundidades más invisibles de los cromosomas y hormonas, cambiando paradigmas científicos respecto a la sexualidad. En los medios masivos de comunicación, sin embargo, se enfatizaba y alentaba a las mujeres a desear la “perfección” a través de un cuerpo lampiño.

Es así que más allá de los descubrimientos científicos, el vello femenino se cargó socialmente con un “estigma masculino” que incumplía con el deber sexual natural de la Mujer: belleza, atracción del sexo “opuesto”, matrimonio, genes que pasaría a sus hijas, etc. Mientras tanto, aún existían estudios que concluían que la vida de la víctima se afectaba en forma de angustia, depresión, reclusión y psicosis, no como consecuencias psicológicas del significado social atribuido al vello, sino como una insatisfacción de un instinto natural por la depilación. Es decir, mientras se producía un ideal femenino en el que la Mujer tenía un deseo inherente por un cuerpo lampiño, se justificaba que los impactos psicológicos dañinos eran también una respuesta inherente a ella.

Es así que esta condena a modo de destino a siempre procurar la apariencia, so pena de exclusión, se entierra no sólo en el exterior, sino también en el interior de las mujeres: “La identidad sexual, el índice de la feminidad, se removía de la confundida y confusa superficie del cuerpo y se situaba en el subcutáneo reino del deseo femenino”, explica Herzig (2000, p. 57). Durante la transición entre el siglo XIX y el XX se volvieron populares diversos métodos de depilación: radio, rayos X, acetato de talio, ceras, abrasivos y agujas eléctricas. La investigadora concluye que estas normas y sanciones servían para que existiera un control legítimo sobre las vidas de las mujeres, se normalizara la belleza femenina racializada y se justificaran operaciones invasivas y costosas, provocando que la libertad de esas personas se perdiera bajo la vergüenza de un vello “innatural”, inmersa en un esfuerzo sisífico, repetitivo y mundano para reproducir el discurso ahistórico de la diferenciación sexual binaria.

Paralelamente, durante el siglo XIX se popularizaron los llamados *freak shows*, o “circos humanos”, espacios de exhibición de personas estigmatizadas, patologizadas, colonizadas que representaban una “desviación” de las normas sexuales, civilizatorias y corporales hegemónicas. En estos espectáculos se narraban ciertas de sus características como un atraso evolutivo: rarezas, anormalidades, monstruosidades, curiosidades, salvajes, animales. En este contexto socio-histórico nace Julia Pastrana.

En la recopilación editada por Laura Anderson Barbata y Donna Wingate, "The Eye of the Beholder: Julia Pastrana's Long Journey Home" (2017) se reúnen ensayos que ayudan a trazar la historia de Julia desde la objetividad de los archivos y la reflexión ética sobre lo que le sucedió durante su vida y muerte, lo cual es particularmente importante en una historia que ha sido tan teñida de drama, mentiras e incertidumbres. Estos esfuerzos se reflejan en primera instancia en el título del trabajo, el cual alude al inevitable carácter interpretativo de la visión, así como al tiempo transcurrido para que Julia pudiera ser considerada ser humano suficiente para tener una digna sepultura.

Según esta investigación, parece ser consensuado que Julia Pastrana nació en algún lugar de la Sierra Madre Occidental mexicana, y ya que existe registro de que hablaba cahíta, se puede

inferir que aquel lugar está al norte de lo que hoy es Sinaloa. Debido a que su cuerpo tenía abundante vello y encías sobredesarrolladas, eventualmente fue diagnosticada con *hipertrichosis terminalis* e *hiperlapsia gengival*. No hay certidumbre sobre la primera etapa de su vida y se desconoce sobre su familia, pero gracias a la investigación de registros orales del abogado Ricardo Mimiaga, se puede pensar que la madre de Julia fallece cuando ella era muy joven y que después quedó bajo la tutela de su tío, quien eventualmente la vende a un circo (citado en Anderson Barbata & Wingate, 2017, p. 181).

En su ensayo "The strange story of Julia Pastrana" el científico sueco, Jan Bondeson, narra que fue en 1838 cuando Julia llegó a la casa del entonces gobernador de Sinaloa, Pedro Sánchez, donde fue trabajadora doméstica por aproximadamente un año. Se tiene entendido que fue ahí donde Julia aprendió a hablar inglés y francés, así como a cantar ópera y bailar para entretener a las visitas del gobernador, dentro de las cuales presuntamente se encontraba Francisco Sepúlveda. Eventualmente, Sánchez la vende a Sepúlveda, quien comienza a exhibirla cantando y bailando en espectáculos por Guadalajara entre 1854 y 1855. Tal fue su éxito que su exhibidor planea su primera gira internacional en Estados Unidos. Es así que salen de Veracruz para llegar a Nueva Orleans y de ahí a Nueva York, donde conocerían al traductor de Sepúlveda, el estadounidense Theodore Lent.

El cronista Ireneo Paz conoció a Sepúlveda cuando éste se desempeñó como administrador de Aduanas Marítimas de Mazatlán; no sintió por él mucha simpatía. En sus escritos explica que "La fortuna de Sepúlveda consistía antes en unas tierras ubicadas en Tepic, que vendió para comprar una mujer-oso para exhibirla en Estados Unidos; pero en Nueva York, el *yankee* que le sirvió de intérprete enamoró a la prenda, y en la primera exhibición entraron los testigos y el juez, celebrándose un matrimonio que dejó a Sepúlveda a buenas noches" (Paz, 1997, p. 239).

Se sabe poco de la vida Lent antes de conocer a Julia, pero se cuenta con noticias de la época en las que se le registró en ventas de subasta, un accidente de carruaje y un par de crímenes, entre ellos, resalta un arresto repotado por el periódico New York Herald, donde se narra que Lent es acusado por fraude y prostitución por presuntamente cobrarle a trabajadoras sexuales la

renta de una casa que no era suya (Chronicling America, ed., 1853).

Una vez casada con Lent, también ahora su nuevo *manager*, comenzaron una nueva gira. En sus exhibiciones por Nueva York, Cleveland, Baltimore, Boston y Canadá, Julia interpretaba en su voz *mezzosoprano* canciones románticas en inglés y español como "The last rose of summer", y bailaba el *highland fring*, el *schottische* y la pepita (2017, p. 13), pero a pesar de su talento, los *slogans* publicitarios de los espectáculos siempre exaltaban su vello desde los discursos descritos por Herzig: "La no-descriptible", "La hirsuta", "La mujer mono", "La hembra híbrida", "La maravillosa híbrida", "La mujer oso", "La mujer babuino", etc.



(1)



(2)



(3)

(1) Anuncio publicitario en Waldo Hall, Worcester, 1855; (2) Anuncio publicitario en Eagle Hall en Ogdensburg, Nueva York el 16 de agosto de 1856; (3) Anuncio publicitario en Phenix Hall el 6 de octubre de 1856.

En 1857 la pareja recién casada llega a Alemania, donde le niegan el permiso de exhibición de Pastrana a Lent, ya que en el país se comenzaban a desalentar los *freak shows*, sin embargo, Lent logró dar dos funciones clandestinas, tras las cuales la obra fue clausurada por el gobierno por ser "inmoral y obscena" (p. 14-15). Las exhibiciones prosiguieron por otros países de Europa hasta que en 1859, Julia se embaraza de Lent.

El 20 de marzo de 1860 Julia da a luz. El infante fallece 35 horas más tarde y ella cinco días después de él. Incluso en su lecho de muerte, Julia fue exhibida por Lent a un grupo de

espectadores quienes aseguran que sus últimas palabras fueron: "Muero feliz; sé que fui amada por quien soy" (p. 18). Se sabe que tras su muerte, el viudo vendió los cadáveres de Julia y su hijo a un profesor de la Universidad de Moscú, Ivan Matveevich Sokolov, quien los momifica en el Instituto de Anatomía (donde el proceso fue bastante llamativo), y posteriormente los exhibe en el Museo de la Universidad. En su escrito sobre el proceso de embalsamiento, menciona que los dos cuerpos habían tenido "un espacio bien merecido entre las rarezas de este museo, y donde sea que estén tienen un reclamo sobre el mundo científico". (1862, p. 468)



Julia Pastrana y Theodore Lent en un anuncio publicitario polaco de 1858

Del mismo modo, en 1862 el cirujano y naturalista inglés, Francis Trevelyan Buckland, es invitado a ver los cadáveres. Buckland, quien había conocido a Julia en vida cuando era exhibida en Regent Street, ahora relata sobre la exhibición con vista de 360° a los cuerpos: "Sus características eran simplemente horrendas [...] pero su figura era excesivamente buena y grácil, y su pequeño pie y tobillo volteado en un *chaussé*, la perfección misma. Tenía una dulce voz,

gran gusto en música y baile, y podía hablar tres lenguas. Era bondadosa y daba de sus ganancias a instituciones locales. Creo que su verdadera historia es que era simplemente una mujer indígena mexicana deforme" (1905, p. 42).

Bondeson narra que cuando Lent se percató de la popularidad de los cadáveres momificados, los recuperó para dar espectáculos aún más lucrativos que cuando ella vivía (en Anderson Barbata & Wingate, 2017, p. 182). Así, en 1864 fueron exhibidos por Suecia, donde Lent escuchó sobre Marie Barthel, una mujer con barba que vivía encerrada en el ático de su familia en Karlstad. En un parpadeo, Lent la conoció, desposó y exhibió por Europa bajo un nuevo nombre: Zenora Pastrana (p. 21), narrada como la supuesta hermana de Julia, quien ahora acompañaba los espectáculos de los cadáveres.

Después de algunas giras por Europa, Lent y Zenora se retiran del mundo del espectáculo a inicios de la década de los 1880's. Para entonces, Lent recibía un pago anual del Museo Präuscher, espacio creado para el estudio de la anatomía y patologías, por el almacenamiento de las momias de su esposa e hijo. Súbitamente, un día de 1884, se dice que Lent "salió a las calles bailando y rompiendo cuentas de banco y certificados de inversiones y tirándolos al río Neva. Lo llevaron a un manicomio ruso, y es improbable que haya vivido mucho tiempo más dentro de sus muros" (p. 22). Con esta anécdota se ha hecho popular crear una apología de Lent, bajo el argumento de que el arrepentimiento de sus acciones lo llevaron a la locura. El comprador y exhibidor de Julia muere ese año en aquel psiquiátrico de San Petersburgo.

Después del fallecimiento de Lent, Zenora se convierte en heredera legal de los cadáveres de Julia y su hijo. Desde entonces, pasaron por multitudes de manos que los continuaron profanando, estudiando y exhibiendo. En 1889 Zenora se los da a un empresario alemán llamado J. B. Gassner quien los exhibió por Alemania y Austria. En 1921 fueron comprados por un empresario de ferias, Hakon Jaeger Lund, quien daba espectáculos en "cámaras de los horrores" de Oslo (p. 23). Más tarde, Lund los hereda su hijo Han Jaeger Lund, quien los continúa exhibiendo por países nórdicos. Cuando él muere, su hijo Bjorn hereda los restos y los almacena en Oslo.

En 1971 se reanudan sus exhibiciones por Noruega y Estados Unidos, hasta 1973 cuando Suecia y Noruega aprueban leyes en contra de las exhibiciones de cuerpos humanos y se exige una ceremonia funeraria para Julia y su hijo. En lugar de eso, Bjorn Lund los vuelve a guardar en aquel almacén de Oslo, donde los restos fueron ultrajados en 1976. No se sabe exactamente que fue lo que sucedió, pero al ser localizado el cuerpo de Julia le faltaba un brazo. Nunca se recuperaron los restos de su bebé, pero se dice que fue comido por ratas. El cadáver de Julia fue robado en un segundo altercado en 1979, convirtiendo su paradero en un absoluto misterio hasta 1990, cuando Bondeson, escritor de este ensayo, la encuentra en el clóset de limpieza del Instituto de Medicina Forense de Oslo.



Retrato de Marie Barthel ("Zenora Pastrana"), circa 1864-1880

En 1994, año simbólico de tantos cambios hacia un nuevo milenio, se abre la discusión sobre el futuro de los restos de Julia. Aún entonces, Per Holck, el director de la Colección Schreiner, perteneciente al Departamento de Anatomía de la Universidad de Oslo, se niega a dar su voto para darle sepultura. En la misma dirección, el Ministerio Real de Salud y el de Asuntos de la Iglesia determinan que lo mejor es que el cuerpo continúe en la Colección, para propósitos

investigativos (p. 184).

En 2003 la socióloga y artista mexicana, Laura Anderson Barbata, conoce la historia de Julia y comienza esfuerzos colaborativos entre diversos gobiernos, investigadores, activistas y artistas para firmar una carta al gobierno noruego exigiendo su repatriación a México para digna sepultura. La carta no obtuvo respuesta (p. 184). Diez años después, en un esfuerzo internacional conjunto que atraviesa la sociología, ciencias forenses, antropología, academia, medios de comunicación, diplomacia y arte, se logra, finalmente, el 12 de febrero de 2013, la ceremonia funeraria de Julia Pastrana en el Cementerio Municipal de Sinaloa de Leyva. En una propuesta de Anderson Barbata titulada "Una flor por Julia", se recibió su cuerpo en una ceremonia rebotante en flores.

Las historias de Julia están repletas de contradicciones. Hay quien dice que era iletrada, alguien más que sólo conocía al mundo mediante libros. Una versión dice que Lent se adueñó de los cadáveres comprobando su matrimonio legal con Julia, otra versión dice que más bien le pagó a Sokolov 800 libras por las momias. Por un lado, se atisba la explotación de Julia por parte de su marido, pero por otro, hay testimonios de que ella sentía que Lent le tenía amor sincero. Podemos, sin embargo, asegurar lo siguiente: Julia fue exhibida (al menos) desde 1834, pasando por su muerte en 1860, y todavía hasta 1972 cuando fue ultrajada, robada y almacenada, hasta 2013. Me parece que vale la pena repetirlo: hasta 2013, apenas diez años antes de la escritura de esta tesis ¿Qué dice la historia de Julia Pastrana sobre sus tiempos? ¿Qué dice sobre los nuestros? ¿Cómo su cuerpo determinó su vida? ¿Qué papel tuvo lo visual? ¿Por qué y para qué?

## 2.2 Exhibición

*En el primer escaparate / yace una piedra. / En el segundo escaparate / parte de un hueso frontal. / Dejamos de pertenecer a los animales. / Quién dejará de pertenecer a nosotros. / Por qué similitud. / Comparación de qué con qué.*

- "Apuntes" de Wilsawa Szymborska

En su fatal recorrido desde México hasta Europa, Julia Pastrana fue analizada por varios médicos fascinados por su vello desde argumentos sexistas y racistas, escribe María Marín de María Campos (2017, p. 12). Alexander B. Mott, por ejemplo, la describió primero como una semi-humana cuyo enigma "habría confundido a la Esfinge" (1860, p. 8), pero concluye que debido a que tiene la racionalidad y elocuencia no propia de los monstruos, es un híbrido entre humano y orangután. Por su parte, S. Brainerd, después de examinar su vello y compararlo con lo que llama "el pelo del africano" determinó que no tenía "trazos de raza negra", por lo tanto, y considerando su vello y mandíbula, debía ser considerada como perteneciente a una especie distinta. (Brainerd en Hanook, 1860, p. 8-9)

Ambos doctores escribieron textos para los folletos de exhibiciones de Julia. En ellos afirmaban que su vello provenía de una tribu llamada "Digger Indians" (la cual no existe), donde la gente supuestamente vivía en cuevas alrededor de osos, monos y ardillas, por lo que no presentan diferencia entre humanos y estos animales. Según esta narración estas personas no trabajaban ni cocinaban ni se vestían, sólo comían grillos, avispas y caracoles que encontraban en el suelo. Escribieron que sus rústicas técnicas causaban tal batidillo que eran personas naturalmente sucias. Los doctores inventaron incluso una historia de migración de esta tribu ficticia a inicios de siglo XIX, por la cual justificaron que Julia eventualmente fuera cristianizada y contratada por Sánchez (1860, p. 6), falacias sustentadas en la "evidencia" de tener a Julia ahí, en el escenario.

Si bien pareciera que esta clase de escritos fueron realizados para aumentar el morbo de la

gente y así atraerla a ver el espectáculo, existen registros que desde la ciencia se refieren a Julia de la misma manera despreciativa y deshumanizante. Probablemente el ejemplo más llamativo de esto es el de Charles Darwin, quien primero confunde a Julia por ser española, para después resaltar la preocupación por una serie de anomalías que le daban una "apariencia de gorila" (1868, p. 395).

En el mundo del espectáculo el crítico de teatro George C.D. Odell menciona que Julia es inteligente, pero "terriblemente horrible [...] Su voz [*its* voice] es armoniosa, ya que este ser semi-humano es perfectamente dócil" (1970, p. 413). Por su parte, en una entrevista concedida a Hobert König, el artista introduce a Julia hablando sobre todas las monstruosidades y horrores de un mundo que revela "creaciones raciales" que despiertan el interés de la ciencia por su "fealdad grotesca". De este mundo viene Julia, una "criatura femenina" peinada a las maneras de "las mujeres civilizadas" y cuyos "ojos tristes, provocan piedad". El autor recalca que Julia realiza trabajos domésticos esperados en una mujer, que ella está satisfecha con sus triunfos en Estados Unidos y Europa y que había rechazado pretendientes porque no eran "lo suficientemente ricos" (1858, p. 658).

En su ensayo "Julia Pastrana, the 'Extraordinary Lady'" (en Anderson Barbata & Wingate ed., 2017), la académica Rosemarie Garland-Thomson analiza la vida de Julia desde las complejas narrativas corporales que crea el mirar fijamente (*stare*). Argumenta que la construcción de Pastrana como un ser "extraordinario" descansa en discursos del espectáculo y la medicina basados en binarios opuestos complementarios que al definir a ciertas personas como fuera del ordinario, también definía al ordinario mismo.

Estos sistemas discursivos, menciona la autora, "tales como raza, género, humanidad y normatividad se entrelazan con las prácticas sociales que las constituyen. Lo que esta examinación revela en última instancia, es que prácticas como mirar fijamente [*staring*] que están diseñadas para crear otredad siempre complican, y usualmente reemplazan, a las identidades y oposiciones sobre los cuales fueron fundados" (p. 32).

Garland-Thomson menciona cambios importantes del Estados Unidos victoriano,

particularmente la fe en la ciencia en un periodo de transición de lo divino a lo secular y el nacimiento de nuevas disciplinas que acompañaron los *freak shows*, tales como la etnografía, la antropología, la anatomía y la taxidermia, las cuales, así como nuevos paradigmas en el espectáculo tales como la cultura museística, los circos, las críticas de música y certámenes de belleza. Estas practicas, por más inconexas que pudieran parecer, forman nuevos discursos y narrativas autoritarias de control sobre el cuerpo a partir de ideas de "desviación".

Otra de las características de los Estados Unidos en el S. XIX fueron las apariencias. El cambio de paradigma a la modernidad liberal, hacia ciertas estructuras tradicionales obsoletas como los títulos nobiliarios o los uniformes, por lo que los tiempos demandaban nuevos sistemas de signos para identificar a las personas, "consecuentemente, leer significado, estatus y verdad cambiantes en apariencias externas, se convirtió en un reto y obsesión para los estadounidenses fascinados con mirar" (p. 33).

La autora localiza en estas formas de mirar de museos, circos, fotografías, desfiles, exposiciones y escaparates, los centelleos iniciales de lo que Guy Debord llamó "la sociedad del espectáculo". En este contexto, la exhibición de los cuerpos "extraordinarios", servía como una identificación del propio ser y las diferencias con otros mediante lo hiperbólico, lo sensacionalista y lo performativo. Es así que la identidad de Julia se forja tanto por el espectáculo como la ciencia desde la deshumanización, la distancia, la extrañeza: "Lo que sostiene la mirada fija son los mismos entrecruzamientos y contradicciones de las identidades que crea. Mirar fijamente es, en última instancia, un intercambio visual intenso que crea significados" (p. 35).

Esta mirada fija en los *freak shows* se beneficiaba de un sentido de incomprensión, misterio y duda, por lo que en estos espectáculos y análisis médicos convertían a personas como Julia en objetos pasivos inspeccionados y examinados por espectadores que creían no tener influencia sobre ella. La distancia reafirma las normas que crean la diferencia entre lo normal y lo anormal, así, mientras más visible, más marcado, más incongruente fuera un estigma en los *freak shows*, más atención recibía, y más dinero se ganaba.

De este modo mirar puede producir otredad y favorecerse de ella. "A pesar de que la presentación de Pastrana magnificaba contradicciones y confundía categorías, la coreografía de mirar fijamente que estructuraba la relación entre Pastrana y sus espectadores estaba rígidamente prescrita y monitoreada", escribe Garland-Thomson "La naturaleza visual entera de la mirada fija, mediada por el lenguaje del espectáculo convencional, impone distancia, descartando el intercambio más íntimo del tacto o el diálogo" (p. 37).

En los espectáculos de Julia se repartían panfletos que narraban su vida con mentiras y exageraciones para presentarla como un ser fuera de lo normal. Como se mostró anteriormente, hablaban mucho de la incongruencia entre su inteligencia, talento y modales, y su apariencia, como si fuera un oxímoron y a la vez, evidencia misma de por qué se debía verla, analizarla, definirla. Frecuentemente las descripciones sobre Julia aludían a lo inclasificable, como si fuera un dilema en sí misma. La autora argumenta que la importancia de la creación de estas narrativas es que se invitaba a la gente a definir su relación consigo misma y su mundo a partir de la exhibición del cuerpo de Julia, es decir, a partir de la definición de su anormalidad, el público se podía definir a sí mismo como normal. Esto fue exitoso mediante la afirmación de cinco oposiciones socio-culturales del siglo XIX: humano/animal, civilizado/primitivo, normal/patológico, masculino/femenino y yo/otro (p. 39).

El primer binario, humano/animal, responde a un momento en el que la ciencia se cuestiona la categoría de lo "humano" a partir de movimientos sociales tales como el sufragio femenino y la abolición de la esclavitud. En este contexto, la apariencia de Julia invocaba un discurso científico novedoso para la época: la evolución. Así, comenzó a ser descrita como un ser que se perdió en la transición de primate a humano.

El segundo, civilizado/primitivo, es explorado desde el discurso antropológico-burgués de la época, el cual se deleitaba en etnografías sobre la "semi-humanidad" de Julia, y cómo esta cualidad híbrida probaba que la exposición a civilidad podría cultivar y mejorar a las personas: "En esta narrativa de progreso, la explotación de Julia se vuelve su salvación, su colonización se vuelve conversión, y su exhibición se vuelve un testimonio" (p. 44).

Por parte de lo normal/patológico, se habla sobre la colaboración entre el espectáculo y la medicina para articular discursos sobre el cuerpo de Julia como algo no sólo extraordinario, sino patológico: "La patología transforma lo híbrido en anormal. convierte lo raro en espécimen. Mientras que el espectáculo de la exhibición de *freaks* trata de expandir las posibilidades de interpretación mediante el sensacionalismo y la exageración, el espectáculo del espécimen procura contener esas posibilidades mediante la clasificación y el dominio", menciona la autora (p. 45).

El cuarto binario responde a una de las principales obsesiones del S. XIX: masculino/femenino. La contradicción que se creaba en Julia a partir de esta diferenciación se exageraba a partir de la femineidad de su apariencia. Sus vestuarios y adornos creaban una hipérbole para contrastar un cuerpo supuestamente masculino en cuanto a la abundante presencia de vello, de modo que en la creación de una "mujer barbuda" se encerraba una "fusión visual ilusoria de masculino y femenino" (p. 49).

Igualmente se puede constatar en los escritos del doctor J. Z. Laurence, quien aparentemente estaba sorprendido por la salud sexual de Julia, tomando en cuenta su vello: "Efectivamente, todo su cuerpo, exceptuando las palmas de las manos y las plantas de sus pies, es más o menos cubierto por pelo. Esto, ella está de acuerdo, en un grado excesivo, que no es poco común de observarse en el sexo masculino", después afirma que "Sus senos están notablemente completos y bien desarrollados. Menstrúa regularmente [...] Su voz es del sexo femenino" (Laurence citado en Anderson Barbata & Wingate, p 47-48).

Finalmente, el último binario que se afirmaba en la exhibición de Julia es el yo[*self*]/otro, el cual se fundamentaba en sentimentalismo. Según Garlan-Thomson, la más probable intención del material publicitario de sus exhibiciones era prometer una "emocionante, inclusive encantadora, excursión por la desintegración y reintegración de los Estados Unidos victorianos" (p. 52). El sentimentalismo del que habla, se refiere a una relación fundamentada principalmente en la lástima burguesa, ya que admitir la humanidad en Julia hacía crecer un sentido de respetabilidad ansiado en la clase media.

El análisis de estos binarios, en suma, pretende mostrar que la exhibición de Julia, "como tal, no era sobre ella, sino sobre quienes se imaginaban ser sus espectadores" (p. 56). Esta importante conclusión de la autora muestra cómo las prácticas sociales definen narrativas y estas, a su vez, identidades. Me pregunto entonces ¿Cómo prácticas sociales en función del vello definen quiénes somos, o quiénes debemos ser? ¿Quién tiene el poder de crear estas narrativas?

## 2.3 Control y liberación

*Liberan a una rehén [...] Ella no quiere caminar por la ciudad, ver a sus amigos o leer el periódico ¿Lo que quiere es depilarse? Es su derecho inalienable pero no me pidan que me parezca normal*

- "Teoría King Kong" de Virginie Despentes

Herzig se aproxima a la trayectoria histórica sobre cómo y quién construyó el vello femenino en un estigma. Esta preocupación ha estado latente a lo largo de su trabajo, y se debe mencionar que frecuentemente se acerca a la experiencia de Julia Pastrana como un caso típico en el que se vislumbran las violencias que este discurso desató. La autora parte del bagaje de teóricas feministas que la anteceden, quienes llegan tan lejos como no sólo aceptar al género como un constructo social, sino también al sexo, debido a las raíces científicas y biologicistas de la producción de lo masculino/femenino, en un intento por determinar "naturalezas" con fines de control social desde la supremacía masculina y, dentro de ella, la europea.

En su libro "Plucked" (2015), la autora analiza ampliamente dos vertientes principales en el discurso sobre el vello femenino: la explicación evolutiva y la explicación de control social del género. La primera se populariza en el siglo XIX con la influencia del libro de Charles Darwin "El origen del hombre, y la selección en relación al sexo" (1871). Fue su tradición de comparar anatomías desde lo racial y la teoría de la evolución lo que ayudó a construir un discurso que asociaba el vello con la primitividad del ser humano. Por su parte, la segunda explicación se

centra en los esfuerzos de controlar la vida de las mujeres, particularmente en momentos cuando se ganan derechos o libertades. Ambas líneas contienen contextos de opresión.

Según Herzig, los antecedentes históricos de esta relación con el vello vienen de la colonización, ya que siempre representó un elemento corporal y visual de categorización civilizatoria, así como una discusión sobre los derechos de autodeterminación de los pueblos originarios (2015, p. 22). La maleabilidad del vello, a comparación de otros parámetros de diferenciación racial, le dotaba conflictos interpretativos. La insistencia en su señalización a pesar de la falta de consenso teórico, y la jerarquización de las distinciones, apuntan a que el discurso sobre el vello era creado desde una perspectiva imperial, dando a entender según la autora, concordando tanto con Goffman y Garland-Thomson, más sobre la perspectiva de la cultura dominante que sobre la dominada.

El recorrido histórico del libro comienza en la Europa Occidental Moderna. Durante el siglo XVIII la filosofía natural naciente de la Ilustración, buscaba variaciones biológicas del *homo sapiens*, dichos estudios, sin embargo, lejos de ser inocentes, apoyaban proyectos colonizadores, solidificando características “inherentes” a las culturas y brindando un juicio más valorativo que fisiológico, particularmente aquel que postulaba la “incapacidad” moral e intelectual para tener autonomía política” (p. 28), lo cual encajaba perfectamente con el proyecto colonial moderno: pasar del salvajismo a la civilización.

Con este paradigma se institucionalizaron las “ciencias humanas”, las cuales brindaban una jerarquización de conceptos como raza, sexo y especie. A finales del siglo XIX comienza a crecer un interés sociológico respecto a las fuerzas evolutivas, por lo que se retoma el vocabulario y teoría darwinista, los cuales también influenciaron el cotidiano social particularmente respecto a las ideas y representaciones sobre el vello, llegando a ser considerado inclusive un efecto de fuerzas evolutivas, es decir, “el resultado tangible de la selección competitiva” (p. 55).

El mismo Darwin concebía que el vello era un rezago evolutivo (Citado en Herzig, 2015, p. 55-58), sin embargo, quedaba abierta la cuestión sobre el proceso de pérdida de vello según la selección natural. Esta laguna teórica fue sellada con la controversial teoría de la selección

sexual: el ser humano ha perdido su vello de una manera similar a las aves que han generado vistosas y coloridas plumas para atraer a las hembras. Desde la sexología esta teoría se aplicó también a la diferenciación sexual según categorías raciales, llegándose a afirmar que mientras más evolución social hubiera, mayores serían los contrastes entre hombres y mujeres. Es decir, la falta de vello era visto no como algo social o cultural, sino evolutivo, natural, biológico.

A pesar de que no había consenso científico en ningún aspecto del vello debido a su ductilidad, imprevisibilidad y variación, creció una aceptación generalizada a la idea de que el vello excesivo era una patología. La autora identifica las intenciones de la normatividad del cuerpo sin vello en la reproducción de sentimientos de insuficiencia o inferioridad, sin embargo, su hincapié no radica únicamente en las consecuencias psico-emocionales, sino en la repetitividad pasiva e incuestionada que logra internalizar este discurso a nivel cotidiano.

Los significados de animalidad cambiaron a partir de las teorías de Darwin, sin embargo, un factor importante a considerar en el recrudescimiento del discurso colonial sobre el vello en el pasar de los años, es que la atención científica a las desigualdades sexuales prolifera en momentos cuando las mujeres han logrado ciertos derechos de género, tales como el voto, la inclusión laboral y el uso de anticonceptivos, por ejemplo (p. 74). Es por ello que durante el inicio del siglo XX hubo una intensificación de la animadversión al vello femenino, respuesta a los esfuerzos de liberación sexo-genérica.

Como fue descrito, existía una gran confusión alrededor de las falacias científicas que hilaban el vello a lo “masculino”. Es en este momento histórico cuando la endocrinología comienza a tener descubrimientos de ruptura respecto al cuerpo humano y, por consiguiente, las concepciones de masculinidad y feminidad. Mientras que en el siglo anterior el crecimiento del vello se atribuía a la selección natural y sexual, ahora se consideraba estar relacionado a las glándulas y hormonas. La idea de la binariedad del sexo, sin embargo, se mantuvo. Si bien el vello ya se había asociado en Occidente con brujería, posesiones diabólicas y salvajismo, es en esta época cuando se aplica la nueva terminología científica a estos prejuicios ya existentes.

Es así que la idea de la patologización del vello se popularizó inicios de siglo XX, habiéndose

establecido una relación entre la cantidad de vello y desviación sexual, mental y criminal. Un ejemplo es la mistificación de la “inversión femenina”, que establecía que el vello excesivo en mujeres indicaba confusión de roles sexuales, debido al crecimiento de una característica tan “masculina” (p. 70). Del mismo modo, la psicología consideraba este “exceso” como una señal de locura. Estas creencias, al igual que las del siglo anterior a él, tampoco encontraron sustento científico.

Esta atención hacia el vello enfocado en las mujeres, le atribuía a este “exceso” una “masculinidad” hormonal, por lo que comienzan a crearse tratamientos farmacológicos para su “corrección”. Esto se da debido a que durante los veinte se definen las principales glándulas humanas y ciertas hormonas y esteroides. Al inicio de estos descubrimientos se le atribuyeron ciertas sustancias a las mujeres y otras a los hombres, sin embargo, conforme los experimentos avanzaron se descubrió que las “hormonas sexuales” se encontraban en ambos sexos, lo cual llevo a considerar la diferencia sexual en función de combinaciones de cantidades de químicos particulares (p. 104), trascendiendo en pequeña medida la concepción biológica del sexo. En esta época se categoriza el “hirsutismo”, que al igual que la hipertrichosis significa vello excesivo, pero, a diferencia de ésta, la nueva patologización se fundamentaba únicamente en mujeres, y se atribuía a fallas glandulares.

Es así que varias ciencias como la endocrinología, la dermatología, la sociología, la sexología y el psicoanálisis, entre otras, consideraban que existían atribuciones patológicas, anormales, de desviación y desorden respecto al vello femenino, particularmente en relación a la sexualidad, como, por ejemplo, el pensamiento de Sigmund Freud sobre el vello púbico como una vanidad femenina en compensación por su inferioridad sexual (Citado en Herzig, 2015, p. 105). De igual modo, ciertos sexólogos pensaban que esas “inversiones” se referían a conductas, deseos, fantasías y aspectos sexuales no normativos, lo cual hacía cada vez más “urgente” un tratamiento médico y quirúrgico mediante el control sobre los químicos y hormonas del cuerpo: las mujeres “viriles” debían “feminizarse”.

Estos procedimientos se popularizaron en la década de los cuarenta, provocando

afectaciones de salud. No fue sino hasta finales del siglo XX cuando se comenzó a hablar del vello, no con un sentido divino sobre el cuerpo, sino como un aspecto atravesado por costumbres socio-culturales y por sistemas de opresión, frente a lo cual, surgieron otros métodos de control que se inscribían en la vida diaria más allá de discursos científicos, los cuales atribuían concepciones positivas al cuerpo lampiño de las mujeres tales como higiene, moral, profesionalismo y, nuevamente, feminidad.

Pocos años después, durante la década de los setenta, algunos grupos de mujeres vivieron un despertar socio-político que impactó el movimiento hacia la igualdad de género. El discurso de opresión sobre el vello comenzó a fisurarse desde las mujeres mismas, el mandato a la depilación comenzó a ser interpretado como una preocupación sobre mantener un estado de inocencia, sumisión y pasividad, lo cual se podía combatir con permitir que el cuerpo se expresara libremente y con autodeterminación.

La “barrera del vello”, como la describe Herzig, presentaba una división en cuanto a cambio de paradigma. Muchas personas que no la cruzaban, ridiculizaban el crecimiento voluntario y consciente de vello como sin fueran parte de un movimiento “anti-hombres, anti-matrimonio, anti-maternidad” (2015, p. 116), en un intento por hacer parecer esta decisión como un extremismo político. Al mismo tiempo, en causa y consecuencia de esta ofensiva, el vello se convirtió en una declaración política encaminada tanto a la liberación y autodeterminación de las mujeres sobre sus cuerpos, como al capitalismo corporativo que había masificado el mercado de la depilación con intereses lucrativos.

El siglo XX termina con más determinación a la liberación de las mujeres. La preocupación por la opresión de género respecto al vello corporal era ya un tema de discusión en la academia feminista. El primer estudio empírico al respecto fue llevado a cabo por la psicóloga Susan Basow (1991), quien logró mostrar que la principal razón para depilarse era relativa a evitar desaprobación social, a la vez que estas normativas sociales comienzan en el paso de la niñez a la adultez.

Basow indica que la relativa liberación de ciertos sectores femeninos a inicios del siglo XX,

creció al mismo tiempo que la industria de la publicidad, la cual recalca el tipo ideal de la Mujer moderna como delgada, joven, sensual, higiénica, suave y blanca. La autora defiende que el mensaje esencial que enviaba esta publicidad era que las mujeres debían cambiar sus cuerpos y apariencias para ser “aceptables”, a la vez que reafirmaba la diferenciación binaria de los sexos.

La psicóloga generó un cuestionario que fue enviado por correo a dos organizaciones laborales estadounidenses, de los cuales, 200 fueron respondidos por mujeres profesionistas. En él, tenían que calificar de escala del 1 al 5 la importancia de potenciales razones para la depilación de axilas y piernas; asimismo recabó información demográfica, sobre orientación sexual, si se identificaban o no como feministas y donó espacio libre a comentarios. Dentro de sus resultados, observamos que las principales razones de comenzar a depilarse fueron normativas: (1) porque era lo que debía hacerse, (2) porque las mujeres deben depilarse y (3) porque les hacía sentirse adultas; por su parte las principales razones para continuar haciéndolo fueron (1) la sensación de suavidad, (2) atractivo y (3) feminidad.

En la sección de comentarios, muchas de las participantes contaron historias sobre familiares y/o amistades que les habían indicado que “ya era tiempo de depilarse”, aunque no quisieran, aproximadamente durante la pubertad (p. 92-93). Otro matiz revelado fue una tendencia menor a la depilación en función de la orientación sexual e identificación como feministas: las mujeres no heterosexuales y las que se identificaban como feministas tendían a depilarse menos. Advirtiendo la importancia de las normas culturales sobre la percepción del vello, la autora impera continuar con estos estudios, dando más peso al factor étnico y de clase.

Siete años después, Marika Tiggemann y Suzanna Kenyon (1998) transportan el cuestionario de Basow a una comparación entre estudiantes universitarias y preparatorias australianas, con atención a los efectos de la depilación sobre la autoestima. Aplicando el cuestionario de su colega, se llegó a conclusiones similares, como, por ejemplo, más del 90% de la población se había depilado aunque sea una vez, siendo el método más común la rasuración (p. 875). Las autoras comentan, sin embargo, que a pesar de las diferencias en edad y ocupaciones, todos los

grupos de mujeres comparten que se depilan por razones de feminidad, atractivo y normatividad que alimenta la publicidad que mantiene la inseguridad de las mujeres desde temprana edad y por todas sus vidas.

Es así que la depilación no sólo perdura en la historia a través de los siglos, sino también entre el pasado, presente y futuro de las historias individuales y generacionales. Transitando a un nuevo milenio la estigmatización del vello femenino prevalece, y si bien ha mutado en cuanto a discurso, su objetivo pareciera siempre ser el control de los cuerpos ¿Cómo ha mutado este fenómeno desde entonces? ¿Qué ecos podemos encontrar ahora? ¿Qué hemos trascendido?

Los discursos sobre el vello de Julia construidos desde la exhibición y la ciencia, fueron justificaciones para su opresión. A pesar de que ciertos mitos de la diferenciación sexual han mutado, hay vestigios y herencias que perduran entre nosotros, nosotras, nosotres. Si bien en el siglo XX se mudaron de la evolución a la higiene, sigue existiendo tanto en tiempos de Julia como ahora una continuación de ideas sobre la feminidad que actúan en el control de los cuerpos.

## 2.4 Hoy aún

*Let it fly in the open wind / If it get too bushy, you can trim*

- "Map of Tasmania" de Amanda Palmer

La tesis de maestría de la socióloga estadounidense Bessie Rigakos publicada en 2004, se enfoca en el vello femenino en cuanto a interacciones sociales. Sus resultados indican que el 42% de las participantes de su estudio pensaban que era más probable que las mujeres depiladas consiguieran trabajo a comparación de las que no se depilaban; del mismo modo 72% pensaban que conseguirían más citas con hombres. 54% reportan que no irían al trabajo sin depilar y 52% que ni siquiera socializarían. Un similar 49% pensaba que las otras personas se daban cuenta de

su vello. De este estudio, 93% de las entrevistadas se considera femenina. (p. 31)

Al concentrarse en factores raciales, la autora nota que es más probable que las mujeres racializadas estén insatisfechas con su apariencia y sus recompensas sociales, en comparación de las mujeres caucásicas. Ambos grupos, sin embargo, mostraron índices similares en cuanto a reconocer una relación entre los cuerpos depilados y belleza. (p. 33) Una importante conclusión de la autora es que las mujeres racializadas consideran la depilación menos importante porque piensan que tienen menos probabilidades de lograr los estándares de belleza occidentales, marcados por la blanquitud. (p. 44)

Otro dato llamativo es que entre el 60 y 73% de las participantes reconocieron que no han parado de removerse el vello desde la primera vez que comenzaron a hacerlo. Del mismo modo, se ha justificado esta práctica desde creencias de higiene rutinaria, sin embargo, las principales razones para la depilación son principalmente feminidad y atracción (p. 41-43).

El mismo año de la publicación de Rigakos, las sociólogas Marren Toerien y Sue Wilkinson comienzan su extenso y crucial estudio (2004) al notar que se sabía mucho acerca de la normativa de la depilación, pero poco sobre su producción y mantenimiento. Es así que una de sus hipótesis es que el precio del vello son sanciones sociales, por lo que se plantea la teoría de la vigilancia sobre cuerpos femeninos.

El estudio tiene dos objetivos bajo una perspectiva feminista, que las autoras comprenden como contradictorios: ser fieles a las experiencias femeninas que fueron compartidas, a la vez que ofrecer una lectura crítica a la práctica aparentemente “personal” de la depilación (p. 73). Tras analizar sus resultados crearon categorías con patrones denominadores en dos áreas: la producción de la Norma, y la reproducción de la Norma. Se determinó que la depilación se relaciona con (1) atracción, (2) suavidad, (3) higiene y (4) feminidad. Una nota importante de las autoras es que detrás de estas respuestas se mantenía la dicotomía que ubica como positivo al cuerpo depilado, y como negativo al velludo.

Dentro del primer grupo resaltan palabras recurrentes como “apariencia”, “estética” y “belleza”, siempre recalando una jerarquía, es decir, que el cuerpo depilado es más estético,

más bello, bonito, lindo, etc., que el cuerpo velludo, poniendo énfasis también en que muchas contestaron en función de la apariencia frente o para hombres, incluso alguna admitió que dejaría de depilarse si a los hombres no les importara el vello femenino (p. 74).

Por su parte, dentro de las palabras recurrentes para referirse al vello se encuentran “feo”, “no placentero de ver”, “no atractivo” y “repulsivo”, asimismo, varias de ellas describieron experiencias en las que un hombre (amigo, hijo, conocido) les “hizo saber” que su vello era esos calificativos. Además de estas descripciones, también hubo tendencia a pensar en el vello como una lejanía de la “civilización”, como algo “salvaje”, propio de “un hombre de las cavernas”, un “gorila”, un “chimpancé”, un “yeti”, dentro de otras referencias animalísticas y evolucionistas, haciendo alusión a que el vello no es propiamente humano.

Pasando a la segunda categoría, la suavidad, las participantes resaltan ideas bien conocidas en el mundo de la publicidad, muchas de ellas usadas como *slogans*, por ejemplo, lo placentero que es sentirse “como seda”. En este apartado nuevamente salió el argumento de la atracción masculina. Por el contrario de la seda, las ideas del cuerpo velludo eran descrito como “picudo”, “duro”, “cerdoso”, “espinoso”, “erizado”, como un puercoespín, conceptos que eran señalados por sus parejas masculinas cuando no se depilaban.

Por parte de la categoría de la higiene, las palabras recurrentes fueron “limpieza” y “frescura”, sin embargo, en general no se relacionaba a la salud, sino a la *sensación* de higiene, poniendo como marcos diferentes situaciones como el calor, exámenes ginecológicos, deportes y religión. Estas nociones se ligaban más generalmente a la preocupación de oler mal, o más aún, a la sensación o al miedo de que alguien les dijera que huelen mal, debido al “almacenamiento de sudor” en el vello. Así, los cuerpos depilados son percibidos como “acicalados”, “presentables” y “pulcros”, a comparación de los cuerpos velludos que se perciben como “extraños”, “desaliñados”, “desordenados” o “indomables” (p. 78).

Finalmente, en la cuarta categoría, la feminidad, es en la que más resalta la jerarquía de poder sexo-genérico. Como era de esperarse, varias de las entrevistadas consideraban el vello una señal de “feminidad”, sin embargo, lo más interesante de estos resultados es que “se mapeó

un sentido común de entender la feminidad y masculinidad dicotómicos. Asumiendo que lo femenino es no-masculino y viceversa, la ecuación del vello y feminidad significaba que ser velluda era no-femenino o masculino” (p. 79). Al respecto, varias encuentran una ilación de palabras como “barba”, “bigote” y “patillas” como no-femeninos.

El segundo bloque de preguntas de las sociólogas fue referente a cómo ha sido instaurada la Norma de la depilación desde la sociedad. Se categorizan 4 sanciones sociales: (1) sugerencias, interdictos y presión, (2) quejas, críticas y comentarios, (3) chistes, bromas y apodos, y (4) miradas y avisos. Respecto a las personas de quienes provienen estos comentarios ubicaron (en orden descendente) a familiares, parejas, amistades o colegas, profesionales (como esteticistas o médicos) y personas extrañas.

Las primeras sanciones hablan de una agencia social para decirle explícitamente a las mujeres que se deben depilar, sea a modo de sugerencia o mandato, fuera para conseguir pareja, asistir a eventos o incluso ir a la escuela. De hecho, muchas de las voluntarias tienen una experiencia en común: en la pubertad o adolescencia se les fue dicho por un compañero que se debían depilar. Otras responden haber sentido esta presión por familiares y parejas, a modo de inocente sugerencia como una debutante en sociedad, o como una preferencia de atracción sexual indiscutible.

En cuanto al segundo grupo de sanciones, a diferencia del anterior que funciona con un enunciamiento abierto, éste funciona a partir de reacciones negativas a la presencia de vello, como molestias, fastidios, críticas, juicios, tormentos, miradas desaprobatorias y otras formas de desaprobación que finalmente resultan en una sensación de inadecuación. Del mismo modo se recopilan palabras estigmatizantes como “abominable”, “repulsivo”, “repugnante”, “sucio”, “horrible”, etc. Esto también comienza a temprana edad, siendo el recuerdo testimoniado más joven de 11 años. De este modo, desde el inicio de la vida se aprende que si las mujeres se depilan, no sentirán ese escrutinio. Un apunte notable es que, por lo tanto, la Norma no funciona solamente de manera directiva en cuanto al enunciamiento de una orden, sino también psicológica.

Las terceras sanciones, por otro lado, lo que comparten es una falta de seriedad, así como que el sujeto de las bromas es la mujer velluda. Risas, mofas, burlas y ridiculización. De nuevo, muchas de estas situaciones se viven desde muy temprana edad y generan hábitos para siempre. El humor a esto, sin embargo, no es exclusivo de infantes, sino que continúan toda la vida, varias entrevistadas señalan que aún de adultas, son ridiculizadas por jefes, colegas, compañeras y parejas. Algunas reaccionan incómodamente, otras fingen reírse también, otras comienzan a burlarse también de otras mujeres con vello: “La risa era más acerca de cubrir la vergüenza” menciona una participante (p. 84). Esto también refuerza la idea de que el vello es risible en cuerpos femeninos.

Finalmente, el último grupo de sanciones responde al mundo no verbal, por lo que pudieran ser percibidas las menos evidentes, y por lo tanto las menos reportadas. Implícito y secreto, el mero hecho de que el vello sea foco de atención es, según las investigadoras, el realce de la Norma. Una vez que el estigma llama la atención, nada más de esa persona importa. Las personas, como seres sociales, queremos encajar, puede ser por ello que muchas mujeres se depilan para evitar sentirse como “fenómenos”, “rarezas” o “anormales”.

Por su parte, influenciadas por el trabajo de Tiggemann, Kenyon y Basow, las científicas sociales Merran Toerien, Sue Wilkinson y Precilla Y. L. Choi (2005), trasladan estas cuestiones a mujeres de Reino Unido, dando especial énfasis al factor de la edad, reiterando que las presiones por la depilación comienzan durante la adolescencia, con prevalencia de los 13 a los 16 años (p. 402), insinuando, como sus antecesoras, que la Norma de la depilación se hace más relevante conforme el cuerpo produce más vello visible, imponiéndoles a las mujeres “sanciones” sociales que no aplican a hombres.

Las autoras señalan que la depilación se presenta en muchas culturas, no solamente en el Occidente moderno, sin embargo, sí existe una asociación simbólica generalizada entre la presencia de vello e ideales de género. Dentro de sus resultados resalta que la rasuración es el principal método depilatorio, un mercado altamente lucrativo en un mundo donde la “opción” se concentra en el producto que se consumirá y no en la voluntad de decidir si depilarse o no.

Los medios de comunicación masiva han motivado a las mujeres a alterar sus cuerpos para asemejarse a los ideales de belleza mediante estrategias que proponen industrias multimillonarias. Muchas investigaciones al respecto se han basado en tipos de cuerpos, aseguran las psicólogas Marika Tiggemann y Christine Lewis (2004), sin embargo, la depilación sigue siendo un terreno poco discutido, presuntamente por la eficacia con la que esta Norma se ha instaurado hasta el punto de pasar desapercibida, a pesar de constituir la rutina diaria de muchas personas.

A diferencia de la investigación previa de Tiggemann, en la que detectó junto con Wilkinson y Choi (2005) que la depilación forma parte de procesos autobiográficos desde muy temprana edad, este estudio en conjunto con Lewis se centra en estudiar por qué las mujeres entrevistadas creen que otras mujeres se depilan, particularmente aquellas emociones relacionadas con el asco (“*disgust*”): “El asco [...] no se considera una respuesta sensorial directa (como el gusto), sino más bien como una respuesta ideacional al hecho de que ciertos objetos son ofensivos por su naturaleza u origen”, justifican (p. 382), es decir, esta repulsión o desprecio respecto al vello es una defensiva emocional socialmente enseñada y expresada.

Las autoras notan que en muchas culturas el vello es el principal indicador de la distinción binaria de los sexos, resonando en las investigaciones de Synnott (1987) y Herzig (2015, 2000). Asimismo, hacen explícito lo evidente: que mientras a las mujeres se les considera poco higiénicas, feas, animalísticas, etc., por no depilarse, a los hombres no se les impone ninguna sanción social. Es decir, no sólo este asco está marcado por significados sociales y morales, como señalan las investigadoras, sino que también, añadiría, refuerzan la dicotomía sexual y las dinámicas de poder patriarcal, pero también es importante mencionar que en los últimos años ha habido un incremento en la depilación en hombres por razones estéticas.

A diferencia de otros estudios, en éste se entrevistaron tanto a mujeres como a hombres, a pesar de que su población no es tan diversa como la de Toerien y Wikilson (2004) al concentrarse sólo en estudiantes de pregrado en Australia. En general, se concluyó que los hombres sienten significativamente menos asco por su propio vello, a comparación de las

mujeres. Del mismo modo, el estudio reveló que los hombres no sienten que haya normativas sociales por las cuales las mujeres deban depilarse, sin embargo, sí se registraron expectativas masculinas que vinculaban la depilación con feminidad y diferenciación sexual, debido a que los hombres calificaron más alta esta sección (aunque no mucho más) que las mujeres, quienes además de puntuar altamente estas opciones, también reconocieron las razones de normativa social (mucho más que sus homólogos).

Las autoras concluyen que la falla por detectar efectos normativos y de presión social en comportamientos, tiene implicaciones negativas en las mujeres: “El atribuir sus prácticas de depilación a la feminidad o atractivo es exactamente la clase de raciocinio que sirve para mantener a las mujeres inseguras respecto a sus cuerpos. Si las mujeres pudieran reconocer las presiones normativas a las que están sujetas de manera más explícita, el problema del vello indeseado se localizaría en un nivel social, más que en un problema con los cuerpos individuales de las mujeres” (p. 396).

Las denotaciones negativas respecto al vello femenino para las mujeres no es simplemente un fenómeno racional o cognitivo, tienen básicamente una respuesta emocional. Entonces, a pesar de que es un fenómeno social, sobre las mujeres operan sentimientos profundos de inadecuación que provocan la depilación casi ininterrumpida, mientras que para los hombres se demostró ser, principalmente, un recordatorio de su animadversión hacia la animalidad del ser humano y por lo tanto, según Haidt (1994), de su propia mortalidad.

Es decir, las mujeres lo viven en un plano social, psicológico, emotivo, corporal, en palabras de las autoras: “Es triste que la actitud de una mujer respecto a su cuerpo deba ser relacionada con sentimientos de asco” (p. 386), por lo que la depilación y el asco por el vello femenino no son fenómenos “triviales”, como muchas veces se concibe, sino un fenómeno de opresión de género que mantiene la idea de que los cuerpos de las mujeres son naturalmente inaceptables, repudiados y, por lo tanto, deben ser alterados.

Estos estudios realizados apenas hace 20 años demuestran las consecuencias sociales, emocionales y psicológicas de la estigmatización del vello en función del género. Me pregunto, si

esto es lo que sienten mujeres hoy en día, cómo se habrá sentido Julia. Si esto es lo que las jóvenes sienten a partir de burlas, mofas y risas sobre su vello, qué habrá sentido Julia, a quien le retiraron hasta su humanidad debido a ello.

Quitarnos los estigmas nos permitiría reconocernos desde otras perspectivas. Tal vez se recordaría más a Julia por su talento en el canto, el baile o los idiomas, o al menos desde su derecho a descansar en paz. Tal vez las niñas, adolescentes y mujeres no crecerían sintiendo repulsión o asco por ellas mismas. Tal vez las vidas de disidencias sexo-genéricas podrían ser dignificadas desde la mera rebeldía que florece en sus cuerpos.

### III. DENTRO Y FUERA DE CUADRO

En este capítulo quiero estudiar el espectáculo y la exhibición como relaciones políticas del mirar, con fin de entender la clase de mirada específica que operó sobre Julia, la que opera en el cine hegemónico respecto a las mujeres, y la que me gustaría construir en mi quehacer cinematográfico. Julia era mucho más que simplemente una mujer, era más que su vello. Las mujeres que compartieron sus experiencias para los estudios compilados en el capítulo pasado, también eran más que esa vergüenza que sienten desde niñas.

Una de las aristas que considero más graves de la historia de Julia es que ella no tuvo el poder de narrar su vida en primera persona, por el contrario siempre fue definida por alguien más. Esto me resuena a las personas que aún hoy, por cuestiones corporales y de género, no pueden decidir sobre quiénes son, sobre cómo vivirse. Creo que el recuperar este poder de autodeterminación, de narración, tiene el potencial de transformar vivencias.

Junto con esto, pretendo estudiar cómo los cuerpos e identidades no hegemónicas viven las dinámicas políticas del mirar y a partir de esto, justificar la posibilidad de un cine que amplíe los espacios donde podamos renarrarnos desde nosotras, nosotres, nosotros mismos. Creo que hay una relación viva entre cine, sujeto y sociedad que hace del mirar un acto político, entonces, si cambiamos la manera en la que nos miramos, existe el potencial de cambiar la manera en la que nos relacionamos con el mundo.

Esto me llevó a preguntarme cuál es la relación entre la imagen a cuadro y la realidad fuera de él, y en esa dirección, cómo se ha configurado la idea de la Mujer en el cine y cuáles son los impactos sobre las mujeres en cuanto a sí mismas y sus realidades. Mi pregunta consecuente es cómo reconfigurar estas ideas mediante la construcción de otros cines. Para esto, busco estudiar el cine como un proceso de internalización de normas y la configuración de la subjetividad, la corporalidad y la sociedad a partir de la (re)producción de imágenes y narrativas. Por ello, propongo el cine como una experiencia con dinámicas tanto en los terrenos de lucha epistémica,

simbólica e identitaria, como corporal, sensorial y social.

### **3.1 Transformarnos**

*Sin lugar a dudas el cine debe de ser nuestra forma de "mirar dentro del alma"*

- "Alicia ya no" de Teresa de Lauretis

La potencia política del cine no es novedad. Guy Debord localizó el problema del espectáculo dentro del contexto de los regímenes totalitarios: "El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes [...] Es también el espectáculo la presencia permanente de esta justificación." (1995, p. 9). Es decir, las imágenes, lejos de ser neutrales, contienen dinamismos sociales, estructuras de poder que tienen efectos más allá de la sala de cine ya que configuran formas de pensar, sentir, actuar.

Según el autor, el espectáculo replica las condiciones modernas de producción basadas en la alienación del ser humano con su mundo, volviendo su realidad un objeto de contemplación separado de él: "En tanto que parte de la sociedad, el espectáculo es expresamente el sector que concentra toda mirada y toda conciencia" (p. 8), explica. Es así que la imagen se entiende no sólo como los elementos representados a cuadro, sino también como las relaciones sociales fuera de él, aquellas que la constituyen y las que ésta constituye a su vez. Es, en palabras del autor, "Una visión del mundo que se ha objetivado" (p. 9) y que, a su vez, reafirma la permanencia y omnipresencia del mundo que representa.

De este modo, el cine de espectáculo del que habla Debord es un paradigma que convierte la realidad en un "falaz paraíso", reinado por apariencias que son asentadas como verdaderas: "Es el discurso ininterrumpido que el orden presente hace sobre sí mismo, un monólogo elogioso. Es el autorretrato del poder en la época de su gestión totalitaria de las condiciones de existencia" (p. 15). El monólogo impide el diálogo porque es una relación unilateral de

comunicación que busca una aceptación pasiva, de este modo el monólogo establece normas tanto narrativas como epistémicas.

Así como las personas han sido alienadas de su trabajo, su mundo, su cuerpo y su vida, también se les ha separado del potencial político de su vivencia cinematográfica, sin embargo, en la porosidad e interpolación de las infinitas posibilidades de hacer y ver cine, existen también disidencias, inconformidades, rebeldías y cambios. Entonces, el cine tiene el potencial de actuar como un instrumento de poder, tanto de dominio como de liberación.

La aceptación automática de un monólogo hegemónico implica un vacío de reflexión sobre lo presentado, ya que se adopta sin desconfiar de los impactos que provocará en su realidad e imaginación. Así como esta alienación del ser humano a través del espectáculo mantiene semejanza con los modos de producción capitalistas, existe también un símil con lo que se espera de la mujer respecto a la relación con su cuerpo: vivir separada de su materialidad, su potencia, sus decisiones, su vida. Del mismo modo, sin embargo, recordando los espacios de liberación de los que hablaba Foucault, en los terrenos de la realidad y la imaginación, así como en los mundos capitalistas y patriarcales, hay factores que hacen posible una transformación de las historias y la acción.

En palabras del filósofo francés Félix Guattari: “El cine es político independientemente del tema que esté tratando; cada vez que se representa a un hombre, a una mujer, a un niño o a un animal, está tomando partido en las microluchas de clase que afectan a la reproducción de los modelos de deseo” (2017, p. 408). Por ello, el cine, si bien ha sido instrumento hegemónico, también contiene una potencia contra-hegemónica. Más allá de su herencia histórica como herramienta de espectáculo, adoctrinamiento o propaganda, es también una vía de liberación, de intercambio, de reflexión, debido a las relaciones de significados, empatía y transformación que permiten sus imágenes, historias y perspectivas.

Las imágenes tienen influencia sobre las dinámicas sociales porque tienen el poder de moldear la imaginación, memoria y perspectiva y, a partir de ellas, el posicionamiento en el mundo y las acciones sobre él. Esto no sólo implica que cada representación contiene

connotaciones socio-políticas, sino también que existe en cada instante, en cada segundo de producción, pantalla y sala, un potencial de construcción, destrucción y reconstrucción de realidades.

No todas las transformaciones socio-políticas son visibles a la luz del fuego y la pólvora, de la tinta y las leyes, algunas se esconden en lo sutil, lo irreflexivo, lo rutinario. El cine tiene un impacto importante en el respecto ya que es campo de relaciones de poder, pero también porque forma parte de una cotidianidad. Los planes de fines de semana, los pasatiempos, las filias, los recuerdos de infancia, las referencias populares, las conversaciones de sobremesa, los miedos y fantasías están inundados por películas.

Este estupor cinematográfico es descrito por Walter Benjamin: “Llegó el cine con su dinamita de las décimas de segundo e hizo saltar por los aires este mundo carcelario, de tal manera que ahora podemos emprender sin trabas viajes de aventuras en el amplio espacio de sus ruinas” (2003, p. 86). Visto de este modo la tarea del cine no es aleccionar, sino dinamitar ideas y presentar nuevas. Es en estas ruinas donde se presentan las oportunidades de liberación, porque si toda persona tiene poder, entonces la cuestión es cómo tomar los medios para crear y vivir historias propias.

Esto despierta una base fundamental para el arte cinematográfico: la responsabilidad ética con el mundo que representa y que, a su vez, construye. Benjamin continúa, “Entre las funciones sociales del arte, la más importante es la de establecer un equilibrio entre el hombre y el sistema de aparatos. El cine resuelve esta tarea no sólo con la manera en que el hombre se representa ante el sistema de aparatos de filmación, sino con la manera en que, con ayuda de éste, se hace una representación del mundo circundante” (p. 84). Existe una relación circular, casi indistinguible, entre la idea de la realidad y la praxis sobre ella.

Dicha transformación participa igualmente en una dinámica de recuerdos. La creación cinematográfica en tanto punto de vista, crea una memoria específica, es decir que altera cómo nos relacionamos con nuestro pasado como experiencia, resonar, herencia. Foucault escribe: "Si se tiene la memoria de la gente, se tiene su dinamismo (...) Hay que tomar posesión de esta

memoria, dirigirla, gobernarla” (en Maniglier & Zabunyan, 2012, p. 102), por lo que la memoria, así como el cuerpo y la identidad, también es un terreno de relaciones de poder del cine.

Así surge la pregunta ¿Qué historias son las que recordamos? ¿Quiénes son protagonistas? ¿Qué hacen? Si atendemos al cine de espectáculo descrito por Debord, por ejemplo, serían historias grandilocuentes de héroes que pelean batallas, pero dónde quedan aquellos instantes de poder sutil que nos definen en la languidez de la cotidianidad, dónde quedan esos momentos de leer noticias en internet y dar con Julia, dónde aquella primera depilación. Creo que es en ese día a día, en esas historias y vivencias tan latentes que son consideradas pequeñas e insignificantes, donde se puede escarbar para dar con la memoria de un pasado no cuestionado.

Los mundos que creamos con idea y acción no son sólo nuestros, sino que fueron heredados y eventualmente los heredamos a otras personas. Hay, por lo tanto, una resonancia de pasado y futuro en el presente, el cual define la realidad no sólo en cuanto al mundo ideal y material, sino también narrativo, es decir, cómo ordenamos nuestro mundo en historias, en discursos, en recuerdos. Esto tiene un peso particular en la responsabilidad ética del cine, ya que una película tiene una forma de permanencia específica en el tiempo y la memoria. Las relaciones sociales que envuelven, abrazan y se definen en el cine trascienden la pantalla. Son relaciones vivas que se crean en la especificidad, la unicidad de cada momento como una coincidencia y paradójicamente, una construcción.

Si el cine contiene relaciones de poder debido a que no demuestra objetividades, sino puntos de vista objetivados, entonces es pertinente preguntarnos primero ¿Qué imágenes hay de Julia Pastrana y qué dicen? ¿A quiénes le sirven y para qué? ¿Qué mundos construimos al creer en ellas, qué reproducimos? ¿Cuáles son sus repercusiones? Y después ¿qué nuevas imágenes, qué nuevas relaciones queremos crear?

Toda imagen está teñida de contexto, de intenciones, de intervención, es decir, no existen imágenes neutrales. "Ciertamente, no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos", escribe el historiador Georges Didi-Huberman "Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación" (en Farocki,

2013, p. 13). Debido a la complejidad que esta premisa desata, su estudio debe atender las preguntas en función de esta manipulación: "Frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez" (p. 14).

Al estudiar al cineasta alemán Harun Farocki, Didi-Huberman analiza las dinámicas del mirar una imagen como un proceso que atraviesa lo emocional, lo corporal, la memoria e incluso la forma en la que se vive el mundo, así postula una pregunta importante para la película *Fuego inextinguible* (1969): "¿Cómo podemos mostrarles al napalm en acción? ¿Y cómo podemos mostrarles el daño causado por el napalm? Si les mostramos fotos de daños causados por el napalm cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos a las fotos; luego cerrarán los ojos a la memoria; luego cerrarán los ojos a los hechos; luego cerrarán los ojos a las relaciones que hay entre ellos." (p. 18), dice el director al quemar un cigarro en su brazo, asentando una comparación entre el arder de su piel a 400°C y el napalm a 4000°C.

Didi-Huberman continúa su introducción con un planteamiento importante: "Las imágenes, no importa cuán terrible sea la violencia que las instrumentalice, no están totalmente del lado del enemigo." (p. 28) Hay en ellas oportunidad de liberación, o iría Farocki, de enojo y denuncia. En su manipulación, por lo tanto, puede haber un llamado a intervenir "en el contexto de la historia política en llamas" (p. 22).

Es así que, asumiendo la responsabilidad social, ética y política que implica que el cine sea un proceso histórico vivo que transforma la realidad, la creación de imágenes *otras* debe incluir la creación de formas diferentes de mirar, no admitiendo esto como un mero proceso biológico unilateral, sino en cuanto un a posicionamiento en relaciones de poder. Así, surgen preguntas sobre cómo mirar, las cuales creo que deben comenzar por una más cercana: cómo abrirnos los ojos hacia nosotros, nosotras, nosotras mismas. Cómo mirarnos.

Existe en el cine, entonces, un espacio para la reflexión, la denuncia y la representación de lo cotidiano. Su cualidad de registro muestra su relación con la memoria y las herencias, no sólo hacia la que construimos con nuestro pasado, sino también a futuro, lo cual implica responsabilidad social. Del mismo modo, el peso tan fuerte que le da a la mirada también le dota

una capacidad de resignificación que puede ayudar a mirar la vida de Julia Pastrana y nuestros cuerpos desde otras perspectivas.

Todos estos elementos son beneficiosos para los objetivos de revelar lo que vivió Julia y lo que vivimos ahora, con fin de reconfigurar nuestra relación con nuestros cuerpos y recuerdos, incluso desde lo más pequeño y habitual, de manera que podamos tomar las riendas de reflexionar sobre quiénes somos, con fin de garantizar que nos narramos y vivimos libremente, o al menos más allá de los estigmas que nos han impuesto.

## **3.2 Mirarnos**

*Mi ojo es mi corazón*

- "Mi Co-Ra-Zón" de Pola Weiss

En su artículo de 1975, "Visual pleasure and narrative cinema", la académica británica Laura Mulvey ofrece una reflexión sobre los patrones sociales preexistentes que moldean a las personas, y cómo éstos operan en la fascinación que causa el cine. La autora comienza haciendo énfasis en que en una sociedad patriarcal, la diferenciación sexual controla las imágenes. Entonces se pregunta: ¿Cómo hacer consciente este lenguaje si aún se está inmersa, inmerso, inmerse en él? ¿Cómo crear otros significados? ¿Cómo ampliar el acceso a esta construcción?

Los sistemas de representación del cine implican dinámicas de poder de la mirada. La autora señala que el monolito del cine de espectáculo ejemplificado en Hollywood, comienza a ser matizado con la aparición de nuevas tecnologías, en tiempos del artículo, por ejemplo, con el rollo de 16mm, y posteriormente con el cine digital. Existen, por lo tanto, cada vez más opciones de creación cinematográfica, lejanas de los cánones tradicionales del capitalismo del siglo XX, los cuales funcionaban sobre la satisfacción y reafirmación de estas representaciones visuales de las mujeres.

Aunque pareciera, entonces, que lo que la imagen representa se pudiera quedar en la bidimensionalidad de la pantalla, en realidad el acto mismo de mostrar, de exhibir, hace del mirar una dinámica social viva. Es así que el cine de espectáculo para Mulvey tiene una contradicción: es evidente que una película fue hecha para exhibirse, sin embargo, al presentarse indiferente a la audiencia, provoca una separación voyeurista: "Las condiciones de proyección y las convenciones narrativas le dan al espectador la ilusión de estar mirando un mundo privado. Entre otras cosas, la posición de los espectadores en el cine es descaradamente de represión de su exhibicionismo y de proyección del deseo reprimido sobre el ejecutante." (p. 9)

El cine convencional atiende la figura humana para que sea mirada desde el reconocimiento, de una manera similar a lo que Jacques Lacan estudia respecto al reflejo en el espejo: "El reconocimiento se superpone al des-reconocimiento", explica Mulvey (p. 9). Al ser este reflejo "la primera articulación del "yo", de subjetividad" (p. 10), el mirar, mirarse y mirarnos, se encuentran en los principios de la auto-consciencia del ser humano. Así, las imágenes constituyen imaginarios de identificación. Cabe entonces preguntarnos ¿Qué miramos al mirarnos? ¿Al mirar a otras personas?

La autora señala que "En un mundo ordenado por el desbalance sexual, el placer en mirar ha sido dividido entre activo/masculino y pasivo/femenino. La mirada masculina determinante proyecta su fantasía en la figura femenina que es estilizada acorde. En su papel exhibicionista tradicional las mujeres son simultáneamente miradas y expuestas" (p. 11). Bajo una lógica igualmente heterosexual y de división del trabajo, las mujeres son convertidas por esta mirada en objetos eróticos tanto para las historias en las películas, como para el público que las ve.

Los hombres por su parte, constituyen elementos fundamentales de las historias ya que son ellos quienes crean la acción y se asientan como el eje de la mirada. Es así que los protagonistas masculinos, a través de la mirada masculina, provocan dos formas de identificación del público. Por un lado, rectifican "una sensación satisfactoria de omnipotencia" (p. 12) al sentirse con el poder activo de la mirada, y por otro, es a través de él que el público puede indirectamente

"poseer" a la mujer que el protagonista (y la historia) posee como material pasivo.

Estas estructuras de representación se arraigan en las personas, por lo tanto, Mulvey defiende que la mirada en el cine va más allá que otras formas de voyeurismo por la diversidad de posibilidades que ofrece: "Yendo más lejos que el resaltar la condición de una mujer a ser mirada, el cine construye la manera en la que ella es mirada en el espectáculo mismo" (p. 17). El objetivo del espectáculo no es simplemente vivir la objetificación de las mujeres, sino también la experiencia de la mirada masculina, por lo que para ampliar las formas en las que las mujeres son construidas en el cine, no basta con cambiar las dinámicas de representación, sino también las del mirar.

Las imágenes no están separadas de quien las mira, ni alienadas de su realidad, no se quedan olvidadas en la sala. El cine, en su gran potencial de empatía, también puede acercar tanto como separar. Al respecto Mulvey se muestra optimista: "La alternativa es la emoción que viene con dejar el pasado atrás sin rechazarlo, trascendiendo formas desgastadas u opresivas, o atreverse a romper con las expectativas de placer normales con fin de concebir un nuevo lenguaje del deseo" (p. 8).

Al contrario de la autora, creo que el pasado no se deja "atrás" como si el tiempo fuera un proceso lineal, unidireccional, pero coincido, sin embargo, en que la energía para cambiar sistemas de representación, viene no sólo con una continua aceptación, reconciliación, sanación, o cualquier manera de trascendencia del dolor, del trauma, sino también con una reconfiguración de realidades sociales, es decir, con la imaginación y la acción hacia nuevas sociedades en las que las personas mismas sean creadoras de sus propios significados.

Del mismo modo, concuerdo con los señalamientos que se han hecho sobre estos postulados de Mulvey respecto a su perspectiva binaria, ya que en este artículo, escrito hace medio siglo, se asume que la mirada del público sólo existe ya sea en espectadores masculinizados u objetificados, ambos igualmente pasivos; cabría, entonces, imaginar miradas fuera de las dinámicas binarias basadas en la diferenciación sexual que la autora misma critica.

Diecisiete años después de la publicación del artículo de Mulvey, Teresa De Lauretis publica

su libro "Alicia ya no", el cual comienza con la distinción ya mencionada entre la Mujer y las mujeres: "La mujer, lo-que-no-es-el-hombre, (naturaleza y Madre, sede de la sexualidad y del deseo masculino, signo y objeto del intercambio social masculino) es el término que designa a la vez el punto de fuga de las ficciones que nuestra cultura se cuenta sobre sí misma y la condición de los discursos en los que están representadas esas ficciones" (1992, p. 21). Así, aclara que por el término "mujeres" se refiere a "Los seres históricos reales que, a pesar de no poder ser definidos al margen de esas formaciones discursivas, poseen, no obstante, una existencia material evidente" (p. 22).

Lejos de ser una relación unilateral, es en la interacción que existe entre personaje y personas donde se viven las paradojas y efectos del discurso. Recordando el cuento "Las ciudades y el deseo" de Italo Calvino, De Lauretis señala una de estas paradojas: la Mujer es a la vez origen y meta inalcanzable, al ser sueño, es también vacío, es decir, a pesar de ser el objeto de deseo por excelencia, no se le encuentra sobre el escenario participando activamente en la historia. Es así que en el discurso cinematográfico "la mujer está a la vez ausente y cautiva: ausente en cuanto sujeto teórico, cautiva en cuanto sujeto histórico." (p. 33)

La autora menciona que, así como los personajes que se ven en las pantallas de cine se construyen hacia un público a partir de lenguaje y representaciones, del mismo modo las mujeres se definen cotidianamente en sociedad. Entonces, el cine como tecnología social, es decir, como aparato semiótico, busca interpelar al individuo como sujeto, constituyéndolo, aunque no agotándolo: "El cine dominante instala a la mujer en un particular orden social y natural, la coloca en una cierta posición de significado, la fija en una cierta identificación" (p. 36). Así, a través de imágenes y narrativas, ciertos códigos se funden en los individuos y sus historias subjetivas, convirtiéndose en parte de sus propias identidades.

A través de la mirada masculina del cine de espectáculo, la mujer se ha construido según la diferenciación sexual dada por sentada por la sociedad, sin embargo, el flujo epistémico continúa cuando las mujeres se ven representadas de este modo: "Primero, se da por supuesto que la diferencia sexual es un efecto de significado que se produce en la representación; luego,

paradójicamente, resulta que es el soporte mismo de la representación” (p. 54), menciona la autora en una crítica al psicoanálisis, que bien podría serlo también hacia la ciencia y el espectáculo.

La relación entre fantasía e imagen cinematográficas, entonces, es social: “Es el contexto de la actividad social, la acción humana que articula e inscribe la representación cinematográfica desde los dos lados de la pantalla, por así decir, para los realizadores y los espectadores en cuanto sujetos de la historia” (p. 110). Es así que las mujeres viven una contradicción entre la mirada y la imagen: no logran ser ninguna del todo. Así ¿Qué realidades se crean para las mujeres, y qué realidades crean ellas mismas? Más aún ¿Qué subjetividades se les crean y crean a partir de estas imágenes?

De Lauretis señala que la gramática cinematográfica es similar a la poética: no son propiamente lenguajes, sino artes "translingüísticos", es decir, que, al percibirse, "la acción (la realidad) se recrea como una dinámica de sentimientos, afectos, pasiones, ideas" a nivel colectivo, recuerda la autora al citar a Paolo Passolini (p. 105). Por lo tanto, lo que se crea en una película es una relación viva, así, la escasez de mujeres en el cine como sujetos creativos, igual que otros grupos sociales, no es ni coincidencia, ni accidente, ni descuido.

Al hablar de realidades se vuelve pertinente hablar de punto de vista. En una lectura de la fisióloga Colin Blakemore, De Lauretis defiende la vista no como un proceso de registro, sino de proyección, es decir, el estímulo sensorial crea una percepción predictiva que simboliza la realidad en función de conocimientos previos no siempre conscientes. De este modo, percepción y significación se afectan a través de condiciones sociales discontinuas, más que a través de predeterminaciones biológicas directas: “El objeto de la visión, sea representado o sensible, imagen o mundo real, está construido por una atención deliberada a un conjunto selectivo de indicios que pueden reunirse en percepciones dotadas de significado” (p. 133). Así cualquier similitud entre la representación en pantalla y lo que vive en sociedad será refrendado como verdad más allá del individuo, aunque no sea más que un "patrón de verdad culturalmente definido".

Ya que la visión conlleva conocimiento y significado del objeto, la rebeldía de un cine feminista como es presentado por estas dos autoras, no se limita a la representación o visibilización, sino que se expande a la creación de realidades en las que las disidencias sexo-genéricas, entre otras, puedan ser sujetos de visión para apropiarse de ese conocimiento y significado. Abarca, entonces, disidir también de la mirada y narrativa patriarcales, del espectáculo, de la exhibición, del monólogo, para crear otras visiones, otros mundos, otras memorias, otras formas de vivirnos subjetiva y socialmente.

"La mirada siempre ha sido política en mi vida", narra bell hooks en su artículo "The oppositional Gaze" (1992). Sea confrontacional o sumisa, el mirar conlleva poder, menciona al recordar su crianza de infancia y las relaciones de poder contra personas esclavizadas a quienes se les negaba el derecho a mirar. Así, al leer a Foucault, la escritora encuentra resonancias en la manera en la que la dominación se ejerce a través de mecanismos de control similares, a pesar del paso del tiempo y las transformaciones sociales que implica. La autora defiende que esta mirada tan determinada por la dominación, ha sido edificada también sobre el deseo de rebelión, de oposición, de recuperación de agencia, de la resistencia y libertad que, según el filósofo francés, existe necesariamente en toda relación de poder.

El mirar condiciona la vida, tanto en dominación como en resistencia. De igual modo a De Lauretis, hooks argumenta que mirar no es simplemente una percepción del exterior, es un posicionamiento epistémico. Conforme las luchas por los derechos de las personas racializadas crecieron en Estados Unidos, lo hizo también la construcción de imágenes desde lo que la autora llama la "mirada negra oposicional", que se rebelaba no sólo ante la supremacía blanca como representación, sino también en cuanto a modo de producción, naciendo no de la *mass media*, sino del cine independiente.

Las narraciones, como ya ha sido justificado, se arraigan en el público: "Toda narración coloca al espectador en una posición de agencia; y las relaciones raciales, de clase y sexuales influyen la manera en la que esta subjetividad es rellenada por el espectador", recuerda la autora al citar a Manthia Diawara (p. 117). El proceso de identificación en estas relaciones

interseccionales contiene una paradoja anteriormente presentada: Las mujeres racializadas en el cine son a la vez ausencia y presencia, sin embargo, siendo renegadas no sólo a categorías sexuales, sino también raciales, hooks menciona que, en sus pláticas con espectadoras negras, existía una resistencia consciente a identificarse con los personajes que se creaban sobre ellas y sobre mujeres blancas (p. 121).

La conciencia política de la imagen que mantienen las espectadoras racializadas no fue ni siquiera considerada por las teóricas cinematográficas feministas que la precedieron, defiende la autora, incluso se suele omitir que la diferenciación sexual ha sido fundamentada también con argumentos racistas. Esta universalización de una experiencia social subjetiva ignora (de una manera irónicamente ahistórica) las luchas específicas de mujeres que viven más relaciones de dominación que sólo la sexual. Es así que, al hablar de la diferencia entre la Mujer y las mujeres, se debe señalar que la complejidad a la que apela la última no se restrinja tampoco a sólo la categoría sexual, sino que atienda de igual manera los otros elementos que constituyen sus identidades.

En este sentido, la mirada negra oposicional no busca participar ni siquiera en dicho proceso de identificación, ya que éste, desde sus raíces más elementales, presenta una dinámica de mirar basada en las diferencias y las igualdades de una manera que separa el yo del otro, estableciendo una relación que replica estructuras patriarcales (p. 124), contra las cuales se opone esta mirada. Así, el cine no es sólo deleite, es cuestionamiento. Esta "mirada negra femenina", sin embargo, no es esencialista, sino que "emerge como un lugar de resistencia sólo cuando la mujer negra individual resiste activamente la imposición de las maneras de saber y mirar dominantes" (p. 128). No sólo eso, esta resistencia actúa también en la creación de alternativas, de subjetividades, de posibilidades.

Si, como menciona hooks, toda mirada "informa" sus relaciones de mirar, las cuales conllevan intrínsecamente relaciones de poder (p. 129), entonces el cine impacta la realidad tan sólo al definirla y expresarla, pero también al imaginarla: "Abrir un espacio para la reivindicación del público crítico femenino negro, no sólo ofrece representaciones diversas, sino

que también imagina nuevas posibilidades transgresoras para la formulación de la identidad" (p. 130). Por lo tanto, cambiar las representaciones cinematográficas desafiando los estereotipos que se han construido, ayuda a crear nuevos discursos contra-hegemónicos, así como espacios donde se difuminan los límites entre lo que pasa dentro y fuera de la sala de cine, dentro y fuera de nosotros, nosotres, nosotras mismas.

Es así que la imaginación de otros cines se extiende más allá de la representación en pantalla, para abrirse paso hacia la constitución misma de la identidad, por lo tanto, el cine "no es un espejo secundario sostenido para reflejar lo que ya existe, sino una forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos tipos de sujetos, y por lo tanto nos permite descubrir quienes somos", como escribe Stuart Hall (citado en hooks, 1992, p. 131).

Este proceso de interacción, que suena tan mágico como esperanzador, implica una realidad en construcción y, por lo tanto, contiene responsabilidad social, ya que no sólo se abre la mirada, sino que "se ve nuestra historia como una contra-memoria, usándola como camino para conocer el presente e inventar el futuro", concluye hooks (p. 131). El espacio de libertad dentro de la opresión, el poder de acción latente en el ser humano, significan que por un lado la realidad es maleable, por otro, que, dentro de la imaginación y construcción de mundos posibles, debe existir una reflexión sobre nosotros, nosotras, nosotres.

La mirada, pues, configura subjetividades, regula relaciones de poder y concibe mundos. El cine como mirada, es decir, como reflejo y fuente de realidades, ofrece entonces la capacidad para imaginar posibilidades, potencialidades. Al pensar en la representación cinematográfica que se planea hacer en "A flor de piel" respecto al vello y Julia Pastrana, se podría aprovechar el potencial liberador que ofrece cambiar la mirada, comenzando por hacer presente lo ausente y dotarle otras narrativas, diferentes a los discursos que aliena a las personas de sus cuerpos, representación que bien podría ser desde la oposición, desde la disidencia.

### 3.3 Renarrarnos

*[Feminism] is not a career, it's a lense!*

- "Shiva Baby" de Emma Seligman

Cuando Margara Millán habla de una perspectiva feminista en su libro "Derivas de un cine en femenino", aclara que no refiere una visión esencial de la diferencia sexual, sino una "visión epistemológica que concibe a la subjetividad y su relación con la sociedad de manera compleja" (1999, p. 21-22), por lo tanto, al hablar de un sujeto o un cine en femenino, la socióloga centra su atención en la cultura, en la experiencia determinada por las intersecciones y contradicciones de múltiples factores (raciales, de clase, de orientación sexual, de edad, etc.), por discursos y representaciones: "Se trata de significaciones en movimiento, no sólo por el 'cambio de los tiempos', la transformación generacional de valores y maneras de ver el mundo, sino también por la acción concreta de los sujetos, particularmente en este caso de las mujeres por apropiarse y redefinir los significados de su(s) identidad(es)" (p. 24-25).

El situar a las mujeres como sujetos con agencia y poder de autodeterminación abre dos posibilidades dentro del cine: por un lado, hablar de las historias que han sido consideradas pequeñas e insignificantes, aquéllas que han sido excluidas por las representaciones y lenguajes hegemónicos; y por otro, acercarnos a la construcción de subjetividades desde la vivencia de categorías como, por ejemplo, la Mujer, que crean en los individuos desigualdades epistémicas y sociales. Ambas posibilidades reconocen la complejidad humana en cuanto a historias y personas, y admiten una paradoja: así como la subjetividad es configurada estructuralmente tanto por relaciones de poder y nociones epistemológicas, existe dentro de ella una intersección de vivencias, circunstancias y casualidades que hace a cada una de estas vidas, en algún sentido, "única". Cada ser habla de su unicidad, así como de un todo que lo trasciende.

El género en cuanto a elemento constitutivo de subjetividad tiene significaciones de poder a la vez que es productor de poder, por lo tanto, hay entre género y sociedad una relación

intrínseca y fluida que determina identidades, roles, posibilidades de vida. La académica apela a De Lauretis: “El género es producido a través de varias tecnologías sociales, entre las cuales se encuentran los discursos instituidos y el aparato cultural, pero al mismo tiempo, el sujeto tiene la posibilidad y la necesidad de expresarse en un 'política de la autorrepresentación' que deconstruya el género en sus representaciones impuestas por el orden simbólico, cultural, social, y abra espacios para las diversas subjetividades sociales e individuales” (p. 29-30).

El cine cumple una doble acción dentro de la relación entre género y sociedad: contiene y crea la realidad, por ello, las imágenes se entienden como atravesadas por sus circunstancias, así como una vía para reforzar cierto entendimiento de la realidad: "La imagen nos introduce a variados campos semánticos: percepción, representación, identidad, semejanza, comunicación" (p. 32). Así, la autora concluye que el análisis de las imágenes debe primero deconstruir su apariencia de neutralidad.

Las imágenes están cargadas de sociedad, por lo tanto, también es en ellas también donde se pueden encontrar espacios para trastocarla. El cine, entonces, como "aparato semiótico" es también campo de “una lucha por la interpretación”, diría Jean Franco (citada en p. 34), un terreno de lucha epistémica donde podemos redefinir, resimbolizar, recomponer, resignificar. Por ello, mediante el quehacer cinematográfico, el cual en tanto hacer es praxis, podemos renarrarnos como personas complejas con historias propias, no expropiadas.

La tarea es, entonces, crear nuevas formas de mirar, de narrar, de construir mundos para impactar los imaginarios y realidades sociales. Un cine contra, un cine otro, un cine diferente, un cine que cuestiona y desafía. De este modo, el cine feminista sería aquel que como cualquier otro cine periférico busca “trasgredir las formas habituales de representación cinematográfica en busca de representar lo diverso” (p. 39), es decir, más que buscar miradas o representaciones femeninas, desafiar las categorías, dinámicas y estructuras mismas con las que funciona el cine patriarcal. Así, al cambiar el punto de vista no sólo es contar otras historias desde otras perspectivas, sino también desde otras formas.

El cine contiene capacidad significativa y potencial empático, (re)produce saberes,

constituye identidades, resuena a nivel corporal y sensorial. Activa recuerdos, reflexión, duelo. Por lo tanto, la manera en la que el público lee la película es, según Millán, "momento esencial y constitutivo de la experiencia cinematográfica" (p. 59), porque en todo texto existe la posibilidad de resignificación según diferentes lecturas y escrituras. "La liberación altera lo simbólico" (p. 59) menciona la socióloga para después recordar a Alexandra Juhasz: "Nombrarnos a nosotras mismas, que implica vernos, mostrarnos. El regreso al cuerpo es el regreso a la evidencia, a los cuerpos 'reales' autorrepresentándose, es decir, autonombrándose. En este espacio del y para el sujeto femenino, la representación de imágenes de sus cuerpos no puede ser entendida en contradicción con la deconstrucción crítica de los modos dominantes de representación" (p. 65).

Katharine Lindner coincide con Millán en afirmar que el género existe de manera intersubjetiva, es decir, en una "relación concreta entre sujetos", o una "estructura de subjetividad a priori" que funciona como una normalidad dictada efectiva, una orientación que depende de "nexos históricos de sentido" (2018, p. 61). Al contar historias, el cine opera en la producción de estos nexos, entonces cabe preguntar cuáles son los nexos históricos de sentido respecto a la representación del cuerpo en el cine y a quiénes afecta esta "normalidad". La autora defiende que el cine está profundamente cargado de significados, tanto de quien lo realiza como de quien lo interpreta, y al participar en este compartir un "punto de vista" del mundo, al verlo, emitir un juicio, posicionarse y accionar según él, estamos al mismo tiempo no sólo reaccionando a significados pasados, sino también *produciendo* significados, imaginarios.

Lindner explica que el cine es a la vez una experiencia epistémica y una corporal. Cuando alguien va al cine, no sólo ve y escucha a un personaje, sino que también lo siente. Siente el miedo en el estómago, la intriga en la sien, la conmoción en el pecho. Así, la empatía hace que la representación, el movimiento de los personajes, sea una experiencia intersubjetiva, intercorporal y fenomenológica, algo que la autora define como "empatía kinestésica" o, recordando a Edith Stein, un "acompañamiento" que implica una paradoja entre la proximidad y la distancia (p. 52).

La espacialidad de los cuerpos en pantalla resuena en la de los cuerpos del público, lo mismo

sus emociones, sensaciones y entornos sociales, incluso si éstos no forman parte de su experiencia primordial (p. 52), es así que la sensación de similitud, de vivir una realidad que de otro modo quizá no se habría experimentado, permite una identificación empática que no por lograrse debe ser forzada. Por ello es importante reconocer al cuerpo que es filmado, el que trabaja y el que es espectador, como seres vivos.

De este modo, el cuerpo del que habla Lindner es concebido como un medio material que implica una orientación geográfica, perceptiva, sensorial y de consciencia (p. 57). Es, además, “terreno [*ground*] de discreto, estratégico y competidas áreas de valor, diferenciación y discriminación” (p. 57). El cuerpo arraiga funciones epistemológicas, pero también experimenta el poder que sobre él se ejerce, digamos, "a flor de piel". El cuerpo es tanto eje como vía, tanto suelo como espíritu. No sólo es a partir de sus signos, significaciones y estigmas que se determinan identidades y vidas, sino que es también a través de su materialidad, emocionalidad y sensorialidad que se viven las relaciones políticas que asumen las imágenes.

En la entrevista titulada "Film, Corporeality, Transgressive Cinema: A Feminist Perspective" (en Backman Rogers & Mulvey, 2015), Mulvey y la teórica cinematográfica Martine Beugnet, intercambian perspectivas sobre la representación cinematográfica de los cuerpos femeninos desde el feminismo. Mulvey defiende que, en contra de la tradición de considerar los cuerpos de las mujeres como un objeto sexualizado según la cultura patriarcal y la mirada masculina, las cineastas experimentales feministas decidieron acercarse a los cuerpos desde una estética minimalista cercana a lo teórico o lo ensayístico (p. 187). Por su parte, Beugnet ahonda al ubicar una transgresión corporal en cuanto a la ruptura del fetiche de los cuerpos femeninos como limpios, sanitizados y blancos, particularmente en películas francesas entre finales del siglo XX y principios del XXI, las cuales califica como “transgresoras” en su libro de 2007, “Cinema and Sensation”.

A lo largo de la entrevista mencionan a autoras que se interesaron por la conexión entre la materialidad del *film* con la materialidad corporal, por ejemplo, la película *Jours en Fleurs* (2003) donde Louise Bourque usa sangre menstrual, o el arte de Vicki Smith, quien intervenía el

celuloide con lágrimas y saliva (p. 201). Igualmente aluden a películas como *Dans ma peau* (2002) de Marina de Van, película de terror en la que la protagonista genera una obsesión por cortar y rodajar su piel, y donde podemos ver el cuerpo de la protagonista con vello público, algo que también se representa en *Romance X* (1999) de Catherine Breillat, historia que cuestiona los roles de género en el romance a la vez que la sexualidad de Marie, su protagonista.



(1) *Dans ma peau* (De Van, 2002) (2) *Orlando* (Potter, 1992) (3) *Romance X* (Breillat, 1999)

Igualmente mencionan películas de finales de siglo que abren conversaciones sobre políticas de género, tales como *Orlando* (1992) de Sally Potter, basada en la brillante obra homóloga de Virginia Woolf, donde se discuten tanto los roles de las mujeres, como la construcción de la mirada gracias a una escena final donde la hija de Orlando juega con una cámara; y *Nénette et Boni* (1996) de Claire Denis, donde la cercana cámara acompaña exploraciones sexuales, corporales y vitales.

Beugnet explica que este cine transgresor busca regresar a lo sensorial, abstracto y experimental para crear efectos desde lo visceral, gráfico e intelectual, fueran cuales fueran sus temas y formas (p. 188). Estas películas de la transición de milenio contienen estilos que sobrepasan la narrativa convencional para poner atención a la materialidad misma del *film* y a temas como "la locura, aislamiento, enfermedad, angustia y violencia" (p. 189), frecuentemente renegados de la experiencia femenina cinematográfica.

Así, hay una apertura sobre el cuerpo no sólo en el cine sobre o hecho por mujeres, sino

también en el cine *queer*, el cual en primera y última instancia significa libertad. Este concepto es usado por B. Ruby Rich, quien identifica desde la crítica cinematográfica lo que llama el “nuevo cine *queer*”, un movimiento cinematográfico en la década de los noventa, cuando “había una bandada de películas que estaban haciendo algo nuevo, renegociando subjetividades, anexando géneros enteros, revisando historias en su imagen” (2013, p. 18), creaciones que no sólo enfocaban las historias en temas sobre diversidad sexo-genérica, sino que desafiaban también narrativas, estéticas y temporalidades: “El presente *queer* negocia con el pasado, ya sea en celuloide o cinta magnética, y sabe muy bien que el futuro *queer* está en juego” (p. 32).

José Esteban Muñoz comienza su libro “Cruising Utopia” argumentando que aún no somos *queer*, y sin embargo, lo *queer* existe. Lejos de la visión puntual del “aquí y ahora”, la utopía *queer* es una manera de acercarnos al pasado a la vez que de imaginar futuros potenciales, es decir, aquellos que se encuentran contenidos en el presente, pero aún no existen. Es así que el autor localiza en la utopía un carácter “indispensable para el acto de imaginar transformación” (2009, p. 9), no sólo porque actúa desde la esperanza y la vista hacia el futuro, sino también por la atención que le brinda a la colectividad. Lo *queer* es una relación temporal, espacial y afectiva, es un espíritu político presente en la vida cotidiana, en el instante, en las rupturas con lo hegemónico.

La utopía *queer*, entonces, es un caminar permanente hacia un horizonte que toca el pasado y el futuro, es un ejercicio que nos permite cuestionarnos sobre el presente como es, como nos gustaría que fuera, lo que podría llegar a ser, y cómo lo reconstruye la memoria. Muñoz menciona que la utopía “sólo puede existir mediante la crítica a un orden dominante” (p. 39). Lo *queer* es, entonces, una reimaginación de la sociedad, una creatividad rebelde que abraza su poder transformativo. Así, el autor recuerda una frase de Oscar Wilde: “Un mapa del mundo que no incluye utopía no merece ni siquiera ser mirado” (citado en p. 40). De este modo, al voltear a mirarnos y renarrarnos, es importante recordar el poder que tenemos sobre la construcción e imaginación de nuestros mundos.

Pienso en tres trabajos de la cineasta experimental Barbara Hammer que implican la

sensorialidad y la corporalidad a las que pone atención Beugnet, donde lo *queer* propone imaginación así como explica Muñoz, y donde cuerpos de mujeres son mostrados con vello. El primero, *Dyketactics* (1974), es un cortometraje de celebración sensorial y sensible del amor lésbico, que crea con música como de cuento de hadas, un paisaje sonoro onírico, suave como el tacto de la piel y la lengua, como el sentir del sol, el agua y las caricias. Aquí el vello es mostrado en piernas, brazos, axilas y pubis, es un vello cotidiano, libre y disidente. El segundo es *Multiple orgasm*, trabajo silente realizado en 16mm donde se muestra la territorialidad del cuerpo en transparencias paralelas de una masturbación y paisajes. El vello de piel convive entonces con los poros de las rocas, y el placer del tacto resuena en el placer de la materialidad.



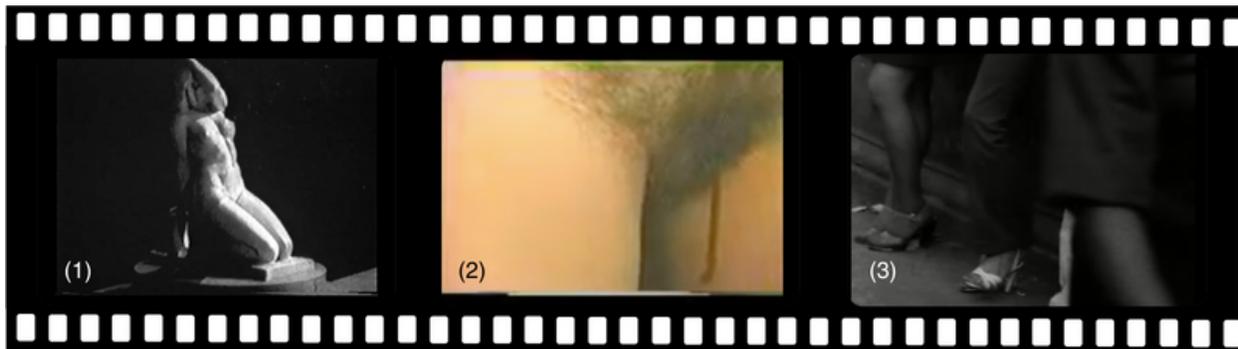
(1) *Synch touch* (Hammer, 1981) (2) *Dyketactics* (Hammer, 1974) (3) *Multiple orgasm* (Hammer, 1976)

Finalmente, el cortometraje de 1981, *Synch touch*, donde un ritmo rápido de tambores marca la manipulación del *film* con acrílico y crayones, saltando por diversas técnicas de animación bajo cámara como pixilación con recortes de papel, por ejemplo. Luego, una cámara cercana a la piel registra una explicación biológica del tacto, “El mayor sentido del cuerpo”. Así, se reflexiona sobre la importancia que éste tiene en el cine al apelar las sensaciones de la piel en un lenguaje feminista que “Reúne mente y cuerpo, el intelecto y la razón con las sensaciones y las emociones”. El corazón del cine, concluyen sus personajes, es la compenetración del tacto y la vista.

En el caso del cine mexicano, hay en la misma época cineastas que procuran esta

materialidad, corporalidad y sensorialidad, que replantean las historias que aparecen a cuadro. En *Mi Co-Ra-Zón* de Pola Weiss (1986), por ejemplo, vemos un ojo mirar un cuerpo, e incluso imágenes de sangre cayendo por una pierna, desde vello púbico. En este cortometraje se escucha la voz de una boca muy cercana decir sílaba por sílaba “mi corazón”, dando desde el inicio la importancia de la vista en el sentir. Con música de tenue tensión creadora, escuchamos los latidos de un corazón seguir los pasos de la cámara entre las ruinas de una ciudad; la tensión ya no es de creación, sino de destrucción.

Pienso también en la obra de Marcela Fernández Violante editada por Ximena Cuevas, *De cuerpo presente. Las espirales perpetuas del placer y el poder*, que forma parte de la película *Enredando sombras* (1998), en la que a través de escenas del cine clásico mexicano, se revela el machismo del país en un discurso realizado con el montaje del sonido diegético del material. También se aprecia el trabajo realizado por el Colectivo Cine Mujer, el cual con documentales como *No es por gusto* (1981) de Maricarmen de Lara y María Eugenia Tamés, se abren historias de mujeres que habían sido mayormente invisibilizadas o estereotipadas en el cine.



(1) *De cuerpo presente. Las espirales perpetuas del placer y el poder* (2) *Mi Co-Ra-Zón* (Weiss, 1986) (3) *No es por gusto* (De Lara & Tamés, 1981)

Beugnet sustenta que las narrativas "transgresoras" le dotan al cuerpo y la psique humana una movilidad que borra los límites entre subjetividad corporal y objetividad del mundo en un proceso expansivo, menciona la teórica aludiendo a la crítica y teórica Vivian Sobchack (p. 189).

De este modo, se trae a la conversación los planteamientos de Merleau-Ponty respecto la carne (*flesh*) como una corporización de conciencia en constante y continua construcción mediante la experiencia de estas dos realidades en contacto. Esto le permite al cine ser un medio para experimentar las fronteras, permeabilidad y porosidad entre las realidades externas e internas del ser humano, desmintiendo así la idea de un ojo-cámara pasivo que observa (p. 190), y más bien proponiendo una relación dinámica entre quien filma, quien es filmado, filmada, filmado, y quienes miran.

El cine, por lo tanto, tiene la habilidad de expresar una visión e invocar sentimientos internos mediante imágenes externas, lo cual provoca una fusión entre el sujeto y el objeto, entre la figura humana y su entorno, ejercicio que se potencia con la difuminación de las reglas cinematográficas tradicionales, prestando más atención a las sensaciones y devenires corporales (p. 191). Esta clase de cine pone atención a las texturas, colores, efectos ópticos, movimientos de cámara, para potenciar lo sensorial, pero más importante, la idea de un “todo” a cuadro que marca una relación intrínseca entre lo interior y exterior, no como dos mundos diferenciados para la apropiación o el consumo, sino como una “co-presencia continua y recíproca” (p. 193) que expande el entendimiento del personaje sobre su entorno social, económico, cultural y natural, lo cual suele ser un ejercicio particular para realizadoras mujeres así como otras personas que han vivido su corporalidad entre el arrebató de subjetividad y la exploración de la misma.

De este modo, la importancia de la óptica según la autora radica en que, debido al poder que tiene la cámara para objetificar, la mirada se puede convertir en un acto de posesión de un sistema de instrumentalización, investigación y consumo colonial-capitalista, como lo es el caso de la “mirada masculina” que por años convirtió los cuerpos femeninos en objetos (p. 195). Esto implica que la visualidad es un elemento no sólo histórico, sino también político, y, por lo tanto, no contiene cualidades esenciales, sino dependientes de sus creadores, por lo que la relación recíproca entre lo que la autora llama el cuerpo subjetivo y el objetivo, a pesar de tener raíces capitalista-patriarcales, puede ser desafiada para crear desde ella nuevos cines más allá del

retrato superficial e idílico de los cuerpos femeninos como objetos.

La autora concluye que la revolución digital con la que transitamos al siglo XXI, propone un nuevo cambio respecto a las identidades que se representan en las pantallas, las percepciones, visualidades, interacciones y sensaciones que pueden permitir, las cuales viven en un mundo que difumina también categorías coloniales como el género, el objeto e inclusive lo humano. Estas nuevas tecnologías deben estar encaminadas a desafiar, en tanto apoyan miradas oposicionales, miradas otras.

Crear nuevos significados conlleva crear nuevas formas de concebir el mundo. Por ello, resimbolizar nuestros cuerpos trascendiendo los estigmas impuestos, puede apoyar la tarea de renarrarnos desde nosotros, nosotres, nosotras mismas. Esto sirve al fin de transformar no sólo nuestra relación con nuestro pasado, sino también con nuestra sociedad en presente y futuro, porque si tenemos la capacidad de construir nuestra realidad, por qué no hacerlo para la libertad. Así, existe espacio en este arte donde cuestionar representaciones y contar nuevas propias historias, lo cual lo hace un medio ideal para renarrar la historia de Julia Pastrana y proponer una representación digna del vello.

Acercarnos a nuestro cuerpo, es acercarnos también a las emociones y recuerdos que los habitan, los cuales pueden ser activados en el cine mediante la apelación al cuerpo a nivel narrativo, estético, político y sensorial, como lo muestran las obras citadas en este apartado. Ya que el cine afecta las significaciones del cuerpo, lo hace también a las dimensiones emocionales, sociales y psicológicas que éstas producen. Es un arte que nos envuelve, que nos permite empatizar, que abre las puertas de la memoria y del tiempo, por lo tanto, en él late constantemente la pregunta ¿Qué creamos?

## IV. LIBERAR DESDE EL CINE

“A flor de piel” tiene como particular preocupación la creación de un cine hacia la liberación del cuerpo. Este arte es un espacio donde podemos renarrarnos ya que gracias a su potencial epistémico, empático y social se pueden crear oportunidades colectivas de sanación, en las que se compartan experiencias donde podamos encontrar raíces y ecos del estigma y sus contextos. Para esto considero fundamental tener una metodología sólida que tenga en mira su responsabilidad ética, lo cual conlleva preguntas sobre cómo trastocar la realidad social desde el cine de manera que no sólo se encamine hacia la liberación, sino que sea ésta el camino mismo; cómo crear una metodología que respete la subjetividad, el testimonio y el recuerdo como fuentes de información; y qué películas pueden servir como referencia al compartir instrumentos de investigación pertinentes para este documental.

Mi intención en esta película es hablar del cuerpo como un territorio político, y sobre esta premisa reflexionar sobre cómo se han creado categorías, personajes y narrativas que han funcionado a través de él para determinar la vida misma de las personas. Me interesa entonces, reflexionar sobre el contexto social de Julia, así como de la geopolítica de su cuerpo para luego trazar un puente temporal hacia cómo los cuerpos de muchas personas aún en el siglo XXI continúan siendo controlados. Para ello busco no sólo entablar una relación empática con Julia, sino también abrir un espacio para que participantes puedan compartir sus historias sobre el vello, y a partir de esa reflexión, renarrarse. Por ello, dentro de mis participantes ideales están personas que hayan vivido en algún momento, como elección o imposición, experiencias de la norma de la depilación en función del género.

Este documental despierta desafíos particulares respecto a la investigación y la narrativa. Primero, respecto a la historia de Julia Pastrana es de vital importancia para mí no revictimizarla, sino exponer su vida con la mayor precisión histórica posible, sin embargo, esto engloba el reto que representa no contar con testimonios suyos como fuente primaria para

narrarla, lo cual requiere delicadeza en el acercamiento a los datos y archivos, así como en mi interpretación de ella.

Del mismo modo, pretendo acercarme al recuerdo del pasado y sus repercusiones, específicamente a las infancias de mis participantes, con fin de provocar reflexiones sobre el cuerpo a nivel personal y social, es decir, se busca encontrar lo político en lo personal, por lo que se necesita una metodología que transite ambas dimensiones. Finalmente, uno de los principales propósitos de esta investigación es explorar el estigma en función de diversas experiencias de género, para ello propongo registrar cuerpos de mis participantes, incluido el mío, para crear imágenes que los resignifiquen desde las personas mismas, por lo que también se necesita una perspectiva sexogenérica latente.

Con la articulación de una metodología que contemple estos retos, lo que busco es crear nuevas miradas e historias desde nosotros, nosotres, nosotras mismas, es decir, recuperarnos como sujetos narrativos para ampliar perspectivas y oportunidades en la construcción de realidades. Para ello propongo una investigación en la que se compartan experiencias que revelen los ecos históricos de la estigmatización del vello femenino. Este objetivo requiere una narrativa que teja temporalidades, subjetividades y emotividades. De este modo, tomo como referencias cinematográficas tres documentales de tres mujeres que proponen perspectivas que considero nutritivos y necesarios para la realización de este proyecto.

El primer eje es el uso del *collage* como técnica capaz de manipular fuentes objetivas de información para resignificar la historia, para explorar este potencial analizaré *Sita sings the blues* de Nina Paley. Posteriormente, me acercaré al ensayo como una narrativa de libertad y reflexión de lo social desde lo subjetivo, para lo cual tomaré la película de Agnès Varda *Réponse de femmes: Notre corps, notre sex*. Por último, hablaré sobre el feminismo como una perspectiva que se preocupa por las experiencias en función del género, para ello me concentraré en el documental *Negra* de Medhin Tewolde, el cual se sustenta en la sanación del pasado y la creación de comunidad.

## 4.1 Collage: Ecos temporales

### Exploración de *Sita sings the blues* (2008) de Nina Paley

*Te quiero por tu mirada / que mira y siembra futuro [...] Te quiero porque tu boca / sabe gritar rebeldía*

- "Te quiero" de Mario Benedetti

"El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención", escribe Walter Benjamin, "Un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También a nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una débil fuerza mesiánica a la que el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos." (2008, p. 36-37). El pasado nunca lo es del todo. Retumba constantemente en nuestro ser. Son los ecos presentes, los que lo constituyen y los que los esperan, los que hacen del pasado un tiempo necesario a enmendar.

Así, el pasado, presente y futuro conviven en cada instante y, por lo tanto, en él aguarda también la oportunidad de virar. "La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío sino el que está lleno de 'tiempo del ahora'" (p. 51), menciona el autor alemán, presentando la idea de una historia continua que atiende con la misma importancia tanto los pequeños como los grandes acontecimientos. Bajo esta concepción el presente no es un tiempo de transición lineal entre el pasado irremediable y el futuro inasible, sino un tiempo pleno que contiene potencial de acción.

En esta convivencia de tiempos cada experiencia está cargada de relaciones sociales vivas que expresan las dinámicas preexistentes que dan oportunidad a este intercambio, pero también aquellas que se construyen durante y a partir de él, es decir, así como un instante contiene todos los tiempos, también contiene activamente la construcción de su sociedad, de su realidad, de su mundo. Además, debido a su experiencia de reacción masiva y recepción simultánea (Benjamin, 2003, p. 82), el cine tiene la capacidad de conectar estas dinámicas, conversaciones y

pensamientos con los de otras personas, creando con finas puntadas gruesos tejidos sociales, hilados a su vez con otras capas de otros materiales, de otros colores, texturas, tiempos.

La historia de Julia Pastrana está indefinida por vacíos y misterios. Hasta ahora no se conoce ningún escrito por ella misma; lo que sabemos de ella es lo que otros han proclamado. Este proyecto busca aprovechar esta duda para reconstruir a Julia desde aspectos invisibilizados, con fin de brindar nuevas interpretaciones, nuevos imaginarios, nuevas realidades. Del mismo modo, planteo una aproximación crítica a la historia de la estigmatización del vello femenino desde los tiempos de Julia hasta nuestros días. Para ello, más que la descripción de eventos cronológicos, busco reconocer los patrones y las diferencias de este fenómeno a través del tiempo, en otras palabras, busco los ecos. Gracias a la investigación realizada, ya se pueden ubicar datos históricos que asienten una narrativa y que aporten carga documental a este proyecto, sin embargo, la intención artística es, más bien, jugar con los tiempos de tal manera que se revele la transformación y permanencia histórica del fenómeno.

Para ambos objetivos, tanto renarrar la historia de Julia como buscar los ecos a través del tiempo, propongo el uso de la animación de *collage*. Esta técnica ayuda a reimaginar realidades debido a que usa elementos materiales preexistentes que sirven como pistas para entender sus contextos, a la vez que crean nuevos significados según nuevas configuraciones. Es decir, el *collage* se hace de lo material, lo objetivo, lo pasado, para exponer nuevas intenciones subjetivas según su reacomodamiento. Aprovecha tanto la revelación accidental e incidental del texto de las imágenes, a la vez que brinda posibilidades para su reinterpretación. Creo entonces, que la reconstrucción de una historia puede explorarse de manera compleja y profunda desde esta técnica, particularmente en este proyecto que, como ya se mencionó, existe entre muchas dudas respecto a la vida Julia, y también con un ojo crítico hacia la historia de estigmatización del vello femenino.

Según Fernández Manrique (2004), los límites y características de la animación recaen en los materiales. En el caso de la animación con recortes y *collage*, el autor localiza su mayor potencial en los “contrastes y evidencias” (p. 120) que permite la mezcla de colores, texturas y

tonos, lo cual no sólo brinda diferentes relieves estéticos, sino que también enfatiza ciertos contenidos dentro de la imagen, tales como la identidad o el movimiento de los personajes. El *collage* es, por lo tanto, un ejercicio reconstitutivo de la realidad que permite localizar y revelar los ecos.

La latencia social de las imágenes no sólo se refiere a las representaciones que ellas expresan, sino también a sus efectos más allá de ella. Hay, consciente o inconscientemente, un elemento político, y por lo tanto ético, del cine, que interviene en las realidades. Del mismo modo, hay en toda imagen la oportunidad de nuevas manipulaciones. Al estar abierta a diversas lecturas y relecturas, sus significados son moldeables y, en consecuencia, también los mundos que constituyen. De este modo, a pesar de que las imágenes sobre Julia, así como las de otras personas, contienen sus relaciones de dominación como determinantes de su manipulación, existe también el potencial de continuar transformando la imagen para resignificarla.

El trabajo con materiales como fotografías, revistas, pósters, ilustraciones, etc., al ser “conjugados de modo oportuno adquieren simbologías concretas”, y entran a un “flujo incesante de cambios de la configuración formal, entendida ésta como un todo, acudiendo muchas veces a la conjunción de elementos dispares” (p. 123), ya sea en una narrativa caleidoscópica o lineal. En otras palabras, el *collage* aprovecha también las contradicciones y desconexiones para crear nuevas unidades de sentido, por lo tanto, al revelar y liberar símbolos, prenociones o metáforas internalizadas, esta técnica permite construir imágenes otras que alteran, recortan, rasgan, fragmentan, ensamblan, mezclan, reordenan, editan y reúnen la realidad, transformando sus elementos en otro universo que no oculta sus alteraciones.

Es por ello que una principal referencia cinematográfica es el trabajo de Nina Paley, artista de Illinois cuyos dos largometrajes hasta el momento exploran los relatos desde la subjetividad en la narración, la reivindicación de figuras olvidadas y las coincidencias con su historia personal, a través de un cine que cuestiona sistemas patriarcales de vida a través de musicales animados en *collage*. En el primero de estos trabajos, *Sita sings the blues* (2008), la cineasta reconstruye el Ramayana desde Sita, entablando un paralelo con la ruptura amorosa que vive

Nina, una mujer en San Francisco del siglo XXI.

En este trabajo la artista de Chicago utiliza diferentes técnicas de animación digital en 2D que varían estéticamente para delimitar cada una de estas líneas narrativas. Juega con imágenes preexistentes como, por ejemplo, diversas imágenes de corazones (religiosos, realistas, esquemas) que aparecen con el ritmo de la música; o el paso sobre un mapa trazado con diversas joyas que bien podrían haber pertenecido a un catálogo de ventas, pero ahora forman un puente; o la representación del tiempo con diferentes relojes, que por más que disten entre ellos, siguen siendo relojes. Después de un breve intermedio, el *collage* de corazones regresa en un nuevo contexto de desamor que propone a una mujer bailando entre llamas, en ella son reflejadas diversas otras mujeres que forman parte del archivo que vemos en la película. Así, diferentes imágenes de diferentes procedencias, se unen en un nuevo mundo, ordenamiento, acompañamiento y perspectiva que les crea nuevos significados.

Dentro de la película encuentro una estructura narrativa que se divide en tres dimensiones. La primera, que llamo Crítica, ironiza y cuestiona un relato a partir del musical satírico. En la segunda, la dimensión Íntima, la autora crea un puente entre el relato, su crítica y su historia personal. Por último, la Histórica, se constituye de la reconstrucción expresa y reflexiva del relato. Este juego de dimensiones difumina también los límites entre el documental y la ficción.

En la primera dimensión, por ejemplo, porque parte de un relato registrado, el Ramayana, pero propone un nuevo punto de vista que no fue narrado, y que la autora imagina según las experiencias de su protagonista, causal o casualmente llamada igual que ella. Su uso de material de archivo como imágenes y canciones también entabla una relación con lo preexistente, pero su reordenamiento y recontextualización expresan una alteración subjetiva que pretende renarrar una historia mediante resaltar sus contradicciones y sus resonares; por último, admite la historia como memoria, y ésta como relato, por lo que también reflexiona abiertamente sobre las narrativas como construcciones cargada de interpretación, es decir, una ficción cargada de realidad.

La animación comienza con un océano de donde surge un tocadiscos en forma de pavorreal

que tocará canciones de Annette Hanshaw, cantante de jazz neoyorkina del siglo XX. Desde entonces se presentan las tres dimensiones narrativas. Primero, la Crítica: una mujer acariciando la pierna de un hombre que parece heroico y favorecido por las deidades. Luego, la Íntima: Nos situamos en San Francisco del siglo XXI, una pareja duerme con un gato. Por último, la Histórica: India, "Hace mucho tiempo", tres personajes que tratan de recordar el Ramayana usando sólo su memoria y conversación.

En la dimensión Crítica, la autora imagina el Ramayana ya no desde Rama, sino desde una Sita ficcionada por ella. "No puedo vivir sin ti" canta la protagonista al comenzar el musical con piezas de Hanshaw, planteando desde el inicio una atemporalidad en la que las mujeres, desde el siglo VIII a.C. hasta el XXI d.C., son narradas como enamoradas dispuestas a hacer todo por los hombres que aman, como, en este caso, acompañarlo en el exilio al bosque. Así comienza la historia de Sita: una mujer devota que pide poco y es capaz de esperar fiel y gratamente: "El amor me ha abierto los ojos (...) Qué no haría por mi hombre".

Lo mismo que con las imágenes, canciones de procedencias distintas son presentadas en un nuevo contexto que altera su significado. Las letras de Hanshaw pasan de apelar a un romance idílico, un enamoramiento total de "dos contra el mundo" que durará por siempre debido a su sinceridad y brío, a una sátira del amor romántico patriarcal, su jerarquía y los roles de género dentro de él. El heroico mundo de Rama y el sumiso esperar de Sita podrán no encontrarse en la intención original de estas canciones, pero esta nueva perspectiva las hace vitales para comprender la desesperación de sus protagonistas.

La música es un aspecto crucial en *Sita sings the blues* y en su influencia para "A flor de piel". Pienso en Julia como cantante mezzosoprano entonando "The last rose of summer" y recuerdo la resignificación de las canciones de Hanshaw dirigidas a Rama, la ironía que resalta y los ecos que demuestra. Aquellas canciones que Julia cantó, o pudo haber cantado, pueden ayudar a reflexionar sobre las contradicciones de sus tiempos, que bien podrían ser los nuestros. La realidad que crea una canción es diferente dependiendo desde dónde la narramos. Tomando como referente esta canción, su verso "*Thus kindly I scanner thy leaves o'er the bed / Where thy*

*mates of the garden lie scentless and dead*" (Así, amablemente esparzo tus hojas en la cama / Donde tus compañeros del jardín yacen sin olor y muertos), se pensaría diferente contextualizado, por ejemplo, en su sepultura en 2013 cuando fue honrada con ramos y ramos de flores, que en su cadáver escondido en un armario del Instituto de Medicina Forense de Oslo.

Del mismo modo, podemos pensar en una Julia dando a luz, o siendo apartada de su hijo en 1976 y ambas bien podrían cantar "*No flower of her kindred, no rose bud is nigh*" (Ninguna flor de su parentela, ningún capullo de rosa está cerca); o en una Julia enamorada cantando "*Oh who would inhabit this bleak world alone?*" (Oh ¿Quién habitaría solo este mundo sombrío?), lo mismo que una Julia momificada siendo exhibida junto a su hijo en cajas de cristal. Este juego musical honra no sólo los hechos históricos al tomar elementos registrados, sino también todo lo que ignoramos de Julia, con el mismo espíritu que tiene el *collage* para resignificar la historia, abriendo reflexiones sobre qué dicen estas contradicciones sobre nuestros tiempos y vidas.

Sita es secuestrada por Ravana, como lo muestra la obra original. La gran problemática comienza, sin embargo, cuando Rama la rescata, ya que sospecha sobre su conducta al haber vivido en la casa de otro hombre. Entonces se comienzan a exigir pruebas de su "pureza", a pesar de que ella asegura no haber mantenido relaciones sexuales con su captor. Al regresar a casa, Sita descubre que está embarazada y con ello las especulaciones sobre lo sucedido se toman no sólo como verdad, sino como margen de juicio social para las otras mujeres. En ese momento, Rama se da cuenta que Sita afecta su reputación y el respeto de sus súbditos, así que la reniega al bosque: "Soy sólo una mujer, que es sólo humana, por quien te deberías lamentar", canta Sita con la voz de Annette. Finalmente, una vez que sus gemelos son jóvenes y descubren la identidad de su padre, Rama insiste en que ella muestre (nuevamente) su "pureza". La Sita de Paley está agotada. Su fatal destino la regresa al vientre de la madre tierra, probado efectivamente que Rama es el padre de sus hijos, pero poniendo fin a una vida de espera y devoción, de maltratos y abandono.

La importancia de este acercamiento ficcionado a lo que Sita pudo haber sentido frente a

estos maltratos, no recae propiamente en describir lo que objetivamente pasó ni lo que se expresa en el Ramayana, ni siquiera lo que recuerdan sus lectores, sino en lo que una persona específica interpreta actualmente de este pasado, con fin de imaginar nuevas posibilidades en su propia vida, resonando no sólo con Sita, sino con otras personas que en sus propias subjetividades, pueden haber sentido lo mismo, a su modo. Cabe mencionar que la animación de este apartado es creado originalmente para la película, profundizando la idea de la creación de un nuevo punto de vista de esta historia, naciente de la imaginación de la directora.



Fotogramas de *Sita Sings the Blues* (Paley, 2008)

Esta ficcionalización es un reacomodo de la realidad para intervenirla, de/re-construirla, guiarla de un modo diferente. Debido al poder de la resignificación mediante la creación de imágenes, la importancia de la interpretación recae no sólo en un reacomodo subjetivo, sino también en la propuesta de nuevas miradas y narrativas que presentan terreno de cambios al mover el foco a otras historias y perspectivas. Ese es el potencial temporal de la re-interpretación: la imaginación no sólo del pasado, sino también del presente y futuro.

Dicho potencial también se entrevé en la dimensión Íntima de la película, en la que conocemos a Nina, una joven mujer que vive en la California contemporánea. Ella, como la Sita que crea Paley, es también una mujer devota que espera y actúa en función de los deseos de su pareja. Las repeticiones de narrativa, efectos sonoros y e imágenes en *collage* son una manera no sólo de enfatizar la diversidad entre la similitud, sino también la semejanza entre diferentes

mujeres que muestran comunes denominadores en la manera en la que viven el amor, a pesar de las distancias temporales, geográficas y culturales, creando así puentes de comunicación entre historias que a simple vista podrían parecer desconectadas. En los ecos se entretrejen temporalidades.

Existen en la película coincidencias claras entre estas dos personajes Sita y Nina, como por ejemplo, Nina que viaja a India para visitar a su ex-novio, y Sita que es secuestrada de India lejos de su esposo. Es gracias a ellas que la autora se permite conectar, empatizar con personas aparentemente lejanas y diferentes, lo cual permite una revisión crítica de su propia vida, así de cómo la historia ha sido contada, por quién y desde quién.

El final de Nina, sin embargo, es distinto al de Sita. Ella no es fastidiada hasta regresar a la madre tierra, sino que tiene otras alternativas marcadas por diferencias históricas cargadas de emancipaciones de algunas mujeres en el siglo XXI, tales como tener un trabajo propio e independencia económica a la de la pareja; poder rentar propiedades donde construir un hogar; vivir con una mascota en vez de crear forzosamente una familia biológica; ser capaz y libre de leer el "Ramayana" a la par que "La historia de Sita" de Jaqueline Suthren Hirst; y, no menos importante, poder usar su potencial creativo mediante el cuestionar su vida, sucesos y acciones, en una empatía que le permite hilarse con otras mujeres de otros tiempos y geografías para construir su propio destino así como una película al respecto. Es decir, puede decidir sobre su vida y ser quien narra su historia.

La animación del mundo contemporáneo también propone el juego con material de archivo, por ejemplo, las ciudades en las que acompañamos a Nina combinan edificios creados originalmente para la obra, y otros recuperados de otros lugares, así, sus calles de trazos digitales son transitados por coches como salidos de revista, mientras que los personajes dibujados en caricatura conviven en departamentos adornados con objetos realistas.

Finalmente, el elemento principal de la dimensión Histórica, es la reconstrucción del Ramayana mediante los recuerdos del libro mismo, lo cual propone un espacio donde convergen recuerdo y registro, admitiendo el carácter interpretativo de ambas. "Qué reto son estas

historias” dice uno de los personajes cuando no pueden encontrar claridad sobre cómo Sita dejó pistas para que Rama supiera su paradero después del secuestro de Ravana. Esta propuesta conlleva que toda historia se crea de discrepancias, información faltante, discusiones y puntos de vista donde la duda permanece viva, creando así una paradoja del tiempo: nuestro recuerdo del pasado tiene huecos, pero siempre resuena en el presente.



Fotogramas de *Sita Sings the Blues* (Paley, 2008)

La animación en esta dimensión se sirve de archivos históricos que se entremezclan de forma juguetona en un debate contemporáneo, llevado a cabo con figuras de teatro de sombras. A ello se le añaden intervenciones del relato tal como aparece en el Ramayana, representado de forma más tradicional, haciéndole un guiño a la objetividad histórica. Dicho debate se acompaña de imágenes de los tiempos de Ayodhya, vestigios de los tiempos antes de Cristo, mapas, portadas del Ramayana, bibliotecas, instrumentos musicales, logos, astronautas, etc., que son intervenidas tanto en su reordenamiento, como con palabras gráficas y dibujos, manipulando de forma crítica y satírica no sólo la imagen original misma, sino también su significado.

Según esta conversación, cuando Sita es llevada a Lanka le comenta a su captor que ella tiene los poderes suficientes para liberarse, pero decide no usarlos debido a que Rama, en su carácter de esposo, no se lo ha autorizado. A partir de situaciones como ésta comienzan ciertas discusiones que orbitan problemáticas de género. Particularmente este suceso despierta la pregunta sobre el porqué alguien se rehusa a usar un poder con el que cuenta. En la

conversación se llega a argumentar que es posible que ella quisiera ser rescatada por Rama para ayudarlo a realzar su gloria. Más allá de si ésta era la intención "verdadera" de Sita o no, me parece que la importancia de haber llegado a esta conclusión (como a cualquier otra), reside en lo que la interpretación revela desde la especulación del pasado y la percepción de un presente.

En otras palabras, me parece que en el intercambio de pensares, cada testimonio revela su contexto tanto personal como histórico. Por ejemplo, en otro punto de la película se discute nuevamente sobre esta decisión de Sita. Esta vez se argumenta que el haber regresado antes a casa bajo otros métodos, o más bien, bajo sus propios métodos, habría salvado muchas vidas. A ello la mujer señala el "amor incondicional" que una mujer le debía a su marido en aquella época, pero es interrumpida por uno de sus homólogos con la crítica a Sita por permanecer fiel a Rama, de la misma manera en la que mujeres contemporáneas permanecen con parejas masculinas que no muestran respeto recíproco. Este personaje incluso defiende que hay una "perspectiva femenina" de la cual la propia Sita es culpable, porque es lógico que nadie debería amar a quien te maltrata. La mujer permanece callada por un breve momento y responde: "De ahí que es amor *incondicional*".



Fotogramas de *Sita Sings the Blues* (Paley, 2008)

La historia se hace de puntos de vista, miradas atravesadas por nuestra perspectiva geográfica, corporal, psicológica, afectiva y social, por lo tanto toda historia es tan circunstancial y subjetiva como cualquier otra, pero ninguna está sola. De este modo, la variedad de

perspectivas ayuda a crear una visión más amplia, por ejemplo, si este personaje no hubiera estado en las conversaciones descritas probablemente la conclusión hubiera sido diferente, quizá se hubiera detenido en la abstracción de una "perspectiva femenina" gracias al consenso unánime, en lugar de situar esta problemática desde su contexto histórico y desde la empatía con experiencias empíricas contemporáneas.

“A flor de piel” puede tener muchos aprendizajes de esta película, comenzando por el uso del *collage* para construir puentes más allá de las diferencias geográficas, temporales, históricas, etc. El crear algo nuevo con lo pasado brinda nuevas intenciones e interpretaciones a la realidad, convirtiendo los testimonios, vestigios, hechos, datos y escritos, en historias complejas de empatía que pueden trastocar el presente. Debido a que este trabajo va dirigido hacia la reivindicación, dignificación y liberación de los cuerpos, la animación de *collage*, gracias al potencial de reapropiación y manipulación de material de archivo, puede revelar el contexto histórico de Julia y la estigmatización del vello femenino, evidenciando sus contradicciones mediante la reconstrucción del discurso.

Por otra parte, la forma en la que Paley ficciona a Sita, da marcos para la ficcionalización de Julia, lo cual ayuda a determinar una posición y responsabilidad ética respecto a la narración de su historia. Mi intención, pues, es reivindicarla a través de la crítica de sus tiempos con la empatía con la que alguien del siglo XXI puede llegar a sentirla, por lo tanto la renarración de su historia no pretende describirla o crearle identidad, sino crear puentes para comprenderla en un esfuerzo de comprender nuestra propia historia, nuestra propia cotidianidad para imaginar y construir mejores presentes y futuros.

La forma en la que Paley logra entablar relaciones íntimas entre estas diferentes temporalidades, así como el uso de las conversaciones abiertas entre participantes cuestionar la construcción de los relatos, inspiran la creación de un marco de trabajo a través del cual se puedan revelar los contextos objetivos y subjetivos, históricos y cotidianos, personales y políticos detrás de las reflexiones vagas, los recuerdos y las sensaciones compartidas, con fin de continuar con la búsqueda de los ecos.

La animación de *collage* también es un elemento que inspira este trabajo gracias a su potencial resignificativo. De este modo planeo manipular el archivo que existe sobre Julia como pósters, fotografías, dibujos, etc., para revelar los discursos científicos y de exhibición de su época. Del mismo modo se tomarán pétalos, flores y hojas para simbolizar lo que crece en nuestra piel, principio que le da nombre a la obra, haciendo alusión a las políticas sobre el cuerpo, pero también a las flores en la vida de Julia, por ejemplo, en la canción mencionada, las flores sobre su tumba y la iniciativa de Laura Anderson Barbata, “A flower for Julia”.

Esta película inspira mi documental en el tomar canciones, imágenes y narrativas preexistentes para construir una nueva perspectiva de una persona considerada secundaria en la historia de un héroe. Hablar de Julia es hablar de todas, todes y todos. Desde lo que vivimos hoy podemos construir puentes de empatía más allá de las diferencias temporales y geográficas que nos separan de ella y de cualquier otra persona. Esto es importante porque en el estudio del pasado, del camino que nos llevó hasta aquí, podemos comprender los retos que heredamos, así a través del contexto social e historia personal de Julia, podemos seguir las pistas de cómo se construyó nuestro presente, así como Nina Paley lo hace con Sita.

## **4.2 Ensayo: Lo personal y lo político**

### **Exploración de *Réponse de femmes: Notre corps, notre sex* (1975) de Agnès Varda**

*Fui comprendiendo que no era, ni mucho menos soy, la única mujer que rompe con las imposiciones que inhiben nuestra posibilidad de ser personas humanamente libres, únicas y completas*

- “Mi cuerpo es un territorio político” de Dorotea Gómez Grijalva

La vida es un ensayo y error y ensayo. Hay en ella, en pensar y pensarla, una duda constante que es fuerza creadora de ideas y acción. Esta duda, a pesar de su incertidumbre, contiene

también el encanto de la libertad, la ensoñación y la meditación, del latido de la reflexión, la conciencia, la creación y la crítica; elementos que interactúan, casi sin separación, en la vida socio-política del ser humano.

En su escrito "The carrier bag theory of fiction", la escritora Ursula K. LeGuin (1989) analiza el relato del héroe como una botella que contiene cuentos de espadas, victorias y matanzas. La narrativa que nace en este relato plantea una humanidad basada en la civilización, y que transcurre como una flecha: "comenzando aquí y yendo directamente allí y ¡THOK! dando en blanco (que cae muerto)" (p. 169), su principal interés es el conflicto, pero su fundamento es él: el héroe de pedestal, de competencia, de soluciones. Hemos escuchado esta historia muchas veces, la novedad sería acercarnos a conocer al contenedor.

Aludiendo a la recolección de papas, la autora menciona que incluso antes de usar la herramienta de extracción de la tierra, ya se tiene un método para transportar esa energía a casa. Aquí, la metáfora para contar historias es una bolsa arraigada en la cultura, que contiene aquello que nos encontramos en el camino para comer, coleccionar, apreciar, transformar; una dinámica muy diferente a la de la flecha. Al ser la flecha la narrativa hegemónica, la bolsa queda renegada: "Es cierto, dijeron. Lo que eres es una mujer. Posiblemente no un ser humano en absoluto, indudablemente defectuosa. Ahora cállate mientras seguimos con la narración de la Historia del Ascenso del Hombre, el Héroe" (p.167). Hay, sin embargo, otras formas de ser humano, más aún, de ser, de narrarnos.

El contar una historia trasciende una sola narrativa. Similar a LeGuin, quien piensa que la vida se cuenta con travesuras y chistes, así como con novelas, creo que la narrativa se puede encontrar en una plática de café, un telar, una colección de pétalos o rocas. Una historia nunca empieza ni termina de manera lineal y unidireccional como la flecha, sino que retumba en los ecos de la memoria y se ordena y reordena cada vez que se cuenta. El cine puede mantener una metáfora en una bolsa así como la autora la encuentra con las novelas: Las películas contienen imágenes. Las imágenes contienen cosas. Tienen significados.

Las películas, por lo tanto, contienen relaciones con posibilidades más allá de las jerarquías

de competencia y victoria del héroe; contienen personas. Sin inicios ni finales, sin pedestales de admiración ni de exhibición, por el contrario, una complejidad intersubjetiva de lo que encontramos en el camino y deseamos, por cualquier razón, atesorar, guardar, mantener. Dentro de sus imágenes y narrativas, sus elementos y ordenamiento, su mundo y discurso, el cine contiene las relaciones de los seres humanos hacia sí mismos y el medio en el que actúan. Contrario a la idea del héroe que por buscar el triunfo siempre lo acompaña la tragedia, la complejidad de las relaciones humanas se acompaña de una riqueza que encuentra su trascendencia simplemente en ser parte de la vida misma: "Llena de comienzos y finales, de iniciaciones, de pérdidas, de transformaciones y traslaciones, y muchas más tretas que conflictos, muchos menos triunfos que trampas y delirios; lleno de naves espaciales que se atascan, misiones que fallan y gente que no entiende" (p. 169), siempre hay espacio para otras historias, otros personajes y otras narrativas.

El paradigma del héroe como es cuestionado por LeGuin, distinguido por certezas y aciertos, no se ve a sí mismo ni como ensayo, ni mucho menos como error, por el contrario, busca solidificarse como un método infalible para llegar a una verdad fija, inamovible, objetiva e inexorable que se relata en inicios y finales de cronologías lineales y mundos planeados, mayormente clasificados, y siempre jerarquizados. Su aspiración racional desatiende la especulación, lo sagrado, la emotividad, la intuición, la curiosidad.

Al pensar en la vida y contexto de Julia Pastrana narrados por la eugenesia del siglo XIX, resalta su falta de conexión y empatía, su dureza y autonombra agencia para alienar otredades y justificar opresiones. Aunque ya se han desmentido muchas creencias de la época, creo que el control de los cuerpos e identidades continúa siendo una herida abierta, aunque justificada con otros discursos, igualmente deterministas, monolíticos y hegemónicos. Por lo tanto, el acercamiento más ético a los, las, les participantes de "A flor de piel" debe dirigirse hacia el entendimiento mediante lo abierto, el recuerdo, el cambio. Se requiere, entonces, la oportunidad de poder saltar, regresar, retractarse, atraerse por otros rastros, seguir otras pistas: "El alma de una excursión es la libertad, la completa libertad para pensar, sentir y hacer exactamente lo que

uno desee", escribe el ensayista inglés William Hazlitt (2010, p. 32).

Para investigar cómo un discurso se ha internalizado, normalizado y sancionado en la cotidianidad de las personas, más que certidumbres, se requiere libertad de indagar en las vivencias subjetivas. Creo que es en ellas donde se pueden recorrer múltiples caminos de interpretación que hilan el tapiz del cuerpo, en las particularidades de sus deambulaciones donde están alojadas coincidencias que, en su resonar con otras, pueden revelar fenómenos sociales, intersubjetivos e históricos.

Con ese espíritu de libertad vagabunda e íntima, Agnès Varda, otra recolectora de papas como LeGuin, realiza su cine-panfleto de 1975 *Réponse de femmes: Notre corps, notre sex*, en el que reflexiona a partir de una pregunta hecha por Antenne 2 para la revista F. Comme Femme: ¿Qué es ser mujer? La directora plantea una diferencia importante, similar a la que procuro mantener en este trabajo, entre la Mujer y las mujeres, la primera siendo entendida como un personaje monolítico categorizado en un mundo de hegemonía masculina, mientras que la segunda se refiere a la diversidad de sujetos históricos que habitan esta identidad. Es así que a partir de una pregunta que abre muchas más, Varda explora la Mujer a partir de las mujeres y la injerencia de lo personal en lo político.

Las mujeres que aparecen a cuadro (incluida Varda) suelen sostener vidrios sobre los cuales se escriben preguntas, conceptos y temas que buscan cuestionar ciertos planteamientos de su sociedad: “¿Qué es ser mujer?”, “La mujer”, “Las mujeres”, “¿Todas las mujeres quieren ser madres?”, “¿Qué es una verdadera mujer?”, “Plan prohibido por el artículo 283 del Código Penal”, “De niñas nos dicen “esconde tu pipí, ahí no hay nada que mostrar”. Entre estos debates, la directora revela las claquetas de diferentes tomas, declarando expresamente no sólo las preocupaciones del trabajo, sino también el uso mismo del cine.

La cámara de Jacques Reiss y Michel Thiriet no le teme al cuerpo, lo muestra sin distancias ni fetiches; tampoco a las caras o a las miradas, más bien permite que sus personajes vean directamente a cámara, como incitando al público a pensar con ellas, a verlas a cada una en su propia singularidad. Es importante remarcar que las mujeres desnudas que participaron en la

película aparecen con vello púbico en un espacio donde no es ni estigma ni tabú, donde no se ven ni siquiera agobiadas al respecto. Para liberar el vello femenino en las imágenes, podemos comenzar con eso: reconocer su existencia y representarlo.

La directora abre el cine no sólo a su papel documental en cuanto al registro de la realidad, como lo sería, por ejemplo, a través de las entrevistas que realiza a mujeres en la calle sobre lo que piensan de su propia experiencia de género, o al mostrarnos revistas y afiches donde modelos son erotizadas; lo abre también a la conversación que crea tanto dentro como fuera de pantalla, es decir, en las afectaciones que pudiera tener sobre cómo vivimos la realidad. Es desde su forma, una invitación a la reflexión.

Todas las personas que escuchamos y vemos a la par son mujeres, mientras que la única voz masculina, dedicada a hacer preguntas y notas, suena fuera de cuadro como representando aquel comentario impersonal de la sociedad patriarcal. Con eventuales silencios contemplamos a diferentes mujeres y hombres mirar el ojo de la cámara, silencios intercalados con celebraciones conjuntas y testimonios compartidos entre individuos. Esta conversación a diferentes voces se extiende a los sonidos de la sociedad que habita la directora, en sus testimonios y calles, sus escuelas y tumultos, pláticas entre mujeres que suenan al fondo de tarareos juguetones.

El trabajo comienza con una proclamación sobre el cuerpo que es reducido a los pechos y el sexo. Desafiando este postulado una mujer dice a cámara: “Soy yo, todo mi cuerpo soy yo, no me limito a los ardorosos deseos de los hombres”. Así, se reflexiona sobre cómo las concepciones del cuerpo definen la manera en la que las personas funcionan en sociedad. “Cómo vivimos nuestro sexo?” Se preguntan las personajes: “Si aparecemos desnudas en este film no es para exhibirnos, ni para que nos coman con los ojos. Queremos afirmar nuestro deseo. Voluptuosidad no es voyeurismo, sexualidad no es una tienda erótica, el amor no es chantaje. Hallarse en un cuerpo de mujer es como vivir una enorme contradicción ¡Y vaya contradicción! Por un lado, nos dicen ‘tápate, cubre tu sexo’, y por el otro nos dicen ‘muéstrate, tú gustas, tu cuerpo vende’. Se podrían poner de acuerdo”.

El cortometraje se basa en un guion escrito por Varda que se corporaliza en sus protagonistas, de modo que el enfoque atiende no a quién es autora de qué idea, sino a la idea misma que circula indistintamente entre todas. Del mismo modo, se crea una red de voces en la que se expone la diversidad de perspectivas que se ramifican de una misma raíz. Es decir, se admite que lo universal atraviesa lo individual, así como que lo individual diversifica lo universal. Se asumen la opresión y la liberación como elementos que trascienden al individuo para poner atención a lo colectivo como una interrelación viva entre sus participantes y que, por lo tanto, tiene el poder de crear, de construir, de transformar.

Por ello, creo que el compartir experiencias subjetivas no sólo revela estructuras sociales, sino que también estimula la imaginación de nuevas realidades. Esto requiere, sin embargo, un esfuerzo de reflexión y liberación. Es así que en la película se cuestiona cómo las mujeres se pueden entender desde ellas mismas más allá de la mirada y epistemología masculina: "Hay que reinventar a la mujer", un hombre responde: "Entonces hay que reinventar el amor", "De acuerdo" concluye el grupo de mujeres. El trabajo concluye de esta manera, dejando espacio abierto no sólo al diálogo dentro de pantalla, sino extendiéndolo hacia las posibilidades sociales que se pueden crear mediante el papel activo del intercambio, imaginación y acción.



Fotogramas de *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (Varda, 1975)

El ensayo propone una tarea transformadora al darle papel central a la crítica, el intercambio y la construcción de criterios, más que al dar una lección, convencer o adoctrinar. "A diferencia del documental tradicional, el ensayo abre la libertad de movimiento en el tiempo-

espacio, se abre a las fantasías, alegorías” menciona el artista alemán Hans Richter (2017, p. 91). Esta movilidad apela al potencial del arte como un catalizador de cambio social, lo cual requiere, por lo tanto, responsabilidad ética, particularmente entendiendo la construcción de realidades como algo que actúa en diferentes capas tanto temporales, es decir a nivel pasado, presente y futuro, así como espaciales como en el cuerpo-territorio, en lo cual se ahondará en el siguiente apartado.

Aprovechando estos saltos temporales y a partir de la representación de mujeres de diversas edades, Varda le brinda un peso importante a la infancia en cuanto a que estas categorías sexuales se imponen desde el nacimiento y se remarcan a lo largo de la vida. De este modo desde que el ser humano comienza a conectar con el mundo se le enseña quién debe ser, cómo se debe mostrar, cómo debe comportarse individual y socialmente. Una niña rodeada de dos bebés dice en dos diferentes ocasiones a cámara: "Ahora eso va a cambiar".

De este modo, una de las preguntas adyacentes de la película es si todas las mujeres desean ser madres, a la cual una contesta que sí, otra sonriendo responde que no; ambas se expresan sin divisiones ni prejuicios, una al lado de la otra. Después, la película muestra varios cuerpos desnudos de mujeres embarazadas e infantes andando por ahí. Las diferencias entre cada una se distinguen en sus discursos sobre sus deseos en contraposición a los de la sociedad, pero, entre ellas no sólo se muestra la vasta diversidad del ser humano sino también el potencial de colectividad.

Es así que el “yo” se entiende también en sus variedades del pasado, en el entendimiento empático con otros seres, en una interacción activa con su realidad en presente y futuro, extendiendo. El comprender las variaciones que orbitan un mismo fenómeno es importante también porque en ese resonar se entiende un “nosotros”, “nosotras”, “nosotres”, como se plantea en el trabajo de Varda: “Soy única, ok, pero soy todas las mujeres”. En esta afirmación se refrenda la responsabilidad que tenemos al imaginar nuevas concepciones cinematográficas, en cuanto a que en ellas cohabitan también las sociales, identitarias y epistémicas.



Fotogramas de *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (Varda, 1975)

El poner atención a la experiencia implica pensar en un “yo” habitando su realidad y en ello no sólo su posición particular frente a la vida, sino que también en la de otras personas que puedan encontrarse en ella. Ahí recae el gran potencial de empatía del cual el cine puede ser vía, es por ello que busco abrazar el poder de la subjetividad y la interpretación que propone el ensayo: “Delatar la red de su objetividad como una mera organización subjetiva” (Adorno, 2001, p. 39), y viceversa.

Cuando la directora hace las entrevistas mencionadas, diferentes mujeres hablan de su relación con su cuerpo, particularmente con su sexo. Desde sus sentires, recuerdos y críticas, se explora el cuerpo en su dimensión psicológica y social. Se habla de estereotipos y tabúes de manera abierta y con atención en la liberación. Inmediatamente, sin embargo, nos situamos en las revistas de la época, un medio de comunicación masiva cuyas imágenes son mujeres bien peinadas, bien vestidas, con falda y por supuesto depiladas; mujeres semidesnudas que enseñan los senos pero ocultan la cara; cuerpos sexualizados, erotizados; seres objetificados como mercancías; seres mágicos, irreales, idealizados. Nunca personas.

Contrapuesto a estas imágenes sobre la mujer, las personajes de la película nos regresan a las mujeres de carne y hueso: "Cada vez que desvisten a una mujer para vender un producto, a la que desvisten es a mí. Soy yo la que está expuesta. Soy yo la desgraciada. Soy yo la deseada. Soy yo la criticada. Soy yo la comprada. Soy yo la que piden por teléfono. Soy yo la pagada con un cheque o en efectivo. Soy yo a la que ofrecen para el deseo masculino". En esta idea se muestra que las representaciones tienen efectos en la vida material, social y psicológica de las personas,

pero también responde a un punto de vista que reconoce el resonar del yo dentro del colectivo. Al mostrar mujeres no alienadas ni de sus cuerpos ni de ellas mismas ni entre ellas, se tejen hilos que conectan lo personal y lo político hasta volverlo una unidad indivisible.

Una de ellas acaricia su abdomen de embarazada y pronuncia "Me siento bella, plena y deseable", postulado en el que su vello es tan natural que ni siquiera se menciona. Por lo tanto, creo que aquello que pudiera resultar insignificante debido a su repetitividad, cotidianeidad o perpetuidad, realmente deja al descubierto las relaciones que las personas han creado en su mundo, así como las que su mundo les ha creado.



Fotogramas de *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe* (Varda, 1975)

Estas dinámicas, sin embargo, no siempre se vive desde la conciencia y la crítica, mucho de sus sedimentos se basan en la vivencia sisífica, por ello es necesario entrar a las profundidades de la reflexión, del recuerdo y la palabra. La intimidad del día a día contiene también fuerza política, por ello, en los cuerpos, en las decisiones cotidianas, existe un potencial de liberación. Creo que, la aproximación a la estigmatización del vello femenino debe tener el mismo espíritu del retorno, de cohabitación de tiempos, de sentires y pensares contruidos intersubjetivamente. Un viaje de umbrales que se despliegan en el compartir vivencias que se entienden en sus circunstancias comunes, como un mosaico social.

Es así que creo que el ensayo amplifica las posibilidades del cine y la sociedad en muchas y diversas maneras: la constitución de un "yo" por el todo, la coordinación de la multiplicidad, el libre tránsito de ideas, la apertura y ramificación de caminos, los saltos entre espacios y tiempos,

el papel primordial de la crítica, el regreso y desvarío de la reflexión, la reivindicación de la experiencia subjetiva, su corazón radical desde y hacia el cambio, y por supuesto, el desdibujamiento de lo personal y lo político. Todos estos elementos son cruciales en este trabajo, que es sólo uno de los muchos horizontes ensoñados de liberación, imaginación y empatía. “De modo que continuará”, finaliza Varda.

A casi 50 años de la película, hoy podemos cuestionar ciertos planteamientos respecto al cuerpo en función del género, particularmente con el que abre: “Ser mujer es haber nacido con un sexo femenino”; del mismo modo, podemos notar que las personas representadas, a pesar de variar en cuanto a edad, tienen todas un mismo tono de piel claro, cuestiones que hablan tanto del contexto de la directora en su momento, como de la apertura y madurez a la que han llegado hoy ciertos debates, en ciertos círculos.

No obstante, *Réponse de femmes* es un referente fundamental para “A flor de piel” principalmente por la importancia que le da al cuerpo y a la experiencia, con una cámara cercana, que las personajes pueden ver fijamente (o no). Varda toma el cine como un espacio donde las mujeres pueden narrar sus propias historias. Como dice su título, en este trabajo las preguntas hechas sobre ellas son contestadas por ellas mismas. Aquí, las voces de cada una suenan por todas, no sólo hacia sus contemporáneas, pero hacia sus versiones de infancia y las nuevas generaciones.

Por su parte, las entrevistas que la directora realiza a transeúntes proponen una profundidad interesante ya que hablan de realidades desde ellas mismas, ahondando el guion que escribe la directora, con comentarios sociales espontáneos, lo cual abre la curiosidad a lo que piensan las, los, les transeúntes hoy en día respecto al vello. Otro elemento que propone esta película respecto a la exploración de la realidad es el registro de imágenes publicitarias, que sirven como pruebas de la sociedad a la que responden estas mujeres, lo cual también me incentiva a usar estos materiales para el *collage* del proyecto, con fin de manipular sus significados, a la vez que revelar sus contextos y papeles en la producción y reproducción de la feminidad.

Finalmente, el ensayo, como bien lo demuestra Varda en éste y muchos otros trabajos,

permite hacer resonar experiencias comunes entre diferentes personajes ya que tiene la capacidad de burlar tiempo y espacio, certezas y lógicas, dando prioridad más bien a la duda, al pensar. Este potencial de libertad me permitiría reflexionar sobre el pasado, la infancia y el cuerpo desde experiencias subjetivas, al mismo tiempo que entablar puentes empáticos con Julia, articulados desde mi propia exploración.

### **4.3 Feminismo: Compartir desde el cuerpo-territorio**

#### **Exploración de *Negra* (2020) de Medhin Tewolde Serrano**

*Si abriéramos personas, encontraríamos paisajes*

- "Las playas de Agnès" de Agnès Varda

Yuderkys Espinosa abre su libro "Escritos de una lesbiana oscura" (2007) con una pregunta fundamental que descansa en cada ser humano y narrativa: ¿Quién soy yo? Recordando a Foucault, la filósofa dominicana reflexiona sobre la producción de sujetos como identidades dentro de lógicas binarias entre el yo y lo otro, tales como categorías sexuales y raciales: "En efecto, las subordinaciones han producido sistemas de diferencias artificiales, estáticas, estables, predeterminadas, que han llevado a la construcción de estereotipos de identidad, que se asignan a las/os individuos, de acuerdo a determinadas características, regularmente físicas, que comparte con un grupo determinado" (p. 28).

Por ello, cuando la autora habla de identidad, critica los esencialismos universales para proponer un estudio de su configuración cultural. Si no hay significados inherentes en los cuerpos, sino ficcionalizaciones que le otorgan cierto sentido y que operan como verdades cotidianas para su control, "Se concluye, entonces, que la identidad nunca es el fin, sino el principio de la autoconciencia. Apelar a identidades prefiguradas, delimitadas, polarizadas, no

es más que contribuir a la perpetuación de la lógica de opresión" (p. 29), por lo tanto, es dentro de la construcción de nuevas identidades fuera de estos sistemas binarios de dominación, donde las personas se pueden comenzar a reconocer bajo otras perspectivas, otras historias, otros discursos.

Es así que Espinosa habla sobre una política radical del cuerpo, ya que lo considera el centro de la política y el pensamiento: "Cuerpo no como algo inerte, separado, cosa ahí, sino como lugar desde donde tocamos el mundo, desde donde aparecemos en él. Cuerpo que soy en mí misma, espacio de visibilidad de mi ser; por eso, espacio de la experiencia íntima, desde donde pienso el mundo, desde donde me doy a la libertad y/o dominio" (p. 68-69). Si la identidad es el principio de la autoconciencia, podríamos considerar entonces al cuerpo como su principal territorio.

Existe detrás de toda subjetividad una acción colectiva dentro de la cual la autora atisba una política feminista que apele a una ética del cuidado: "Sólo desde la construcción de espacios de complicidad, amor y confianza por fuera de la ley paterna, podemos transitar puentes de mayor autonomía para todas" (p. 171). De modo que la pregunta "¿Quién soy yo?" viene acompañada de otras que ya se había planteado Judith Butler: "¿Cuándo nos plantearemos lo que permite encontrarnos las unas con las otras? ¿Cuándo y dónde plantearnos la cuestión de cómo queremos vivir juntas?" (citada en p. 77).

La liberación de la identidad y del cuerpo es un trabajo que se da en ecos con otras, otros, otros, porque es a partir de lo que se comparte y de lo que se difiere, donde se encuentran todos los ángulos que conviven en un mismo prisma, por lo tanto, es necesario abrir conversaciones sobre aquellas dinámicas de control que experimentamos en el día a día. El eco que provoca la acción de liberación amplía posibilidades de entendernos, y abre la puerta a que otras personas lo hagan. Lo primordial de proponer conversaciones es que rompen el silencio y la naturalidad con la que se asumió una realidad. "Cuando algo tienen nombre, cuando algo es objeto de discurso adquiere también el estatus de lo posible" (p. 151). Narrarnos, entonces, a pesar de que es un ejercicio continuo, es el primer paso.

Similar a Espinosa, Dorotea Gómez Grijalva considera su cuerpo como un territorio político porque lo comprende desde factores históricos, en vez de lo biológicos "Y, en consecuencia, asumo que ha sido nombrado y construido a partir de ideologías, discursos e ideas que han justificado su opresión, su explotación, su sometimiento, su enajenación y su devaluación. De esa cuenta, reconozco a mi cuerpo como un territorio con historia, memoria y conocimientos, tanto ancestrales como propios de mi historia personal", continúa: "Por otro lado, considero mi cuerpo como el territorio político que en este espacio-tiempo puedo realmente habitar, a partir de mi decisión de repensarme y de construir una historia propia desde una postura reflexiva, crítica y constructiva" (p. 12-13)

La relación que Gómez Grijalva establece con su cuerpo está viva, en constante movimiento, duda y aprendizaje; es un conocimiento que al ir cada vez más profundo admite nunca acabar, pero se mantiene activo porque sabe que es en su hacer, sentir, reflexionar, comer, donde está viva. En el cuerpo está el "cómo transitar la vida" (p. 13). La autora maya relata que la relación con su cuerpo se vio afectada por dos sucesos: una alergia que afectó su piel por doce años, y los insultos racistas que recibía al estudiar la universidad.

Fue hasta que una dermatóloga sugirió que la alergia era una respuesta al trauma del conflicto armado guatemalteco cuando la autora era más joven, que entendió que otras violencias que había vivido, aunque no fueran tan explosivas como un conflicto armado, sino sutiles y cotidianas, la habían atravesado corporalmente. En el cuerpo está el estigma por lo que actúa como determinante en la identidad, pero también, se afecta, *nos* afecta, vivir violencia. El cuerpo no puede evitar ser político.

Al compartir sus vivencias como mujer maya, la escritora comenzó a notar que varias de sus amigas tenían historias similares sobre violencia familiar, desvalorización laboral, imposición de laboral domésticos y familiares. "Aunque muchas vivíamos resguardando nuestros cuerpos, escondiéndolos lo más que podíamos para que no nos manosearan en las calles y en los buses, de todas maneras los hombres nos asediaban y manoseaban nuestros cuerpos a su antojo. La mayoría fuimos educadas para esconder toda evidencia de nuestros períodos menstruales y

cuando menstruábamos sentíamos asco y vergüenza" (p. 19). El compartir rebeldías, aprendizajes, simplemente estar ahí y escuchar, empatizar, ayuda a encontrarnos en otras personas, a comprender que no estamos solas, sino que vivimos procesos sociales comunes, que construimos estos procesos.

El trauma se siente, se aloja y se expresa en el cuerpo, y es también a través de él, sus señales, memoria e historia, que podemos explorar y subsanar el dolor. En el cuerpo se enraíza la memoria, es nuestra vía para sentir el cine y mediante él experimentamos nuestro pasado, memoria, emociones, dinámicas. El cuerpo es territorio de lucha, resistencia y liberación: "Asumir mi cuerpo como un territorio político es un aprendizaje cotidiano e incesante, que ha requerido mucho amor, fuerza de decisión y valor para renunciar a lo que atenta contra mi salud corporal, espiritual y emocional. De esta manera me propongo seguir respetando la particularidad del estilo rítmico y vibrante de este cuerpo con que toco la vida" (p. 39), concluye Gómez Grijalva.

El cuerpo al ser político, es la "escala más micro, más íntima, [el] primer territorio de lucha" (Haesbaert, p. 178), Giulia Marchese escribe: "Más que solo una pura y brutal eliminación, la violencia en la cotidianidad asume códigos, orienta conductas, impone símbolos y significados según los cuales se vive. La violencia educa a mujeres y a comunidades, así como enmarca trayectorias en caminos de vida condicionados por el sexo y la raza con los que se nace y se nos identifica [...] Condiciones que se fundamentan en heridas implantadas en la tridimensionalidad del cuerpo, más que en las dos dimensiones de una imagen de mujeres, o de una carta geográfica." (p. 11)

Nuestro mundo se conforma desde el lugar donde nos situamos. Somos materialidad, espacio, y a la vez perspectiva, subjetividad, identidad, contexto, ancestralidad. El cuerpo, por lo tanto, contiene las relaciones sociales que suceden en, a partir y a través de él, comprendiendo un entramado de relaciones que se afectan unas a otras. El cuerpo es un territorio donde "todo vive" (Haesbaert, p. 292). Ya que en este primer territorio contenemos historia, vida y agencia política, así como memoria, pensamiento, acción, emoción, y según Marchese, potencial de

sanación, es en nuestra relación con nuestros cuerpos donde encontramos pistas de cómo vivimos el poder.

Es así que el concepto de "cuerpo-territorio" contribuye por un lado a "invertir la escala geográfica de análisis de macro a micro, o sea de lo global a lo corporal, para entender las formas de la guerra a través del análisis del papel del cuerpo de las mujeres en este escenario geopolítico" (p. 18), y por otro, a su liberación: "Las mismas categorías que han servido para encajarnos en poblaciones controlables, son las categorías desde las cuales empezar para revertir los fenómenos sistémicos violentos" (Marchese, p. 25). Al hablar de violencia, la autora recuerda que "La palabra 'territorio' viene del latín '*territorium*', palabra que de un lado está etimológicamente vinculada a '*territor*', que significa 'quién posee la tierra' y del otro está vinculada a '*terrorem*', 'terror' " (p. 26) y posteriormente postula una cuestión planeada por Achille Mbembe: "¿Cuál es el lugar de la vida, la muerte y el cuerpo en la guerra?" (citado en p. 21).

Como demuestran los estudios mencionados en el segundo capítulo, la estigmatización del vello femenino se vive generalmente por primera vez en la infancia. Debido a la normalización en sociedad y la internalización a lo largo de la vida, se ha logrado instaurar como parte de un deber cotidiano ligado al género, sin embargo, en su vastedad, continúa siendo algo que no forma parte de nuestras conversaciones más que como un hábito intranscendente ¿Cómo habla esto sobre quién posee el poder sobre el territorio de los cuerpos, la piel y el vello femenino? ¿Cómo actuar contra violencias tan cotidianas que son a la vez tan históricas?

Con una preocupación similar, la directora de Tamaulipas, Medhin Tewolde Serrano, realiza su documental *Negra*, película en la que a partir de su propia experiencia y las de otras mujeres afrodescendientes, reflexiona sobre el racismo como vivencia personal, social y política, no sólo proyectando hacia el recuerdo del pasado, sino hacia la injerencia de la realidad presente y futura. Tewolde comienza la película con la narración de un momento cuando era niña y que marcó un antes y un después en cuanto a su relación con su cuerpo, sociedad y consigo misma: un niño la molestó gritándole "negra".

Con videos caseros de su infancia, que incluyen un concurso de natación, fiestas de cumpleaños y viajes a zonas arqueológicas, la directora cuenta un suceso que no fue registrado, pero que el material de archivo, al coincidir con la edad, nos ayuda para imaginar el contexto, el sentir de aquel entonces. Se nos presenta a la Medhin pequeña, cómo se movía en su espacio, cómo se relacionaba con otras personas, cómo habitaba su mundo. Después, la cámara cambia y nos transportamos a otro tiempo, a otras mujeres, a otras memorias.

En el documental escuchamos los sonidos de la cotidianidad: el peinar del cabello, el caminar en mercados, la respiración al recordar. Escuchamos el agua ya sea en el pasado o en los rituales, caminando o llenando un vaso. Sus olas retumban constantemente en diferentes entornos, sea el mar o una alberca, sea el pasar de una lancha o de una red. Los silencios de la directora y sus personajes son de espera e introspección, mientras que sus pasiones resuenan tanto entre el furor de los tambores y la palabra declamada, como en los suaves y determinados trazos del pincel o del lápiz.



Fotogramas de *Negra* (Tewolde Serrano. 2020)

Tewolde nos acerca a cuatro mujeres afromexicanas (Asucena López, Geidy Mena, Helen Martínez, y Mónica Morales), cuyos testimonios exploran los recuerdos de infancia y adolescencia cuando experimentaron discriminación racista de un modo que determinaría un cambio en ellas mismas. Aunque cada una tiene experiencias diferentes en cuanto a su propia individualidad, entre sus relatos resuenan elementos similares: trauma, dolor, vergüenza, burla,

señalamiento, estereotipos, menosprecio, ignorancia.

Particularmente en la niñez se recibe y se replica. Cuando alguien se enfrenta por primera vez a ciertas dinámicas de opresión, primero hay incompreensión y, dentro de ese misterio, un reacomodo para encajar en la sociedad y sus reglas. “Yo veía mi color, veía el color de la otra persona, si aquel era negro yo también soy negra”, menciona una entrevistada al recordar un personaje en una película que vio de pequeña. Al señalárselo a su padre, éste arremetió contra ella para que no dijera tales cosas: “Desde niño te van enseñando cuál es el camino 'correcto'”, concluye.

De modo similar, cuando Tewolde recuerda aquel suceso de infancia menciona: “En ese momento lo que entendí es que ser negra es algo 'malo', como si algo estuviera 'mal' conmigo, digamos [...] pero no entendí por qué ¿Esto me pasaba solo a mí, o también les pasaba a otras?”. Ahondando en esta sensación, otra personaje reflexiona sobre la internalización y sus consecuencias psicoemocionales: “Te lo empiezas a creer tú misma, y te sientes mal”, es decir, las palabras recibidas se traducen en emociones, en un acomodo de la realidad que determina nuestra relación con nuestro ser, la posición que creemos tener en el mundo y lo que nos es permitido hacer con la potencia de nuestro cuerpo.

Similar a las conclusiones de los estudios mencionados, la película ahonda en que lo que se vive en la niñez desde las amistades, la escuela, la familia y la cotidianeidad, no se quedan en el pasado, sino que tienen repercusiones en la adultez, y pensando en casos como el de Julia, incluso en generaciones por siglos después. El cuerpo-territorio conlleva que estas experiencias no se limitan a las palabras o a los meros cuerpos, sino que se extienden hasta las posibilidades que estas ideas permiten o impiden, afectando la vida misma de las personas, sus oportunidades, sentires, autopercepción, socialización, etc. En sus resonares subjetivos, estos testimonios evidencian tanto que las violencias afectan multidimensionalmente la experiencia humana, como que existen patrones que superan la experiencia individual.

Estas estructuras, según Marchese, logran instaurarse corporalmente a partir de imágenes y narrativas: "Al ser espacio, el cuerpo es un mapa, y al ser mapa, es memoria y sedimentación

histórica. El cuerpo puede llegar a ser una superficie en la cual se inscriben mensajes. Pienso en los macro mapas que son las imágenes publicitarias, mapas que tienen el papel de orientarnos cotidianamente en nuestras conductas y en la configuración de nuestros propios cuerpos, fundamentando una narrativa hegemónica alineada con las necesidades sistémicas.” (p. 25) De modo similar, en la película una adolescente hojea una revista mientras espera que la atiendan en la estética. Lo que ve en sus páginas son sólo mujeres blancas con el cabello lacio. Ella ama su cabello chino, y no lo planea alaciar.

En una cotidianeidad irreflexiva pareciera que el cabello en las revistas es algo neutral, sin embargo, en el cuerpo, en lo que crece en él, operan discursos hegemónicos. Por ejemplo, durante esta escena la estilista argumenta que el cabello chino tiene más limitaciones. En estas palabras se esconde una suposición de ley natural, no obstante, en un contexto de imágenes donde predominan mujeres blancas con cabello lacio, argumentar que el cabello chino tiene limitaciones más que describir una realidad objetiva, es limitarlo políticamente. Lo mismo sucede con la estigmatización del vello femenino. Esta aparente naturalidad y cotidianeidad, actúa en una sociedad que se encarga de negarte y que te dice constantemente que estás 'mal'.



Fotogramas de *Negra* (Tewolde Serrano. 2020)

Entonces la película atiende una cuestión importante: Cómo recuperar el poder para reivindicarse, reconocerse, nombrarse. Una de sus protagonistas ama dibujar y creó un personaje que se enorgullece de su cabello afro. Otra escribe poesía, da clases de baile y realiza rituales. Otra, hace documentales y organiza funciones de cine en su comunidad. Otra, mantiene

conversaciones con personas allegadas y educa a su hijo e hija.

La directora aprovecha la película para su propia sanación y transformación preguntando, bailando, recordando, pero más que nada presentándose frente a cámara. Nos deja compartir con ella ejercicios de introspección en los que indaga en sus propias emociones, vulnerabilidad que también encuentra en sus personajes. En los testimonios de la película salta a la vista un patrón: el arte como trascendencia, expresión, reconocimiento y memoria. Muestra que el trabajo creativo permite un diálogo a partir del contacto, del compartir, dejando ver no sólo que el arte abre emociones, sino también un amplia gama de mujeres que, como Paley, Varda y la misma Tewolde, retoman la agencia de contar su historia, de decidir sobre su propia narración.

La directora menciona elocuentemente: “Las veo y me veo. Nos veo. Lo que me pasó a mí te pasó a ti, nos pasó a muchas. Nos sigue pasando.” Analizando su pregunta inicial sobre si ese recuerdo sólo le había pasado a ella, la directora dilucida que no es un hecho aislado, sino un fenómeno social: “Lo cierto es que este tipo de reacciones que tiene la gente al verme diferente terminaron por hacerme sentir ajena. Sentirme ajena me afectó porque pensaba que lo que me pasaba a mí era personal, como si fuera algo contra mí, contra Medhin. En esta búsqueda me he dado cuenta que no era así. Me ha ayudado a entender que el racismo no es personal, sino estructural”. Más tarde continúa: “Y ahora ¿Qué hacemos con esto? ¿Cómo se trasciende una experiencia racista, cómo se transforma? No podemos controlar lo que la gente nos dice o hace, pero sí podemos controlar cómo reaccionamos y lo que hacemos con ello”. Al respecto, la exploración de Tewolde no se detiene en una exposición de sucesos traumáticos del pasado, sino que encuentra en ellos una oportunidad de sanación intergeneracional.

Así, el recuerdo de las infancias repercute en un pasado temporal más profundo: en la ancestralidad de la abuela y los barcos de personas esclavizadas que llegaron al país; así como en el interior de cada personaje: los detalles, la confrontación, la compasión de su yo adulta. Este resonar se expande también hacia el futuro en cuanto a la creación de otras realidades para que las nuevas generaciones tengan “las puertas abiertas” y no tengan que “empezar desde cero” para disfrutar más de su identidad, cuerpo, piel, creatividad y vida. El documental concluye con

más videos caseros. La Medhin adulta le habla a su hija, a quien reconoce como la razón para hacer esta película. Nada es pasado y las preguntas son eternas, pero a través de este análisis, reflexión y sanación, una madre podría saber mejor cómo sostener y cuidar a su hija para que pueda tener una vida más libre.



Fotogramas de *Negra* (Tewolde Serrano. 2020)

Reconocer el resonar entre experiencias comunes, permite no sólo entender la magnitud de las vivencias compartidas en un juego entre lo personal y lo político, entre lo micro y lo marco, entre el cuerpo y el territorio, sino también, a partir de ellas extender comunidades, tejer otro conocimiento y crear colectividad desde la empatía y la pertenencia. "Entendernos comunitariamente como cuerpo-territorio implica un autorreconocimiento colectivo para construir círculos de confianza y autoconciencia que apuesten en hacer de la violencia algo legible. La violencia deja marcas que es necesario hacer emerger para sanar la experiencia vivida." (Marchese, p. 30) Por ello, tomar esa agencia para reclamar el cuerpo, resignificar la historia y renarrar quiénes somos, es un ejercicio político necesario hacia la liberación.

Tewolde crea una película en la que el pasado, el presente y el futuro se comunican, un intercambio también vivo entre ella y sus personajes, e incluso hacia ella misma. A partir de la indagación de recuerdos de infancia y adolescencia, se plantean importantes implicaciones sobre la política de la piel, que atraviesan la propia identidad hasta constituir nuestra memoria, nuestra narrativa, nuestra corporalidad, nuestras emociones. En el abrir y hacer resonar estas

diferentes subjetividades, se puede ver el entramado socio-político que crean. Es decir, como territorios, no estamos solos.

Por esto, *Negra* es una referencia de gran peso para “A flor de piel”. La presencia a cuadro de la directora implica una apertura a ser trastocada por su propio trabajo, lo cual se enfatiza con el uso de material de archivo con sus videos de infancia y los de su hija, que se muestran como una invitación a su pasado, a su experiencia, a su propio proceso de sanación y reconciliación con ella misma y su entorno. En todos los casos presentados en la película, comenzando por la misma Tewolde, el arte es presentado como una vía de expresión y orgullo, como un espacio que honra las raíces, que nutre la tierra para brotes futuros. La importancia que la documentalista le da al pasado es para construir otras posibilidades, no sólo de sanación personal con el propio recuerdo, sino en responsabilidad con las otras personas a nivel social e intergeneracional. Es una memoria que ve la historia a los ojos; una autora que se narra a sí misma y, al hacerlo, ve a todas las demás.

Quiero explorar el pasado para darle a la infancia su importancia debida en el aprendizaje de la estigmatización del vello. En este sentido, el uso de material de archivo propio y de mis personajes, tales como videos caseros o fotografías, brindaría profundidad a la idea de transformación individual, mientras que la presentación de diferentes archivos haría resonar estas experiencias subjetivas en un mismo ambiente colectivo, enfatizando la transformación social. De este modo dentro de las exploraciones cinematográficas del proyecto me he presentado yo a cuadro, con mi propia reflexión sobre Julia, mis videos almacenados en *cassettes* o discos duros y mis fotografías ausentes, porque reconozco, al igual que Tewolde, que este proyecto me trastoca. Así, “A flor de piel” también es un proyecto que admite el arte como espacio donde podemos transformarnos, mirarnos y renarrarnos.

Uno de los principales postulados que *Negra* asume es la política del cuerpo en la piel, tema central en mi investigación. El presentar el cuerpo y su poder creativo demuestra que éste es territorio íntimo de liberación. Tomando esta premisa quiero entablar una metáfora del cuerpo-territorio expresada en los planos cinematográficos: por un lado, grandes planos generales de

paisajes aéreos que representen la tierra y el agua en su carácter geográfico, como aquel territorio que se puede controlar políticamente; y por otro, planos detalle de diversos cuerpos y lo que crece en sus pieles, representando aquella otra superficie donde operan relaciones de poder. Sobre esta metáfora intervendrá la animación de *collage* que narrará la historia de Julia y de la estigmatización del vello femenino, así como en entrecruces de cuerpos y paisajes a través de proyecciones sobre mis personajes.

# CONCLUSIONES

Durante esta investigación se abordaron ideas sobre la relación entre la categoría de Mujer (así como otras), los cuerpos a los que se le aplica y el poder que se les permite ejercer, como sobre la potencialidad detrás de la imaginación y empatía que permite el arte cinematográfico en aras de narrarnos desde la autodeterminación. Existe una relación entre mirada, cuerpo y poder. La mirada tiene el potencial de contener y constituir realidades, porque en ella habitan significados de norma y desviación, por lo tanto, el mirar no es neutral, sino que tiene injerencia activa en nuestra experiencia vital, corporal e identitaria, por ello, al estudiar las formas de mirar, se pueden revelar dinámicas sociales.

El cuerpo es territorio crucial para el ejercicio de poder, por lo que hay casos en los que ha sido terreno controlado mediante la internalización de normas a través de la mirada vigilante, por lo tanto, mirar también puede resguardar normalidades instituidas. Así, dentro del control de los cuerpos sexuados, los elementos visuales reafirman ideas de la diferenciación sexual binaria, discurso construido también desde categorías raciales y civilizatorias.

El estigma como marca discriminatoria afecta no sólo la experiencia corporal de las personas, sino que las atraviesa en sus múltiples dimensiones, desde la epistémica hasta la política, desde la social hasta la psicológica, sin embargo, así como los cuerpos han sido terrenos de control, también lo han sido de liberación, de aquí la importancia de reclamarlos como íntimos espacios políticos de autodeterminación, idea que plantean diversas autoras, desde Gómez Grijalva hasta hooks.

En el cine, así como en la sociedad, el vello femenino ha sido a la vez estigma y tabú: se señala y se esconde. En el cine de espectáculo ha sido una constante brindar representaciones de la Mujer como un personaje secundario y pasivo, revelando una sociedad que espera eso de ella en su vida fuera de la sala, sin embargo, desde la teoría y realización cinematográfica se han construido alternativas que han buscado trascender los determinismos sexuales, así como los

formales y narrativos, más allá de las miradas patriarcales de exhibición, como por ejemplo, la mirada oposicional, la *queer*, la feminista, la sensorial, etc.

A partir de la investigación del proceso histórico de la estigmatización del vello femenino desde el siglo XIX, se deduce que su patologización en función de ideales sexo-raciales significaban el vello como un retraso evolutivo (sin pruebas científicas), pensamiento que se instauró en sociedad. Posteriormente, esto fue aprovechado por circos humanos, donde la mirada de exhibición operaba desde binarios coloniales. En este contexto, se narró la historia de Julia Pastrana en vida y muerte, y se puntualizaron diversas ocasiones en las que este discurso justificó su explotación, señalando la importancia de no contar con testimonios suyos registrados o narrados en primera persona, pero de sí tener borbotones de escritos sexistas y racistas sobre ella desde la ciencia y el espectáculo de la época.

Incluso en la transición hacia el siglo XXI e inicio de éste, Julia Pastrana era considerada una propiedad museística de investigación científica, más que un ser humano con digno derecho a sepultura. Así, se habló específicamente de la mirada de exhibición como aquella que parte del monólogo distante, y en el caso particular de Julia, como una en la que el público se definía en dichos binarios de normalidad y anormalidad.

Desde el siglo XIX el vello ha sido una marca corporal de categorización civilizadora, y su estigma reafirmaba la creencia del dimorfismo sexual, incluso a través del siglo XX cuando el proceso de estigmatización pasa de la ciencia a la publicidad, sosteniendo asimismo, roles y expectativas sobre las mujeres. En diversos estudios sociológicos y psicológicos se concluyó que existe una norma de la depilación internalizada, de manera que para finales del siglo XX las principales razones de depilación eran feminidad, atractivo y normatividad, y a inicios del siglo XXI se mantenían la feminidad y la atracción, más razones de suavidad e higiene.

Estos estudios apuntan a la relación simbólica del vello femenino con animalidad, suciedad y repulsión, y registran sanciones sociales como presión, críticas, bromas y, por supuesto, miradas. Otra constante en los estudios es la conclusión de que esta internalización de normas y sanciones empieza en la infancia o adolescencia, así como los efectos psicológicos desde

entonces, tales como sentimientos de vergüenza, baja autoestima, asco, fealdad, etc. Se mostró también la importancia de considerar la norma de la depilación en función a intersecciones con, por ejemplo, edad, etnia y orientación sexual.

La imagen como un elemento cultural y político engloba nexos de sentido vivos, así, el cine es una experiencia que transita por nuestros cuerpos emociones y sociedades, por lo tanto, es necesario abrir espacios para compartir y reflexionar. El cine como agente de cambios, puede liberar el cuerpo y renarrar la historia, por ello, es importante cambiar las dinámicas del mirar para voltear a vernos desde nosotros, nosotres, nosotras mismas, refrendando la necesidad de crear otras miradas e imágenes desde la oposición, a través de las cuales imaginar otras posibilidades de vida.

En este sentido, la autorepresentación es un ejercicio de libertad. Propongo entonces una metodología cinematográfica para el desarrollo de “A flor de piel”, un documental con base en tres películas dirigidas por mujeres sobre experiencias de mujeres, en las cual encontré tres elementos que quiero utilizar en el trabajo. El primero de ellos es el *collage*, ya que presenta oportunidad de resignificación de la historia a través de la construcción de nuevos sentidos. Así, el *collage* cumple un propósito tanto reinterpretaivo como atemporal, entablando resonares entre diferentes tiempos, espacios y personajes, reafirmando la idea de los ecos, del trato con el pasado y la importancia de ejercer el poder narrativo propio.

Se propuso el segundo elemento, el ensayo, como una apuesta hacia narrativas disidentes de lo lineal, lo heroico y lo masculino, para crear reflexiones de la realidad en la que el yo se encuentra con su mundo; una narrativa de la duda, de la emotividad y la subjetividad a partir de la memoria y la imaginación social. Se debe explorar la relación entre lo político y lo privado desde el cuerpo y las imágenes, en sociedad y en relación a otras.

Por último, se planteó el feminismo como una perspectiva para abordar el cuerpo como territorio de liberación, una política del cuerpo y el pensamiento que desde la experiencia íntima apunta a la libertad, no sólo de categorías sexuales, sino también raciales, de clase, narrativas, etc. El cuerpo al ser una experiencia política, epistémica y sensorial, al ser el territorio más

cercano de liberación, es al mismo tiempo espacio, identidad y perspectiva. El cine amplía la experiencia individual a una escala social a través de resonares, tomando el poder de transformar la realidad que le hereda a las nuevas generaciones.

Gracias al primer capítulo, tengo el sustento teórico y conceptual para llevar a cabo mi investigación en el documental; al segundo, el conocimiento del fenómeno socio-histórico para la realización del guión y la escaleta; al tercero, la responsabilidad que asumo en mi quehacer, así como la definición de mi mirada; y al cuarto, el aterrizaje de mi metodología cinematográfica en ejercicios creativos documentales realizados en la exploración formal del documental. Esto me ayuda a tener una propuesta narrativa y estética sólida para los inicios de la creación de “A flor de piel”.

El cuerpo es nuestro más íntimo e inmediato hogar, por lo que todas sus fronteras, en cuanto a muros, categorías y limitaciones impuestas, deben ser al menos potencialmente burladas. El cuerpo, y más aún, el mirarlo, es político, por lo tanto, también lo es la manera en la que narramos nuestra memoria y construimos posibilidades a partir de él. Todas, todos, todes tenemos algo que ver con el pasado, no porque nos arrastre la continuidad de una historia inerte, sino porque resonamos con él cada instante, instante que avista ecos hacia el futuro. Por ello siento la necesidad de renarrar el vello femenino con objetivos de liberación, creo que al cambiar el mirar del cuerpo destruimos esos muros dentro de nosotras, nosotres, nosotros mismos, así como hacia los, las, les demás.

Las personas pueden participar activamente en sus realidades mediante la trascendencia de la pasividad y alienación a las que han sido renegados muchos grupos sociales. Es en la exploración de la subjetividad y su resonar con otras, donde se pueden deconstruir o destruir estereotipos y dinámicas opresivas. Es decir, por una parte a través de la intimidad se puede desestigmatizar, y por otra, explorar lo específico, lo circunstancial, puede dismantelar constantes sociales. Respecto al cine, esta liberación se puede lograr mediante la recuperación del derecho a nuestras propias historias: nombrar para posibilitar, narrar para imaginar, compartir para ver.

Ya se ha mencionado que la imagen y la narrativa contribuyen a discursos de género, ya que al crear percepciones y éstas pautas para entender la realidad, configuran experiencias. Actualmente en el cine, el vello femenino en su doble función como estigma y tabú, ha reforzado la norma de la depilación, alimentándose de ella y alimentándola a la vez. Las imágenes, los imaginarios, no distan de la realidad, ya que así como en las películas, en la vida cotidiana el vello femenino cumple esta doble función automáticamente y desde adentro.

Del mismo modo, la historia de Julia Pastrana habla del control de los cuerpos mediante discursos científicos y del espectáculo. A partir de la visualidad de su cuerpo se determinó su vida y bajo esa mirada es frecuentemente recordada, aún hoy. Este poder de autodeterminación continúa siéndole arrebatado a muchas personas, a pesar de que siglo y medio después de la muerte de Julia mucho ha cambiado en cuanto al desafío de categorías de opresión, se ha evidenciado que desde la infancia muchas personas aún no deciden o reflexionan sobre cómo quieren vivir su cuerpo desde una plena soberanía; particularmente el vello continúa teniendo connotaciones negativas y la depilación se mantiene como una norma de género.

Esto, sin embargo, está cambiando. Si las historias que recordamos son protagonizadas por héroes grandilocuentes que viven batallas entre un principio y un final, si a Julia aún se le narra como "la mujer mono", si desde niñas a las mujeres se les dicta quiénes son y cómo deben ser, entonces podemos entender que aún vivimos en un mundo patriarcal, colonial, misógino, civilizatorio, racista, etc., en el que sólo un personaje hegemónico tiene la libertad de decidirse y decidir la historia, la vida y la memoria. Para producir y reproducir nuevas realidades que repercutan en las personas como seres corporales, emocionales y racionales que experimentan la vida, se debe repensar la manera en la que nos creamos, nos narramos, nos miramos.

La inmersión en estas realidades preexistentes que se buscan transformar contiene varios retos, como el acceso a la conciencia y su coordinación con otras, sin embargo, puede existir en la misma vida cotidiana el espacio para crear nuevos significados, percepciones y relaciones desde la reflexión de nuestro vivir día a día, lo cual creo que se puede hacer desde el cine gracias a su poder de empatía y reflexión, así como de construcción de realidades y subjetividades. Para

ello es necesario, sin embargo, cambiar las dinámicas de poder de la mirada, del "monólogo elogioso" del espectáculo que exhibía a Julia, el cual aún se atisba en el cine hegemónico, y retrazar el mirar hacia la dignificación de la diversidad humana.

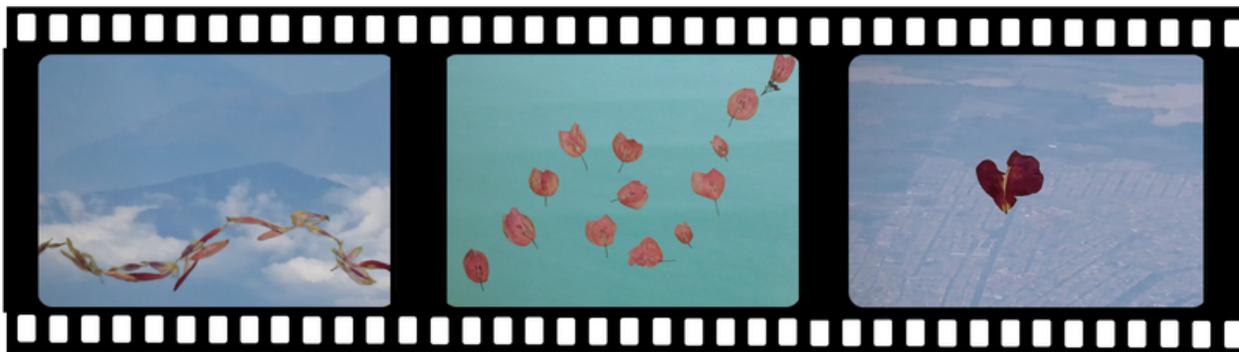
Es decir, transformar desde el cine no se limita a la representación bidimensional en pantalla, sino que atiende las complejas y múltiples relaciones que lo conforman, por lo que la duda respecto al quehacer cinematográfico, sus narrativas e imágenes, debe ser permanente con fin de que continúe su espíritu crítico, ético y libre. Esta transformación permea, entonces, la misma concepción del cine que en su misma exclusión crea nuevos espacios para *otros* cines más allá del hegemónico.

Gracias a la construcción de imaginarios, el cine refrenda o debate realidades e identidades, por lo que también a partir de él se pueden abrir preguntas y reflexiones sobre quiénes somos. Sea desde la fantasía o el realismo, el documental o la ficción, desde los géneros concebidos u otros por concebir, las nuevas narrativas que permite el cine desde ciertos procesos de liberación social (como los avances tecnológicos que han democratizado los medios de producción o el acceso de mujeres y personas racializadas a la creación cinematográfica), proponen espacios donde las personas pueden de/re-construir historias como sujetos narrativos, ya no como objetos de mirada o público pasivo. Al respecto, he brindado tres películas ejemplares en las que sus realizadoras han logrado renarrarse a sí mismas y a otras, a partir de compartir experiencias subjetivas que resuenan entre ellas, burlando tiempo y espacio para concentrarse en el recuerdo, la piel y la colectividad.

Es tomando los ejemplos estudiados en el último capítulo, que he desarrollado la propuesta cinematográfica para el documental "A flor de piel", que apela tanto a esas emotividades que salen a la luz sin censura, como a aquello que hacemos crecer en nuestro cuerpo como territorio. Por parte de lo visual, se usará la técnica de animación bajo cámara de recorte, *collage* y objetos estables para contar la historia de Julia, la estigmatización del vello y la publicidad de la depilación.

Con la manipulación de material de archivo como revistas, fotografías y dibujos, se puede

poner en jaque, satirizar, reivindicar y dignificar narrativas del pasado, sin extraer la opresión que contienen, lo cual creo importante para el trato de la historia de Julia, de quien no tenemos ningún registro escrito en primera persona. Para este trabajo propongo una cámara enfocada en la metáfora del cuerpo como territorio: sus colores, texturas y relieves. Así, se registrarán diversos cuerpos con planos detalle cercanos a la piel y vello, así como paisajes aéreos en grandes planos generales recorriendo la intimidad de océanos, nubes y montañas.



Fotogramas de exploraciones de *A flor de piel*

En el plano auditivo, estas secuencias son construidas por un *collage* sonoro complementado con canto de ópera, uno de los talentos de Julia. En el caso de la historia de la depilación se trabaja con *follies* de revistas y diferentes tipos de depilación como rastrillos, cremas, máquinas, etc., mientras se escucha una voz con *slogans* publicitarios. Por parte de la historia de Julia y la estigmatización del vello, se utilizan sonidos de audiencias, artículos de investigación eugenésica, libros y panfletos. Con esto se busca criticar los ideales sociales de la Mujer, desde los discursos que se construyen sobre ella, hasta la manera en la que se le instruye en ellos.

De igual modo, el ensayo será un dispositivo narrativo en cuanto a la dinámica tanto de mi propio pensamiento respecto a Julia y a mí misma, así como con los, les, las participantes. Con el espíritu de que los testimonios sean compartidos de forma horizontal y emotiva, cada participante reflexionará sobre su propia experiencia con su cuerpo, género e identidad con

proyecciones de animaciones con pétalos de flores, recortes de revistas y videos o fotografías propias sobre sus retratos.

Para esto se plantea una estructura narrativa en tres episodios. El primero, titulado "¡Julia!", será la historia de Julia Pastrana. Enfocada en su trayectoria geográfica, se expondrá su compra y venta, los *slogans* de sus exhibiciones, los estudios y escritos sobre ella, así como su momificación y peripecias *post-mortem*, para concluir con su repatriación y una reflexión sobre el tiempo: qué hemos trascendido, qué ha mutado, qué continúa. Para tales propósitos se usará material de archivo intervenido en animación de *collage*: pósters, fotografías y escritos sobre Julia se mostrarán sobre grandes planos generales de paisajes que serán como ruta de sus viajes por macro-territorios.



Fotogramas de exploraciones de *A flor de piel*

El segundo, "Vello", será una reflexión sobre mi experiencia personal con el vello y mi investigación sobre el proceso histórico de su estigmatización. Partiendo de mi infancia haré un recorrido por el pasado siglo XX a través de imágenes de revistas, diferentes instrumentos de depilación y *slogans* publicitarios. Para ello, usaré una voz en *off* ensayística acompañada de material de archivo intervenido con animación de *collage*: *slogans* de revistas, imágenes de cuerpos femeninos y publicidad de depilación. En este ensayo, se reflexionará sobre la investigación realizada en esta tesis, particularmente el Capítulo II.

Por último, en el episodio "Nosotrxs", se conocerán experiencias actuales sobre el vello

desde cuerpos e identidades de género no hegemónicas. Se reflexionará sobre los sentires de la primera depilación, cómo se liga el vello con expectativas y roles de género y cómo se pueden, o se podrían vivir el cuerpo y la identidad de modo más soberano. Desde una mirada feminista, esto será expresado con aproximadamente cinco testimonios en voz en *off* con planos detalles de cuerpos, pieles y vellos que mostrarán la diversidad de colores, texturas y relieves de los cuerpos como micro-territorios, que serán intervenidos por las proyecciones de recuerdos y travesías de pétalos de flores.



Fotogramas de exploraciones de *A flor de piel*. A la derecha: fotograma de *La geografía del contacto humano*

(Patricia de Vivar, 2023)

El cine no sólo vive en la pantalla, sino que late en la mente, cuerpo, sociedad. Es un arte dinámico, contrario a los propósitos del espectáculo "no-viviente", y por lo tanto, puede ser un punto de encuentro donde cuestionar e imaginar nuestro vivir, donde recuperar nuestro poder de autodeterminación. Esta resonancia permite nuestra conexión con nosotras, nosotros, nosotros mismos, así como nuestro entendimiento en otros, otras, otros, haciendo que la experiencia cinematográfica sea una que trasciende la silla individual de la sala hacia un fenómeno colectivo, así como el poder político del cuerpo no se limita a las fronteras de la piel del individuo, sino que se extiende también a su acción social.

El vello femenino idealmente es aquel que no existe, por lo tanto, tan siquiera presentarlo lo hace un vello disidente, convirtiendo la depilación o la no depilación en hábitos de libre

voluntad, no de control. Cambiar nuestra perspectiva respecto al vello puede ayudar a desestigmatizarlo, y el cine, con su poder de mirar, de empatizar, de transformar, es un medio idóneo para construirle nuevo significados. Nuestro cuerpo es nuestro territorio más íntimo de lucha y resistencia, suelo donde podemos enraizarnos para crearnos más allá de aquellas categorías, órdenes y sentimientos que operan en nuestra opresión, por lo tanto, es en lo que hacemos con él, en lo que hacemos crecer en él, donde podemos encontrar poder de decisión sobre quiénes somos, en carne propia y a flor de piel.

# REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, L. & Wingate, D. (2017). *The Eye of the Beholder: Julia Pastrana's Long Journey Home*. Seattle: Lucia / Marquan
- Backman Rogers, A. & Mulvey, L., (2015). *Feminisms: Diversity, Difference, and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Editorial Itaca
- Benjamin, W. (2008). *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Ciudad de México: UACM & Itaca
- Berger, J. (1980). *About looking*. Nueva York: Pantheon
- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. Estados Unidos: Penguin
- Beugnet, M. (2007). *Cinema and sensation. French films and the art of transgression*. Reino Unido: Edinburgh University Press
- Buckland, F. T. (1905). *Curiosities of Natural History. Fourth Series*. Nueva York: The Macmillan Company.
- Chaudhuri, S. ed. (2006). *Feminist Film Theorists*. Estados Unidos: Routledge
- Darwin, C. (1868). *The Variation of Animals and Plants under Domestication. Volume II*. Nueva York: Orange Judd & Company
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica y Cine*. España: Cátedra
- De Lauretis, T. (1987) *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*. Estados Unidos: Indiana University Press
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Chile: Ediciones Naufragio

- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo*. Madrid: Editorial Trotta
- Elsaesser, T. & Hagener, M. (2015). *Film Theory. An introduction through the senses*. Nueva York: Routledge
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Argentina: Caja Negra Editora
- Fernández Manrique, E. (2004). *Cortografía*. Madrid: Fundación Autor
- Foucault, M. (2019). *Microfísica del poder*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar*. México: Siglo XXI
- Goffman, E. (2006). *Estigma*. Buenos Aires: Amorrortu
- Gómez Grivalva, D. (2018). *Mi cuerpo es un territorio político*. Buenos Aires: Derrames Editoras
- Guattari, F. (2017). *Las revoluciones moleculares*. España: Errata Naturae Editores
- Hazlitt, W. (2010). *De las excursiones a pie*. España: José J. de Olañeta.
- Herzig, R. (2015). *Plucked: A History of Hair Removal*. Nueva York: New York University Press.
- Hanook, E. (1860). *Account of Miss Pastrana, the non-descript, and the double bodied boy*. Londres: E. Hanook
- hooks, b. (1992) *Black looks: Race and representation*. Canadá: South End Press
- LeGuin, U. K. (1989). *Dancing at the edge of the world. Thoughts on words, women, places*. Nueva York: Grove Press
- Lesnik-Oberstein, K. (2006). *The last taboo: women and body hair*. Nueva York: Manchester University Press.
- Lindner, K. (2017). *Film Bodies. Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*. Londres: Bloomsbury Academic
- Maniglier, P., Zabunyan, D. (2012). *Foucault va al cine*. Buenos Aires: Nueva Visión
- Marines de María Campos, M. E. (2017). *Entre la acción y la representación: un análisis de los casos de Julia Pastrana y Sarah Baartman*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México

- McNay, L. (1992). *Foucault and Feminism: Power, Gender and the Self*. Estados Unidos: Polity Press
- Millán, M. (1999). *Derivas de un cine en femenino*. México: Universidad Nacional Autónoma de México
- Montaigne, M. (2007). *Los ensayos*. Barcelona: Acantilado
- Mulvey, L. (2019). *Afterimages: On Cinema, women and changing times*. Londres: Reaktion Books
- Muñoz, J. E. (2009). *Cruising temporalities. The then and there of queer futurity*. Estados Unidos: New York University Press
- Rancière, J. (2001). *La fábula cinematográfica*. España: Paidós
- Rich, B. R. (2013). *Nuevo cine queer. Interpretación de un movimiento*. México: ACGIC
- Richter, H. (2017). *En Essays on the Essay Film*. Estados Unidos: Columbia University Press
- Rigakos, B. (2010). *University student's attitudes towards body hair and hair removal: An exploration of the effects of background characteristics, socialization, and societal pressures*. Michigan: Wayne State University Dissertations.
- Rigakos, B. (2004). *Women's Attitudes toward body hair and hair removal: Exploring Racial Differences in Beauty*. Michigan: Wayne State University Dissertations

## **HEMEROGRAFÍA**

- Adorno, T. W. (2001). El ensayo como forma. *Notes de literatura*, 23-53
- Basow, S. (1991). The Hairless Ideal: Women and Their Body Hair. *Psychology of Women Quarterly*, 15, p. 83-96
- Basow, S. & Braman, A. (1998). Women and Body Hair: Social Perceptions and Attitudes. *Psychology of Women Quarterly*, 22, p. 637-645.

- Chronicling America, ed. (1853). An Alleged False Pretence. *New York Herald*, 7383.
- G.C.D. Odell (1970). Julia Pastrana, the 'extraordinary lady'. *Annals of the New York Stage*, VI. 1850-1857
- Haesbaert, R. (2020). Del cuerpo-territorio al territorio cuerpo (de la Tierra): Contribuciones decoloniales. *Revista Cultura y Representaciones Sociales*, 15(29), 267-301
- Herzig, R. (2000). The Woman beneath the Hair: Treating Hypertrichosis, 1870-1930. *NWSA Journal*, 12(3), 50-66.
- Marchese, G. (2019). Del cuerpo en el territorio al cuerpo-territorio: Elementos para una genealogía feminista latinoamericana de la crítica a la violencia. *EntreDiversidades. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*(13), 9-41
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*16(3), 6-18
- Rosas, C. (2013, 13 de febrero). Sinaloa honra a Julia Pastrana, 'la mujer más fea del mundo'. *Expansión*. <https://expansion.mx/nacional/2013/02/13/julia-pastrana-mujer-barbuda-la-mujer-mas-fea-del-mundo>
- Tiggemann, M. & Kenyon, S. (1998). The Hairlessness Norm: The Removal of Body Hair in Women. *Sex Roles*, 39(11/12), 873-885.
- Tiggemann, M. & Lewis, C. (2004). Attitudes Toward Women's Body Hair: Relationship with Disgust Sensitivity. *Psychology of Women Quarterly*, 28, 381-387
- Toerien, M., Wilkinson, S., & Choi, P. (2005). Body Hair Removal: The Mundane Production of Normative Femininity. *Sex Roles*, 52(5/6), 399-406.
- Toerien, M., Wilkinson, S. (2004). Exploring the Depilation Norm: A qualitative questionnaire study of women's body hair removal. *Qualitative Research in Psychology*, 1, 69-92.

## FILMOGRAFÍA

- Bourque, L. (2003). *Jours en Fleurs*. Louise Bourque
- De Lara, M. & Tamés, M. E. (1981). *No es por gusto*. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos
- De Van, M. (2002). *Dans ma peau*. Canal+
- Denis, C. (1996). *Nénette et Boni*. Canal+
- Fernández, Á. (1996). *Brujas*. Canal+ España, TVE
- Fernández Violante, M. (1998). *Enredando sombras*. IMCINE
- Hammer, B. (1974). *Dyctactics*. Barbara Hammer
- Hammer, B. (1976). *Multiple orgasm*. Barbara Hammer
- Hammer, B. (1981). *Synch touch*. Barbara Hammer
- Leitch, D. (2018). *Deadpool 2*. Twentieth Century Fox
- Maguire, S. (2001). *Bridget Jones's diary*. Miramax, Universal Pictures, StudioCanal
- Manzoor, N. (2023). *Polite Society*. Focus Features, Working Title Films
- Meyers, N. (2000) *What women want*. Paramount Pictures, Icon Entertainment
- Paley, N. (2008). *Sita Sings the Blues*. Adam DeZayas Pictures.
- Pollack, S. (1982). *Tootsie*. Columbia Pictures
- Potter, S. (1992). *Orlando*. Adventure Pictures, Lenfilm studio, Mikado Film
- Scott, R. (1979). *Alien*. Twentieth Century Fox
- Tewolde Serrano, M. (2020). *Negra*. Terra Nostra Films, Ambulante
- Varda, A. (1975). *Réponse de femmes: Notre corps, notre sexe*. Ciné-Tamaris
- Vertov, D. (1929). *El hombre de la cámara*. VUFKU
- Vidor, C. (1946). *Gilda*. Columbia Pictures Corporation
- Weiss, P. (1986). *Mi Co-Ra-Zón*. Artv
- Wilder, W. (1959). *Some like it hot*. Ashton Production, The Mirisch Corporation