

CUERPOS, MASCULINIDADES Y CINE¹

Santiago Fouz Hernández (Universidad de Durham, Reino Unido).

Cuerpos

Vivimos en una sociedad obsesionada con el cuerpo. No hay más que encender la televisión, o consultar cualquier otro medio de comunicación digital o tradicional, para encontrarse con imágenes de cuerpos-objeto, ya sean ejemplos modélicos de los cánones actuales de belleza, o de todo lo contrario – los cuerpos transgresores sobre los que Niall Richardson escribió extensamente en su libro sobre el tema (2010). Así, por un lado, los medios nos bombardean con imágenes de cuerpos que se adhieren a los estándares actuales de belleza en portadas de revistas, anuncios o películas y, por otro, con las de aquellos que trasgreden dichos estándares por cuestiones de peso, tamaño, discapacidad física o enfermedad, entre otros muchos factores. Estos últimos, a menudo, desfilan por diversas tertulias de tendencias sensacionalistas o protagonizan documentales de interés sociológico o médico o series de ficción que dramatizan esos mismos contextos en los escenarios correspondientes: el barrio, la cárcel o el hospital, entre otros.²

Las series televisivas ‘de hospital’ son un buen ejemplo de esta fascinación. Tras una trama de corte melodramático centrada en las relaciones entre médicos, pacientes o familiares, series de gran éxito como las norteamericanas *Urgencias/E. R.* (NBC, 1994-2009), *Anatomía de Grey/Grey’s Anatomy* (ABC, 2005-2013), *House M. D.* (Fox, 2004-2012) o la española *Hospital central* (Telecinco 2000-2012) aprovechan el contexto clínico para saciar el instinto morboso y la curiosidad fetichista de los espectadores. Durante la primera década de este siglo se pusieron de moda los programas *reality* basados en cirugías u otros procesos de transformación corporal.³ Más recientemente, programas como *Cuerpos Embarazosos/Embarassing Bodies* (Reino Unido, Channel 4 desde 2008) han dado un paso más allá, al convertir en espectáculo familiar los cuerpos enfermos o deformes de un amplio sector del público de a pie que no parece tener muchos reparos en mostrar sus ‘cuerpos defectuosos’ ante cientos de miles de telespectadores, a veces conectando con el programa en directo desde sus casas, a través de la cámara de un ordenador personal. Un día cualquiera podemos encontrarnos en la pantalla de nuestro televisor, ordenador o dispositivos portátiles con primeros planos del ‘pene curvo’ de un hombre, los pechos descomunales (12 kilogramos) de una mujer, o los más de 4 kilogramos de exceso de piel extirpados a un hombre tras adelgazar 120 kilos, por mencionar algún ejemplo notable.⁴ No cabe duda de que la visibilidad y discusión pública de este tipo de anomalías y dolencias tiene un aspecto didáctico muy

positivo. No solo enseña que, pese al título del programa, uno no debe avergonzarse de su cuerpo sino que además rompe tabúes importantes, con un importante potencial impacto positivo sobre la salud de los espectadores y el conocimiento general sobre el funcionamiento del cuerpo. Sin embargo, la forma de mostrar y de hablar sobre estos cuerpos ‘anómalos’ tiene un importante componente sensacionalista que atrae el interés morboso de amplios sectores de espectadores menos preocupados por los aspectos didácticos del programa.

En realidad, esto no es nuevo. El papel de la medicina ha sido clave durante siglos para el desarrollo de un discurso sobre el cuerpo y la espectacularización del mismo. Como nos recordaban Kemp y Wallace en su catálogo de la famosa exposición ‘Spectacular Bodies’ (‘cuerpos espectaculares’), estrenada en la galería Hayward de Londres en el año 2000, el propio concepto se contiene en lo que todavía hoy se conoce en inglés como el ‘teatro de operaciones’ (‘operating theatre’) (2000: 23).⁵ Los textos explicativos de las distintas esculturas, pinturas y fotografías en la sección sobre ‘rituales de disección’ en dicha exposición dejaban constancia de que históricamente el interés en este tipo de disecciones públicas transcendía el plano estrictamente médico o la privacidad del paciente. En su historia de la cultura visual de la medicina, Lisa Cartwright (1995) amplía el trabajo pionero de Ludmilla Jordanova (1989) sobre la medicina y la cultura visual centrándose en el cine y demuestra con convicción las relaciones entre el cine y la ciencia médica en torno a un interés común: el cuerpo humano. Fijándose en la fotografía clínica, la cinematografía microscópica o los rayos X, Cartwright establece un interesante contínuum entre el séptimo arte y la ciencia desde finales del siglo XIX, haciendo una importante y original aportación a la historia del cine. En la Europa del siglo XIX era habitual clasificar a la gente por su fisonomía, tamaño de cráneo o extremidades para poder identificar a primera vista a potenciales delincuentes o personas mentalmente inestables. El psiquiatra francés Philippe Pinel diseñó un tratado sobre ‘alienación mental’ en 1801 basado en lo que él consideraba como una ‘degradación’ del ideal caucásico en tipos con características mongolas. Por su parte, el británico Francis Galton (primo de Darwin) llegó a elaborar una lista de ‘clases fisionómicas’ en la década de 1870. El ejemplo más conocido es posiblemente el del italiano Cesare Lombroso, cuyo libro *El hombre delincuente* (1876) aseguraba esbozar en detalle gráfico la fisonomía-tipo del delincuente medio de la época (ver Kemp y Wallace 2000: 94-147). Esta obsesión con la clasificación de los cuerpos subyace especialmente tras los discursos médicos en torno a la salud sexual y la sexualidad de los siglos XIX y XX y, aunque con fines muy distintos, hasta la actualidad (pensemos en las galerías de imágenes publicadas en la página web del mencionado programa *Cuerpos embarazosos*). Petersen pone como ejemplo la descripción del cuerpo homosexual masculino que aparecía en un trabajo publicado en 1934 en *American Journal of Psychiatry* (revista norteamericana de psiquiatría). El artículo dotaba al hombre homosexual de las siguientes características: ‘piernas largas, caderas estrechas, deficiencia de vello facial y corporal, distribución “femenina” del vello púbico, voz aguda, pene y testículos pequeños [...], exceso de grasa en los hombros, glúteos y abdomen’ (trabajo citado en Petersen 1998: 60). Richard Cleminson y

Francisco Vázquez García encontraron multitud de ejemplos similares en España, minuciosamente analizados en sus importantes libros sobre la historia de la homosexualidad masculina en España (2007 – traducción española publicada en 2011) y sobre el hermafroditismo y la ciencia médica española (2009 – publicada en español en 2012). Sirva como ilustración su cita de la obra *Locos y anómalos* del médico forense José María Escudero, que observa en los ‘invertidos’ un predominio de ‘pelvis, nalgas y mamas’, ‘pies pequeños’ y voz ‘atiplada, de falsete’ (citado en Vázquez García y Cleminson 2011: 51).

Podríamos ir mucho más atrás en el tiempo y fijarnos en las escultura de la Antigua Grecia o en el Antiguo Testamento. Aunque el propósito de esta visión general e introductoria no es ofrecer un repaso exhaustivo de la historia de la representación del cuerpo masculino en la medicina o en las artes, sí es necesario destacar que el creciente protagonismo del cuerpo en los estudios culturales de las últimas dos décadas ha generado una extensa bibliografía. En términos de metodología hay tres ejemplos especialmente significativos por abarcar una diversidad considerable de estudios de caso.⁶ En su generosamente ilustrado estudio sobre el ideal occidental del desarrollo físico (masculino), *The Perfectible Body* (El cuerpo perfeccionable), Kenneth R Dutton (1995) recorre la evolución de la representación del cuerpo masculino desde el arte helénico hasta el cine de acción protagonizado por culturistas como Arnold Schwarzenegger, revelando una fascinante continuidad que se desprende de su propia portada: un *collage* entre el Michelangelo de David y un culturista contemporáneo anónimo fotografiado por el australiano Carl Hensel. Por su parte, en *The Male Body* (El cuerpo masculino), Susan Bordo equipara el nivel de fascinación con el cuerpo masculino en los discursos médicos a finales de los años noventa en torno a la comercialización de la píldora Viagra con otros momentos de la historia occidental, como la Antigua Grecia o la era victoriana (1999: 18-19) para luego analizar interesantes ejemplos de la representación del cuerpo masculino y sobre todo de la imagería fálica en la cultura popular contemporánea, prestando especial atención a la publicidad gráfica de la prensa escrita norteamericana y a comedias comerciales de Hollywood (además de otros estudios de caso de corte sociológico). Finalmente, José Miguel G. Cortés en *Hombres de mármol* (2004) estudia una variedad de materiales clave en la representación de la virilidad fálica, que van desde la escultura de la Antigua Grecia a los rascacielos de Manhattan. Cortés dedica además sendos capítulos a la estética nazi y su influencia en distintas artes plásticas por un lado, y a los superhéroes de cómic, las películas épicas y de acción de Hollywood durante la segunda mitad del siglo XX, y la fotografía de Herb Ritts o Bruce Webber, por otro.

El trabajo de Ritts y Webber se popularizó gracias a sus campañas de ropa interior masculina para firmas como Calvin Klein. La ubicuidad de las imágenes publicitarias que estudian Bordo (1999: 168-200) o Cortés (2004: 194-200) son un buen ejemplo tanto del predominio de la estética homoerótica en la representación del cuerpo masculino en la publicidad desde los años ochenta a esta parte, como de la relativa naturalidad con la que las sociedades occidentales

han asumido el tirón comercial del cuerpo masculino. Si la espectacularización del cuerpo femenino es tan antigua como la publicidad misma, el cuerpo masculino ha cobrado un creciente protagonismo en las cuatro últimas décadas, tanto en anuncios de ropa interior, como perfumes o indumentaria deportiva.⁷ Imágenes de hombres semidesnudos y a veces en posturas sugerentes adornan habitualmente paradas de autobuses, escaparates de tiendas o fachadas enteras de edificios. Los anuncios de Calvin Klein lanzaron a la fama a modelos masculinos que llegaron a alcanzar el estatus de súper modelo antes exclusivo a las mujeres: Mark Wahlberg, Mark Vanderloo, Marcus Schenkenberg, Antonio Sabato, Vincent Gallo o Travis Fimmel son algunos de los ejemplos más conocidos. Desde principios de los años noventa, revistas dirigidas al consumidor masculino, como *GQ*, *Arena* o incluso las diversas ediciones masculinas de *Vogue* adoptaron esta estética ya no sólo en publicidad de firmas como Calvin Klein, Versace o Abercrombie & Fitch, sino en reportajes fotográficos más amplios sobre moda masculina. Estas fotografías combinan contextos deportivos asociados a la masculinidad hegemónica heterosexual con una estética claramente dirigida al consumidor homosexual masculino. La fórmula se ha importado también en la proliferación de calendarios benéficos protagonizados por bomberos, equipos de fútbol, remo, y sobre todo de rugby, como la famosa serie francesa *Les Dieux du Stade* (los dioses del estadio).

Como observa Bordo, citando un artículo de *The New York Times* de 1982, a principios de los ochenta los anunciantes de firmas norteamericanas de ropa masculina comenzaban ya a buscar maneras sutiles de atraer al 'hombre blanco, soltero, de formación universitaria y con buen sueldo que, casualmente, es además homosexual' sin alienar al consumidor heterosexual (artículo citado en Bordo 1999: 183). Este concepto del lenguaje visual codificado en torno a la sexualidad, teorizado por Alan Sinfield (1994) como el 'secreto a voces' en el contexto de la Inglaterra de Wilde deja entrever, de hecho, una cierta homofobia enraizada en un sistema capitalista en el que el objetivo último es generar beneficio económico a toda costa, pero sin zarandear el sistema jerárquico establecido (en este caso el de la hegemonía heterosexual). El otro lado oscuro de estas campañas, como explica Cortés (2004: 196-200), radica en la nostalgia por la superioridad física exaltada en el clasicismo exagerado tanto de la postura como de la forma del cuerpo retratado que, sin quererlo, recuerda a la estética nazi. Además, como también nota Cortés (2004: 199) en la línea del estudio de Richard Dyer sobre los 'chicos de póster' del Hollywood clásico (1992), bajo una supuesta aceptación 'pasiva' de su condición de objetos de deseo, los modelos fotografiados para las mencionadas campañas publicitarias, reclaman su poder fálico por medio de estrategias muy concretas: mirada fija y desafiante a la cámara, concentración en actividades deportivas o en pensamientos profundos, o un despliegue de imagería fálica que incluye, por supuesto, la musculatura de su cuerpo 'duro' así como su propio pene, convenientemente semi-oculto bajo los calzoncillos de la firma correspondiente.

Pero además del aspecto de la hegemonía de género, estas fotografías revelan un importante cambio en la representación del cuerpo musculoso en lo que se refiere a la hegemonía racial o de clase social. En uno de sus primeros

trabajos sobre el cuerpo masculino, Bordo observaba que la musculatura ha pasado de denotar 'lo brutalmente "natural", lo primitivo (visualmente reservada a representaciones culturales de cuerpos de hombres de color, esclavos, luchadores de competición u obreros de la construcción)', a reposicionarse 'en el lado "civilizado" de la dualidad naturaleza/cultura' (1993: 722). En este sentido, el concepto de Bourdieu (1978) del cuerpo como una forma de capital físico será especialmente influyente en este campo de estudio. Desarrollando este concepto, Roy Porter llama la atención sobre el cambio en la percepción social del cuerpo, que ha pasado de ser 'mano productiva' a 'consumidor, cargado de necesidades y caprichos, y cuyos deseos deben ser satisfechos y estimulados' (1991: 218). El desarrollo y la popularización de dietas alimentarias y de los gimnasios y centros deportivos durante las tres últimas décadas del siglo XX han contribuido a dotar al cuerpo musculado de ciertas connotaciones de poder adquisitivo e incluso clase social, teniendo en cuenta el tiempo y capital necesario para cultivarlo. En su estudio sobre los cuerpos musculosos en el cine clásico de Hollywood, Richard Dyer (1997) concluyó que hasta la década de los ochenta era difícil encontrar cuerpos de este tipo en actores de raza blanca, mientras que el cuerpo semidesnudo y frecuentemente musculoso de los actores de color era un ingrediente habitual en las películas sobre la esclavitud o ambientadas en la plantación y en la jungla. Según su estudio, los músculos del 'héroe blanco' comenzaron a verse en películas ambientadas en contextos coloniales, en las que el cuerpo blanco, de hecho, aparece magnificado en contraste con el cuerpo malnutrido y poco desarrollado de los habitantes nativos. Así, concluye Dyer, 'el cuerpo desarrollado es un cuerpo rico. No sólo está bien alimentado, sino que es el producto de una enorme inversión del tiempo libre disponible' (1997: 155). Dentro del deporte también hay diferencias de raza y de clase, como apuntan Llamas y Vidarte (2000: 70), el golf o el esquí, por ejemplo, se consideran deportes 'blancos' y de clase social alta, mientras que otros más asequibles como el fútbol suele asociarse a las clases trabajadoras. Este tipo de discurso racial y de clase en torno al cuerpo masculino es habitual en el cine comercial.

La asociación entre el deporte o los cuerpos musculados y la masculinidad tiene posiblemente su origen en la sociedad helénica pero, además de las connotaciones raciales y fascistas ya comentadas, nuestro entendimiento actual del deporte como algo inherentemente masculino tiene matices imperialistas desarrollados en la era victoriana. Según Andrew Parker, durante el siglo XIX las escuelas privadas británicas enfatizaban la importancia del deporte como una actividad viril como reforzamiento necesario de los valores imperialistas (y sexistas) para nuevas generaciones (1996: 126-132). El proceso 'educativo' del ideal del cuerpo masculino como un cuerpo 'en forma' se intensificó durante la Segunda Guerra Mundial, con la intención de preparar a los chicos para la guerra. Como explica Bourke (1996: 172-75), la clasificación militar en grados de 1 (en forma) a 4 (no apto) se aplicaba también a los juegos escolares. Kimmel (1987) observa un proceso similar en la sociedad norteamericana de la posguerra (civil). En un contexto en el que las mujeres habían reemplazado a los hombres en el mercado laboral mientras ellos luchaban en la guerra, se enfatizaba la importancia de la fuerza física y el deporte en un esfuerzo por reafirmar el poder

masculino. En España la propaganda falangista fomentaba la figura del militar fuerte y en forma como héroe del nuevo régimen en oposición a lo que describían como la flaqueza deportiva de la Segunda República (ver London 1995: 204). Como arguyen Llamas y Vidarte 'el ejercicio puede considerarse en un contexto autoritario como un sacrificio personal a favor de una entidad superior (la patria)' (2000: 69). A nivel menos específico históricamente la institucionalización del deporte sirve para cimentar ciertas relaciones sociales. Para Connell el deporte institucionalizado fomenta la 'competición y jerarquía entre hombres, exclusión y dominación de las mujeres' (1995: 54). Es más, al simbolizar la jerarquía de género en el rendimiento corporal de los sexos, el deporte sirve como 'prueba simbólica de la superioridad física de los hombres y su derecho a mandar' (ibíd.). Easthope visualiza los discursos en torno al cuerpo masculino 'duro' al describirlo como una armadura para el ego masculino: un cuerpo duro, escribe, 'se encargará de evitar cualquier tipo de filtraciones a través de los bordes entre el mundo interior y exterior' (1990: 52). Así, el cuerpo duro funciona como un cierre natural de todas las fisuras que podrían amenazar la integridad del ego masculino supuestamente impenetrable.

A lo largo de la historia, como muestra el libro de Dutton (1995: 51), la armadura corporal se ha enfatizado con diversas estructuras externas, que van de las corazas musculares romanas hasta las hombreras exageradas de los uniformes de fútbol americano, que ensanchan considerablemente el contorno corporal de los jugadores (sobre este último punto ver Jirousek 1996). Los uniformes de los superhéroes de cómic y de cine también exageran considerablemente las dimensiones del cuerpo masculino. La popularidad más reciente de marcas de ropa deportiva muy ajustada al cuerpo acentúa y llama la atención sobre la forma física. Tal vez el mejor ejemplo sea la marca Underarmour: aunque su nombre juegue con la idea de ser ropa deportiva para poner bajo una coraza o armadura, en realidad sirve para exaltar y externalizar la dureza del cuerpo que recubre.



Lona publicitaria sobre el establecimiento (en construcción) de la marca Hollister en la 5ª Avenida de Manhattan. 19 de febrero 2010.

Foto del autor.

En el contexto de esta popularidad relativamente reciente del cuerpo musculado al que se refería Bordo (1999), la marca norteamericana de ropa juvenil Abercrombie & Fitch merece especial atención, al haberse hecho famosa por trasladar el ideal de este tipo de estética de sus anuncios a sus establecimientos comerciales. Los locales, usualmente muy céntricos y espaciosos pero muy poco iluminados, son custodiados por dependientes-modelo con poca ropa, los llamados *greeters* (literalmente ‘saludadores’), que se encargan de dar la bienvenida (e indirectamente seleccionar) a los clientes cuando entran en la tienda. La marca ha generado numerosos titulares recientemente a raíz de reacciones (con siete años de retraso) en las redes sociales ante las declaraciones que su consejero delegado, Mike Jeffries, había hecho en 2006 a la página web norteamericana de noticias *Salon*. En la entrevista reconocía sin disimulos que su empresa hacía ropa exclusivamente para hombres ‘guapos, simpáticos, masculinos, optimistas’ y que por ello contrataba a dependientes con esas características, ya que ‘la gente guapa atrae a más gente guapa’ (Denizet-Lewis 2006 – sobre la polémica en las redes sociales ver Hertrampf 2013). Sin duda, por las razones que acabo de explicar, la misma forma física de los dependientes, sus altos niveles autoestima, suelen denotar una actitud amable pero desafiante, que funciona como filtro de selección del público antes de entrar por la puerta y descubrir el elevado precio de las prendas en venta (que refuerza el proceso de selección de la clientela). La semi-desnudez tanto de los dependientes como de los modelos que protagonizan los anuncios de la marca y que observan constantemente a clientes y empleados desde los escaparates (y a veces las fachadas de los edificios) de sus tiendas son además una buena ilustración del nivel de ‘pornificación’ que ha alcanzado nuestra sociedad (ver los ensayos incluidos en Paasonen, Nikunen y Saarenmaa 2007).

La confusión del terreno de lo público y lo privado, escenificada en los programas de telerrealidad al estilo de *Gran Hermano* desde principios de este siglo se ha visto exacerbada en la última década por la creciente importancia de las redes sociales. Las redes (el término español subraya su capacidad tanto de unir como de atrapar) son un arma de doble filo que, por un lado, democratizan el poder de opinión, pero por otro se convierten en armas de intromisión constante en la vida de los demás (famosos o no) y en las nuestras propias. La aparente necesidad de exponer al menos parte de nuestras vidas privadas en redes como Facebook o Twitter, y sobre todo Instagram (que se nutren de imágenes fotográficas o de breves vídeos grabados o retransmitidos en directo) reflejan tanto la obsesión de la sociedad actual con el cuerpo a la que me refería al principio como la sensación de estar siendo constantemente observado en otra vuelta de tuerca al panóptico de Bentham teorizado por Foucault (1977). Las nuevas tecnologías y las posibilidades de la realidad virtual han transformado nuestra relación con el cuerpo en multitud de contextos, algunos

de los que estudio en mi libro *Cuerpos de cine*. Por ejemplo, el uso de CGI (imágenes generadas por ordenador) en las películas épicas contemporáneas o el uso de photoshop en algunas imágenes promocionales y campañas de publicidad protagonizadas por Madonna en las últimas cuatro décadas. Puede resultar irónico que mientras los avances tecnológicos o quirúrgicos nos permitan modificar nuestra apariencia física, el desarrollo de las redes sociales también permita la circulación inmediata y masiva de imágenes filtradas que se salen del guión. Recordemos la rapidez con la que se difundieron las imágenes de la cabeza afeitada de Britney Spears en febrero de 2007, o el morbo que despertaron las circunstancias de la muerte y las imágenes de los cuerpos sin vida de Michael Jackson (en junio de 2009), de Whitney Houston (en febrero de 2012), o de Prince (en abril de 2016). Los comentarios que generan en las redes por un lado la buena forma física y aspecto juvenil de Madonna y por otro el ‘delatador’ deterioro de sus manos o la supuesta evidencia de colágeno inyectado en su cara en 2013 también resultan reveladores – ver Sánchez-Mellado (2013) o Saunders (2013).

El abuso de la alteración digital de las fotografías y de la cirugía estética ha tenido implicaciones importantes en los estándares de belleza y forma física favorecidos y diseminados por los medios tradicionales y en especial los digitales, dejando importantes secuelas psicológicas y físicas en sectores considerables de la sociedad occidental actual, especial aunque no exclusivamente en las mujeres – Susie Orbach estudia ese fenómeno en detalle (2009: 77-111). Por otra parte, el uso cada vez más extendido de Internet para encontrar pareja o sexo también tiene consecuencias en los niveles de autopercepción física de los usuarios. Mientras, al menos en teoría, las páginas web de contactos democratizan el proceso y promueven la visibilidad de la diversidad física, también producen nuevos sistemas de clasificación y (auto)censura corporal que recuerdan a los sistemas opresivos estudiados por Petersen o Cleminson y Vázquez García en los libros antes citados.

En su estudio sobre uno de los sitios web más empleados para las contactos homosexuales masculinos (gaydar.co.uk) durante la década de los 2000, Mowlabocus (2007) ofrece un buen ejemplo. Si ya de por sí los perfiles de estas páginas invitan a los usuarios a proveer datos y evidencia fotográfica de su estatura, peso, color de piel o tamaño de sus penes, la introducción a finales de 2004 de un sistema de votación sobre el ‘factor sexy’ de los usuarios no hizo más que subrayar tanto el elemento competitivo asociado a las masculinidades hegemónicas, como un nuevo factor de selección corporal que en cierto modo recrea los sistemas de opresión sufridos por los homosexuales en regímenes totalitarios. Este efecto no ha hecho más que intensificarse con la llegada durante los 2010 de las *apps* o aplicaciones para equipos móviles que utilizan los servicios de geolocalización para posibilitar inmediatez de los contactos. Este énfasis en la rapidez de la ‘transacción’, hace que también sea necesario agilizar los procesos de selección. Así, como reconoce el creador de una de esas aplicaciones (Carl Sandler), en este tipo de contactos no hay tiempo para la conversación, favoreciéndose el aspecto físico ante cualquier otro tipo de atractivo personal. Las propias descripciones de los perfiles levantan barreras:

‘¿no tienes abdominales marcados? ¿pectorales trabajados en el gimnasio?. Lo siento, pero no me interesas’, escribe Sandler, parodiando el estilo de los usuarios de su aplicación (2013). La fácil navegación de las diminutas fotos que desfilan por las ya de por sí reducidas pantallas telefónicas con un simple gesto del dedo pulgar, hace que la selección de la imagen o de la parte del cuerpo que nos representa sea de suma importancia. ‘En nuestro mundo’, apunta Sandler, ‘no son sólo los modelos de quienes se espera que se quiten la ropa y se expongan a las miradas de todo el mundo que pase por allí’ [...] ‘entre un mar de fotos minúsculas, permanecemos a la espera, aguardando a que alguien se fije en nuestro pezón, o en nuestro hombro y le guste lo suficiente para iniciar una conversación (virtual) con nosotros’ (Sandler 2013).

Otros cuerpos se convierten en espectáculo muy a su pesar. Las víctimas de tragedias relacionadas con la guerra, el terrorismo o el cambio climático son un importante caldo de cultivo del espectáculo de la carne que se ha adueñado de la cobertura de este tipo de noticias en un mercado cada vez más competitivo desde la irrupción de las redes sociales y la participación de usuarios anónimos en diversos medios de información no tradicionales. Jiménez del Val (2011) ofrece una interesante reflexión sobre el tema en su estudio del espectáculo del ‘cuerpo roto’ en la cultura mexicana, en el que identifica una fascinación por el cuerpo descuartizado que va desde los grabados europeos de Mesoamérica del siglo XVI hasta la cobertura sensacionalista de la guerra del narcotráfico en la prensa mexicana actual. La ambigüedad de los límites de la representación del cuerpo destrozado en este tipo de contextos violentos – cuerpo fulminado pero que podría convertirse en cuerpo-mártir y por tanto heroico (del Val 2011: 115-16) – contrasta con la regulación todavía vigente sobre los niveles de exhibición del cuerpo masculino en la publicidad o en las artes plásticas. Si toda la evidencia parece apuntar a la mencionada ‘pornificación’ de la cultura y sociedad actuales, las políticas de representación del cuerpo masculino que estudio en *Cuerpos de cine* podrían sugerir lo contrario (Fouz Hernández 2013). Así, como apunta Ingersoll, nos encontraremos que, pese a la sorprendente abundancia de desnudez masculina en las adaptaciones clásicas de la obra de E. M. Forster durante los años noventa, dicha desnudez incomodaría a muchos espectadores contemporáneos a las películas, que ‘habrían mirado a otro lado’ antes de que los propios protagonistas (portadores de la mirada) se vieran forzados a hacerlo en la ficción de principios del siglo XX. Según Ingersoll esto se debería a que los espectadores habrían asumido la prohibición cultural de ‘no mirar demasiado tiempo’ al cuerpo masculino desnudo (2012: 139). Por otra parte, sorprende la noticia de que en un país como Austria la publicidad de una exposición sobre el desnudo masculino (‘Hombres desnudos’ 2012-2013) en el Leopold Museum generase semejante cantidad de protestas como para que el museo se viese obligado a censurar el póster publicitario, que mostraba la imagen de tres jugadores de fútbol sin ropa. Curiosamente, como protestaba un representante del museo, las diversas exposiciones de desnudos femeninos nunca habían despertado este tipo de reacción (*El País* 2012).

Cuerpos de cine / el cuerpo del cine

Freud describió el Ego como 'ante todo, un yo corporal, no meramente un ser de superficie, sino que en sí mismo es la proyección de una superficie' (1984 [1923]: 364). Así, como arguye Rutherford:

el contorno del cuerpo sitúa al sujeto en una relación con el tiempo y el espacio, proveyendo una representación de la consciencia que el sujeto tiene de uno mismo. Así, plasma la auto-descripción del individuo al tiempo que expone los predicamentos inconscientes que sirven para socavarla. En un sentido metafórico, el cuerpo es el trazado externo del ego. Actúa como una pantalla que divide lo interno de lo externo y expresa, fisiológicamente, la relación entre ambos (1992: 188).

En este sentido nuestro cuerpo se entiende como una pantalla de nuestro interior y el mayor reflejo de nuestra existencia. En palabras de Cortés: 'el cuerpo en sí mismo es un elemento básico con el cual se crean, comparan y validan, para nosotros y los demás, la identidad y los valores que la vertebran' (Aliaga y Cortés 1997: 126). La expresión popular 'cuerpo de cine' suele utilizarse para indicar que alguien tiene un cuerpo digno de verse en una pantalla de cine, un cuerpo espectacular. Asimismo, la misma idea de ser observados constantemente reincide en el concepto del panóptico y del régimen de control y vigilancia continuos al que estamos sometidos y que, en último término, acabamos por asumir como propia, convirtiéndonos así en nuestros propios vigilantes (Foucault 1977).

En su influyente libro sobre el feminismo corpóreo Grosz (1994) critica la persistencia del entendimiento cartesiano en los estudios contemporáneos del cuerpo en diversas disciplinas. Así, explica, el cuerpo se concibe o bien como objeto de estudio en sí mismo, o bien como metáfora al servicio del subconsciente o, por último, como un mero medio de expresión pública de conceptos privados como ideas, creencias, sentimientos o afecciones (1994: 8-10). Aunque el carácter interdisciplinario de los estudios culturales haya dado lugar a concepciones de cuerpo y cine o cultura popular desde perspectivas tan diversas como la historia, la política, la filosofía, la sociología, la religión, o las bellas artes, todas ellas tienden a incidir en al menos una de las tres tendencias criticadas por Grosz. Intentos más rompedores como el de Cartwright (1995) dejan entrever las posibles sinergias entre dos disciplinas en principio tan distantes como la medicina y el cine. De unos años a esta parte los estudios cinematográficos, sobre todo de origen anglosajón, han elaborado una concepción más orgánica del cine que presta atención tanto al filme como a las recepciones más viscerales del espectador. Esta evolución de la teoría cinematográfica está motivada en gran parte, como nota Laura Mulvey (2006: 7), por los cambios en la forma de producir cine (el predominio del cine digital) y en

la de consumirlo. El cine ha pasado de ser una experiencia comunitaria y única en una sala oscura con pantallas de grandes dimensiones y en algunos casos consciente de la materialidad y presencia del celuloide, al consumo solitario y frecuentemente interrumpido y hasta alterado por aparatos electrónicos (desde la pantalla de plasma al ordenador portátil, la videoconsola, el *smartphone* o las *tablets*).



***Fotograma de la película DiDi Hollywood (dir. Bigas Luna, 2010)
España. Audiovisual Aval SGR, Canal + España, Ciudad de la Luz, El Virgili
Films, Generalitat de Catalunya, ICO, ICAA, La Canica Films, Malvarrosa
Media, TV3, TVE.***

Como consecuencia de estos cambios, la teoría fílmica de la última década ha comenzado a reflexionar sobre el futuro de lo que llamamos 'cine' y la importancia de los nuevos medios tanto por su influencia en las formas de producir y consumir cine, como por la creciente cuota de mercado de medios como el videojuego, las series de televisión o series online. En *The Virtual Life of Film* (La vida virtual del cine) David Rodowick explora la posible adaptabilidad de la teoría cinematográfica más establecida hasta la fecha para el análisis de la imagen digital y los productos de las nuevas tecnologías. Su importante estudio concluye que, aunque las preocupaciones estéticas pertinentes a la imagen digital son radicalmente distintas a las del celuloide, el creciente monopolio de las nuevas tecnologías no transforma del todo el concepto de 'lo cinematográfico' ni las claves de su estudio (2007: 181-189). Elsaesser y Hagener llegan a conclusiones similares y consideran que el paso de la imagen fotográfica a la digital 'no tiene por qué entenderse como el cambio radical como el que a veces se presenta' (2010: 186).

Lo que sí ha empezado a cambiar de forma bastante radical es la relación del espectador con la imagen. Si en el pasado el que Mulvey llama 'el espectador posesivo' tenía que contentarse con la ilusión de poseer la imagen de la estrella

de cine a través de pósters y otros objetos promocionales del cine clásico, el formato digital le permite retrasar, congelar y repetir la imagen a su gusto, satisfaciendo así su fetichismo e ilusión de posesión de la imagen en maneras antes inimaginables (2006: 161). Este tipo de obsesión fetichista con la imagen cinematográfica ha desembocado en teorizaciones más radicales como el concepto de 'cinesexualidad' desarrollado por MacCormack (2008), basado en la sumisión del espectador ante la imagen en películas alternativas y, por tanto, libres de los procesos semióticos normativos del cine comercial. Estas teorías rechazan la distancia que se supone entre el cuerpo del espectador y el 'cuerpo' de la película, desarrollando, como explica Barker, una relación de contacto físico entre ambos (2009: 12). Ya a principios de los noventa, Linda Williams (1991) y Steven Shaviro (1993) anticipaban la importancia que adquirirían los sentidos en la teoría del cine. En su artículo sobre género cinematográfico y cuerpo, Williams llamaba la atención sobre el hecho de que los géneros menos estudiados (por considerarse populares o de dudoso valor estético) como la pornografía o el cine de terror son los que provocaban una mayor reacción afectiva y física en los espectadores, que a menudo imitan inconscientemente las manifestaciones 'excesivas' de los cuerpos agónicos o extáticos de la pantalla (1991: 4-5).⁸ El éxito de las películas de esos géneros, añadía Williams, se cifra en la reacción física de los espectadores: la excitación sexual (pornografía), los gritos o desmayos (terror gráfico), las lágrimas (melodrama) (1991: 5). En *The Cinematic Body (El cuerpo cinematográfico)* Shaviro insistía en la necesidad de superar la hegemonía de la mirada y de las teorías psicoanalíticas como herramientas interpretativas del cine para dar prioridad a la experiencia más visceral y táctil del espectador (1993: 50-64).⁹ Desde entonces ha habido numerosos estudios centrados precisamente en ese tipo de experiencia (resumidos en Elsaesser y Hagener 2010) en lo que Marks define como 'cine háptico' (2000: 170-176), pero que entra dentro de la tendencia más extendida en los estudios literarios y culturales de lo que Clough denomina como 'el giro afectivo' (2007). Además de los ya mencionados, destacan conceptos como 'tercer término carnal' de Sobchack (2004), 'el ojo táctil' de Barker (2009), o 'la piel' del cine propuesta por Marks (2000). Si en 1992 Sobchack definía 'el cuerpo del cine' como un ente corporal, una especie de ojo subjetivo imperceptible, en 2004 se fijaba además en el elemento 'cosmético' y quirúrgico del proceso de edición y postproducción de las películas (2004: 50). En esta misma línea, Marks se fija en los efectos que llaman la atención sobre la textura y sensualidad de los cuerpos fotografiados (cambio de enfoque, movimientos bruscos de cámara, uso de primeros planos) para definir el concepto del cine háptico. Su trabajo reflexiona además sobre la propia materialidad orgánica de la película 'que se trabaja con las manos', aunque se interesa más por la forma en que ciertos efectos cinematográficos invitan al ojo a 'tocar' la imagen, que se convierte en más háptica cuanto más decae, ante nosotros, cada vez que se proyecta (2000: 172-173). Como apunta Brad Epps en su brillante reflexión sobre la imagen cinematográfica en su análisis de *Arrebato* (dir. Iván Zulueta, 1980), la corporalidad del cine se pone de manifiesto en el mismo término 'película', que proviene de la misma raíz que 'piel' (2013: 584).

Masculinidades

En la introducción a su antología de ensayos sobre el cuerpo masculino, Laurence Goldstein explicaba que la colección (originalmente publicada como doble número especial de la revista *Michigan Quarterly Review* en 1993) había surgido como respuesta a las críticas feministas a su anterior colección, sobre el cuerpo femenino, dos años antes. ‘¿Por qué tiene que ser siempre el cuerpo *femenino* el que se presenta como exótico, otro, fascinante objeto de escrutinio e imaginación?’ ‘¿Por qué nunca hablamos del cuerpo masculino?’ dice que le recriminaban sus colegas feministas (Goldstein 1994: VII – énfasis original). Pocos años antes, durante la década de los ochenta, nacían los llamados *Men Studies* (‘estudios del hombre’), en parte como respuesta al creciente auge de los estudios de la mujer por aquel entonces. Institucionalizados con la creación de Men’s Studies Association en 1982 (en sí parte de la NOMAS – organización nacional de hombres en contra del sexismo) y con la revista académica *Men and Masculinities*, los Men’s Studies tienen como propósito llamar la atención ‘sobre aquellos aspectos de nuestra cultura y sociedad que, como hombres, damos por hecho, precisamente porque nunca se discuten’ (Brod 1987: 2-3).

Uno de los conceptos clave surgidos de los Men’s Studies es el de la masculinidad hegemónica, que Connell definió originalmente como ‘la forma de masculinidad en un determinado contexto histórico y social que estructura y legitima las relaciones jerárquicas de género entre los hombres y las mujeres, entre masculinidad y feminidad y entre los hombres’ (resumido en Messerschmidt 2012: 58 – ver también Connell 1990 y 1995). A pesar de su duradero impacto en un rango considerable de disciplinas – Messerschmidt (2012) estudia en detalle el alcance de dicho impacto y sus usos más recientes – la falta de especificidad del concepto original lo convirtió también en el blanco de numerosas críticas, sobre todo a causa de su difícil adaptabilidad a contextos globales (ver Seidler 2007 o, especialmente, Beasley 2008). Connell y Messerschmidt lo reformularon en 2005, atendiendo a las críticas y reconociendo la necesidad de considerar su pluralidad en contextos locales (a nivel de comunidades), regionales (de países o regiones geográficas sociales concretas) y globales (política internacional, negocios, medios de comunicación), pasando así de hablar de ‘masculinidad hegemónica’ a ‘masculinidades hegemónicas’ – ver Messerschmidt (2012: 59), (2008: 106) y (2013). En su libro sobre el discurso bélico de la administración de Bush durante el conflicto de Iraq, Messerschmidt (2010) añadió dos nuevas categorías a su teorización de las masculinidades: las masculinidades dominantes y las masculinidades dominadoras, que, al contrario que las hegemónicas, no legitiman las relaciones jerárquicas de género.

El trabajo sobre el cuerpo masculino en los Film Studies ha seguido un recorrido parecido al de otras disciplinas ya mencionadas. Tras casi dos décadas de investigación sobre la representación cinematográfica de la mujer y el cuerpo femenino, en los años noventa aparecieron una cantidad considerable de publicaciones centradas en masculinidades y cuerpos masculinos en el cine. La

lista es demasiado larga para comentar en detalle (en su propio libro sobre el tema Powrie, Davies y Babington (2004: 1-5) hacen un excelente resumen), pero sí cabe destacar las compilaciones de Cohan y Hark (1993), Kirkham y Thumin (1993), Lehman (2000), Powrie, Davies y Babington (2004) o Fouz-Hernández (2009). En estas colecciones se incluyen algunos ensayos fundacionales sobre los discursos fílmicos del cuerpo, que cubren aspectos tan variados y relevantes como clase social, familia, género, identidad nacional, etnia, poder, raza, representación o sexualidad y a los que hay que añadir los libros monográficos de Tasker (1993), Lehman (1993 y 2007) o Lehman y Hunt (2010).

Me gustaría terminar esta reflexión sobre la creciente visibilidad de cuerpos masculinos en el cine, medios de comunicación y cultura popular enfatizando la importancia de la materialidad del cuerpo, las *masculinidades carnales* (Fouz Hernández 2013). Sin abandonar conceptos teóricos más abstractos ya establecidos en los estudios del género y la sexualidad – que a su vez se nutren de nociones procedentes de la filosofía, la historia, la psicología o la sociología – es esencial que los estudios de la corporalidad masculina reivindiquen lo carnal. Así, trascendiendo las dimensiones supuestamente planas de las películas, fotografías, vídeos musicales, cómics o cualquier otro artefacto cultural digno de estudio, el análisis académico de dichos materiales no debe obviar el hecho de que los cuerpos que transitan dichos materiales tienen la capacidad de traspasar los límites de su representación visual plana y de su interpretación más abstracta gracias a la imaginación, los sentidos y la propia carnalidad de quienes los consumen.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguilar García, Teresa (2013) *Cuerpos sin límites. Transgresiones carnales en el arte*. Madrid: Casimiro Libros.
- Aliaga, Juan Vicente y José Miguel Cortés (1997), *Identidad y diferencia: sobre la cultura gay en España*. Barcelona y Madrid: Egales.
- Barker, Jenniffer M. (2009), *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Beasley, Christine (2008) 'Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World', *Men and Masculinities* 11(1), 86-103.
- Bordo, Susan (1993), 'Reading the Male Body', *Michigan Quarterly Review* 32.4, (número especial sobre el cuerpo masculino), part 1, 696-737.
- Bordo, Susan (1999), *The Male Body: A New Look at Men in Public and Private*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

- Bourdieu, Pierre (1978), 'Sport and Social Class', *Social Science Information* 17, 819-40.
- Bourke, Joanna (1996), *Dismembering the Male: Men's Bodies, Britain and the Great War*. London: Reaktion Books.
- Brod, Harry (1987), 'The Case for Men's Studies', en Harry Brod, ed., *The Making of Masculinities: The New Men's Studies*. London, Sydney and Wellington: Allen & Unwin, pp. 39-62.
- Catwright, Lisa (1995), *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García (2007), *Los Invisibles: A History of Male Homosexuality in Spain 1850- 1939*. Cardiff: University of Wales Press.^[1]
- Cleminson, Richard y Francisco Vázquez García (2009), *Hermaphroditism, Medical Science and Sexual Identity in Spain 1850-1960*. Cardiff: University of Wales Press.
- Clough, Patricia Ticineto (2007), 'Introduction', en Patricia Ticineto Clough (con Jean Halley), eds., *The Affective Turn. Theorising the Social*. Durham, NC: Duke University Press, pp. 1-33.
- Cohan, Steven & Ina Rae Hark, eds. (1993), *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*. London: Routledge.
- Connell, R. W. (1995), *Masculinities*. Cambridge: Polity Press.
- Connell, Raewyn and Messerschmidt, James W (2005), 'Hegemonic Masculinity: Re-thinking the Concept', *Gender and Society* 18, 829-59.
- Connell, R. W. (1990), 'An Iron Man: The Body and some Contradictions of Hegemonic Masculinity', en Michael A. Messner and Donald F. Sabo, eds., *Sport, Men, and the Gender Order: Critical Feminist Perspectives*. Champaign: Human Kinetics, pp. 83-96.
- Cortés, José Miguel (2004), *Hombres de mármol. Códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad*. Madrid y Barcelona: Egales.
- Denizet-Lewis, Benoit (2006), 'The Man Behind Abbercombrie & Fitch', *Salon* (24 de enero) <salon.com/2006/01/24/jeffries/>.

- Dutton, Kenneth R. (1995), *The Perfectible Body: The Western Idea of Physical Development*. London: Cassell.
- Dyer, Richard (1992 [1982]), 'Don't Look Now: the Male Pin-Up', en *The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality*. London and New York: Routledge, pp. 265-76.
- Dyer, Richard (1997), *White*. London and New York: Routledge.
- Easthope, Anthony (1990), *What a Man's Gotta Do: The Masculine Myth in Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- El País* (agencias) (2012), '¿Hombres en bolas? ¡Qué los tapen!' *El País* (17 de octubre).
- Elsaesser, Thomas and Malte Hagener (2010), *Film Theory. An Introduction Through the Senses*. London and New York: Routledge.
- Epps, Brad (2013), 'The Space of the Vampire. Materiality and Disappearance in the Films of Iván Zulueta', en Jo Labanyi and Tatjana Pavlović, eds., *A Companion to Spanish Cinema*. Malden, MA, Oxford and Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 581-596.
- Foucault, Michel (1977), *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, traducción al inglés de Alan Sheridan. New York: Pantheon.
- Fouz-Hernández, Santiago, ed. (2009), *Mysterious Skin. Male Bodies in Contemporary Cinema*. London and New York: I B Tauris.
- Fouz Hernández (2013) *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*. Barcelona: Edicions Bellaterra.
- Freud, S. (1984 [1923]), 'The ego and the id', en A. Richards, ed., *The Pelican Freud library: Vol. 11. On metapsychology: The theory of psychoanalysis*. Harmondsworth: Penguin, pp. 339-407.
- Goldstein, Laurence, ed. (1994), *The Male Body. Features, Destinies, Exposures*. Ann Arbor: Michingan University Press.
- Grosz, Elizabeth (1994), *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hertrampf, Cecilia (2013), 'Ni gordas, ni feos, ni inadaptados' *El País* (20 de mayo)
<elpais.com/elpais/2013/05/17/gente/1368811273_064812.html>.
- Ingersoll, Earl G. (2012), *Filming Forster. The Challenges in Adapting E. M. Forster's Novels for Screen*. Madison and Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Jiménez del Val, Nasheli (2011), 'Body Broken: Fragmented Bodies in Images of Mexico', en Ryan Prout y Tilmann Altenberg, eds., *Seeing in Spanish. From Don Quixote to Daddy Yankee. 22 Essays on Hispanic Visual Culture*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 106-117.
- Jirousek, Charlotte A. (1996), 'Superstars, Superheroes and the Male Body Image: The Visual Implications of Football Uniforms', *Journal of American Culture* 19(2), 1-11.
- Jobling, Paul (2005), *Man Appeal: Advertising, men's wear and modernism*. Oxford and New York: Berg.
- Jobling, Paul (2013), *Fit For a Man: Advertising Menswear in Britain since 1945*. Oxford and New York: Berg.
- Jordanova, Ludmilla (1989), *Sexual Visions: Images of Gender in Science and Medicine between the Eighteenth and Twentieth Centuries*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Kemp, Martin and Marina Wallace (2000), *Spectacular Bodies: The Art and Science of the Human Body From Leonardo to Now*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Kimmel, M., ed. (1987) *Changing Men. New Directions in Research on Men and Masculinity*. Beverly Hills: Sage.
- Kirkham, Pat and Janet Thumin, eds. (1993), *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*. London: Lawrence and Wishart.
- Lehman, Peter (1993), *Running Scared: Masculinity and the Representation of the Male Body*. Philadelphia: Temple UP.
- Lehman, Peter, ed. (2000), *Masculinities. Bodies, Movies, Culture*. New York and London: Routledge.

- Lehman, Peter (2007), *Running Scared*. Detroit: Wayne State University Press.
- Lehman, Peter and Susan Hunt (2010), *Lady Chatterley's Legacy in the Movies: Sex, Brains, and Body Guys*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Llamas, Ricardo and Francisco Javier Vidarte (2000), *Homografías*. Madrid: Espasa.
- London, John (1995), 'The Ideology and Practice of Sport' en Helen Graham y Jo Labanyi, eds., *Spanish Cultural Studies: an Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press, pp. 204-7.
- MacCormack, Patricia (2008), *Cinesexuality*. Aldershot: Ashgate.
- Maestre Brotóns, Antoni (2016) 'Cossos aberrants: ironia grotesca en "Teresa i l'home tronc" de Salvador Dalí', en F. Carbó, C. Gregori y F.X. Rosselló, *La ironia en les literatures occidentals des de l'inici de segle fins a 1939*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, pp. 218-232.
- Marks, Laura U. (2000), *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and The Senses*. Durham and London: Duke University Press.
- Messerschmidt, James W. (2008), 'And Now, the Rest of the Story: A Commentary on Christine Beasley's "Rethinking Hegemonic Masculinity in a Globalizing World"', *Men and Masculinities* 2008 11(1), 104-8.
- Messerschmidt, James W. (2010), *Hegemonic Masculinities and Camouflaged Politics: Unmasking the Bush Dynasty and Its War Against Iraq*. Boulder, CO: Paradigm Publishers.
- Messerschmidt, James W. (2012), 'Engendering Gendered Knowledge : Assessing the Academic Appropriation of Hegemonic Masculinity', *Men and Masculinities* 2012 15(1), 56-76.
- Messerschmidt, James W. (2013), 'From Hegemonic Masculinity to Hegemonic Masculinities: Past, Present and Future Research', charla en el taller de verano del Centre for Sex, Gender and Sexualities Summer Workshop de Durham University, St Aidan's College (5 de junio).
- Mowlabocus, Sharif (2007), 'Gay Men and the Pornification of Everyday Live', en Susanna Paasonen, Kaarina Nikunen and Laura Saarenmaa, eds.,

Cuerpos, masculinidades y cine. Santiago Fouz Hernández

Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture. Oxford and New York: Berg, pp. 61-72.

Mulvey, Laura (2006), *Death 24x a Second. Stillness and the Moving Image*. London: Reaktion Books.

Orbach, Susie (2009), *Bodies*. London: Profile Books Ltd.

Paasonen, Susanna, Kaarina Nikunen and Laura Saarenmaa, eds. (2007), *Pornification. Sex and Sexuality in Media Culture*. Oxford and New York: Berg.

Parker, Andrew (1996), 'Sporting Masculinities: Gender Relations and the Body', en Máirtín Mac an Ghaill, ed., *Understanding Masculinities: Social Relations and Cultural Arenas*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press, pp. 126-37.

Petersen, Alan (1998), *Unmasking the Masculine: 'Men' and 'Identity' in a Sceptical Age*. London, Thousand Oaks, New Delhi: Sage.

Porter, Roy (1991), 'History of the Body', en Peter Burke, ed., *New Perspectives on Historical Writing*. Cambridge and Oxford: Polity Press, pp. 206-30.

Powrie, Phil, Ann Davies and Bruce Babington (2004) eds., *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood Cinema*. London and New York: Wallflower Press.

Richardson, Niall (2010), *Transgressive Bodies. Representations in Film and Popular Culture*. Farnham and Burlington VT: Ashgate.

Rodowick, D. N. (2007), *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

Rutherford, Jonathan (1992), *Men's Silences: Predicaments in Masculinity*. London and New York: Routledge.

Salabater, Pere (2003) *Pintura anémica, cuerpo suculento*. Barcelona: Laertes.

Sánchez-Mellado, Luz (2013), «¡Santa Madonna!» *El País* (7 de junio) < elpais.com/elpais/2013/06/07/gente/1370622504_008669.html>.

- Sandler, Carl (2013), 'The Dark Side of Using Gay Dating Apps', *The Huffington Post* (10 de mayo) < huffingtonpost.com/carl-sandler/gay-dating-apps_b_3248524.html>.
- Saunders, Louise (2013), "'Why would anyone want to do THAT to their face?' Fans slam Madonna's 'swollen' appearance as she takes to the stage at Sound Of Change concert' (1 de junio) <dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-2334482/Sound-Of-Change-2013-Madonnas-swollen-appearance-criticised-fans-takes-stage-Sound-Of-Change-concert.html>.
- Seidler, Victor Jeleniewski (2007), Masculinities, Bodies, and Emotional Life, *Men and Masculinities* 10(1), 9-21.
- Shaviro, Steven (1993), *The Cinematic Body*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.
- Shaviro, Steven (2008), 'The Cinematic Body REDUX', *Parallax* 14(1), 48-54.
- Shaviro, Steven (2010), *Post Cinematic Affect*. Winchester, UK and Washington, USA: Zero Books.
- Sinfield, Alan (1994), *The Wilde Century: Effeminacy, Oscar Wilde and the Queer Moment*. London and New York: Cassell.
- Sobchack, Vivian (1992), *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton: Princeton University Press.
- Sobchack, Vivian (2004), *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Stephens, Elizabeth and Jorgen Lorentzen (2007), 'Male Bodies: An Introduction', *Men and Masculinities* 10(1), 5-8.
- Still, Judith, ed. (2003) *Men's Bodies*, special issue of *Paragraph* 26(1/2). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Tasker, Yvonne (1993), *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London and New York: Routledge.
- Williams, Linda (1991), 'Film Bodies: Gender, Genre and Excess', *Film Quarterly* 44 (4) (Summer), 2- 13.

¹ Este ensayo es una versión revisada de la Introducción a mi libro *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos* (Barcelona: Edicions Bellaterra, 2013). Publicado con permiso de Edicions Bellaterra. Agradezco a Esther Gimeno Ugalde (Boston College, EEUU) y a Toni Maestre Brotóns (Universidad Alicante, España) su cuidadosa lectura y comentarios sobre esta versión del trabajo.

² Soy consciente que la omnipresencia del cuerpo no se reduce ni mucho menos a las series ‘de hospital’ o de cárcel, ni a los que Linda Williams (1991) llama ‘géneros del cuerpo’ (el cine de terror, la pornografía y el melodrama). La popularidad de las películas y series de vampiros, o del cine de acción e incluso la comedia romántica juvenil, son otros ejemplos destacables. Asimismo, como demuestran los libros de Aguilar García (2013) o Salabert (2003) y el reciente ensayo de Maestre Brotóns (2016), la omnipresencia e importancia del cuerpo en el arte a lo largo de la historia es innegable.

³ Me refiero a programas como *Cosmetic Surgery Live* (Cirugía Plástica en Directo) emitido en el canal 5 británico (Channel 5) en dos temporadas en 2004 y 2005. En esos mismos años MTV Networks emitía las dos temporadas de *I Want a Famous Face* (Quiero una cara famosa). En este último programa, sus jóvenes protagonistas se sometían a procesos quirúrgicos considerables para poder parecerse físicamente a sus ídolos. En España, Antena 3 adaptó el formato de otro programa norteamericano, *Extreme Makeover* (ABC 2002-2007), en 2007 con el título *Cambio radical*, aunque con poco éxito de audiencia (se canceló tras 6 programas). El caso de éxito más reciente de este género es el de *Botched* (Chapuzas), originalmente emitido por el canal norteamericano *E!* con tres temporadas entre 2014 y 2016 y exportado internacionalmente. Como se deduce del título, el programa se centra en casos fallidos de cirugía plástica extrema en los que los pacientes acaban adquiriendo una apariencia monstruosa – aunque en algunos casos se nieguen a reconocerlo (o sean incapaces de aceptar el verdadero resultado de la intervención quirúrgica).

⁴ El programa ‘Embarassing Bodies’ se estrenó en el canal 4 (Channel 4) en el Reino Unido en 2008, prolongándose seis temporadas en antena hasta la fecha. La franquicia televisiva cuenta además con mini-series especializadas en adolescentes, en personas mayores y en personas obesas. Su página web oficial (<http://www.channel4embarrassingillnesses.com>) incluye galerías de imágenes enviadas por los espectadores de penes, vaginas, pechos y hasta heces.

⁵ Esta exposición no está relacionada con la itinerante *Bodies... The Exhibition*, que abrió en el año 2005 en Tampa, Florida, y desde entonces recorre capitales de todo el mundo, incluyendo Madrid, Barcelona y varias ciudades latinoamericanas. Dicha exposición está envuelta en polémica por cuestiones éticas, al creerse que al menos algunos de los cuerpos expuestos podrían ser los de ciudadanos chinos ejecutados. Los responsables de la exposición, ‘Premier Exhibitions’ respondieron a la polémica a través de un comunicado en su página web

(www.bodiestheexhibition.com) en el que arguyeron no poder verificar de forma independiente el origen de los cadáveres suministrados por sus socios en China.

⁶ Las amplias colecciones compiladas por Goldstein (1994) y Still (2003) son también representativas del trabajo producido en torno a la representación del cuerpo masculino en los estudios culturales anglo-norteamericanos en sus respectivas décadas. El hecho de que ambos volúmenes comenzaran como ediciones especiales de revistas (*Michigan Quaterly Review* y *Paragraph* respectivamente) y acabasen siendo publicadas como libros resulta revelador en tanto en cuanto demuestra la creciente importancia del tema en las artes y humanidades a finales del siglo pasado. La revista *Men and Masculinities* también dedicó un número especial al cuerpo masculino en julio de 2007 (Stephens and Lorentzen 2007).

⁷ Aunque centrado exclusivamente en material producido en el Reino Unido, el trabajo de Paul Jobling es un buen punto de referencia para el estudio del cuerpo masculino en el contexto de la publicidad durante el siglo XX (ver Jobling 2005 y 2013).

⁸ Williams también incluye el melodrama precisamente por el énfasis en la representación de otra reacción física: las lágrimas y su efecto correspondiente en los espectadores (1991: 4-5).

⁹ Quince años más tarde, en un artículo en el que se lamentaba de lo que ahora veía como fallos de su influyente libro, Shaviro también reconocía su papel determinante en los avances de la teoría del cine hacia aproximaciones basadas 'en los cuerpos y sus afectos' y menos en ideologías y representación (2008: 52). En un trabajo posterior (2010) estudió en más detalle tanto el afecto como la experiencia 'post-cinematográfica'.