

ESTÉTICA Y FENOMENOLOGÍA DE LA POSE

AESTHETICS AND PHENOMENOLOGY OF THE POSE

Fernando Infante del Rosal

Universidad de Sevilla

finfante@us.es

Resumen: En un análisis fenomenológico, la pose aparece como un evento que establece una relación especial entre el cuerpo y la imagen; en dicho evento la intencionalidad se dirige a la resolución del propio cuerpo como imagen. Las distinciones tradicionales entre imagen y esquema corporales, y entre apercepción y presentación sirven a este estudio para señalar algunos aspectos característicos del acto de posar, pero es el análisis fenomenológico de la recepción y la empatía el que aporta las claves fundamentales.

Palabras clave: cuerpo, imagen, recepción, empatía.

Abstract: In a phenomenological analysis, the pose appears as an event that establishes a special relationship between body and image; in that event, the intentionality is directed to the resolution of the body itself as an image. The traditional distinctions between body image and body scheme, and between apperception and presentification, serve to point out some characteristic aspects of the act of posing, but it is the phenomenological analysis of reception and empathy that provides the fundamental insights.

Keywords: body, image, reception, empathy.

1. LA POSE, RESOLUCIÓN DEL CUERPO COMO IMAGEN

La pose es la disposición que el cuerpo toma en una situación de conciencia de imagen¹. Pero es más que la postura o la posición que un sujeto adopta para ser visto o contemplado, y más que una forma corporal que se ha vuelto

¹ "Conciencia de imagen" (*Bildbewußtsein*) es el término que usa Husserl desde 1898 en "Phantasie und Bildbewusstsein" [Fantasía y conciencia de imagen], Véase Husserl, Edmund, *Phantasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Husserliana XXIII, ed. Eduard Marbach. Den Haag: Martinus Nijhoff, 1980 (en adelante Hua XXIII).

significativa en una cultura o comunidad, es un evento que implica la resolución del cuerpo como imagen o como parte de ella.

Para este análisis del evento de la pose partiré de dos distinciones fundamentales de la fenomenología clásica:

1. Imagen corporal y esquema corporal.
2. Apercepción y presentación.

Este análisis atañe al acto de posar por parte del modelo y en relación con quien produce o registra la imagen, pero ha de completarse —y así lo haré en un último punto—, con un examen del espectador de ese acto o de esa imagen, y no solo porque este aporta aspectos característicos de la pose no manifiestos en los otros agentes, sino porque la recepción es inherente al acto de la pose. El estudio se centra, pues, en los factores de la pose como evento empírico o como acto de conciencia, entendiendo que los elementos en juego son principalmente el sujeto que posa, el agente de la imagen material y el receptor de dicho acto o de la imagen resultante. Hablamos propiamente de pose cuando la mirada es un objeto intencional del acto, o cuando el receptor final reconoce en una disposición corporal el hecho mismo de posar por parte del modelo.

Por otra parte, aunque este análisis no toma como objeto la historia de la postura o la colocación del cuerpo en el arte, es decir, la conformación histórica y cultural de esas formas simbólicas, se presentan algunos episodios a modo de ejemplificaciones, porque dicha historia expresa un rasgo constitutivo del acto de posar del que un análisis fenomenológico no puede abstraerse: su carácter simbólico y cultural.

A pesar de su relevancia en la configuración estética y social del cuerpo, la pose no ha suscitado el interés de la filosofía. Barthes es una excepción. En *La cámara lúcida*, el pensador francés se refería a la relación entre cuerpo e imagen que se produce en la pose en estos términos: "Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de 'posar'. Me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa: siento que la Fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho [...]"². En la caracterización que Barthes hace de este

² Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1995, 40-41.

acontecimiento los factores del acto fotográfico —la cámara, la imagen que se busca producir— juegan un papel determinante, pero hay elementos de esta experiencia que pueden localizarse igualmente en otros medios y en otras formas de la pose. Ya se trate de una imagen fotográfica —en su ancho repertorio—, de una imagen pictórica, escultórica o audiovisual, en la pose se intensifica tanto la presencia del cuerpo como la de una imagen final, incluso antes de que esta llegue a producirse.

El “me fabrico otro cuerpo” de Barthes hace referencia a lo que en la pose hay de elaboración: el cuerpo se reconfigura, se mide con referentes que pueden ser patentes o tácitos, se transforma como modo trascendental de experiencia y como objeto. Mi modo de ser cuerpo se adapta a un evento excepcional en el que mi corporalidad se ve invitada o forzada a alterarse. Este hacerse otro cuerpo — en la cultura visual posterior a la invención de la fotografía— concede gran importancia al medio y al contexto, al dispositivo, y está por ello relacionado con la tradición de la fotogenia (aunque puede ser aplicado a cualquier modo de producción de imágenes). Pero en la cita de Barthes aparece un aspecto que guarda mayor interés en un análisis fenomenológico: ese transformarse “por adelantado” en imagen, es decir, ese hacerse imagen antes de la imagen resultante parece implicar una serie de actos intencionales característicos. Es cierto que nuestro cuerpo está involucrado con frecuencia en una conciencia de imagen, en tanto que es imaginado y presentificado constantemente —a pesar de lo que Merleau-Ponty describía como su transparencia experiencial—, pero en la pose sucede algo que marca una cierta ruptura con el desenvolvimiento corriente del cuerpo y con esa conciencia empírica de imagen. El cuerpo se convierte en imagen, por una parte, porque quiere dominar y determinar la imagen física resultante, *adelantándose* a ella; por otra, porque puede configurarse como objeto con carácter de imagen. No se ofrece solamente como asunto de una imagen final, él mismo se constituye en objeto-imagen.

Aunque, como apunté antes, no es el objeto central de este análisis, la historia de la pintura, de la escultura, de la fotografía de moda, publicitaria, social, etc. puede leerse como una historia de la pose, lo cual no quiere decir solo una historia de las actitudes y disposiciones corporales en contextos de *ethos*, de representación, de ficción o de expresión, sino también una historia de la conciencia del cuerpo como imagen, de los giros y transformaciones en el complejo juego de percepciones y apercepciones en el que media lo simbólico. Si

quisiéramos escribir una historia del cuerpo, las imágenes artísticas nos brindarían sus hitos fundamentales, aunque sabemos que, en ellas, accedemos principalmente a una historia de las comprensiones simbólicas del cuerpo. Pero también es cierto que esas realidades simbólicas van necesariamente unidas a las capacidades sensomotoras, a las habilidades físicas, a los límites del cuerpo propios de cada momento histórico. La pose en el arte nos cuenta la historia del cuerpo desde un filtro simbólico y excepcional, pero en esas imágenes fijadas se integran igualmente las capacidades, habilidades cinestésicas, esquemas y usos del cuerpo a través del tiempo. Las imágenes históricas nos hablan, pues, de los valores y las realidades del cuerpo en cada época. En el ámbito de la historia personal podemos leer también nuestros álbumes de fotos en esta clave y observar la idea que teníamos de nuestro propio cuerpo en diferentes etapas, nuestras capacidades físicas, las configuraciones sociales que motivaban que el cuerpo se desarrollara de una manera distinta en cada momento. Para comprender mejor esos fenómenos es conveniente echar mano de la primera distinción señalada, aquella entre imagen corporal y esquema corporal.

No obstante, se ha hecho más urgente una aclaración acerca de los sentidos del término "imagen" que se han visto involucrados en este análisis. Para esto resulta útil la caracterización de la imagen que hizo Husserl en 1898 tomando como ejemplo la fotografía de un niño³. En la contemplación de dicha fotografía lo primero que es percibido es el soporte material, la cosa física (*physisches Ding*), en este caso el papel fotográfico; más tarde aparece ante nosotros algo formado por trazos, tonalidades y gradaciones, un algo representante: es el objeto-imagen (*Bildobjekt*); entonces, al fijar nuestra mirada captamos la imagen del niño, el asunto o *sujet* de la imagen (*Bildsujet*). Los dos últimos momentos, el objeto-imagen representante y el asunto-imagen representado constituyen lo que Husserl llama la *conciencia figurativa*, la figuración (*Abbild*).

En las *Investigaciones Lógicas*, el filósofo dedica un apéndice a criticar algunos supuestos de la teoría de la imagen (*Bildtheorie*) característica del psicologismo de la época. Allí aclara que "[...] en la representación imaginativa *mentamos* el objeto *representado en la imagen* (el *sujeto de la imagen*) fundándonos en el *objeto imagen* aparente. Ahora bien, el carácter de imagen que tiene el

³ Hua XXIII, 109.

objeto que funciona como imagen, no es, notoriamente, un carácter interno, un 'predicado real', como si un objeto fuese imagen lo mismo que es, por ejemplo, rojo y esférico."⁴ El objeto-imagen no es propiamente nada, "La imagen sólo se torna imagen por la facultad que un *yo* representante tiene de servirse de lo semejante como representante imaginativo de lo semejante, de tener presente intuitivamente tan sólo una cosa y *mentar* otra en lugar de ella."⁵ El objeto-imagen representante se constituye, como todo objeto que aparece o que se hace presente, en un acto que funda el carácter de imagen que posee ese objeto. Con esto Husserl quiere desterrar esa tosca distinción entre "imágenes internas" y "objetos externos"⁶; las imágenes no están en la conciencia en la manera en que los cuadros se instalan en una habitación.

En el caso de la pose, las discriminaciones de Husserl se vuelven más complejas porque en el posar, a diferencia de lo que sucede en la contemplación de la fotografía del niño, la imagen resultante no nos es dada, como tampoco nos es dada la imagen de nuestro cuerpo. Nuestro esfuerzo se dirige a hacer presente una imagen antes de que esta se produzca, así nuestro cuerpo *se adelanta* a esa imagen adquiriendo un carácter de imagen, presentificando la imagen y presentificándose él mismo. Además, en esta constitución del cuerpo como objeto-imagen la semejanza no parece ser ya el factor determinante. La imagen que se funda en el propio cuerpo no es representación por semejanza de un objeto semejante representado, sino más bien representación *por anticipación* de la imagen resultante y de la recepción posible. El cuerpo pretende representar la imagen final y la recepción futura adelantándose a ambas, construyendo un objeto-imagen y una mirada que todavía no se han producido. No las imita, las anticipa para determinarlas, controlarlas, en un acto que los bergsonianos podrían interpretar como una voluntad de dominio sobre la cosa y sobre el otro. Así lo interpretó Lacan, como veremos más adelante.

En resumen, cuando hablamos de "imagen" en la pose lo podemos hacer según los siguientes sentidos:

⁴Husserl, Edmund, *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologischen und Theorie der Erkenntnis. In zwei Bänden*, Husserliana XIX, ed. Ursula Panzer, Den Haag: Martinus Nijhoff, 1984 (2 vol.), 436 / *Investigaciones Lógicas. Volumen 2*, trad. José Gaos y Manuel García Morente. Madrid: Alianza, 2009, 527 (en adelante Hua XIX/1).

⁵ Hua XIX/1, 436/528.

⁶ Hua XIX/1, 437/528.

- a. la imaginación concreta y eventual del propio cuerpo posando, presentificado como asunto de la imagen (*Bildsujet*), que se adelanta al cuerpo visto *en* la imagen resultante;
- b. el cuerpo como asunto-imagen resultante;
- c. el objeto-imagen (*Bildobjekt*) representante que intencionalmente hacemos presente en nuestra imaginación mediante la disposición de nuestro cuerpo antes de que tal objeto-imagen se haga efectivo en la realidad; es nuestro cuerpo como el objeto que nos hace ver *en* él cuando en un acto lo constituyo como un objeto con carácter de imagen;
- d. el objeto-imagen resultante;
- e. el soporte material (papel fotográfico, lienzo, pantalla, etc.) y el medio (la cámara fotográfica, por ejemplo) que permitirán las "imágenes" resultantes anteriores;
- f. la imagen de una forma de pose como construcción simbólica y cultural;
- g. las imágenes de poses que podemos hacer presentes mediante el recuerdo;
- h. y, por último, lo que en fenomenología se entiende como la imagen corporal.

2. IMAGEN CORPORAL Y ESQUEMA CORPORAL

La separación entre imagen y esquema corporal es usual en fenomenología, aunque está también presente en otras disciplinas⁷. Según la caracterización de Gallagher y Zahavi, la *imagen corporal* estaría formada por un "sistema de experiencias, actitudes y creencias en el que el objeto de tales estados intencionales es el propio cuerpo"⁸. La imagen corporal se halla vinculada a tres elementos intencionales diferentes: una experiencia perceptiva del propio cuerpo, una comprensión conceptual del cuerpo en general en la que entran en juego significaciones culturales, estéticas, sociales, científicas, etc., y, en tercer lugar, una

⁷ Puede encontrarse una revisión crítica de las acepciones de estos términos en Freitas, Neli Klix, "Esquema corporal, imagem visual e representação do próprio corpo: questões teórico-conceituais", *Ciências & Cognição* (2008) Vol 13 (3), 318-324.

⁸ Gallagher, Shaun; Zahavi, Dan, *La mente fenomenológica*, trad. Marta Jorba. Madrid: Alianza, 2013, 222.

actitud emocional del sujeto hacia el propio cuerpo. Por su parte, el *esquema corporal*, tiene que ver con “un sistema casi automático de procesos que regula la postura y el movimiento para servir a la acción intencional”, y, a su vez, con “nuestra conciencia corporal pre-reflexiva y no-objetivante”⁹.

La imagen corporal está vinculada a representaciones perceptuales y de fantasía, creencias o sentimientos, y el esquema corporal a procesos esquemáticos como son las capacidades o funciones sensomotoras, el “yo puedo” de Husserl, así como nuestra conciencia propioceptiva y pre-reflexiva.

Pues bien, analizando el acto de la pose a partir de estos términos, podríamos decir que, al posar, mi mente ejerce un especial control sobre mi cuerpo en cuanto que tomo conciencia del esquema corporal (un esquema al que el cuerpo está habituado sin la ayuda de una conciencia reflexiva). De repente, mi cuerpo se hace más patente, tanto en su globalidad como en sus diferentes partes y miembros. Ese control del esquema corporal es también medido con mi imagen corporal, la imagen que poseo de mi propio cuerpo, determinada por mi experiencia, mi valoración estética, por ejemplo, y por los sentimientos que proyecto hacia él. La pose actualiza o agudiza la conciencia de mi imagen corporal y vuelve consciente y objetivante un esquema corporal que permanece usualmente en el registro de lo pre-consciente y no-objetivante. Al mismo tiempo convierte la propiocepción —el sentido innato y normalmente inconsciente que controla mi postura y la disposición de mis miembros— en un marco de referencia espacial egocéntrico. Pero, además de esa actualización, de esa intensificación del esquema y la imagen corporales, la pose activa una puesta en común de ambos, en tanto que hace que tengan que colaborar, que aportar cada uno sus capacidades específicas: el esquema contribuye con los aspectos *funcionales*, con aquello que tiene que ver con capacidades sensomotoras o con sensaciones propioceptivas. La imagen corporal concurre con sus aspectos *simbólicos*, percepciones, valoraciones y conceptos subjetivos y culturales. Dicho de una manera más simple, nuestra conciencia pre-reflexiva colabora con nuestra conciencia reflexiva. En palabras de Gallagher y Zahavi: “En la medida en que nos hacemos conscientes de nuestro propio cuerpo en términos de control o de dirección de la atención perceptiva a la posición de las extremidades, del movimiento, de la postura, del

⁹ Ibid., 223.

placer, del dolor, de la experiencia cinestésica, etc. esta conciencia constituye los aspectos de una imagen corporal y presupone la contribución tácita del esquema corporal”¹⁰.

Explicado de manera secuencial, en la pose, primero tomo conciencia del esquema corporal, o intento traerlo a conciencia ejerciendo control sobre mi propiocepción; haciendo que mi conciencia pre-reflexiva se vuelva reflexiva y objetiva, asumo mis capacidades sensomotoras y los límites de mi cuerpo. En este primer momento, ejerzo fuerza sobre lo automático, lo pre-reflexivo y lo propioceptivo. Esto supone un hecho disruptivo en el continuo experiencial de mi cuerpo habitual y mi cuerpo fenoménico. Constituye un hecho excepcional porque se anula la transparencia experiencial de mi corporalidad, ese desenvolverse invisibilizado de mi cuerpo, que se aparta constantemente del camino de mis acciones intencionales, o se disuelve en el contexto de tales intenciones. Ahora, al posar, llamo a filas a todas mis extremidades y establezco una jerarquía de la presencia.

En un segundo momento —para entendernos, porque no es esta la constitución temporal de los fenómenos, que serían más bien simultáneos¹¹— tomo conciencia de mi imagen corporal, la enfatizo transformándola en una imagen más clara, aunque no perciba mi cuerpo. Esta imagen se conforma como si las sensaciones de mi cuerpo me permitieran su aprehensión, como si de mi propiocepción pudiera extraer una representación perceptual, una visión. La imaginación hace su trabajo y, al mismo tiempo, actualizo mis temores ante mis debilidades físicas, mis sentimientos de satisfacción ante mis fortalezas, mis experiencias en las imágenes de mi aspecto físico que han ido formando históricamente la idea simbólica e imaginaria de mi cuerpo.

Junto a la imagen de mi propio cuerpo, convoco como referentes a formas culturales, estéticas, sociales, etc., productos de una comunidad intersubjetiva. Puedo emular una configuración corporal determinada imitando otra que haya visto antes y puedo hacerlo por primera vez o por hábito, de manera consciente o inconsciente. En este tercer momento, busco la semejanza, el posible ajuste, entre la imagen corporal y la imagen cultural. El arte y la cultura gráfica y

¹⁰ Ibid., 223. En los últimos años han proliferado los manuales de posado en la fotografía, como el de Valenzuela, que unen los aspectos simbólicos, significativos y estéticos con los estrictamente anatómicos. Véase Valenzuela, Roberto, *Picture Perfect Posing: Practicing the Art of Posing for Photographers and Models*, Thousand Oaks, CA: New Riders Publishing, 2014.

¹¹ Véase Conde Soto, Francisco, *Tiempo y conciencia en Edmund Husserl*. Santiago de Compostela: Servizio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela, 2012, 22.

audiovisual nos ofrecen constantes referentes que asimilamos de formas muy diferentes. Los niños aprenden a posar al mismo tiempo que aprenden a adoptar posturas o posiciones corporales de cualquier tipo. Evidentemente, la cualidad consciente, simbólica y significativa de la pose, su carácter disruptivo, excepcional e intensificado hacen que su pregnancia y su impacto visuales sean mayores. Por esto, la pose no solo supone una ruptura con la experiencia cotidiana del cuerpo —sea este propio o social—, pretende establecer también un corte en el continuo de las imágenes.

En la pose, al cuerpo se le otorga un protagonismo vehemente porque se le saca de su estado de transparencia experiencial y de su conciencia pre-reflexiva y propioceptiva, pero también se le hace justicia como principio constitutivo o trascendental, como condición de posibilidad de toda experiencia. Al posar traigo mi cuerpo a primer plano en mi conciencia y asumo que él tiene la capacidad de comunicar los significados que pretendo. El cuerpo se adelanta desplazando hacia atrás otros factores de mi conciencia, pero no se vuelve oclusivo, no es opaco, más bien se convierte en un filtro de toda intencionalidad, en el elemento que asume toda responsabilidad¹². No traduce sentimientos o valores en disposiciones corporales. No se produce esa transposición de naturaleza claramente dualista, fundamentalmente porque mi cuerpo *controla* su propiocepción y la conciencia pre-reflexiva mejor que mi conciencia reflexiva actualizada, o, dicho, con mayor propiedad, mi cuerpo está siempre implicado en esa parte de la vida de la conciencia que implica la experiencia del cuerpo, y no lo está como objeto inerte a articular. Mi cuerpo *sabe lo que hace*, y, si muchas veces, en la foto el resultado no es el que pretendía, es más probable que sea culpa, en palabras de Scheler, de los *ídolos del autoconocimiento*, de una imagen corporal errada, que del esquema con el que el cuerpo está familiarizado¹³. En la pose, pues, más que hacerse protagonista, el cuerpo evidencia el protagonismo que de hecho tiene en la vida de mi conciencia de manera constante.

Las poses se configuran, por tanto, en el marco de posibilidades que ofrecen los esquemas y las imágenes corporales en un sujeto y en un contexto dado. Así, por ejemplo, la famosa pose de Brigitte Bardot, fotografiada en 1975 por Ghislain

¹² En la pose se aprecia con mayor claridad el pensamiento de Merleau-Ponty sobre el cuerpo, su carácter de tercera categoría más allá de lo fisiológico y lo psíquico. Véase Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes. Barcelona: Península, 1975.

¹³ Scheler, Max, *Los ídolos del autoconocimiento*, trad. Ingrid Vendrell. Salamanca: Sígueme, 2003.

Dussart, en la que la actriz cruza de manera forzada las piernas, nos habla de una imagen del cuerpo femenino característica de los valores e ideales de las décadas de 1960 y 1970 y, al mismo tiempo, nos muestra un esquema corporal femenino con unas habilidades y capacidades impensables en otro momento de la historia en el que la flexibilidad o la agilidad de la mujer no fueran fomentadas. Lo mismo puede decirse del ideal atlético del cuerpo masculino en la Grecia clásica y en el Renacimiento: aunque tal ideal condensara una imagen corporal guiada por determinados valores, correspondía también a un esquema corporal efectivo. La pose muestra siempre una tensión entre el ideal y la realidad, o, si se quiere, entre mi “yo quiero” y mi “yo puedo”.

La clara vocación icónica de la pose, su facilidad para convertirse en referente figurativo (que le viene dada por su capacidad para conformarse como objeto-imagen), se debe a ese doble juego entre imagen y esquema corporal, entre ideal y realidad, entre “yo quiero” y “yo puedo”. En esta dualidad, la pose se hace doblemente comprensible. En las imágenes humanas del pasado leemos con cierta facilidad los valores y las capacidades, la manera en que se consideraba el cuerpo y la manera en que se desenvolvía. No obstante, es cierto que la mirada artística ha aportado siempre una “deformación”, porque los artistas han proyectado su mirada subjetiva en la representación del cuerpo y en esto la pose ha sido, sin duda, el elemento clave, hasta el punto de que el artista visual no necesariamente reproduce la pose del modelo, sino que la transforma o la transfigura. Es el caso conocido de Egon Schiele, de sus característicos torsos arqueados, de sus brazos liberados y sus manos expandidas, que han emulado artistas como David Bowie o Iggy Pop. Es decir, lo característico de la pose como recurso y objeto artístico es la apropiación por parte del artista de la acción y la intencionalidad del modelo (y, aún así, esta se resiste a ser asimilada, como veremos).

Hay poses que son características de la pintura o la escultura, que los estudiantes de bellas artes consultan en sus libros de anatomía o de historia del arte y que han servido históricamente más para un análisis artístico de la anatomía que para un registro de la pose como acontecimiento de la subjetividad; poses que han fomentado determinadas escuelas o tradiciones, y poses asociadas a artistas singulares como Helmut Newton o Richard Avedon. Y, por supuesto, hay formas expresivas como la danza —en la que es clave la tensión entre la postura fija y el movimiento— que han generado su propio lenguaje de poses dentro de

cada estilo¹⁴. Estas poses no solo guardan la gran carga significativa procedente de las imágenes y esquemas corporales, sino también de su consolidación icónica en la cultura visual, que a su vez pasa a formar parte de la imagen corporal dominante en una época, aunque medie en muchos casos la mirada artística particular. En la era de los *selfies* y de la fotografía *amateur*, se van estabilizando nuevas poses y gestos, característicos de las imágenes y esquemas corporales de nuestro tiempo, pero también encuentran nuevos significados poses del arte tradicional como el clásico *contrapposto*.

La historia de la pose como construcción¹⁵ es una historia constante de relecturas y reconfiguraciones¹⁶. Existen elementos que resultan comprensibles a través del tiempo porque tienen que ver con los aspectos básicos del esquema corporal humano más allá de las culturas y las épocas; y, en los aspectos simbólicos de la imagen corporal, los hay que gozan también de un cierto sinfronismo, de una comprensión en contextos diferentes de aquel en el que surgieron —como el gesto de las manos unidas de los devotos sumerios, que indica un recogimiento y una piedad similares a los de la iconografía religiosa cristiana—, y los hay que se vuelven opacos o misteriosos. Los artistas modernos dieron buena cuenta de esas transformaciones semánticas en sus versiones de la Venus Anadomiene y de las poses de púdica o de odalisca, así como de las figuras africanas y orientales, por ejemplo¹⁷. La pose ha ocupado un lugar prominente en algunos trasvases creativos y en algunas apropiaciones artísticas: en los ochenta, por ejemplo, los *ballrooms* de las comunidades latinas y afroamericanas gay y trans de Nueva York, siguiendo el camino iniciado por Paris Dupree, integraron las poses de las revistas de moda en sus bailes y actuaciones, algo que generó un tipo de danza

¹⁴ Du Bos aludía a la diferencia en la pose y el gesto según los géneros de la escena. Du Bos, Jean-Baptiste, *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, trad. Josep Monter. Valencia: Universitat de València, 2007, 473.

¹⁵ Aún son muy pocos los trabajos dedicados a la pose, aunque en los últimos años han aparecido estudios particulares. Véase por ejemplo Berger, Harry, *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2000. Véase también Murrell, Denise. *Posing Modernity. The Black Model from Manet and Matisse to Today*. New Haven, CT: Yale University Press, 2018.

¹⁶ Ascanio Condivi, discípulo de Miguel Ángel, comentaba que *El Juicio Final* contenía “todo aquello de lo que es capaz la figura humana en el arte de la pintura sin dejar de lado ninguna pose o acción, sea la que sea”. Esta cualidad fue causa de su censura en tiempos de la Contrarreforma, momento en el que se hizo más notoria la diferencia entre lo que se consideraba apropiado para lo profano y para lo religioso. En Honour, Hugh; Fleming, John, *Historia del arte*. Barcelona: Reverte, 1987, 385.

¹⁷ Véase Perry, Gill; Frascina, Francis; Harrison, Charles, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, trad. Juan José Usabiaga Urkola, Madrid, Akal, 1998, 117 y ss. Véase también Preston, Carrie J., *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

muy específico conocido en la actualidad como *posing* o *vogueing*¹⁸. El arte, como ámbito de las formas representativas y expresivas, ha favorecido esa cesión de testigos, esos trasvases y transposiciones entre diferentes momentos y medios.

En resumen, en el acto de la pose, el modelo puede adoptar gestos que son significativos en la comunicación no verbal cotidiana, figuras corporales reconocibles. Esta significación está dada por el uso social y cultural, y los modos clásicos del gesto y la postura, en la pintura por ejemplo, parecen concentrar toda esa potencia significativa. No obstante, existen otros significados que proceden del mismo acto de posar y que van más allá de la esquematización o institucionalización de la postura y el gesto. Se produce, por una parte, lo que podríamos llamar el *formalismo de la pose*, la voluntad de evadir aquellas disposiciones y gestos cuya significación está atada a lo usual y corriente, y, por otra, la intención constituyente de fundar un significado localizado en el acto mismo de posar. En este sentido, como hemos visto antes, la labor de los artistas sería contraria a la de la pose, porque redirige usualmente tales voluntades hacia una intención que es la del propio creador, no la de quien posa. Como acto, la pose pretende trascender dos espacios significativos: el del cuerpo cotidiano y el del cuerpo excepcional dado generalmente en el arte. Además, al posar, nuestro cuerpo busca apropiarse de la percepción y del objeto-imagen adelantándose a ambos, determinándolos y poseyéndolos; busca ser objeto-imagen, lo cual supone no abandonarse del todo a la voluntad artística, comunicativa, etc. que rige ciertas imágenes. *Blow-up* de Antonioni, basada en un relato de Cortázar, reflejaba ese duelo y esa resistencia de la modelo ante el fotógrafo¹⁹.

La pose es un acto definido por la autorreferencialidad. Los recursos simbólicos asociados a la imagen corporal y los procesos vinculados a los esquemas corporales no son un objetivo final a cumplir, sino solo un medio en un evento que remite a sí mismo. El carácter disruptivo, definido en ese ajuste entre imagen y esquema corporales, pretende generalmente aislar al cuerpo de un continuo existencial y experiencial. De ahí el estatuto problemático de la pose en el arte: la autorreferencialidad y la ruptura perseguidas por la pose entran en conflicto

¹⁸ Este último término fue usado por primera vez por Malcolm McLaren en su tema *Deep in Vogue* (1989) junto a la Bootzilla Orchestra, y popularizado poco más tarde en el homenaje que Madonna rindió a esta cultura en *Vogue* (1990). Los documentales *Paris is Burning* (Jennie Livingston, EEUU, Miramax, 1991) y *Strike a pose* (Ester Gould, Bélgica-Holanda, CTM, 2016) abordan estos contextos.

¹⁹ Antonioni, Michelangelo, *Blow-up*, Bridge-MGM, Reino Unido-Italia, 1966.

con la autorreferencia y la ruptura características de una buena parte de las imágenes que llamamos artísticas.

2. APERCEPCIÓN Y APRESENTACIÓN

Un factor determinante en la pose es aquel que tiene que ver con la ausencia de percepción del propio cuerpo por parte del modelo. Es cierto que esto es característico de la experiencia cotidiana —es un modo de lo que Husserl llamaba la “apercepción mundanizante de mí mismo”²⁰— y está acentuado aún más por esa “transparencia experiencial” antes señalada, pero en la pose, tal ausencia se hace más notoria porque la intencionalidad se dirige a un objeto-imagen que no me es dado. Cuando poso, no percibo mi cuerpo posando ni hago presente la imagen resultante producida por otro, pero constituyo un asunto-imagen y un objeto-imagen en el lugar de ambas ausencias; de esta forma, desarrollo una apercepción singular, alejada de aquella apercepción mundanizante. Apercibo mi propio objeto-imagen y el objeto-imagen pictórico o fotográfico, y mi intencionalidad me lleva a configurar mi cuerpo como un primer objeto-imagen imaginario con vocación de objeto-imagen real, una especie de imagen intermedia en la que interviene también todo el trabajo que realizo convocando el esquema y las imágenes corporales que me atañen.

El éxito de los *selfies* se debe en gran medida al hecho de que quien posa no solo controla esa intencionalidad del cuerpo, sino también el dispositivo y el acto fotográfico al completo, y, sobre todo, la imagen resultante. El *photocall* o la pasarela son entornos controlados en los que los sujetos que posan y quienes ejecutan las imágenes han establecido previamente un estricto protocolo que garantiza que la intencionalidad y el resultado coincidan en buena medida. En el estudio de los pintores, los modelos se entregan igualmente a un acuerdo. Toda pose, podría decirse, incluso fuera de estos registros estéticos o artísticos, existe en la medida en que previamente se ha establecido un pacto en diferentes niveles, especialmente en el significativo. Es sabido que en la vida galante, en el cortejo y en la vida de las cortes modernas, el lenguaje de la pose se convirtió

²⁰ Husserl, Edmund, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Husserliana I, Den Haag: Martinus Nijhoff, ed. Stephan Strasser, 1950, 130 / *Meditaciones cartesianas*, trad. Mario A. Presas. Madrid: Tecnos, 2006, 133 (§ 45).

en la forma de comunicación no verbal más importante, una forma unida, por otra parte, a otros lenguajes como los del vestido. El ejercicio frecuente de la pose implica el desarrollo de habilidades específicas que van más allá del control de la colocación del cuerpo y que fomentan un modo de apercepción especial.

Al posar hago intervenir dos imágenes *apresentadas*, dos imágenes que se hacen conscientes como presentes sin serlo de manera efectiva. Las *presentifico* en un proceso de "apareamiento" (*Paarung*) entre ambas. Coloco mi brazo calculando su posición en mi esquema corporal y guiándome por hábitos más o menos conscientes. Al mismo tiempo, aplico mi marco espacial egocéntrico y sitúo en él el punto de vista de la lente, del pintor o de la persona espectadora. Lo que hago con mi brazo es consecuencia de aplicar mi imagen y esquema corporal y el objeto-imagen resultante por parte del artista, o registrador, así como la mirada del espectador. Gran parte de las habilidades desarrolladas por los profesionales de la pose no tienen que ver tanto con la postura como con la capacidad para situar el cuerpo en ese contexto espacial, en ese entorno, y en la compleja red que traza tal situación. El estilo corporal depende en gran medida del entorno, es su manera de respuesta²¹.

El esfuerzo que implican la *apercepción* y la *apresentación*, debido a la imposibilidad de darse ambas imágenes, lleva a los actos intencionales implicados en la pose a producir un salto en el continuo de la experiencia en el que los datos de la conciencia no solo son examinados con mayor afán, sino que son puestos en relación de una manera más voluntariosa.

En la pose se agudiza un problema con el que estamos más o menos familiarizados en nuestro día a día: la manera en que nos desenvolvemos como si nos percibiéramos desde dentro y desde fuera, la constante alternancia de visión e imaginación dirigidas a nuestra propia figura. Nuestra vida subjetiva no sería posible si no simuláramos constantemente vernos *desde fuera*. El cine, eso que llamamos el *lenguaje del cine* (narrativo), tiene uno de sus pilares en esta manera de percibir nuestro cuerpo. El fracaso de los experimentos de la cámara subjetiva total como en *La dama del lago*, de Robert Montgomery²², procede de una manera torpe de entender la autopercepción del cuerpo propio y cómo construimos una imagen de él. En nuestra vida cotidiana presentificamos

²¹ Véase Gallagher y Zahavi, op. cit., 211.

²² Montgomery, Robert, *La dama del lago*, MGM, Estados Unidos, 1946.

constantemente nuestro cuerpo aunque la situación real sea de ausencia de percepción visual. Cuando sonrío, me veo sonriendo, construyo la imagen de mi sonrisa a pesar de que no me perciba realmente, por eso cuando, en ese acto, un espejo me sorprende y veo en él un gesto idiota, corrijo mi mueca, porque la imagen mental que me estaba dando a mí mismo no coincidía con la imagen que otros podían estar obteniendo. El cine opera haciendo efectiva esa imagen mental: tenemos que ver al personaje desde fuera, su gesto, su figura, para poder entrar en su conciencia (en la forma de la *Einfühlung*).

Por otro lado, es constitutivo del acto de la pose un exceso en la visibilidad. No se trata solo de que el cuerpo se resuelva como imagen, esa imagen reclama además una intensificación de la atención y la visión. En el caso de las imágenes artísticas y comunicativas esto es evidente, pero aquel exceso afecta a toda pose. Esto lleva a un factor característico: la hipérbole, la estilización, y también el fingimiento y la ficción. Como construcción y elaboración, la pose supone una alteración. En ella, el cuerpo se dispone con una intención *figurada*. Se reconfigura para ser visto y para ser entendido, para ser asunto-imagen en un objeto-imagen y para ser objeto-imagen él mismo, y eso implica en cierto modo ser más allá del cuerpo, más allá de sus límites. La ausencia de naturalidad y la afectación son efecto de ese exceso de visibilidad. De ahí que a todo comportamiento fingido mantenido como actitud prolongada se le llame también pose.

3. POSE Y RECEPCIÓN

La pose hace referencia tanto al acto de posar a cargo del modelo como al reconocimiento por parte de un receptor de los signos de ese acto. La teoría lacaniana establecía una relación especial entre la pose y la mirada, como recordaba Craig Owens: "posar es presentarse a la mirada del otro como si uno estuviera ya congelado, inmovilizado, es decir, como si fuera *ya una imagen*. Para Lacan, pues, tiene un valor estratégico: al imitar la inmovilidad inducida por la mirada, reflejando su poder sobre sí misma, la pose la obliga a rendirse. Enfrentada a una pose, la mirada se inmoviliza, se paraliza"²³. La pose ejerce ese poder sobre el receptor precisamente porque se da como imagen, como *ya una imagen*,

²³ Owens, Craig. "Posing", en Bryson, Scott, et. al. Ed, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture/Craig Owens*, Berkeley y Los Angeles, CA: University of California Press, 1992, 198.

o, como decía Barthes, como una imagen *por adelantado*. Es un mecanismo de control que busca determinar la mirada y la imagen asimilando los mecanismos de ambas, y la inmovilidad o la fijación del instante es el recurso principal. Incluso en las poses destinadas a imágenes secuenciales, como en el cine, o a la fotografía en ráfaga, como es el caso de la fotografía de pasarela, la dinámica del cuerpo se establece a través de una suma de *stills*.

La recepción, la mirada, es constitutiva del evento de la pose, porque ya está dada intencionalmente en el acto de posar. Desde el punto de vista de la recepción detectamos también factores privativos de la pose que no apreciamos tan claramente al analizar la experiencia de posar. No toda imagen de la figura humana supone la presencia de la pose, ni toda representación de una postura o un gesto implica la identificación del acto de posar. Eso lo sabemos como espectadores de imágenes. Las imágenes pueden mostrar posturas y acciones con un significado sexual, religioso, etc. que no implican propiamente el acto de posar ni la contemplación de una pose. No solo porque no haya habido un modelo, sino porque el peso de la significación parece anular por completo las significaciones del acto de posar, de estar ahí el modelo ofreciéndose como asunto-imagen y como objeto-imagen, y porque no se establece esa relación especial con nuestra mirada. Y esto no atañe únicamente a la fotografía o al cine, donde el registro de la realidad o su simulación son constitutivos, también en la pintura o la escultura damos con una pose cuando observamos algo más que una postura; detectamos la intencionalidad del modelo, su voluntad de constituirse como imagen y, entonces, nuestra mirada se adapta a esa intencionalidad, queda capturada y sometida por ella.

La pose se produce propiamente en el contexto del retrato (en un sentido amplio, no solo como género), en el ámbito de la imagen asociada a la identidad personal, aunque esta no sea reseñada²⁴. Esa es la diferencia entre *El Doríforo* y las esculturas pre-clásicas. En la escultura de Policleto reconocemos una intencionalidad que es propia de la pose y, por eso, registramos también una subjetividad y una identidad. Para esto no es necesario que haya habido ciertamente

²⁴ "Decido 'dejar flotar' sobre los labios y en los ojos una ligera sonrisa que yo quisiera 'indefinible' y con la que yo haría leer, al mismo tiempo que las cualidades de mi naturaleza, la conciencia divertida que tengo de todo el ceremonial fotográfico: me presto al juego social, poso, lo sé, quiero que todos lo sepáis, pero este suplemento del mensaje no debe alterar en nada (a decir verdad, cuadratura del círculo) la esencia preciosa de mi individuo: aquello que yo soy al margen de toda efigie". Barthes, Roland, *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, op cit., 42.

un modelo, el artista puede simular su presencia, puede fingir que hubo un acto de posar. Por otra parte, el hecho de que una postura se convierta en un esquema significativo de éxito y se haya consolidado icónicamente, no solo no impide que percibamos propiamente una pose, sino que puede favorecer su captación. Sucede por ejemplo con la *adlocutio* —el brazo derecho levantado con el índice señalando el cielo—: aunque la compartan gran parte de los emperadores romanos, este hecho no impide la discriminación de sus identidades, tan solo ayuda a captar una significación que todos comparten, la del liderazgo militar. La fijación de las poses culturales, artísticas, etc., su consolidación e institucionalización como esquemas y modos de representación, lejos de homogeneizar, facilita la percepción de las pequeñas diferencias, de las singularidades de cada figurante.

En ocasiones, no obstante, esos esquemas significativos adquieren un carácter ritual, religioso o didáctico que anula la detección de la pose. Así, en el budismo, las posiciones del cuerpo y sus extremidades poseen un valor activo, de estímulo más que de representación: los *hasta mudras*, o mudras de las manos, pueden representar visualmente estados o procesos de conciencia, pero también pueden conducir al estado de conciencia que simbolizan. Las manos en expresión *vitarka mudra* —el gesto de la enseñanza— del Buda sedente del periodo Sukhothai, en el Museo Nacional de Bangkok, que dibuja una "o" con una mano y mantiene la otra con la palma abierta sobre el regazo, no conducen a un modelo, no representan a Buda posando, sino ejerciendo una acción que excede al gesto. Probablemente por influencia oriental, Cristo también aparece en algunos iconos bizantinos con las manos en *mudra prithivi* —el gesto de la Tierra que une anular y pulgar—. En este caso, su acción posee igualmente un estatuto diferente del de la representación, algo que puede decirse de la mayoría de las imágenes religiosas. El peso de su gesto cae del lado de las consecuencias que se esperan de él o de la acción que nos reclama (cuando no de la actualización efectiva de un momento de la vida del santo), más que de su modo de causación en una pose.

También cuando la acción representada nos involucra de una manera más intensa, cuando nuestra subjetividad se ve implicada y entramos a participar en la acción, ya sea reaccionando con sentimientos proyectados, ya introyectando los del modelo, dejamos de apreciar la pose porque no advertimos entonces el factor del fingimiento, la voluntad de darse como imagen que le es característica. Cuando la representación reclama una participación afectiva por parte del espectador, una parte de dicha representación en cuanto tal se le hace invisible y, con

ella, el acto de la pose. En este sentido la pose es un factor del distanciamiento estético, de la conciencia estética. La mirada del espectador es apresada por la voluntad del modelo, pero en ningún momento esta se le hace transparente, el espectador es forzado a ver el medio. Esto se aprecia con claridad en el arte moderno y contemporáneo —piénsese en Duchamp, Warhol, Sherman o Hannah Wilke²⁵—: El propio artista decide posar en un acto de dominio que es opuesto al de la ficción absorbente porque mantiene consciente al espectador.

Así pues, desde el punto de vista de la recepción, la pose busca ejercer un dominio inmovilizador sobre la mirada del otro asumiendo los rasgos de la imagen como fijación, pero, al mismo tiempo, fuerza a esta mirada a mantenerse consciente de ese control.

Siguiendo en el contexto de la recepción, es evidente además que la pose presupone los actos de la empatía y el reconocimiento: notamos la esfera original de otro y en esa originalidad detectamos el acto intencional de la pose. Puede suceder no obstante que, cuando nos hallamos ante una simulación muy realista, entren en juego experiencias como la del *valle inquietante* (*uncanny valley*) y que lleguemos a un punto de extrañeza y rechazo. Evidentemente, apreciamos los valores y experiencias característicos de cada contexto: contemplamos un cuadro histórico, miramos una foto en Instagram, etc. Experimentamos los placeres y cualidades propios de cada uno de esos contextos, pero, con independencia de que nuestra vivencia tenga intencionalidades estéticas de diferente rango, advertimos la pose cuando reconocemos esa intencionalidad específica —tenga esta un origen efectivo o simulado—.

Cuando no entran en juego actos de empatía (en el sentido que esta tiene para la fenomenología clásica, no según el uso corriente), no se produce propiamente la pose. Y esto, que descubrimos más claramente analizando el punto de vista de la recepción, ha de trasladarse también a la experiencia de quien posa. En el acto de la pose forzamos un punto de vista de espectador al acceder reflexivamente a nuestra apercepción y presentación y al dirigirnos intencionalmente a un objeto-imagen que hacemos presente de manera imaginaria. Pero no está implicada solamente esta voluntad de imagen, también entra en juego la empatía

²⁵ Véase Jones, Amelia, "The rethoric of the pose: Hannah Wilke and the radical narcissism of feminist body art", en *Body art/Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press (1998), 151-196.

—el acceso intencional e imaginario a la conciencia ajena—. Accedo a mi esfera original empatizando con un otro ideal que a su vez empatizaría conmigo, en tanto que pretendo que otra conciencia se haga con mi intencionalidad. Pero esta empatía presente en la pose posee una cualidad distinta: la empatía es un acto intencional por el que nos colocamos imaginariamente en la conciencia de otro, como si actualizáramos momentáneamente la vida de su conciencia. Mantengamos la conciencia de su diferencia, pero actualizamos sus estados mentales activándolos nosotros mismos. Pues bien, más allá de esto, en la pose el cuerpo juega un papel protagonista y dicha empatía deja de ser un juego interno de conciencia para integrar factores que no le son propios, como la necesidad de percibir, la propiocepción, la colocación en un entorno, a fin de cuentas la necesidad de darse una imagen y de darse como imagen.

En la pose nuestra conciencia quisiera que el cuerpo fuera como nuestro rostro, al que reconoce como imagen directa de sus estados mentales, de su vida interior. La apercepción y la presentificación del rostro es algo a lo que estamos habituados, y la manera en que la vida de nuestra conciencia se hace constantemente con él marca sin duda el punto de conexión más radical entre mente y cuerpo. El rostro es la imagen persistente que no solo expresa nuestro estado mental, nuestra emoción, sino que es constitutiva de ellos. Al posar, pretendemos dotar al cuerpo del mismo estatuto que el rostro se concede. La experiencia de nuestro rostro es ambivalente porque es experimentado como puerta de entrada y salida, lugar de intercambio y conexión, de expresión y recepción, y este darse y este recibirse son indisociables, como si de un trueque se tratara. En esto es determinante la verticalidad del cuerpo, como señaló Erwin Strauss²⁶, y el hecho de que nuestro rostro esté localizado en su parte superior. Cuando poso extendiendo esa cualidad desde arriba hacia abajo y puedo calcular el grado de conexión entre mi rostro y el resto de mi cuerpo. Si, por ejemplo, levanto la barbilla e inclino mi cara hacia detrás mirando de lado, como en los cuadros de Caravaggio, establezco una cierta desconexión y reclamo mayor atención a mi expresión facial, algo característico de las expresiones clásicas de la melancolía.

CONCLUSIONES

²⁶ Strauss, Erwin, *Phenomenological Psychology*. Nueva York: Basic Books, 1966, 138.

En conclusión, la pose constituye un evento experimentado como excepcional en el que el cuerpo se configura como objeto-imagen. En esta configuración, el cuerpo no se ofrece únicamente como asunto (*sujet*) para la imagen, más bien asume la misión de asimilar en sí mismo los rasgos propios de la percepción, la aprehensión, la comprensión y el objeto-imagen resultante. Se trata de un acto intencional definido por la voluntad de asimilar la recepción y la representación en el que el cuerpo es traído a un plano diferente del de su usual transparencia experiencial. Implica especialmente la puesta en relación de las imágenes y los esquemas corporales.

La tensión se establece en un complejo momento de empatía que opera en una doble dirección. Por una parte, pretendo que mi cuerpo *asimile* la mirada del otro, que se haga él mismo imagen y acto receptivo, por eso lo inmovilizo como mecanismo de absorción y control de la imagen y la mirada del otro, produzco una elaboración que pretende ser determinante para la vivencia ajena; pero, por otra parte, busco que mi cuerpo se *disimile*, es decir, que sea absorbido por la mirada del otro, quiero ser devorado en un acto de intensidad perceptiva y significativa, en una experiencia que debe resultar excepcional para mí y para el otro²⁷. Recurriendo a los términos de Scheler, en la pose conviven un movimiento *idiopático*, por el que la conciencia propia llena la ajena, y un movimiento *heteropático*, por el que la conciencia del otro llena la mía²⁸. Al posar intento *introyectar* en mi conciencia la conciencia del otro para hacerme con sus parámetros de visión y comprensión y disponer mi cuerpo en función de ellos, pero, al mismo tiempo, pretendo *proyectar* mi vivencia originaria de posar en la conciencia ajena para que esta la comprenda y la experimente como tal. En la pose el sujeto se objetiva, pero no quiere ser dado como objeto sino como sujeto. La pose remite siempre al sujeto que posa, a su vida intencional, y, para ello, ejerce una objetivación clara, tanto de la conciencia ajena como de la imagen. En esto, es el cuerpo quien asume toda la carga, porque él es ya imagen, tanto de esa subjetividad, como del mundo, y puede, por tanto, apropiarse de la percepción y la representación estableciendo una nueva relación con ellas.

²⁷ *Asimilación y disimilación* son expresiones que utiliza Jung, (Jung, C. G. *Tipos psicológicos*, trad. Ramón de la Serna. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1945, 469).

²⁸ Scheler, Max, *Esencia y formas de la simpatía*, trad. Ingrid Vendrell. Salamanca: Sígueme, 2005, 51.

El asunto de la recepción se vuelve más enrevesado si consideramos que la empatía y las relaciones intersubjetivas no se producen aquí únicamente en términos de estados mentales, sino principalmente de experiencia del cuerpo, de imágenes y esquemas corporales —en este sentido, tal empatía tendría más que ver con la idea de *Einfühlung* de Lipps que con la de Stein²⁹, y, por tanto, con lo que llamamos identificación, más que empatía—.

La direccionalidad múltiple que establece líneas de ida y vuelta entre mi imagen y mi esquema corporal, entre mi conciencia pre-reflexiva y mi conciencia reflexiva, entre mi apercepción y mi imaginación, entre mi cuerpo y el ajeno, entre la conciencia propia y la del otro, etc., conforma una red de conexiones que constituye el acto de la pose como un acontecimiento que es subjetivo y multilateral al mismo tiempo. Este carácter de la pose potencia el carácter *quiasmático* del cuerpo, su modo de ser como lugar de intercambio más allá de las dicotomías sujeto-objeto, en términos de Merleau-Ponty³⁰.

Por otra parte, la excepcionalidad con la que se constituye el acto de posar, busca irrumpir tanto en la experiencia propia como en la ajena. Esto provoca que el carácter de discontinuidad del acto de la pose afecte tanto a la experiencia del cuerpo como a la del continuo de la visualidad y las imágenes. Pretende establecer un corte en la percepción y en el significado, tanto propio como ajeno, a través de un cambio de estatuto del cuerpo, de una recolocación del mismo en la conciencia propioceptiva, de un reajuste entre el esquema corporal y la imagen corporal propia y cultural. Rompo con la transparencia experiencial de mi cuerpo forzándolo en una vivencia inusitada, al tiempo que compelo a otros a hendir su visión y su experiencia, violentando también algo así como la conciencia del entorno de la visualidad.

Las formas simbólicas del arte y de la cultura de la imagen influyen en esa reconfiguración del cuerpo, pero no la limitan ni la definen por completo. Entre las imágenes culturales y la pose se establece siempre una constante retroalimentación, una alternancia continuada de acercamiento y huida: el arte se sirve de la pose y la desvía hacia otras intenciones, al tiempo que la pose se sirve de

²⁹ Véase Lipps, Theodor, *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst*, vol. 1. Hamburgo/Leipzig: Voss, 1903/1906. También Stein, Edith. *Sobre el problema de la empatía*. trad. Caballero Bono J. L. Madrid: Trotta, 2004.

³⁰ Véase Ramírez, Mario Teo, *El Quiasmo. Ensayos sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*. México: Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 1994.

esos valores simbólicos para disolverlos en parte, porque la pose coloca siempre su significación fundamental en el propio acto de posar. Aunque la cultura de las imágenes y la visualidad constituye un factor indisoluble de la experiencia del posado, y ofrece en nuestros días, no solo un amplio registro de figuras corporales, sino una serie de valores característicos definidos socialmente, la pose escapa en parte de lo simbólico, lo institucionalizado, lo reconocible. Es un acto marcado por un formalismo y una autorreferencialidad particulares.

No es solo un lenguaje, un conjunto de marcas significativas, y constituye mucho más que un modo de expresión. La intencionalidad de la vivencia de la pose remite a un cuerpo que posa, un cuerpo quiasmático en el que se intercambian y entrecruzan los modos de ser sujeto y objeto, conciencia propia y ajena, símbolo y vacío.

En el acto de la pose se acomete la resolución de un conflicto: el establecido entre la subjetividad y la imagen, entre la vida intencional de la conciencia y aquel objeto que ha demostrado ser el único capaz de objetualizar tal subjetividad y tal vida, la imagen. En ese combate, el cuerpo, ese cuerpo entrecruzado con el mundo, asume el doble reto de ser imagen *adelantándose* a la imagen (Barthes), y de ser mirada *dominando* toda mirada (Lacan) —esto podría leerse también según la dialéctica del ser-tener de Hegel o de Freud—. De esta manera, las imágenes de la pose no dejan de remitir al acto mismo de posar, son imágenes en las que la vida intencional del modelo persiste ante cualquier mirada futura, ofreciendo resistencia a cualquier significado, a cualquier significación, en cualquier contexto.

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, R. (1995), *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós.
- BERGER, H. (2000), *Fictions of the Pose: Rembrandt Against the Italian Renaissance*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- CONDE SOTO, F. (2012), *Tiempo y conciencia en Edmund Husserl*. Santiago de Compostela: Servizio de Publicacións da Universidade de Santiago de Compostela.
- DU BOS, J-B. (2007), *Reflexiones críticas sobre la poesía y sobre la pintura*, trad. Josep Monter. Valencia: Universitat de València.
- FREITAS, N. K. (2008), "Esquema corporal, imagem visual e representação do próprio corpo: questões teórico-conceituais", *Ciências & Cognição* (2008) Vol 13 (3).

- GALLAGHER, S; Zahavi, D. (2013), *La mente fenomenológica*, trad. Marta Jorba. Madrid: Alianza.
- HONOUR, H.; Fleming, J. (1987), *Historia del arte*. Barcelona: Reverte.
- HUSSERL, E. (1950), *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, Husserliana I, Den Haag: Martinus Nijhoff, ed. Stephan Strasser/ *Meditaciones cartesianas*, trad. Mario A. Presas (2006). Madrid: Tecnos.
- (1980), *Phänasie, Bildbewusstsein, Erinnerung, Zur Phänomenologie der anschaulichen Vergegenwärtigungen. Texte aus dem Nachlass (1898-1925)*. Husserliana XXIII, ed. Eduard Marbach. Den Haag: Martinus Nijhoff.
- (1984), *Logische Untersuchungen. Zweiter Teil. Untersuchungen zur Phänomenologischen und Theorie der Erkenntnis. In zwei Bänden*, Husserliana XIX, ed. Ursula Panzer, Den Haag: Martinus Nijhoff, (2 vol.) / *Investigaciones Lógicas. Volumen 2*, trad. José Gaos y Manuel García Morrente (2009). Madrid: Alianza.
- JONES, A. (1988), "The rethoric of the pose: Hannah Wilke and the radical narcissism of feminist *body art*", en *Body art/Performing the subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JUNG, C. G. (1945), *Tipos psicológicos*, trad. Ramón de la Serna. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- LIPPS, T. (1903/1906), *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, vol. 1*. Hamburgo/Leipzig: Voss.
- MERLEAU-PONTY, M. (1975), *Fenomenología de la percepción*, trad. Jem Cabanes. Barcelona: Península.
- MURRELL, D. (2018), *Posing Modernity. The Black Model from Manet and Matisse to Today*. New Haven, CT: Yale University Press.
- OWENS, C (1992), "Posing", en Bryson, Scott, et. al. Ed, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture/Craig Owens*. Berkeley y Los Angeles, CA: University of California Press.
- PERRY, G.; Frascina, F.; Harrison, C. (1998), *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo XX*, trad. Juan José Usabiaga Urkola. Madrid: Akal.
- PRESTON, C. J. (2011), *Modernism's Mythic Pose: Gender, Genre, Solo Performance*. Oxford: Oxford University Press.
- RAMÍREZ, M. T. (1994), *El Quiasmo. Ensayos sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*. México: Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo.
- SCHELER, M. (2003), *Los ídolos del autoconocimiento*, trad. Ingrid Vendrell. Salamanca: Sígueme.
- (2005), *Esencia y formas de la simpatía*, trad. Ingrid Vendrell. Salamanca: Sígueme.
- STEIN, E. (2004), *Sobre el problema de la empatía*, trad. Caballero Bono J. L. Madrid: Trotta.
- STRAUSS, E. (1966), *Phenomenological Psychology*. Nueva York: Basic Books.

VALENZUELA, R. (2014), *Picture Perfect Posing: Practicing the Art of Posing for Photographers and Models*. Thousand Oaks, CA: New Riders Publishing.