

Leni Riefenstahl y Robert Mapplethorpe. Dos visiones distintas de objetivación del cuerpo de la mujer deportista

Leni Riefenstahl and Robert Mapplethorpe. Two different ways of objectifying the sportswoman's body

AUTORA:

ISABEL FONTBONA MOLA
Universitat de Girona
ORCID: 0000-0001-6475-909X

RESUMEN

El principal objetivo del presente artículo es ilustrar el debate sobre la objetivación del cuerpo de la mujer musculada, para plantear si, después de redefinirlo en un intento de huir de los estereotipos en los que siempre ha sido encasillada por el hombre –la mirada dominante y controladora, dotada de poder–, esa mujer ha logrado fugarse o, por el contrario, ha caído de nuevo en otra categorización masculina. Para llevar a cabo este análisis partiremos de dos materiales distintos: por un lado, el material fotográfico procedente del filme de Leni Riefenstahl, *Olympia* (1938), y por otro la serie *Lady: Lisa Lyon* (1980-82) de Robert Mapplethorpe. Esto nos permitirá poner especial énfasis en dos formas distintas de hacer frente al problema de cómo mostrar el cuerpo del “otro”, en la medida en que la mujer musculada rompe con lo que se considera “normal” por alejarse de los cánones de la feminidad aceptados, además de presentar las dificultades de llevarlo a cabo empleando cualquiera de las dos fórmulas.

ABSTRACT

The aim of this paper is to illustrate the ongoing debate on the objectification of the body of the muscular woman. It also poses the question of whether after achieving redefinition in an attempt to eschew the stereotypes that have always been attributed to women by men – the dominant and controlling perspective, endowed with power – this woman has managed to break free or, on the contrary, fallen foul of yet another male categorization. To perform this analysis, we have chosen two different objects of study: on the one hand, stills from Leni Riefenstahl's film, *Olympia* (1938); and on the other, *Lady: Lisa Lyon* (1980-82), the series Robert Mapplethorpe dedicated to the bodybuilder Lisa Lyon. These will allow us to underscore two different ways of showing the body of the “other”, inasmuch as the muscular woman breaks with what is considered “normal” by shifting away from conventional canons of female aesthetics. Furthermore, this will also allow us to address the problems arising when trying to achieve this.

Palabras clave: fotografía; cuerpo; objetivación; deporte; mujer; culturismo-bodybuilding

Keywords: photography; body; objectification; sport; woman; bodybuilding

AGRADECIMIENTOS Y FONDO DE FINANCIACIÓN

El presente artículo ha podido llevarse a cabo gracias al contrato FI (FI-DGR 2016) 2016-2019 de la Generalitat de Catalunya y el apoyo prestado por el Departament d'Història i Història de l'Art de la Universitat de Girona, con especial énfasis en el grupo de investigación de Teories de l'Art i Cultura Contemporanis.

Del mismo modo, quiero agradecer también a Lluïsa Faxedas y Gemma Reixach su paciencia. Agradezco también la escrupulosidad en las correcciones por parte de Thomas MacFarlane, Mariona Jiménez y la incondicional ayuda siempre presente de Lúdia Bellod.

Y sin lugar a dudas doy las gracias a todas y todos los familiares, sobre todo a mis padres, amigos y compañeras/os que han formado parte, de forma consciente o inconsciente, del proceso de elaboración de dicho artículo. Gracias por vuestra confianza en mí, vuestro apoyo y, sobre todo, vuestra paciencia.

METODOLOGÍA

La metodología utilizada en la elaboración del presente artículo se fundamenta básicamente en el análisis de distintos textos, sobre todo de fuentes inglesas, que nos han permitido elaborar los tres bloques del discurso: aquello que gira en torno a la objetivación del cuerpo de la mujer; y el de los dos casos de estudio, a saber, el documental *Olympia* de Leni Riefenstahl y la serie de *Lady: Lisa Lyon* de Robert Mapplethorpe.

Obviamente, no nos hemos limitado a estudiar el material escrito, sino que también nos hemos adentrado en dicho análisis sirviéndonos de materiales gráficos relacionados con los dos casos de estudio arriba mencionados.

Por otra parte, hemos tenido en cuenta las cuestiones de género para repensar la mentalidad patriarcal del dualismo hombre-mujer que encierra el debate sobre cómo mostrar el cuerpo de la mujer deportista, el "otro" cuerpo. También hemos participado en el curso, "Posar el cos. Activismes Feministes i Queer", realizado en el Centro de Cultura Contemporànea de Barcelona, lo que nos ha permitido entender mejor esta ruptura del dualismo y lo difícil que es mostrar aquello que se escapa de los límites de lo convencional, del estándar, de la normativa, de lo dual, del estereotipo.

INTRODUCCIÓN

En el presente artículo hemos optado por contraponer dos perspectivas fotográficas. La primera de ellas se centra en el material fotográfico del falso documental¹ fílmico, *Olympia*, de Leni Riefenstahl, realizado con motivo de los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936. Y por otro lado hemos enfocado nuestro discurso en una perspectiva un tanto distinta, centrada en una serie fotográfica dedicada a la culturista, Lisa Lyon, titulada, *Lady. Lisa Lyon*, del fotógrafo americano Robert Mapplethorpe. Las fotografías se tomaron entre los años 1980 y 1982.

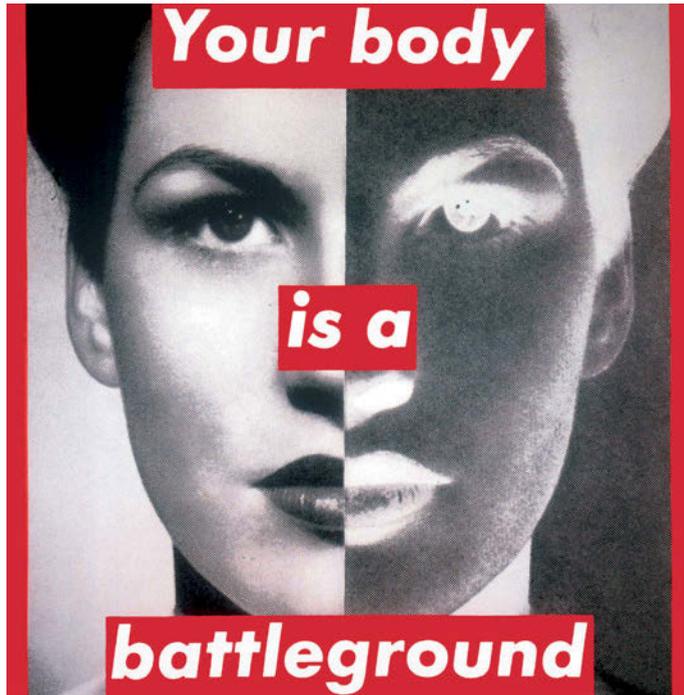
A pesar de partir de materiales fotográficos aparentemente muy dispares, sobre todo por lo que al trasfondo de cada uno de ellos se refiere, encontramos en ambos la fuerza relevante para ilustrar la problemática argumental que queremos presentar aquí. El hecho de mostrar el cuerpo femenino, y en este caso concreto el de la mujer deportista, se ha visto de algún modo con cierto toque “monstruoso”², en la medida en que se aleja de los límites establecidos por los estereotipos de la época e incluso de la misma historia de la mujer. Asimismo, pretendemos hacer hincapié en las estrategias que se siguen en cada caso para captarlo mediante la fotografía. También el interés de esta mujer, sobre todo y de forma más obvia en el caso de Lisa Lyon, por dejar constancia de su cuerpo, al disponer de material fotográfico como documento de sus logros.

Así pues, partiendo de los dos casos fotográficos arriba mencionados, nos disponemos a debatir la objetivación del cuerpo de la mujer deportista y, con especial atención en el caso de la mujer musculada, los métodos empleados para mostrar dicho cuerpo.

Lo que nos interesa especialmente es el esfuerzo por parte de una tipología de mujeres, sobre todo entre los años setenta y ochenta del siglo xx, para llevar a cabo una fuga que les permitiera romper con las imposiciones de género a las que se encontraban limitadas. Este aprisionamiento se debía al simple hecho de haber nacido con sexo femenino o, mejor dicho, dotadas biológicamente de atributos corporales femeninos. Dicha clausura promovió la inserción en el registro de la pasividad, la docilidad, la sumisión, o sea, la tónica de lo considerado femenino.

El cuerpo femenino se encontraba limitado a una mirada, la masculina, que tenía que contentar su deseo con un determinado cuerpo estereotipado a su gusto, bajo su dominio; es decir, el cuerpo de la mujer desnudo al servicio de la mirada masculina, la mirada dominante. Fue en este contexto en el que se promocionaron distintas formas de resistencia con el fin de escapar de ese encierro arrastrado desde generaciones atrás.

Una de estas vías de rebeldía, fue la de buscar cómo reconquistar el propio cuerpo femenino, para lograr devolverse a sí misma, a la mujer, el poder y el control “recreándose” o “re-imaginándose” para poder “reconquistarse”, creando de tal forma una nueva identidad femenina con una perspectiva más abierta, huyendo de la identidad femenina como única y condicionada a la masculina, y abriendo posibilidades para construir nuevas identidad(es) posible(s). Maniobra que nos permitirá hacer, seguidamente, clara referencia a la obra de Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*³, promocionando este llamamiento a la revolución a partir del cuerpo como materia prima.



[Fig. 1] *Your Body is a Battleground*, Barbara Kruger, 1989

¿Podemos pues interpretar esta construcción corporal cómo fuga del estereotipo fijado? Posiblemente sí, pero con ella nace una nueva problemática. ¿Cómo se logra hacer frente a la forma cuyo logro corporal es mostrado, evaluado y conducido a lo largo de los años? La fuga de un canon puede terminar dando lugar a la construcción de nuevos condicionantes a satisfacer.

1. EN TORNO AL CUERPO DE LA MUJER. OBJETIVACIÓN Y RESISTENCIA “THE SELF AS AN OBJECT”⁷⁴ - HOMOGENIZATION

1.1 Huyendo de los estereotipos patriarcales. Hacer frente a la mirada masculina

¿Por qué nos centramos en el cuerpo como mecanismo de resistencia para huir de un aplastante estereotipo histórico vinculado a la idea de mujer y de su feminidad?

Desafortunadamente partimos de una estructura patriarcal que ha priorizado la idea de binomios normativos, tales como hombre-mujer. En tal caso, preceptos con este carácter dual han llevado a conceder también una categorización situada entre la jerarquía y la sumisión a ambos componentes. En cuanto a la separación hombre-mujer, la mujer se ha encontrado tradicionalmente insertada en esta polaridad cuya distinción le ha concedido siempre el rol de pasividad, de cumplir con los deseos del hombre, de ser objeto, de ser contemplada, de

supeditarse al hombre, siendo así ella misma sumisa, el “otro”, el objeto a mirar. Es en este canon normativo, entre el blanco y el negro, entre el hombre y la mujer, entre la fuerza y la belleza, que se deviene el constructo estereotipado de la mujer.

Mientras que el hombre es valorado por su fuerza e inteligencia, la mujer lo es por su efectividad en contentar al marido, al padre, en cumplir con su hereditario rol natural de dar a luz y amamantar a sus hijos en el entorno doméstico.

Asimismo y de acuerdo con lo que origina el motivo principal del presente análisis, también fue valorada por satisfacer los requisitos estéticos del estereotipo de belleza propugnados. Históricamente, la mujer ha sido reprimida con una mordaza⁵ de homogeneización que la ha conducido a verse eternamente en lucha consigo misma para lograr acercarse al patrón establecido. Es por esta razón que con la aparición del feminismo y sobre todo con el activismo feminista, ya sea con resultados artísticos o no y vinculado a éste, la mujer tomó su cuerpo como herramienta para intentar zafarse de este control, este dominio, esta asfixia imperante del predominante patriarcado. Es en esta intervención corporal donde tuvo lugar una desviación dentro del mecanismo social.

Huir o fugarse del ideal no es tarea fácil; muchas han sido las que a lo largo de la historia han hecho distintas y polémicas intervenciones para pretender desestabilizar el canon y repensar la posición misma de la mujer dentro de la sociedad. Pero había algo que jugaba en su contra: la norma imperante e interiorizada socialmente, el binomio del que anteriormente hablábamos.

En consonancia con esta maniobra de resistencia contra esas imposiciones de género mediante el cuerpo, equipararemos el gesto de las artistas activistas feministas con aquellas deportistas que rompiendo con el contexto que les había venido impuesto, han pisado el terreno activo-masculino del deporte, metamorfoseando así su propio cuerpo en busca de reivindicar su propia identidad disidente y plural. Ambos tipos de mujeres tomaron sus cuerpos como materia prima para generar esta incomodidad respecto al binomio normativo.

Rosemary Betterton hace especial mención a la relevante importancia del mecanismo del arte para explorar esta nueva vía de representación corporal, pretendiendo fugarse del estereotipo:

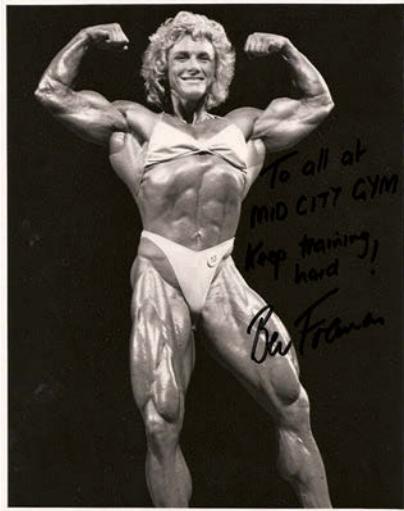
[...] feminist art is the attempt to find new ways of representing women's experience which challenge or subvert the cultural forms in which women are defined as subordinate⁶ (Betterton, 1987: 205)

En algunos casos esto llevaría a promocionar los atributos femeninos que habían sido marginados, a devenir como el sello identitario a reivindicar en contraposición al menosprecio tradicionalmente recibido. En referencia a Judy Chicago y Miriam Shapiro, Betterton expone:

[T]o be a woman is to be an object of contempt, and the vagina, stamp of femaleness, is devalued. The woman artist, seeing herself as loathed, takes that very mark of her otherness and by asserting it as the hallmark of her iconography, establishes a vehicle

by which to state the truth and beauty of her identity [...] While the vagina was hidden or tabooed its representation could be a powerful gesture of liberation and affirmation for woman [...] Feminist artists who seek to transform the iconography of the body must do therefore in recognition of the changing context in which their work will be read⁷ (Betterton, 1987: 205-206)

No nos resulta extraño conceder atributos como dulzura, suavidad, debilidad y belleza a la mujer, a la esfera de lo considerado “femenino”. En tanto que cuando nos encontramos con la imagen de un cuerpo musculado, acompañado de joyas, maquillaje, pelo largo, etc., nos genera un choque, nos desestabiliza. Es un cuerpo extraño, nos incomoda. Algunos incluso han llegado a dudar del género de esta mujer debido a la abismal diferenciación latente entre el cuerpo considerado adecuado al canon femenino y el cuerpo con elevados niveles de desarrollo muscular y de estriación entre las fibras.



[Fig. 2] Bev Francis

1.2 De-construir códigos visuales. La materialidad de los cuerpos “Re-imaginarse – Recrearse”

“Your Body is a Battleground” la llamada a la resistencia

Es por esta razón que podemos hablar de la mujer que escapa o, mejor dicho, que busca resistirse a la categorización normativa nacida del predominante discurso patriarcal, como el cuerpo que se refiere al “otro”. En este caso, podríamos llegar a plantearnos si insertar en el propio cuerpo un nuevo discurso da lugar a una nueva vía de identificación. O si, por el contrario, en el hecho de intentar huir de esta prefijada identidad femenina mediante nuevos métodos, lo que está haciendo la misma mujer no es sino caer en una nueva categorización, en un nuevo estereotipo, lanzada de este modo a otra constante lucha para satisfacer este nuevo límite establecido.

Hay que tener claro que no podemos hablar ni de una única mujer, ni tampoco de feminidad en sentido singular; eso es algo que también ha sido promocionado desde la esfera normativa dual, manteniendo la separación hombre-mujer. Oponiéndose a esta consideración las mujeres modernas con pretensión de cambio promovieron el postulado de que no hay un único modo de vivir la feminidad o el hecho de ser mujer, sino múltiples y diversos, del mismo modo que hay identidades también distintas. En esta línea, la misma Rosemary Betterton defiende esta “[...] diversity of possible answers”⁸ (Betterton, 1987: 204).

Fue entonces a partir de finales de los años setenta, pero ya con más fuerza en los años ochenta, cuando nacieron estos intentos de evasión respecto a los cánones visuales establecidos⁹. Más aún, de repensar su propio cuerpo, de colonizarlo, de reapropiarse y de lograr disponer de su propio poder, de su propia mirada, de responder a sus propias necesidades resistiéndose a seguir englobadas en esta visión más erotizada de su propio cuerpo, fruto del estereotipo dominante. Estas mujeres buscaron subvertir los códigos visuales mediante el uso de un lenguaje corporal que les resultara más familiar y propio, a la vez que les posibilitara explorar otras formas de identidad, logrando así romper las cadenas del canon corporal que las lastraban.

En este contexto, el cuerpo de la mujer padeció un giro para poder ser repensado. Alejándose de los condicionantes fisiológicos buscaba crear una respuesta abierta a la cuestión de su propia identidad moldeando su cuerpo por sí misma.

¿Cómo hacer frente a esta nueva construcción corporal? De acuerdo con los postulados de Michel Foucault respecto al cuerpo, para poder llevar a cabo este acto de resistencia frente al poder dominante masculino y a lo que es considerado “normal”, la mujer cuestionándose su propia reposición, requería de la disciplina para lograr el control de su propio cuerpo. De hecho, Foucault nos habla de la necesidad de resistencia para poder escapar de los discursos de poder predominantes, por lo que este acto de resistencia nos conduce al campo de la diferencia, fuera de lo normativo y normalizado. En la misma línea que Foucault, John Fiske, reflexionando en torno a los cuerpos promocionados por la publicidad, nos habla también del poder en los siguientes términos:

The subordinate may be disempowered, but they are not powerless. There is a power in resisting power; there is a power in maintaining one’s social identity in opposition to that proposed by the dominant ideology, there is a power in asserting one’s own subcultural values against the dominant ones. There is, in short, a power in being different¹⁰ (Bordo, 2003: 261)

Ciertamente esta actitud de resistencia nos permite claramente establecer cierto paralelismo con la idea promocionada por Barbara Kruger en su obra *Your Body is a Battleground*, [Fig. 1], a partir de la cual se puede ilustrar con claridad esta metáfora latente del campo de batalla. Sobre todo por lo que al caso de la mujer se refiere, ésta se encuentra inmersa en la búsqueda del control de su propio cuerpo, neutralizando este terreno de batalla para reconquistarlo, rompiendo con las imposiciones del poder normativo patriarcal. A pesar de que la obra-protesta en cuestión fuera fruto de un específico suceso histórico —la reacción frente a la ley americana del 1989 que buscaba prohibir el aborto—, podemos proclamar claramente su atemporalidad debido a su potente trasfondo.

En la obra en cuestión podemos contemplar un bello rostro femenino partido en dos mitades absolutamente simétricas, en positivo y negativo. Por encima de la composición, encontramos el potente y agresivo rótulo rojo que ataca con la consigna: “Your Body is a Battleground”, *Tu cuerpo es un campo de batalla*. Kruger no solo se posiciona en contra de la propuesta de ley sobre el aborto, sino que su gesto nos conduce también a contemplar la crítica que plantea a partir de esta imagen aparentemente simple.

La mujer dentro de la sociedad se encuentra en lucha constante para satisfacer los modelos de consumo impuestos y estereotipados referidos por un lado a una actitud acorde con sus disposiciones de herencia genética, y por otro a cumplir con un canon estético a satisfacer mediante el moldeado de su propio cuerpo. Satisfacer este prototipo hace que la mujer se encuentre eternamente enzarzada en una lucha imposible. Por lo que al cuerpo se refiere y ante esta situación de ansiosa mejoría corporal para complacer los mandatos masculinos, Kruger —en consonancia con algunos de los postulados feministas— promociona el despertar y la reacción de la mujer para alzarse contra estas históricas limitaciones a fin de recuperar el control sobre su propio cuerpo. De tal forma, este potente lema aconteció como grito de guerra para las mujeres.

The unacceptable body functions as a constitutive outside for the acceptance; it is needed but disavowed and made abject. This is the body of the hypermuscular woman, not outside discourse but at its edge [...] Moreover, this embodying is a repeated process. Similarly, the abject body of the hypermuscular woman bodybuilder, although currently marginalized, must be abjected continuously in order to remain so. This body retains the potential to reappropriate the unacceptable contours assigned to it. The shape of this body is always provisional.

The process by which a body can reappropriate its shape and endeavor to free it from negative connotations that have accrued around it, are painful [...] The hypermuscular woman bodybuilder is often described in terms which signify a negative position in discourse [...] the woman bodybuilder does not want to produce a counter-hegemony through contesting at the level of the body itself. The body is the term she wishes to ‘reterritorialise’ [...] The woman bodybuilder cannot create a new language – a new body – but she can learn to work against the body she inherits from within that inheritance [...] Her physical pain has the ability to ‘destroy language’¹¹ (Chare, 2004: 60-62)

El problema al que la mujer culturista tendrá que enfrentarse al buscar reconquistar su cuerpo residirá en el hecho de que para poder llevar a cabo esta transformación hacia el empoderamiento, tendrá que hacer uso del dolor. Entrar en el rol de la disciplina como acto de resistencia para lograr dominar su cuerpo, la conducirá a servirse de ello para llevarlo a cabo. Se someterá al dolor repetitivo vivido en los entrenamientos y al hambre, en algunos casos a causa de las dietas deportivas, para “lograr” el control de su propio cuerpo y su subsiguiente metamorfosis. Como señala N. Chare, “The hypermuscular woman bodybuilder lives within pain, pain as the regulatory contours that exclude her from the realm of acceptability, but her experience of pain whilst exercising shows her those contours are contestable”¹² (Chare, 2004: 65).

Pero podemos llegar a cuestionarnos si el hecho de buscar escapar de un estereotipo excesivamente interiorizado, como es el estereotipo prototípico de la mujer como subordinada al poder

masculino, no impone una nueva limitación, en la medida en que construyendo este nuevo cuerpo resistente a ser controlado por la mirada masculina, se crea el lastre de unas nuevas coerciones. Volveremos a esta cuestión en el apartado referente a la transformación corporal vivida por Lisa Lyon, reflexionando sobre si la maniobra subversiva de la mujer musculada le permite librarse o, por el contrario, encerrarse de nuevo en otros estereotipos.

2. LENI RIEFENSTAHL. *OLYMPIA* (1938)

2.1 *Olympia* como caso de estudio sobre la idealización de los cuerpos atléticos y su inscripción política en el contexto nacionalsocialista. La idealización de los cuerpos como método político

Uno de los primeros intentos de acercamiento mediante fotografías, o fotogramas, al nuevo e incómodo cuerpo de la mujer deportista, fue el “documental” sobre las Olimpiadas de Berlín de Leni Riefenstahl, *Olympia*. Obviamente el cuerpo de la mujer deportista no es el tema central del filme, pero nos sirve para ilustrar la dificultad de hacerlo presente, a pesar que éste rompiera con los discursos prefijados en torno a los dominios del cuerpo masculino y a lo que se concedía a lo femenino como tal.

Sin centrarnos solo en esta cuestión cabe mencionar que fue la primera vez que la mirada, a través de la cual se construyó el discurso sobre el deporte, era conducida a partir de la de una mujer. El punto de partida era “femenino”. De igual modo, en algunos planos presentaba, como mencionábamos anteriormente, el cuerpo de la mujer deportista. ¿Cuáles fueron sus interrogantes y con qué problemas tuvo que enfrentarse Riefenstahl al invertir los códigos visuales masculinos predominantes, pero a la vez mantenerse acorde con el régimen nacionalsocialista?

El filme en sí es una oda a la belleza del cuerpo, haciendo especial hincapié en la belleza del cuerpo del varón, como héroe-atleta individual, pretendiendo a la vez insertarlo en el marco político del nazismo apelando a unas raíces clásicas que dotaron de sentido y convicción a la raza aria como descendiente de la Grecia clásica, una idea ya notoria en la tradición del romanticismo alemán. Buscar esta correlación no era inocente, en tanto que al hacerlo se postulaban unos prototipos, valores y una imagen que Alemania quería absorber para lograr promocionarse con más fuerza.

En la medida en que lo que nos ha llegado del mundo griego han sido sobre todo esculturas de desnudos ideales, el hilo argumental del discurso que Riefenstahl adoptó fue el de dar vida a estos cuerpos ideales mediante los atletas mismos, pero no sin dejar de lado la atención formal en cómo estos se mostraban, de acuerdo con el régimen imperante.

En esta línea, podemos entender por qué el proceso de elaboración de este filme fue largo, concretamente dos años, ya que además del hecho de haber utilizado nuevos recursos técnicos durante la grabación y de haberse acercado a los y las atletas de una forma inédita hasta entonces con nuevas técnicas y planos, Riefenstahl se dedicó a buscar en medio de todo el material grabado los cuerpos más bellos, más fuertes y más esbeltos; en resumen, que se ciñeran mejor al ideal promocionado dentro del régimen fascista.

En acorde con esta línea la misma directora del filme intentando justificarse como artista apolítica, consideró que su perspectiva no estaba condicionada por la política nazi, pues lo que ella quería presentar era la belleza de los cuerpos y satisfacer este objetivo tenía como resultado la superación del ámbito político. Pero a pesar de estos intentos de Riefenstahl de justificar su arte como apolítico, difícilmente lo podemos considerar como tal. Simón Royo comenta al respecto:

La estética fascista: prueba de la imposibilidad de un arte apolítico [...] “idea de lo bello” coincide con la estética del culto al cuerpo de acuerdo con el modelo griego winckelmaniano o apolíneo. “Los filmes nazis son epopeyas... acerca del triunfo del poder... El arte fascista despliega una estética utópica: la de la perfección física. En la época nazi, pintores y escultores a menudo mostraron el cuerpo desnudo, pero se les prohibió mostrar imperfecciones corporales... La obra de Riefenstahl no tiene la calidad de aficionado y la ingenuidad que encontramos en otro arte producido en la época nazi, pero aun así, promueve muchos de los mismos valores [...] el ideal de la vida como arte, el culto a la belleza, el fetichismo del valor, la disolución de la enajenación y el sentimiento extático de la comunidad; el rechazo del intelecto, la familia del hombre (bajo la tutela de los jefes)” (Royo, 2010)

Acorde con Royo y a pesar de los intentos de Riefenstahl de justificar la neutralidad de su arte, difícilmente podemos concederle este matiz de arte apolítico. Riefenstahl centra su atención en mostrar la belleza de los cuerpos desnudos idealizados a través de los atletas olímpicos, pero por otro lado no deja de contrastar al perfecto héroe individualizado con la homogenización corporal de la masa. Solo en el poder el individuo es libre, perfecto e ideal; la masa de atletas se mueve en coreografías corporales estudiadas, repite un mismo *corpus*, al igual que sucede también en el mismo Estado nazi donde las masas que se creen libres siguen los patrones promulgados por los individuos que detentan el poder.

Partiendo del material fotográfico de este filme podemos contemplar la promoción de este cuerpo perfecto, de este nuevo individuo ideal y poderoso impuesto por el canon ario, como señala Stephanie Viggiano: “It is imperative to reiterate when discussing these ‘perfect bodies’ that ‘the body is the core of the Nazi political anthropology’ [...] ‘the new human type’”¹³ (Viggiano, 2011: 16-17).

Así podemos entender que el régimen nazi fomentaba la idea del cuerpo masculino bello como promotor de unos valores sociales. George L. Mosse apunta en este respecto: “El desarrollo del cuerpo masculino y el estándar al que había de ajustarse se encuentran interrelacionados, ya que la manera en que se desarrollaba el cuerpo dependía de la percepción de cómo la apariencia externa podía reflejar la virtud interna” (Mosse, 2000: 36). Hasta entonces el cuerpo masculino había sido vehículo para cuestiones de índole política o pública, pero no así el cuerpo femenino. En tanto que dentro del Tercer Reich el cuerpo masculino, símbolo nacional, se situaba en la esfera del activismo, la mujer no desempeñaba funciones públicas de peso, por lo que no suponía una amenaza para el hombre. Así pues, la imagen de ésta no estaba vinculada a otra cosa que a su aspecto, su belleza y su pureza. De hecho, como señala George L. Mosse, el desnudo femenino era emblema del “[...] símbolo de la belleza aria femenina [...] La mujer simbolizaba a través de su pureza y su castidad, la

normativa ideal de la feminidad” (Mosse, 2000: 206). De todos modos y como hemos visto, la belleza por excelencia impulsada dentro del régimen nazi fue la belleza masculina. Dicho ideal se promovía a partir de los cuerpos desnudos de los atletas alemanes en los que tal belleza “parece hallarse confundida con la fuerza y el desarrollo de los músculos” (Mosse, 2000: 161). El ejercicio físico era el mecanismo para forjar unos valores y una voluntad determinados, a la vez que se promovían unos ideales normativos, en tanto que la repetición en los entrenamientos para controlar los cuerpos repercutía a su vez en el seguimiento de unas mismas normas políticas dentro del régimen nazi.

2.2 Los cortocircuitos iconográficos al presentar a la mujer atleta. El problema de mostrar a mujeres “masculinizadas” cuyos cuerpos se alejan de lo considerado “femenino”

[...] la belleza desnuda de una mujer verdaderamente alemana podía ser exhibida si era simbólica y no la de una persona concreta. Especialmente en la escultura, tal desnudez era cuestión de edificación casta, supuestamente no erótica: las esculturas de atletas femeninas desnudas no eran raras, y sus cuerpos estaban preparados como los hombres, suaves, casi transparentes, y la forma femenina, a menudo, era, más que ejecutada, adivinada de la manera exuberante que favorece a la mujer (Mosse, 2000: 205-206)

Riefenstahl tuvo que afrontar el problema de cómo visibilizar los cuerpos de las mujeres atletas, pasando de la masa de atletas femeninas a la heroicidad de éstas como atletas individuales. ¿Cómo mostrar sus cuerpos en tensión, hipertrofiados debido a la práctica del deporte? El régimen nacionalsocialista no prohibía que la mujer practicara ejercicio físico; al contrario, lo promocionaba siempre y cuando tuviera como finalidad resaltar la gracia y belleza femenina. Por esta razón se promocionaron unas disciplinas deportivas frente a otras¹⁴, consideradas más adecuadas a los cuerpos “femeninos”. ¿Cómo hacer frente a la incursión de la mujer en las disciplinas deportivas consideradas masculinas? ¿Cómo visibilizar sus cuerpos metamorfoseados manteniendo el discurso del cuerpo ideal como promoción del régimen nazi?

¿Qué sucede cuando el cuerpo de la mujer se introduce en una esfera que no le es considerada propia? De hecho, su incursión en la esfera considerada masculina, la de la actividad en oposición a la pasividad que se le había concedido, supuso una amenaza para el hombre que veía peligrar su territorio de dominio.

[...] la deportista norteamericana Caruzzio ejecuta sus ejercicios, primero un *grand écart* en el caballete, y después un ejercicio libre sobre las paralelas. En la [...] imagen la tirantez del brazo extendido, de marcada musculatura, contrasta con el peinado y el blanco maillot requerido por parte del protocolo gimnástico, [...] los esculpidos brazos de Caruzzio, de una rigidez y voluptuosidad próxima a los marmóreos atletas varones de la Antigüedad Clásica, que soportan la vertical de todo el cuerpo, y que visualmente adquieren una mayor tensión por vía de las diagonales ascendentes de las paralelas propiciadas por el encuadre, chocan frontalmente con el blanco y delicado lazo que decora la cabellera. Tal cortocircuito o falla icónica [...] viene de la alternancia de símbolos con una marca de género contradictoria en el mismo cuerpo, en la misma instantánea, una tautología avalada por el ineludible carácter

dicotómico del género presente de manera plurimórfica en el documental y el libro de Leni Riefenstahl a propósito de las Olimpiadas berlinesas, que nuevamente vienen a respaldar la visualidad y visibilidad disidente de la mujer durante el primer tercio del siglo xx a través de la práctica deportiva (Sentamans, 2008: 280)



[Fig. 3] Foto L. Riefenstahl – Caruzzio en el ejercicio de paralelas, 1936

Riefenstahl emplea dos formas para mostrar el cuerpo de la mujer. Por un lado presenta a la mujer-masa, armónica, maleable, dulce, inmersa en coreografías aéreas y flotantes. Por otro presenta, de forma más cautelosa, a la mujer-heroína atleta, individual, desvinculada de la masa, capacitada para llevar a cabo aquello que le había sido negado, a saber, intervenir en el terreno de los deportes de mayor esfuerzo, aquellos que tenían como consecuencia la transformación del mismo cuerpo.

En la mayoría de las imágenes en las que figura el cuerpo de la mujer atleta, éste aparece en grupo, armónico, siguiendo una coreografía corporal, ya sea acuática o aérea, satisfaciendo el placer visual de la predominante mirada masculina. Las mujeres se muestran bellas, deseables, pero cabe destacar que el desnudo femenino se exhibe con mucho pudor.

Las atletas femeninas, tal como señala Vittorio Boarini, se nos presentan de una peculiar forma restrictiva (Boarini, 1998: 68): “sólo se ven desnudos femeninos, castos como si vistiesen hábitos de monja [...] uno de los objetivos del fascismo fue deshumanizar, dessexualizar el cuerpo”. Pero por otro lado también encontramos la imagen de la mujer atleta individualizada o, como Graham McFee y Alan Tomlison destacan, la atleta como “superwoman” (McFee – Tomlison, 2007: 89) cuyo interés se centraba en la cuestión del moldeado de su cuerpo y en el tratamiento de su musculatura.

De todos modos, Riefenstahl tuvo que enfrentarse a cómo presentar el surgimiento de otra forma corporal. ¿Cómo mostrar a la mujer que contrasta con la gracilidad y estética femenina promocionada mediante la danza y los deportes acuáticos? ¿Cómo abordar la

representación de los cuerpos de mujeres atléticas envueltas en tensión, en esfuerzo, en la ejecución de movimientos que divergen de la estética predominante?

Lamentablemente, la directora alemana en este punto terminó por dar un paso atrás. A pesar de ser pionera en la grabación de este evento deportivo, de ser la primera mujer en llevarlo a cabo, termina limitando el modo de visualización de estos “otros” cuerpos, los de las atletas practicantes de disciplinas deportivas consideradas más propiamente masculinas. Las técnicas a partir de las que se sirvió eran básicamente los juegos a partir del claroscuro, escondiendo la “anormalidad” del choque que podían provocar estos cuerpos en tensión del sexo femenino, cuyo género se vinculaba con características menos agresivas, más suaves, dóciles, sutiles... De esta forma, estos otros cuerpos se mostraban desde los márgenes por el simple hecho de contener otro discurso. Riefenstahl los hizo visibles sí, pero desde los confines.

El caso de las atletas olímpicas del filme de Riefenstahl diverge de los cuerpos a los que haremos referencia seguidamente con motivo de la serie fotográfica de la culturista Lisa Lyon, realizada por Mapplethorpe. Mientras que en el presente caso, las atletas no buscaban una alteración corporal de forma voluntaria, ya que ésta era resultado de los entrenamientos cuyo objetivo no era la construcción de un nuevo físico ni de una nueva entidad, en el caso de las culturistas esta búsqueda sí que rige su mentalidad.

Las atletas olímpicas buscaban reivindicar su lugar en el ámbito del deporte, donde su participación había sido restringida a unas pocas disciplinas, las más adecuadas para su caca-reada “feminidad”. Pero, ya fuera voluntaria o involuntariamente, el desarrollo muscular era un hecho que chocaba con la idealización corporal femenina, y ya no solo con el cuerpo en sí, sino también con el hecho de ser mostrado en posiciones que rompían con las coreografías armónicas, predominando las posturas de esfuerzo y menos pudorosas que dejaban entrever cuerpos complejos que en algunos casos llegaron a ser criticados como extravagantes. Hubo incluso algún caso en el que las atletas fueron sometidas a un control de sexo, debido a su aspecto corporal considerado demasiado “virilizado – masculinizado”¹⁵.

3. ROBERT MAPPLETHORPE. *LADY: LISA LYON*¹⁶ (1980-82)

3.1 Aquello que los cuerpos de las mujeres culturistas expresan. La belleza postmoderna del cuerpo femenino

It was never my intention to either imitate or compete with men. Nothing could interest me less. My ideas have always run more to perfecting the animal in the female body [...] I want to explore and perfect what is physically possible in women and then combine that with a superior intelligence [...] My ideals are completely outside of sexual considerations; they are neither masculine nor feminine: they are human. My personal aim has nothing to do with gaining power over other people of either sex, but my new inner and outer strength has given me a confidence and stature that has improved the quality of my life immeasurably. And through it all there has emerged one solid truth: the being defines itself [...] what I was doing had nothing to do with looking like a man [...] neither masculine nor feminine but feline [...] I use the word

animal because I think it is the best way to get people see the new feminine physique [...] Physical manifestations of strength, grace, and agility don't necessarily have to have a sexual connotation¹⁷. (Lyon – Kenthall, 1981: 151-152)

En línea con Barbara Kruger, la misma Lisa Lyon anunció que “Your body is the place to begin”¹⁸ (Lyon – Kenthall, 1981: 149). Había llegado el momento de romper con la supeditación de la mujer al hombre, con su herencia genética y con su vínculo con la feminidad. No había una única forma de vivir el hecho de ser mujer, así como el contenedor en sí, el cuerpo, sino múltiples maneras. Cambiándolo, redefiniéndose, la mujer no perdía su feminidad, simplemente la repensaba y mostraba otras opciones de ser mujer en plural. A finales de los años setenta, aunque sobre todo a lo largo de los ochenta, la mujer dejó de ser un símbolo (madre de, mujer de...) para convertirse en un individuo con potencial propio. Un giro que supuso para el terreno masculino una amenaza, en la medida en que la mujer se volvió más activa, con mayor vitalidad y capacidad de decisión, con mayor independencia, fuerza y vigor, términos que hasta entonces habían sido más vinculados a la esfera masculina que a la femenina.



[Fig. 4, 5, 6] Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82

Haciendo referencia a este sentimiento de amenaza que en algunos casos sentía el hombre con respeto a la aparición del nuevo lenguaje corporal en algunas mujeres, hemos considerado oportuno introducir tal discurso mediante la presentación de tres de las fotografías que conforman la serie *Lady: Lisa Lyon*, de Robert Mapplethorpe, debido a su desafiante connotación implícita. En la imagen de la izquierda [Fig. 4] podemos ver a la culturista pionera¹⁹, Lisa Lyon. Situada de perfil y con la mirada al frente se muestra impasible. Su rostro está cubierto con un velo negro que parece remitirnos a la condición de viuda o de su incondicional libertad no supeditada a nadie; la nueva mujer, despojada de su sometimiento al hombre.

Mapplethorpe no nos muestra a una mujer triste, débil, frágil por la pérdida, sino más bien a una mujer firme, segura, con capacidad de ejecución, con poder, con fuerza. Fuerza que se exterioriza con ese puño apretado y ese bíceps en tensión, dejando entrever cierto grado de definición muscular y vascularización; es decir, la aparición suntuosa de algunas de las venas en la zona del antebrazo. Es la viva imagen de la *femme fatale*, pero añadiéndole, además, este nuevo componente: la fuerza física mediante los músculos que ella misma ha esculpido.

A diferencia de la anterior imagen [Fig. 4], en la central [Fig. 5] sí vemos a la modelo desnuda, llevando esta actitud desafiante al extremo. Sus músculos se encuentran en completa tensión, apretados, como si se encontrara en medio de una competición deportiva. Pero curiosamente su ser ha sido desplazado; lo que importa ahora no es Lyon en su totalidad, sino el hecho de mostrar su idealización corporal. Por esta razón, la forma en que Mapplethorpe opta para mostrarla hace que devenga fragmentada. No vemos el rostro de Lyon; lo que importa no es Lyon, sino su cuerpo sometido a la estrategia formal propuesta por el fotógrafo.

El cortocircuito iconográfico, en este caso, emerge del contraste situado en la zona del pecho. Uno de los atributos más propiamente considerados “femeninos” reside en la voluptuosidad de las mamas. Pero en este caso, a pesar de su presencia, el choque se produce al mostrar el desarrollo muscular del músculo pectoral situado en la misma zona. ¿Dónde ubicar tal cuerpo si a la vez encontramos dos discursos distintos por lo que al género se refiere?

En relación con las imágenes anteriores, la que sigue, a la derecha [Fig. 6], no nos muestra tampoco, como sucedía con la anterior [Fig. 5], el cuerpo al completo de Lyon. En este caso tan solo podemos contemplar sus piernas y su sexo. No obstante, este fragmento corporal nos sirve, estableciendo un contraste con el fondo geométrico, para entablar el juego propuesto por Mapplethorpe y, aun con más razón, por la misma Lisa Lyon.

Las prominentes piernas de la modelo abaten al falo masculino. Sin mostrar aquello contra lo que lucha, el cuerpo de la mujer musculada, y en este caso a partir de un fragmento de éste, supera al patriarcado. El poder asociado al sexo masculino, simbolizado por el falo y presentado metonímicamente mediante el símbolo geométrico blanco del fondo, es superado; por esta razón se muestra invertido mediante la encarnación corporal del poder a través de las musculadas piernas de Lyon. Así, Lyon logra castrar el cuerpo masculino llevando el femenino a otra dimensión. La mujer es reconfigurada, pero no con voluntad de devenir por encima del hombre, sino con la intención de acabar con dichas distinciones de género y sus correspondientes connotaciones. Eso sí, con la intención de recuperar el poder sobre su propio cuerpo y, a su vez, re-poseerse.

Ambas imágenes se adecuan perfectamente a los postulados defendidos por Lyon. Asimismo, parece ser una declaración de intenciones de lo que se llevará a cabo en la serie de imágenes de Mapplethorpe. Pero ¿será capaz de gestionar éste cuerpo subversivo de igual modo mediante sus técnicas fotográficas?

Cuando hablamos de la belleza postmoderna, hacemos hincapié en aquella que emergió a principios de los años ochenta fruto de la incursión, con más fuerza que nunca antes, de la mujer en el terreno de los deportes más extremos con consecuencias visibles para su cuerpo. Así pues, es en esta nueva dimensión donde algunas mujeres se introducen en el culturismo —terreno que hasta entonces les había sido vedado—, buscando por medio de esta disciplina conquistar y dominar sus cuerpos, hecho que a su vez les permitirá ganar independencia, librándose de restricciones sociales tales como los vínculos familiares impuestos como madre y mujer.

Desde esta situación la mujer culturista interviene en su cuerpo, pero lo hace derribando las fronteras de los roles sociales que le habían sido impuestos por el simple hecho de nacer

con sexo femenino. Emerge con este nuevo planteamiento una nueva forma de feminidad que sobrepasa la tradicional. El resultado corporal de esta lucha no tiene como consecuencia la necesidad de justificar el grado de feminidad o no debido al grado de musculatura conseguido, ya que en consonancia con lo que defiende Lyon y otras culturistas como Bev Francis, una mujer no es más o menos femenina por el hecho de dotarse de más músculos, sino que éstos la dotan de otra manera de entender la feminidad o de otra perspectiva desde la que vivir su encarnación como mujer. La feminidad no está reñida con la fuerza, ni tampoco con la musculatura.

Esta nueva forma de feminidad hace patente otra subversión, ya no solo referente al cuerpo, sino en relación con los planteamientos que su metamorfosis conlleva respecto a los códigos de género.

La nueva reformulación corporal deshace, desdibuja, hace más fluidos los extremos entre los roles de género. Las nuevas formas de feminidad mediante el replanteamiento del cuerpo permiten poner en duda el *corpus* normativo dual, donde hombre y mujer son simples categorías opuestas, planteando así la posibilidad de que la misma noción tradicional de género sea algo que debe ser fragmentado y repensado con categorías más laxas y menos restrictivas.

El acto de resistencia de las mujeres culturistas, donde Lyon se inscribe, plantea la disolución de los binomios, como Leslie Heywood señala: “Neither masculine nor feminine, s/he is both masculine and feminine; neither natural nor unnatural, s/he is both natural and unnatural; neither hard nor soft, s/he is both hard and soft; neither attack nor defense, s/he is both an attack and a defense. As an ‘undecidable’ the woman bodybuilder cannot be fixed within any of the oppositions or antinomies which are used to account for her. She resists and disorganizes them [...] that body as an ‘undecidable’”²⁰ (Chare, 2004: 57).

3.3 Robert Mapplethorpe y Lisa Lyon. De la transgresión a la mordaza del “straitjacket style”

[...] a deviation that retains traces of the norm²¹ (Heywood, 1998: 132)

The photographer and his model have conspired²² to tell a story of their overlapping obsessions. Their glorifications of the body is an act of will, a defiance of nihilism and abstraction, a story of the Modern Movement in reverse²³ (Chatwin, 1983: 14)

Mapplethorpe, transgresor por naturaleza, parte de un cuerpo que generó controversia, aunque como ya hemos mencionado anteriormente, no hace referencia al cuerpo de una mujer tan extremadamente musculada como Bev Francis u otras con cuerpos similares. En su lugar se ciñe a un cuerpo que representó una ruptura respecto a los estereotipos de mujer en aquel entonces, pero que aún no había llegado a su punto más extremo, como podemos contemplar en el terreno del culturismo femenino más actual. A pesar de ello, sabemos que esta musculatura rompía esquemas al hablar de la feminidad y la representación del cuerpo de la mujer. Por esta razón, consideramos relevante llevar a cabo un análisis de cómo Mapplethorpe aborda este cuerpo y de las técnicas que emplea para visualizarlo.

De acuerdo con las observaciones de Susan Butler, todo en la serie fotográfica de Mapplethorpe está extremadamente calculado, teatralizado: la iluminación, la posición del cuerpo, la composición... todas las imágenes son regidas por un marco compositivo que termina controlando y apagando la transgresión del mismo cuerpo. El estilo de Mapplethorpe es virtuoso, muy minucioso y ultima todos los detalles con sumo cuidado, pero este exceso de control y dominio frena la fuerza de resistencia del cuerpo de Lyon y lo encadena de nuevo a unos preceptos de control.

Como apunta Lynda Nead respecto al método empleado por Mapplethorpe en el tratamiento del cuerpo de Lyon, “[...] Mapplethorpe siempre busca más dificultades al enmarcar deliberadamente todo y a todos en el mismo estilo ‘camisa de fuerza’: el mundo reinventado como lógica, precisión, escultura en obvia luz y sombra [...] Las imágenes de Lyon se presentan en términos de ‘lógica’, ‘precisión’ y ‘orden’, apuntando, con bastante advertencia, hacia el acto de regulación” (Nead, 1998: 22). Entre el cuerpo mostrado y el espectador hay un abismo debido a esta atmosfera atemporal y con cierto sabor clásico.

El cuerpo de Lyon es idealizado, de modo similar a como el filme de Riefenstahl idealiza los cuerpos de los atletas masculinos. En ambos casos, los cuerpos representados, que se asemejan a las esculturas griegas clásicas, a la búsqueda del “ideal”, se distancian del resto de la humanidad. El cuerpo punzante de Lyon es estatuario para lograr el clasicismo propio de las esculturas y, a su vez, pierde el componente de activismo resistente, en tanto que pierde su componente de acción al ser mostrado de este modo. Mapplethorpe transforma el vigor y la fuerza del cuerpo de Lyon en una escultura, conteniéndolo, controlándolo, ordenándolo, congelándolo mediante las poses. Esta solidificación denota el control, la sujeción de la inicial potencia amenazadora. La inicial feminidad amenazante es apaciguada.

Por tanto y aunque inicialmente partimos de un cuerpo transgresor, éste acaba enmarcado en nuevas fronteras de género introducidas mediante las restricciones que le inserta el mismo fotógrafo.

4. CONCLUSIONES

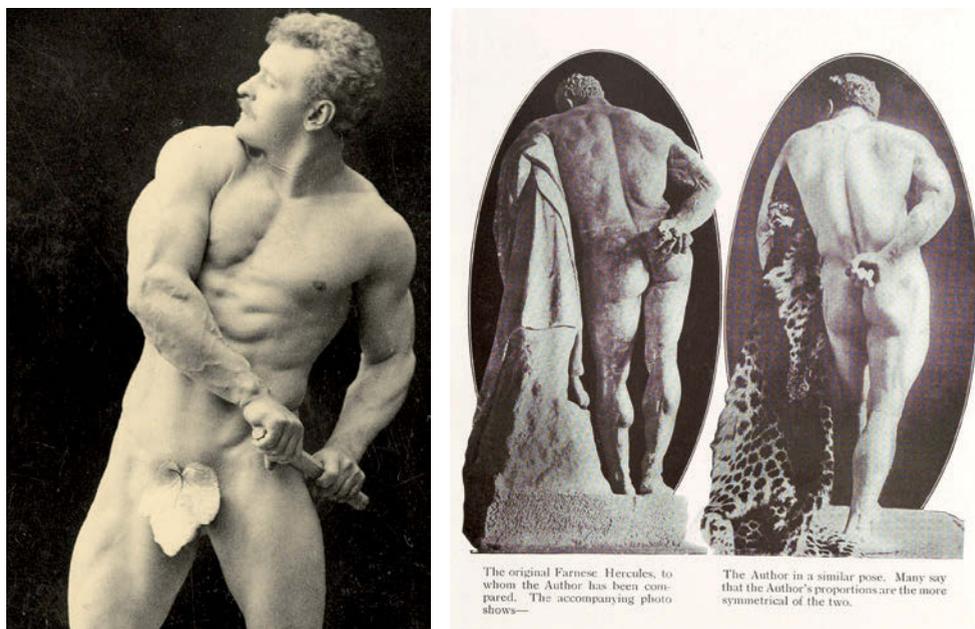
Cuerpos efímeros y la necesidad de disponer de documentos imperecederos que los corroboren. Reflexión en torno al uso de la fotografía

[...] just having something to document your presence is a definite confirmation of presence²⁴ (Heywood, 1998: 92)

En ambos casos de estudio hemos podido contemplar la relevancia de la documentación de este nuevo cuerpo, de buscar el reconocimiento y la visualización. Puede que en menor grado en el caso de los cuerpos de las atletas olímpicas, en la medida en que el desarrollo de su musculatura no era el objetivo principal de su acto de resistencia, apelando a las nociones “foucaultianas”, sino más bien una consecuencia de su decisiva incursión en el terreno activo del poder. Sus físicos se transformaron después de introducirse en la esfera activa del esfuerzo, la disciplina y el vigor.

Acercarse a estos nuevos y transgresores cuerpos y hacerlos visibles supuso repensar los discursos de cómo mostrar el cuerpo de la mujer (deportista). Asimismo, en el caso de la serie de fotografías dedicada a Lisa Lyon, sí vemos una clara dependencia del soporte fotográfico.

Ya en el siglo XIX, y tomando como ejemplo para ilustrar esta cuestión el caso del padre del culturismo moderno, Eugen Sandow, podemos comprender la dependencia de este soporte. Su cuerpo desestabilizaba al público, era un hombre musculado, forzado, y aquellos que lo veían lo aclamaban curiosos. Como apunta Michael Squire “[...] fans were less interested in the objects lifted than in the body than lifted them”²⁵ (Squire, 2011: 17). Ante esta expectativa, Sandow empezó a considerarse como artista cuya materia prima era su propio cuerpo, idea que, como ya hemos visto, comparte también la culturista Lisa Lyon. Hasta tal punto que él mismo introdujo en su espectáculo de levantamiento de pesos una rutina de poses, en algunos casos imitando las esculturas griegas o romanas, para exhibir sus músculos. Fue



[Fig. 7, 8] Eugen Sandow

con la introducción de estas posturas cuando la fotografía del cuerpo musculoso cobró importancia, en la medida en que dejaba constancia de su excepcionalidad y de sus progresos. Curiosamente, el contexto en el que Sandow llevó a cabo esta resurrección de los musculosos cuerpos clásicos, provenientes de las idealizadas esculturas griegas, fue el de los Juegos Olímpicos de Atenas del 1896. Como comenta Michael Squire, “Sandow was born and bred in Prussia. Although the late nineteenth-century obsession with resurrecting the Classical was a pan-European phenomenon – witness the first modern Olympic Games, held in Athens in 1896 – nowhere was it more keenly felt than in Germany”²⁶ (Squire, 2011: 18).

De este modo, los ideales clásicos se personificaban en los cuerpos de los deportistas. Esta encarnación de un ideal clásico permitió tomar el pasado idealizado como fundamento del presente nacional, heredero de éste²⁷.

Pero ¿qué sucede cuando el cuerpo idealizado es el de la mujer? ¿El “otro” cuerpo? ¿Qué ocurre cuando ella quiere dejar constancia de su propio logro corporal, de su evolución, de su propia resistencia? Eso es precisamente lo que acontece en la serie de fotografías dedicada a Lisa Lyon. Queriendo disponer de un documento que valide su acto de resistencia femenina es de nuevo enjaulada por los métodos de representación usados por el fotógrafo Robert Mapplethorpe.

Así pues, a pesar de partir de dos épocas distintas, en cada caso podemos contemplar como la inicial transgresión del fotógrafo o de la directora del filme de querer mostrar este cuerpo hecho invisible hasta entonces nos lleva en última instancia a una supeditación a otros lastres. En el caso de Riefenstahl, se trataban de los parámetros del régimen político en el que se encontraba inscrito el filme. Pues, al cuerpo masculino sí se le permitía mostrarse como héroe individual frente a la masa, pero presentar a la mujer fuera de la masa, fuerte y musculada, rompía con lo que el *corpus* nacionalsocialista fomentaba. Con lo que, de acuerdo con lo que hemos presentado, son pocas las imágenes dedicadas a las mujeres deportistas con un cierto desarrollo muscular en posiciones de esfuerzo mientras practican ejercicio, ya que se tratan de modalidades deportivas ajenas a las disciplinas concedidas como “femeninas”, tales como la natación, la gimnástica rítmica, etc.

Y cabe mencionar por otro lado que a diferencia de los atletas masculinos, quienes se muestran con el torso desnudo e incluso en algunos casos asimilándose a las estatuas griegas, solo con una hoja de parra ocultando el sexo, las atletas femeninas se presentan siempre con mayor limitación y precaución formal, restringiendo el componente más sensual, emasculándolas. Las intenciones de Riefenstahl son audaces, pero debido al contexto político en el que se produce la obra, este aparente avance transgresor termina por difuminarse. Lo que la lleva a presentar esos cuerpos, esas mujeres, nuevamente situadas en el margen.

En cuanto al caso de Mapplethorpe, obviamente sabemos que su punto de partida es el de la transgresión. El fotógrafo americano busca de forma frecuente violentar e incomodar con lo que muestra, sean cuerpos enteros o fragmentos de estos. Pero ante la elección de un cuerpo subversivo, el de una mujer musculada, que según en qué época podría llegar a compararse con el choque que producía la misma mujer barbuda del circo, la forma en que Mapplethorpe nos la muestra acaba encarcelándola en una jaula con potentes ecos de resonancia clásica. El fotógrafo se apropia del cuerpo de la modelo y la convierte en un objeto más, sometido a sus contrastados juegos de luz y sombra.

Lo que Lyon logró construir con su cuerpo es neutralizado por la forma en la que es captado por Mapplethorpe. De este modo la necesidad de dejar constancia de esta propia creación en la que ella misma interviene como escultora de su cuerpo, Lyon acaba siendo conducida a una cárcel visual. El estilo de Mapplethorpe consume la fuerza de su cuerpo transgresor.

5. NOTAS

1. En nuestra opinión, Olympia ha sido erróneamente considerado como documental, porque su objetivo principal no era simplemente el de captar y dejar constancia de un suceso, como fueron los Juegos Olímpicos de Berlín en 1936, sino el de devenir un “espectáculo fílmico” (Sontag, 1981: 83) pensado para y con arreglo a la política en la cual éste se inscribía, el Régimen Nazi. No era un ingenuo intento de documentar dicho acontecimiento, sino un discurso claramente intencionado. Como postula Carmen Deltoro, “Nada es químicamente puro. Ninguna película es neutral” (Deltoro, 1999: 199). Según Tatiana Sentamans (Sentamans, 2008: 276), una vez realizados los Juegos Olímpicos, Riefenstahl dedicó dos largos años a procesar las imágenes grabadas y a seleccionar las que mejor se adaptaban al discurso que quería transmitir. De igual modo, a lo largo de este tiempo buscó de forma minuciosa las que realzaban estéticamente la belleza corporal de los atletas, a fin de transmitir una idealización corporal acorde con los ideales promovidos por el régimen ario.
2. Para conocer más acerca la relación entre la nueva forma de feminidad y este toque monstruoso, recomendamos: Heywood, 1998: 131-133
3. Hacemos especial mención a la aportación de Kruger más adelante en relación con su obra *Your Body is a Battleground*.
4. El yo como objeto.
5. De acuerdo con el apartado referente a la serie de fotografías dedicada a Lisa Lyon, veremos que a pesar del transgresor cuerpo hecho visible, el mismo fotógrafo termina por aplicar encima de este cuerpo su propio estilo. Esto tiene como resultado una plasmación enjaulada del cuerpo de la mujer musculada. Podemos así equiparar la mordaza sufrida por la mujer a lo largo de la historia, mientras luchaba por cumplir con el estereotipo corporal impuesto, con el mismo estilo limitador del fotógrafo, en la medida en que amordaza a Lyon, sometiendo su cuerpo a lo que califica Wagstaff como “straitjacket style” (Wagstaff, 1983: 8), es decir, sometido al estilo limitador a modo de camisa de fuerza.
6. “[...] el arte feminista intenta encontrar nuevas formas de representar la experiencia de las mujeres, las cuales desafían o subvierten las formas culturales en las que las mujeres se definen como subordinadas”.
7. “[...] [Ser] mujer es ser un objeto de desprecio y la vagina, sello de la feminidad, es despreciada. La mujer artista, al verse detestada, toma la misma marca de su alteridad e imponiéndola como el sello de su iconografía, crea un vehículo mediante el cual afirma la belleza y veracidad de su identidad [...] Mientras la vagina estaba oculta o considerada tabú, su representación podría ser un gesto poderoso de liberación y afirmación para la mujer [...] Las artistas feministas que buscan transformar la iconografía del cuerpo han de hacerlo en reconocimiento del contexto cambiante en el que sus obras van a ser leídas”.
8. “[...] diversidad de respuestas posibles”.
9. Es también a principios de los años ochenta cuando el culturismo femenino empieza a ganar popularidad, tema que cubriremos en el siguiente apartado relacionado con la culturista Lisa Lyon y al resultado fotográfico de esta construcción corporal a manos de Robert Mapplethorpe. ¿Podemos considerar entonces esta forma de repensar el cuerpo otra vía para romper con el estereotipo canonizado de lo que la mujer debe ser y mostrar con su propio cuerpo?

10. “El subordinado puede ser desprovisto de poder, pero no es impotente. Hay poder en el hecho de resistir al poder; hay poder en mantener la propia identidad social en oposición a la propuesta por la ideología dominante, hay poder en la afirmación de los propios valores subculturales contra los dominantes. Hay, en resumen, poder en ser diferente”.
11. “El cuerpo inaceptable funciona como constitutivo exterior para la aceptación; es necesario, pero desautorizado y envilecido. Éste es el cuerpo de la mujer hipermusculada, no fuera del discurso, pero sí al límite [...] Además, esta encarnación es un proceso repetido. Del mismo modo, el cuerpo abyecto de la mujer culturista hipermusculada, aunque actualmente marginado, ha de ser visto continuamente como abyecto para que permanezca así. Este cuerpo conserva el potencial de reapropiarse de los contornos inaceptables que se le han asignado. La forma de éste es siempre provisional. El proceso por el que un cuerpo puede reapropiarse de su forma y tratar de librarse de las connotaciones negativas y dolorosas que ha acumulado [...] La mujer culturista hipermusculada se describe a menudo con connotaciones negativas dentro del discurso [...] la mujer culturista no quiere producir una contrahegemonía a nivel de su propio cuerpo. El cuerpo es el término que ella desea “reconquistar” [...] La mujer culturista no puede crear un nuevo lenguaje “un nuevo cuerpo”, pero puede aprender a trabajar contra el cuerpo que ha heredado dentro de este legado [...] Su dolor físico tiene la capacidad de ‘destruir el lenguaje’”.
12. “La mujer culturista hipermusculada vive en el dolor, el dolor como los contornos normativos que la excluyen del ámbito de la aceptabilidad, pero su experiencia del dolor durante el ejercicio le muestra que esos contornos son discutibles”.
13. “Es imprescindible reiterar a la hora de discutir sobre estos ‘cuerpos perfectos’ que ‘el cuerpo es el eje de la política antropológica Nazi’ [...] ‘el nuevo tipo humano’”.
14. Las disciplinas deportivas consideradas más propias de los hombres eran las siguientes: lanzamiento de disco, lanzamiento de jabalina, carrera de obstáculos y salto de altura, entre otras.
15. Nos referimos con especial énfasis a la atleta Stanislaw Walasiewicz.
16. El título de la serie de fotografías dedicada a la culturista Lisa Lyon pretendía establecer, ya desde el primer contacto, un choque visual, una provocación al espectador. Mientras que la imagen que aparece en la portada (Fig. 4) encontramos el cuerpo de una Lyon desafiante, firme, musculosa e impasible, rasgos más propios del dominio masculino, Mapplethorpe lanza el título: *Lady: Lisa Lyon*, destacando sobre todo las connotaciones de feminidad vinculadas al término *lady*.
17. “Nunca fue mi intención imitar a, o competir, con los hombres. Nada podría interesarme menos. Mis ideas siempre han estado más en sintonía con el perfeccionamiento del animal en el cuerpo femenino [...] Quiero explorar y perfeccionar lo que es físicamente posible en las mujeres y luego combinarlo con una inteligencia superior [...] Mis ideales nada tienen que ver con consideraciones sexuales; no son ni masculinas ni femeninas: son humanas. Mi objetivo principal nada tiene que ver con ostentar el poder sobre personas de ambos sexos, sino que mi nueva fuerza interior y exterior me ha dotado de una confianza y envergadura que ha mejorado la calidad de vida de forma inconmensurable. Y por el camino ha surgido una verdad inapelable: el ser se define a sí mismo [...] lo que estaba haciendo no tenía nada que ver con parecerme a un hombre [...] ni masculino ni femenino sino felino [...] utilizo el término animal porque creo que es la mejor manera

- de hacer que la gente vea el nuevo físico femenino [...] Las manifestaciones físicas de fuerza, gracia y agilidad no necesariamente han de tener una connotación sexual”.
18. “Tu cuerpo es el lugar donde todo comienza”.
 19. Hacemos distinción entre las culturistas de primera oleada como Rachel McLish y Lisa Lyon, y las posteriores como Laura Comes, Kay Baxter, Lori Bowen, Lenda Murray y Bev Francis (ver [Fig. 2]) en la medida en que las atletas nombradas en último término someten a sus cuerpos a unas rutinas mucho más extremas que las primeras propulso- ras de dicha disciplina deportiva.
 20. “Ni masculino/a ni femenino/a, él/ella es tanto masculino/a como femenino/a; ni natural ni antinatural, él/ella es tanto natural como antinatural; ni duro/a ni blando/a, él/ella es tanto duro/a como blando/a; ni ataque ni defensa, él/ella es tanto ataque como defensa. Como “indescriptible” la mujer culturista no se puede encasillar en ninguna de las opo- siciones o antinomias que se utilizan para describirla. Ella se resiste y las desorganiza [...] ese cuerpo como algo ‘indescriptible’”.
 21. “[...] una desviación que contiene rastros de la norma”.
 22. Leslie Heywood, entre otros, defiende el componente de ilusión por lo que a la cons- trucción del cuerpo mediante el culturismo se refiere.
 23. “El fotógrafo y su modelo han conspirado para contar una historia de sus obsesiones superpuestas. Su glorificación del cuerpo es un acto de voluntad, un desafío al nihilis- mo y a la abstracción, una historia del Movimiento Moderno en sentido inverso”.
 24. “[...] el sólo disponer de algo que permita documentar tu presencia es una confirmación definitiva de ella”.
 25. “Los seguidores estaban menos interesados en los objetos que se levantaban que en el cuerpo que los levantaba”.
 26. “Sandow nació y se crió en Prusia. Aunque la obsesión de finales del siglo XIX para hacer resurgir el clasicismo fue un fenómeno paneuropeo, tuvo testimonios de más peso con motivo de los Juegos Olímpicos modernos, celebrados en Atenas el 1896”.
 27. Apelar a la antigüedad clásica para reclamar esa herencia, en el caso del nacionalsocia- lismo, supuso un problema al tener que solventar la promoción de cuerpos masculinos desnudos. En este cuerpo se encontraba un potente vínculo que facilitaba la acepta- ción de su discurso político. El mecanismo que adaptó, como apunta George L. Mosse, fue el de “minimizar el impacto erótico” (Mosse, 2000: 2000) de tales cuerpos, conce- diéndoles un toque más simbólico, como sucedía con las mismas esculturas clásicas.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

6.1 En torno al cuerpo de la mujer. Objetivación y resistencia.

- [1] BETTERTON 1987:
BETTERTON, Rosemary. *Looking on: images of femininity in the visual arts and media*. London: Pandora, 1987
- [2] BORDO 2003:
BORDO, Susan R. “Material Girl”. En: *Unbearable Weight: Feminism, Western Culture and the Body*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 2003

- [3] MOSSE 2000:
MOSSE, George L. *La imagen del hombre. La creación de la moderna masculinidad*. Madrid: Talasa Ediciones, 2000

6.2 Olympia – Leni Riefenstahl

- [4] BOARINI 1998:
BOARINI, Vittorio (ed). *Erotismo y destrucción*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998
- [5] DELTORO 2000:
DELTORO LENGUAZO, Carmen. “El cine como vínculo entre el arte y la política: Thea von Harbou y Leni Riefenstahl”. En: DDA. *El cine: otra dimensión del discurso artístico*. Oviedo: Universidad de Oviedo, 2000, pp. 199 – 209.
- [6] McFEE – TOMLINSON 1999:
McFEE, Graham; TOMLINSON, Alan. “Riefenstahl's *Olympia*: ideology and aesthetics in the shaping of the Aryan Athletic body”. En: *The International Journal of the History of Sport*, 1999, pp. 86-106.
- [7] RIEFENSTAHL 2002:
RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia: documentación de la película Olimpiada*. Köln: Taschen, 2002
- [8] ROYO 2010:
ROYO HERNÁNDEZ, Simón. “Leni Riefenstahl y la estética fascista; prueba de la imposibilidad de un arte apolítico”. En: *Revista Observaciones Filosóficas*, núm. 11, 2010 <http://www.observacionesfilosoficas.net/leniriefenstahl.html>. Última visita: 15/03/2017
- [9] SENTAMANS 2008:
SENTAMANS, Tatiana. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Valencia: Ministerio de Cultura. Premio de Investigación Cultural “Marqués de Lozoya”, 2008
- [10] SONTAG 1981:
SONTAG, Susan. “Fascinante Fascismo”. En: *Bajo el Signo de Saturno*. México: Lasser Press, 1981, pp. 77-106.
- [11] SQUIRE 2011:
SQUIRE, Michael. “Body Fascism”. En: *The Art of The Body. Antiquity and its Legacy*. Oxford: Oxford University Press, 2011, pp. 16-23.
- [12] VIGGIANO 2011:
VIGGIANO, Stephanie. *Bodies Represented in Leni Riefenstahl's Olympia: The Fascist Aesthetics of Ausdruckstanz and Athleticism*. German Senior Thesis - Senior Seminar B399

6.3 Lady: Lisa Lyon – Robert Mapplethorpe

- [1] BETTERTON 1987:
BETTERTON, Rosemary. *Looking on: images of femininity in the visual arts and media*. London: Pandora, 1987
- [13] CHARE 2004:
CHARE, N. “Women's Bodybuilding: Towards a Radical Politics of Muscle”. En: *Limina*, no. 10, 2004, pp. 52-69.

- [14] CHATWIN 1983:
CHATWINN, Bruce. "An Eye and Some Body". En: MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pp. 9-11.
- [15] HEYWOOD 1998:
HEYWOOD, Leslie. *Bodymakers. A cultural Anatomy of Women's Body Building*. New Brunswick – New Jersey – London: Rutgers University Press, 1998
- [16] LYON – KENTHALL 1981:
LYON, Lisa; KENTHALL, Douglas Kent. *Lisa Lyon's Body Magic*. New York: Bantam Books, 1981
- [17] MAPPLETHORPE 1983:
MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983
- [18] WAGSTAFF 1983:
WAGSTAFF, Samuel. "Foreward". En: MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pp. 8.
- [19] McDOWELL 2004:
McDOWELL, Kelly. "Censorship and the Radicalization of the Body in the Photography of Mapplethorpe and Serrano". En: *Cultura, Lenguaje y Representación. Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I*, vol. 1, 2004, pp. 7-18.
- [20] NEAD 1998:
NEAD, Lynda. *El Desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*. Madrid: Tecnos, 1998.

6.4 Filmografía

- [21] RIEFENSTAHL 2006b:
RIEFENSTAHL, Leni. *Olympia* (Olimpiada, juventud olímpica). Barcelona: Cameo, 2006, 191. min.

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Figura 1 - *Your Body is a Battleground*, Barbara Kruger, 1989
<http://www.thebroad.org/art/barbara-kruger/untitled-your-body-battleground>
Última visita: 15/06/2017

Figura 2 - Bev Francis
<http://seagullhair.typepad.com/.a/6a00e551efbb948834017c3582ef6f970b-600wi>
Última visita: 15/06/2017

Figura 3 - Foto L. Riefenstahl - Caruzzio en el ejercicio de paralelas, 1936
SENTAMANS, Tatiana. *Amazonas mecánicas: engranajes visuales, políticos y culturales*. Valencia: Ministerio de Cultura. Premio de Investigación Cultural "Marqués de Lozoya", 2008, pág. 281.
https://4.bp.blogspot.com/-7sNOOI8ySzo/V_5hNbN31-I/AAAAAAAAAGjA/NZIDyH4kP0Eb-PwFESDGF6-VkF3TqWC2PgCLcB/s640/Blog%2BOLimp%25C3%25ADadas7.jpg
Última visita: 15/06/2017

Figura 4 - Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82 (izquierda)

MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pág. 85.

https://i1.wp.com/www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2014/02/Mapplethorpe_MH_Flyer_Back-1024.jpg

Última visita: 15/06/2017

Figura 5 - Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82 (centro)

MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pág. 51.

<http://anotherimg.dazedgroup.netdna-cdn.com/786/azure/another-prod/330/1/331196.jpg>

Última visita: 15/06/2017

Figura 6 - Lisa Lyon, Robert Mapplethorpe 1980-82 (derecha)

MAPPLETHORPE, Robert. *Lady: Lisa Lyon*. Munich: Schirmer-Mosel, 1983, pág. 73.

<https://www.artnet.com/auctions/artists/robert-mapplethorpe/lisa-lyon-17>

Última visita: 15/06/2017

Figura 7 - Eugen Sandow (izquierda)

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugen_Sandow;_Life_of_the_Author_as_told_in_Photos_Wellcome_L0033349.jpg

Última visita: 15/06/2017

Figura 8 - Eugen Sandow (derecha)

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f3/Eugen_Sandow%3B_Life_of_the_Author_as_told_in_Photos_Wellcome_L0033355.jpg

Última visita: 15/06/2017

CURRÍCULUM VITAE. ISABEL FONTBONA MOLA

Investigadora en formación de la Universidad de Girona, Isabel Fontbona es licenciada en Filosofía e Historia del Arte. También cursó el máster en Iniciación a la Investigación en Humanidades. Desde 2016 se encuentra trabajando en el grupo de investigación “Teories de l’Art Contemporani”, de la misma universidad, donde está llevando a cabo su tesis doctoral, la cual se centra en cuestiones de género, identidad corporal y la representación de éstas, entre otros aspectos, poniendo especial énfasis en el caso de la mujer deportista como consecuencia de la práctica deportiva del culturismo. Esta investigación doctoral no podría llevarse a cabo sin la beca F1, otorgada por la Generalitat de Catalunya.

Por otro lado cabe destacar su faceta deportiva, ya que ha competido en la disciplina del culturismo natural, hecho que le ha permitido conceder a dicha investigación una mirada singular.