

PERCALMA NEGRO  
1190



**Casa abierta al tiempo**

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA  
UNIDAD IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES  
POSGRADO EN CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS

**Revelación del cuerpo.  
La elocuencia del gesto**

Adriana Guzmán Vázquez

Tesis de Doctorado en Ciencias Antropológicas

Director:  
Dr. Sergio Pérez Cortés

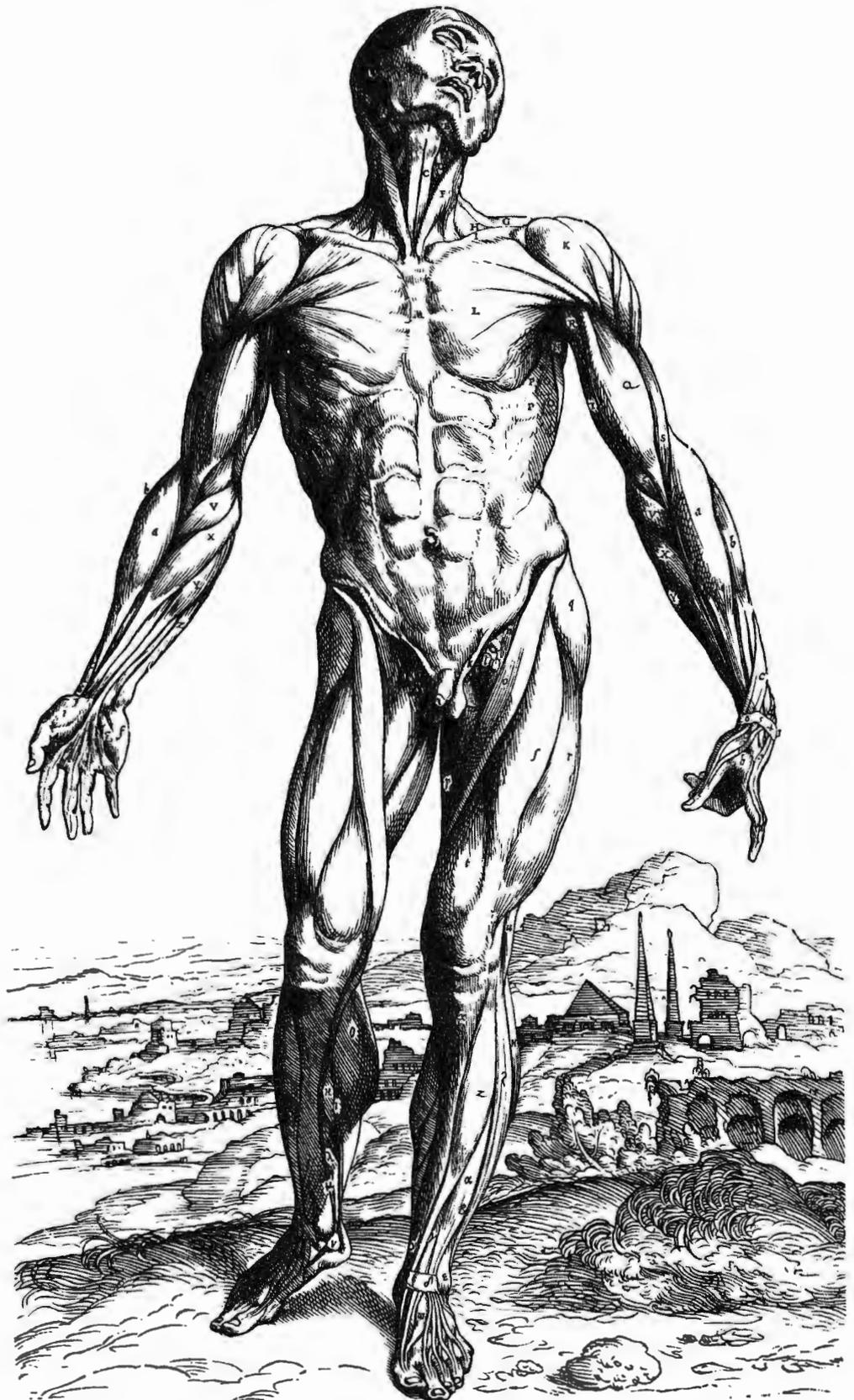
Asesores:  
Dr. Raúl Dorra  
Dr. José Luis Vera Cortés



**Revelación**  
la elocuencia del gesto  
**del Cuerpo**



*Adriana Guzmán Vázquez*



Músculos del cuerpo  
Disección superficial  
Andrea Vesalio, 1543

*Se levantó y bailó,  
vuelta flama divina  
intensidad de sí  
con soplos inmortales*

*Y el verbo se hizo piedra  
para quedar hecho ciudades  
habitadas por cantos resonantes,  
pues primero fue carne  
para morir en vida,  
para vivir con muerte  
la plenitud eterna.*

*Con ansias desbordado,  
insaciado, insaciable,  
prisionero y mazmorra de sí mismo,  
crisol de audacias y sueño iluminado:  
cuerpo.*

***Arturo Guzmán  
Cuerpo del cuerpo***

# Revelación del cuerpo

## *La elocuencia del gesto*

Índice	9
Índice de ilustraciones	11
Agradecimientos	17
Umbral: Revelación del cuerpo	21
Introducción	33
I.- El cuerpo... siempre el cuerpo	45
Del cuerpo y la cultura	46
Del cuerpo y la experiencia	55
Del cuerpo que es sujeto	59
Del esquema corporal	71
De la imagen corporal	75
De la postura corporal	84
Cuerpo vivido, cuerpo percibido, cuerpo interpretado	89
Somos cuerpo	98
Del cuerpo que es movimiento	102
De la estructura anatomofisiológica en movimiento	103
De la experiencia del tiempo y el espacio	116
II.- El gesto... siempre el gesto	127
Del gesto	128
De los distintos modos de ser del gesto	136
La gestualidad como sistema	146
Del dolor	150
Del gesto en la pintura	161
La gestualidad como sistema en la pintura	172
La elocuencia del gesto: del dolor en la pintura	174
III.- La danza... siempre la danza	247
La danza como gestualidad	254
De la técnica	255
El contexto	257
Los objetos	260
La kinética	261
La proxémica	263
Los síntomas	267
La elocuencia del gesto	273
Del dolor en la danza	287
Bibliografía	333
Apéndice: La lógica de las posibilidades	349

## ***Índice de ilustraciones***

Portada: lámina de Vesalio

Cuadro sinóptico 1 100

Esquema 1: *eje horizontal* 105

Esquema 2: *eje vertical*

Esquema 3: *eje sagital*

Esquema 4: *plano de “la puerta”* 106

Esquema 5: *plano de “la mesa”*

Esquema 6: *plano de “la rueda”*

Esquema 7: *“escala del cubo”* 107

Esquema 8: *icosaedro*

Esquema 9: *movimiento en el plano de “la puerta”* 109

Esquema 10: *movimiento en el plano de “la mesa”*

Esquema 11: *movimiento en el plano de “la rueda”*

Movimiento en el tiempo: *Estática* 111

Fotógrafo Carlos Santos Coy, 2005

Intérprete Adriana Guzmán

Foto tomada *ex profeso* para el presente trabajo

Movimiento en el tiempo: *Dinámica* 112

Fotógrafo Carlos Santos Coy, 2005

Intérprete Adriana Guzmán

Foto tomada *ex profeso* para el presente trabajo

Movimiento en el tiempo: *Cinemática* 113

Fotógrafo Carlos Santos Coy, 2005

Intérprete Adriana Guzmán

Foto tomada *ex profeso* para el presente trabajo

Movimiento en el espacio: *Largo* 114

Fotógrafo Carlos Santos Coy, 2005

Intérprete Adriana Guzmán

Foto tomada *ex profeso* para el presente trabajo

Movimiento en el espacio: *Ancho*

Fotógrafo Carlos Santos Coy, 2005

Intérprete Adriana Guzmán

Foto tomada *ex profeso* para el presente trabajo

Movimiento en el espacio: *Profundo* 115

Fotógrafo Carlos Santos Coy, 2005

Intérprete Adriana Guzmán

Foto tomada *ex profeso* para el presente trabajo

Esquema 12: <i>caminar desde el eje horizontal</i>	139
Esquema 13: <i>caminar desde el eje vertical</i>	
Esquema 14: <i>caminar desde el eje sagital</i>	
Esquema 15: <i>caminar en tiempo y espacio</i>	140
Esquema 16: <i>caminar en tiempo y espacio</i>	141
Cuadro sinóptico 2: Sistema de la gestualidad	149
Jícara cora de La Mesa del Nayar	167
Mesa del Nayar, Nayarit, México, 1996	
Mujer Bira	
Congo, África	
<i>Detalle procedente de la tumba de un sacerdote</i>	168
Egipto, XIX dinastía	
<i>Sarcófago de Sidón</i>	169
Estambul, mediados del siglo IV a.C.	
Detalles de tumba egipcia y sarcófago	169
Detalles de tumba egipcia y <i>Eco de un grito</i>	171
<i>La pasión de Cristo</i>	177
Imagen tomada de la película	
<i>Cristo del dolor</i>	179
Alemania del sur, siglo XVIII	
Cosmovisión mesoamericana del cuerpo	182
<i>Lienzo de Tlaxcala</i>	183
México, siglo XVI	
<i>Laocoonte (primera restauración)</i>	186
Roma, siglo I a.C.	
<i>Laocoonte</i>	187
Roma, siglo I a.C.	
Integración del hombre en el orden de la creación divina	193
Hildegarda de Bingen, <i>Liber Divinorum Operum</i> , s. XIII.	
Los doce signos del zodiaco y las partes corporales que señorean	
<i>Manuscrito hebreo</i> , s. XIV.	194



Forma en la que la rueda de los planetas imprime al alma siete sellos diabólicos Georg Gichtel, <i>Theosophia practica</i> , 1696.	195
Correlación de microcosmos y macrocosmos A. Kircher, <i>Mundus subterreaneus</i> , 1682.	196
<i>Vida y martirio de San Sabino y San Cipriano</i> Iglesia de San Sabino-sur-Gartempe, fines del siglo XI	199
<i>La lanzada</i> (fragmento) Simone Martini, después de 1339	203
Frontispicio, <i>De humani corporis fabrica</i> Andrea Vesalio, 1543	207
Mano mecanizada, <i>Opera chirurgica</i> , Ambrosius Paraceus, 1594	208
El Vitruvio Cesariano, 1521	209
Figura femenina, <i>Nouvelles tables anatomiques</i> Ame Bourdon, 1678 <i>Encyclopaedia Anatomica. Museo de La Specola, Florence, 1775</i>	210
Cristo crucificado, <i>Nouveau recueil d'ostéologie et de myologie dessiné après nature.</i> Jacques Gamelin, 1779 El esqueleto, <i>Thesaurus anatomicus primus.</i> Frederik Ruysch, 1701-1716	211
<i>Castigo de los condenados</i> Luca Signorelli, 1504	213
<i>San Jerónimo</i> Leonardo Da Vinci, hacia 1482-1483	217
<i>El vuelo de Marsias</i> José de Rivera, 1637	223
<i>Sacrificio</i> Auguste Préault, 1834	229
<i>El grito</i> Edvard Munch, 1893	233
<i>Eco de un grito</i> David Alfaro Siquieros, 1937	235

<i>El último canto</i> Saturnino Herrán, 1914	239
Diseño en danza: <i>Simetría por oposición</i> Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola, 2004 Intérpretes: Narciso Sánchez y Adriana Guzmán	264
Diseño en danza: <i>Simetría por sucesión</i> Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola, 2004 Intérpretes: Narciso Sánchez y Adriana Guzmán	
Diseño en danza: <i>Asimetría por oposición</i> Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola, 2004 Intérpretes: Narciso Sánchez y Adriana Guzmán	265
Diseño en danza: <i>Asimetría por sucesión</i> Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola, 2004 Intérpretes: Narciso Sánchez y Adriana Guzmán	
<i>Movimiento en la memoria I</i> Fotógrafo: Carlos Santos Coy, 2005	266
<i>Movimiento en la memoria II</i> Fotógrafo: Carlos Santos Coy, 2005 Foto tomada ex profeso para el presente trabajo	267
<i>Patio del mitote cora</i> La Mesa del Nayar Nayarit, México	285
Foto I Intérprete: Kazuo Ono Fotógrafa: Christa Cowrie	295
Foto II Intérpretes: Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola	301
<i>La visión de santa Teresa</i> Lorenzo Bernini, hacia 1630 <i>La visión de santa Teresa</i> (fragmento) Lorenzo Bernini, hacia 1630	306
Rostros I	307
Foto Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola	310
Rostros II	311

Foto III	315
Intérpretes: Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta	
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola	
<i>El entierro de Cristo</i>	318
Caravaggio, 1603	
Secuencia de fotos II y III	319
Secuencia de fotos (1 a 6)	322-323
Intérprete: Kazuo Ono	
Fotógrafa: Christa Cowrie	

# Agradecimientos

*Describiendo la guerra o la conquista de un pueblo,  
no se busca la causa del acontecimiento en el poder de un individuo,  
sino en la influencia mutua de muchos personajes  
ligados con dicho acontecimiento.*

León Tolstoi

P

or supuesto. Afortunadamente hay mucho que agradecer...

En principio, que no es solamente para comenzar, mi más profundo y respetuoso agradecimiento a Sergio Pérez Cortés quien, desde que por primera vez me acerqué buscando asesoría para ingresar al posgrado --después de un muy largo periplo--, quiso confiar lo cual me abrió un nuevo y fascinante mundo; él supo orientar mis pasiones e inquietudes, mis ideas y desvíos ayudándome a darle cuerpo a este cuerpo y con ello dándome la confianza de que mis deseos podían ser canalizados y trabajados; a partir de ello ha sido posible no solamente el presente texto, sino la consolidación de un proyecto de investigación y trabajo de muy largo alcance.

Trabajar con Sergio ha sido una extraordinaria combinación de respeto con exigencia, de rigurosidad con apertura total; me ha orientado en mis búsquedas dándome la absoluta libertad para experimentar teniendo la paciencia de observar mis aventuras, marcar mis errores y canalizar mis aciertos; siempre con preguntas esclarecedoras, incisivas, sugerentes, que fueron claves para la consolidación del trabajo. Tuvo la calidad y el compromiso de adentrarse más a fondo en el mundo de la danza, observarla, aprehenderla, pensarla, y con ello evitar que me perdiera entre la pasión y la reflexión. Ha sido absolutamente generoso con sus conocimientos y pensamientos, compartiendo también un poco del fascinante mundo de su investigación y enseñándome con ello a adentrarme en temas poco trabajados, a leer entre líneas, a encontrar donde aparentemente no está, la información necesaria y formularle a los textos, a las propias ideas, preguntas orientadoras.

Toda su calidad académica y humana han sido vitales para la consolidación del trabajo... Sergio, mi agradecimiento es por mucho más que una tesis. Decir mil gracias, nunca será suficiente... Sergio, mil gracias...

En medio de todo este aprendizaje y también siendo vital para su consolidación, los comentarios de Raúl Dorra ayudaron sustantivamente a darle la estructura final al trabajo, además de aportar, invariablemente, sugerencias valiosas y ese toque poético y tan cálido que convierte a todo diálogo con él en un extraordinario viaje de sensaciones, emociones y conocimientos. Raúl ha compartido sus pasiones, las del cuerpo, las del movimiento hecho voz, danza, poesía, las del saber, tan generosamente que cada una de sus palabras se ha derramado en todo el texto, lo sostienen, lo cobijan, le dan nuevos sentidos, fluyen por cada línea como si su voz fuese un eco permanente en cada letra.

Raúl, gracias por tu calidez y generosidad, gracias por tus comentarios, gracias por tu ávida lectura y tu compromiso para compartirla, gracias por tu gusto, gracias por todo lo que generas, expandes y brindas. Raúl, gracias por todo.

Extraordinaria ha sido la solidaridad de José Luis Vera, tantos años ya... Ha creído, ha confiado y ha apoyado; desde la maestría ha tenido comentarios y cuestionamientos incisivos que siempre hacen presente la materialidad del cuerpo y evitan construir reflexiones desencarnadas. Sus palabras, siempre presentes, han mantenido los pies en la tierra y su solidaridad ha hecho posible que el trabajo fluya, crezca y se consolide. José Luis, tantos años ya, gracias por estar.

Por supuesto, sin el entusiasmo, absoluta disposición e inventiva de los demás colaboradores, este trabajo no sería ni la sombra de lo que es: todas las gracias a Carlos Santos Coy, quien estuvo dispuesto a experimentar y sacar a la luz fotos que no existen en archivos y que han hecho posible presentar lo que buscaba. El optimismo y siempre amable disposición de Ricardo Ramírez Arriola, cuya mirada hace posible que sus fotos presenten lo que pocas veces podemos apreciar. A Antonio P. Olvera por los esquemas. Especialmente, a quien hizo posible su excelente presentación, el diseñador Mauro Hernández quien, a pesar del volumen del trabajo, los miles de detalles y mi torpeza, siempre ha sido entusiasta, paciente y propositivo. También agradezco la cariñosa colaboración y amable lectura del primer borrador sobre danza que hiciera Nuria Carton, también amante de la danza, cuyos comentarios enriquecieron el trabajo.

Por cariño e historia, merecen mención especial Arturo Guzmán, quien además de platicar horas y horas los vericuetos del trabajo y su realización, siempre dejando caer, como si nada, algún comentario en el punto exacto para hacerme girar, reflexionar, replantear, precisar; tuvo la enorme generosidad y toda la paciencia del mundo para leer con minucioso detalle absolutamente todo el trabajo y, por si fuera poco, echarle encima toda su experiencia en la corrección de estilo, peleándose con mi inmadurez para escribir, con mis indescifrables párrafos y haciendo que el texto no sólo fuera legible, sino tornando de unas líneas sin sentido, una elegante frase. Arturo, mil gracias por esto y por todo lo demás. También el estratégico apoyo de Guadalupe Vázquez, quien a su manera, dignamente a su manera, siempre e invariablemente ha estado presente y, por supuesto, en este trabajo no es la excepción.

Quiero recordar aquí, una vez más, todas las veces, a Jesús Jáuregui, extraordinario maestro y gufa, quien me iniciara en los vericuetos de la investigación y cuyas enseñanzas están presentes en este trabajo y en todos los demás. La contundencia, rigurosidad, exigencia y excelencia de su trabajo y enseñanza siguen siendo un sostén para mí; el contagio de su vitalidad sigue presente. Jesús, una vez más, todas las veces, mil, mil, mil gracias por todo.

Primeros fraguadores de este largo recorrido, Violeta Selem y Enrique Vázquez, dignos directores de la siempre presente Escuela Activa, lugar en el que, entre matemáticas y español, me dieron las herramientas valiosas y necesarias para aprender a trabajar, consolidar esfuerzos, apasionarme por la investigación, amar la vida... y nada más... y un poco más... Mientras más pasa el tiempo, más evidente es el aprendizaje de sus caros principios. Vaya fortuna haber crecido con sus enseñanzas en la piel.

Deben aparecer aquí también unos peculiares personajes a quienes he de agradecerles infinitamente su presencia, tolerancia e incondicionalidad; los miembros del seminario Cuerpo: vivencias, percepciones e interpretaciones de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, en especial a Yareni Leyva, Isabel Guasch y Tonalli López, quines no han mermado su disposición al verme experimentar una y otra vez con mis delirios, encontrarles caminos, ponerlos a prueba, hacer correcciones y vuelta a empezar. Gracias por estar, con ello ha sido posible redondear el trabajo que ahora también es de ustedes y para ustedes.

Agradezco el apoyo de los miembros y maestros del posgrado en Ciencias Antropológicas de la UAM-I que se acercaron a mi o a mi trabajo, sobre todo en los últimos tiempos, dándome la posibilidad de participar en eventos académicos y dándole celeridad a la última fase del proceso de titulación.

Nada en el trabajo, nada en la vida sería posible sin la constante e imperturbable presencia de Diana Marchal, siempre ahí, siempre cariñosa; al igual que el afecto de Maripaz Covarrubias, con quien además comparto la vitalidad que da la danza; de Claudia Rojas, afectuosa y comprensiva; de Paola García con quien los últimos tiempos han sido de cariñosisima complicidad en el trabajo y la vida; de Blanca Guerrero y Roberto Carretero, que deben mencionarse juntos, cuya experiencia de vida que amorosamente comparten desde hace tantos años, es parte vital de mi; de Alejandra Villagómez, Andrea Zavala, Ricardo Rubio y por supuesto de Maria Luisa Castro, aunque ella sabe mejor que yo los porqués.

Una vez más, afortunadamente, sin todos ustedes, cómo...

*Condillac (...) imaginó una estatua de mármol, organizada y conformada como el cuerpo de un hombre, y habitación de un alma que nunca hubiera percibido o pensado. Condillac empieza por conferir un solo sentido a la estatua: el olfativo, quizá el menos complejo de todos. Un olor a jazmín es el principio de la biografía de la estatua; por un instante, no habrá sino ese olor en el universo, mejor dicho, ese olor será el universo, que, un instante después, será olor a rosa, y después a clavel. Que en la consciencia de la estatua haya un olor único, y ya tendremos la atención; que perdure un olor cuando haya cesado el estímulo, y tendremos la memoria; que una impresión actual y una del pasado ocupen la atención de la estatua, y tendremos la comparación; que la estatua perciba analogías y diferencias, y tendremos el juicio; que la comparación y el juicio ocurran de nuevo, y tendremos la reflexión, que un recuerdo agradable sea más vívido que una impresión desagradable, y tendremos la imaginación. Engendradas las facultades del entendimiento, las facultades de la voluntad surgirán después: amor, odio (atracción y aversión), esperanza y miedo. La consciencia de haber atravesado muchos estados dará a la estatua la noción abstracta de número; la de ser olor a clavel y haber sido olor a jazmín, la noción del yo.*

*El autor conferirá después a su hombre hipotético la audición, la gustación, la visión y por fin el tacto. Este último sentido le revelará que existe el espacio y que en el espacio, él está en un cuerpo; los sonidos, los olores y los colores le habían parecido, antes de esa etapa, simples variaciones o modificaciones de su consciencia.*

**Jorge Luis Borges**  
**El libro de los seres imaginarios**

# Umbral: Revelación del cuerpo

*El cuerpo es algo que no se comprueba,  
sino que se construye.*



*Gantheret*

**E**l cuerpo... siempre el cuerpo: polivalente, polisémico, polifónico, policromo, poliédrico... maravilloso universo del ser. Quién que sea no es en un cuerpo. Afirmación recurrente que le da cuerpo a este discurso del cuerpo que además presenta cuerpos. El cuerpo... siempre el cuerpo.

Evidente, tangible y contundente. El cuerpo, centro de discusión u omisión total. El cuerpo, ese ineludible dato que nos enfrenta a una realidad que ha buscado negarse o exaltarse; según las épocas y sus saberes, según como se ha decidido interpretar la experiencia; el cuerpo, inevitablemente, se incardina como bucle en cuyas tangibles y resbaladizas siluetas se conforma el sujeto.

Quién es que no sea en su cuerpo, qué historia es siquiera imaginable sin cuerpo, que corpus se vive sin cuerpo; cuántos cuerpos se viven o de qué manera se vive el propio. Desde algún lugar podría aseverarse que este mundo es una encrucijada de cuerpos que se observan, se tocan, caminan ajenos, de la mano, se hablan, se hablan y se hablan. Qué es el cuerpo: el origen de la respuesta se encuentra en la Torre de Babel.

Desde cierta perspectiva, la historia del cuerpo es la de la humanidad misma; sin embargo, no hay respuestas precisas ante construcciones complejas y permanentes; quizá, con suerte, habrá que acercarse a cierto paradigma que algo diga al respecto; buscar los discursos sobre el cuerpo, los de sus múltiples interpretaciones. Bajo qué parámetros resguardarse para poder descifrar el a veces imperceptible e infinito *continuum* de la existencia del cuerpo; dónde encontrar puntos sólidos, tangibles quizá, para su lectura.

Hacer uso de la palabra para referirse a una entidad que elabora su propio discurso coloca a la voz y a la escritura en la paradoja inevitable: la transformación de códigos donde algo se pierde y algo se gana: está el deseo de hablar del cuerpo y también se quiere dejar que el cuerpo hable. Aparece aquí una nueva y alegórica paradoja, pues se habla del cuerpo como entidad independiente cuando en realidad es el propio cuerpo el que habla; es decir, no hay sujeto sin cuerpo ni cuerpo sin sujeto. Lo fascinante es encontrarse en la exclusividad del objeto a tratar, es decir, el único en donde, esencialmente, el objeto conocido es el mismo que el sujeto cognoscente.

Fascinación. Obsesión. Admiración. Negación. Cancelación. Omisión... Desde siempre, el cuerpo ha despertado tórridas pasiones —para bien o para mal— y sin embargo, paradójica y curiosamente, toda su carnalidad se vuelve un tanto inasible cuando se le busca en los textos, en los estudios, en las miradas. Al realizar la investigación ha sido claro que la pasión es peligrosa... que aún cuando la observación e interrogantes sobre el cuerpo han sido una constante a lo largo de la historia de la humanidad y que, aún cuando hay textos que hablan de él desde distintas perspectivas y aún cuando, cada vez se encuentran más investigaciones centradas en el cuerpo, todavía tiene algo de escurridizo. Como si nuestro cuerpo, nuestra simbólica materialidad, nuestra compleja construcción, se tornara inaprensible cuando tratamos de dialogar con ella, de ella, a través de ella.

El cuerpo es demasiadas cosas y se le mira desde muchos horizontes como para pretender considerarlos todos pues, además de las variadas interpretaciones construidas culturalmente, es preciso considerar las distintas formas posibles de estudiarlo, ya que las maneras de mirarlo no sólo dependen de los saberes de una época, sino de la perspectiva desde la cual se desea observarlo; médicos, biólogos, sociólogos, antropólogos, psicólogos, artistas, filósofos y demás, se le han acercado, han buscado en sus resquicios, lo han visto de frente, han hurgado en él y se han enfrentado a la imposibilidad de terminar de nombrarlo y, menos aún, de definirlo. Pues el cuerpo es el ser con toda su materialidad, cosa difícil de explicar, pero también con toda su inhaprensibilidad, pues es igualmente el origen de sentimientos, sensaciones, ideas, percepciones y de todo aquello que significa estar vivo.

“Al escribir este estudio del cuerpo, me he sentido cada vez menos seguro de lo que es el cuerpo. Las paradojas ilustran la confusión. El cuerpo es un organismo material, pero también una metáfora: es el tronco además de la cabeza y los miembros, pero es asimismo la persona. El cuerpo puede ser a la vez un agregado de cuerpos, a menudo con personalidad legal, como en ‘corporación’ o en ‘el cuerpo místico de Cristo’. Tales cuerpos compuestos pueden ser vistos como ficciones legales o como hechos sociales que existen con independencia de los cuerpos ‘reales’ que los constituyen. Existen por igual cuerpo materiales que son poseídos por fantasmas, espíritus, demonios, ángeles. En algunas culturas estos cuerpos inmateriales pueden tener papeles sociales preponderantes y posiciones importantes sociales dentro del sistema de estratificación. También hay personas con dos cuerpos, como los reyes medievales, quienes ocupaban a un mismo tiempo su cuerpo humano y su cuerpo soberano. Y lo mismo hay cuerpos celestiales, la geometría de los cuerpos en el espacio, la armonía de las esferas y la luz corpuscular (...) El cuerpo es nuestra experiencia más inmediata y omnipresente de la realidad y de su solidez, pero puede ser asimismo subjetivamente elusiva” (Turner, 1989: 32-33).

Ante tales paradojas rondaba, entonces, una pregunta esencial, ¿qué es el cuerpo? y, mientras más se buscaba la respuesta o algunos asideros que permitieran llegar a ella, o por lo menos ciertas nociones que se aproximaran, más parecía que el cuerpo se diluía en variedad de miradas, en

diversidad de respuestas, en antagónicas soluciones. Nuestro cuerpo es tan complejo, como lo son las formas de mirarlo y entenderlo, que resulta prácticamente imposible comprenderlo en su totalidad y, por supuesto, puede ser visto desde infinidad de ángulos tan distintos que no es posible responder de forma simple y definitiva.

Cómo, entonces, dar cuenta del cuerpo, qué se dice de él, cómo determina a vivirlo, ¿determina?, ¿a vivirlo? Qué es el cuerpo para cada quien, para una cultura; cómo dar respuestas sin que vuelva a realizarse la espesa contabilidad de sus moléculas o el etéreo devenir de lo que dicen que de él levita, sin tener que fragmentarlo. Así, el cuerpo, estimable y permanente presencia, condición de posibilidad del ser. Cotidiano, medible, inteligible, pero incomprensible, casi siempre. Estada, concreción, vínculo, modo de ser. Motivo de extrañeza. Laberinto de creaciones. Irresistible. El cuerpo, que de tan cotidiano se torna inobservado, de tan real parece inaprensible. El cuerpo, ineludible, punto de observación, núcleo de reflexión desde el tiempo de los tiempos construido en ese devenir. Siempre cabe preguntar ¿qué es el cuerpo?, ¿cómo dar cuenta de él?; las respuestas, invariablemente, se encuentran, antagónicas, semejantes, diversas, en cada época, en cada sociedad. ¿Qué hace posible la construcción del cuerpo y, a su vez, éste qué construye?

Dentro del muchas veces contradictorio universo de textos que hablan sobre el cuerpo, fue necesario hacer un recorrido por distintas disciplinas, enfoques y aproximaciones y buscar qué era lo mínimo indispensable a tener presente para hablar del cuerpo; qué es lo que, en su diversidad, se encontraba constantemente presente; más allá de las descripciones, más allá de los marcos teóricos, más allá de las perspectivas; aquello que, en la diferencia, marcara su constancia y consistencia. Este es el resultado, aunque lo que aquí aparece es tan sólo el principio ante el cual el abanico de posibilidades se abre infinitamente. Se ha intentado sistematizar, tener un hilo conductor –hurgando en multiplicidad de saberes–, un punto de partida de lo que puede considerarse fundamental, necesario e imprescindible para poder dar cuenta del cuerpo; aquello que, aún sin decirlo o a veces explicitándolo en general de forma fragmentaria al considerar ciertos aspectos, privilegiar otros, subyace en las investigaciones y, por supuesto, en la propia experiencia. Se ha elaborado entonces un marco que proporciona la posibilidad de pensar al cuerpo, donde se contemplaran las aproximaciones más relevantes sobre él que, afortunadamente, se realizan cada vez con más frecuencia.

Así, confabulado para dar cuenta de algunas de las múltiples aristas que conforman el infinito universo tema del presente trabajo, el texto aborda distintas miradas que le han ido dando cuerpo al cuerpo; construcción de propio compleja que ha requerido dividirlo en tres grandes partes, más su introducción.

Tras observar en la introducción el panorama general de la visión actual del cuerpo y de las investigaciones recientes sobre el tema, resulta evidente que el cuerpo es una construcción;

por ende, tal y como se desarrolla ampliamente en la primera parte del presente trabajo, no es posible comprender al cuerpo si al mismo tiempo no se considera al sujeto, su experiencia y el contexto que determina a ambos, o la cultura en la que el sujeto vive la experiencia. Dicho de otra manera el cuerpo determina --y está determinado, según el nivel de análisis o la perspectiva— al sujeto a través de la experiencia que lo moldea constantemente, y todo sujeto, toda experiencia, está definida por marcos de referencia, por patrones, es decir, por determinantes culturales, una estructura subyacente.

Así, un discurso viable para dar cuenta del cuerpo, quizá no exhaustivo hasta el límite pero sí suficiente, debe contemplar tres elementos fundamentales: el sujeto, la experiencia y la cultura y, por lo tanto, revisar las distintas disciplinas que se avocan, de manera particular, a cada uno de estos campos. La apuesta es que el diálogo entre ellos brindará una visión amplia de ese mundo, tan evidente y misterioso, tan deseable y omitido, tan propio y tan ajeno; escudriñado, olvidado, cuestionado, utilizado, vivido...: el cuerpo. Por ello, para la presente investigación, los trabajos existentes sobre el cuerpo han servido de apoyo, en particular aquellos que provienen del psicoanálisis, la fenomenología, la antropología, la sociología, la semiótica y las artes. Dado lo anterior, se ha observado la importancia del cuerpo en la constitución del sujeto, los imponderables de la experiencia --siempre vivida en el cuerpo— y su carácter fundamental para la construcción del sujeto, pues a la vez contiene las determinantes culturales. El cuerpo, siempre una construcción.

En efecto, el cuerpo es una construcción y, en cuanto tal, depende, en más de un sentido, de las determinantes culturales; sin embargo, también interesa saber cómo es eso posible, cómo acontece, lo que lleva a plantearse la siguiente pregunta necesaria: ¿cómo se construye el cuerpo? Para poder responder es preciso analizar la maleabilidad de la construcción del cuerpo, tal como ha sido trabajada en las propuestas del cuerpo vivido, percibido e interpretado, lo mismo que aquellas que hablan sobre el esquema, la imagen y la postura corporal, pues determinan el vínculo entre cuerpo y sujeto así como los distintos factores que modifican dicha construcción. Asimismo y de manera conjunta --y también debido a que las nociones arriba planteadas lo señalan--, se propone comprender al cuerpo como posibilidad de existencia del ser, en apoyo a la premisa acerca de la unidad del sujeto-ser-cuerpo.

Para comprender cómo es que el cuerpo es el ser resulta imprescindible conocer las formas de la experiencia, constitutivas de toda vivencia, es decir, lo que puede llamarse experiencia cotidiana --que coloca al yo en un aquí y un ahora--, experiencia significativa --que establece la relación entre cuerpo y actos, acciones y conductas— y experiencia liminal --que en términos culturales resulta constitutiva en el continuo hacer de una sociedad.

Han sido hilados, quizá temerariamente, discursos de distintas disciplinas --pues habrá que insistir en que la complejidad del objeto de estudio lo requiere— para comprender qué es el cuerpo

y arribar así a establecer que éste es una construcción, así como las razones, motivos y mecanismos de tal construcción. Lo intrincado del proceso lleva a establecer que el cuerpo es movimiento, o es porque está en movimiento; un ente con un peso definido que se encuentra en un espacio ocupado por la horizontalidad, verticalidad y sagitalidad de sus ejes; en un tiempo marcado por la intensidad, la frecuencia y la transición de su flujo, o movimiento; desde el más sencillo e inconsciente —ritmo cardiaco, respiración, funcionamiento de los órganos— hasta el más complejo derivado de los más elevados conceptos de la imaginación y la fantasía; el punto de partida siempre es el movimiento que, luego entonces, es el punto de inicio de la vida.

Pero, entonces, movimiento también puede significar cualquier cosa, desde el choque eléctrico producido a nivel nervioso, cuya consecuencia puede ser de magnitudes a veces inverosímiles, pasando por el latido del corazón hasta llegar a los quehaceres cotidianos y extracotidianos, como la construcción de una obra de arte monumental. El común denominador de todo tipo de acción es el flujo de movimiento que, además, llena todas las funciones y acciones y es un medio de comunicación entre la gente, porque todas las formas de expresión, como el habla, la escritura y el canto, son llevadas por el flujo de movimiento. Cuando se cae en cuenta de que el movimiento está en el fondo de toda forma de expresión --sea al hablar, escribir, cantar, pintar o bailar--, se observa cuán importante es entender esta expresión externa de la energía vital interior. Sin embargo, no hay suficiente claridad aún del importante efecto que ejerce la acción sobre el estado mental de la persona cuando se mueve. El movimiento puede inspirar estados de ánimo que lo acompañen, percibidos con mayor o menor fuerza según el grado de esfuerzo implicado. Al efectuarse, los movimientos experimentados producen una notable reacción en la mente, de modo que pueden inducirse emociones muy variadas por medio de acciones --en donde la intensidad de la emoción varía con la intensidad de la acción--. Por ende, habrá que hablar del cuerpo y una de sus condiciones esenciales, que es el movimiento, por lo que se desglosa tanto lo uno como lo otro; sin embargo, como lo que interesa es el cuerpo que hace sentido o con significación, no aquel visto como objeto o máquina, habrá que revisar el movimiento, su expresividad, pues además de ser aquello que le da sentido al cuerpo, al ser --también por el movimiento de lo que está fuera del cuerpo-- tiene formas tales de refinamiento, que resultan fascinantes.

Así, a partir de las investigaciones consultadas y de la propia experiencia se constata que en realidad no es posible decir que exista un cuerpo, sino que éste cambia constantemente, es decir, es una permanente creación siempre cultural incluso al nivel de su materialidad, y lo que precisamente queda abierto a la mirada --miríada antropológica--, lo que se ve del cuerpo, es su movimiento, lo cual es otra manera de decir que lo que se observa son sus gestos; pero la gestualidad se origina en lo más profundo de la construcción de un individuo, es decir, de su experiencia troquelada por los avatares culturales. Así, una mirada posible para leer al cuerpo, los cuerpos, invita a observar los gestos, mismos que revelan las técnicas corporales que los

construyen —aquellas referidas por Marcel Mauss—; porque precisamente las técnicas, siempre acompañadas de saberes específicos, revelan la complejidad de la construcción del cuerpo que los realiza. Así, el presente texto habla sobre el cuerpo y su modo privilegiado de expresión y aprehensión del mundo: la gestualidad.

De tal suerte y tras considerar que el cuerpo es en movimiento y observar cuales son las posibilidades corporales del mismo, en el segundo apartado se habla del gesto, ese modo penetrante de estructuración del cuerpo, de articulación de sí, y de comprensión y conocimiento del mundo; pues habrá que entender a la gestualidad no sólo como la mueca que “superficialmente” puede verse en un cuerpo, sino como el modo de expresión del mismo. La gestualidad es también una construcción cultural que lleva consigo no sólo la reproducción de las maneras en las que un cuerpo se mueve, sino toda la cultura que está detrás de ellas. Cada uno de los gestos que se aprenden y realizan día a día, completamente codificados, están llenos de contenidos —conceptos, determinaciones, sensaciones, emociones— que cada cultura construye a su manera y reproduce en cada cuerpo. Un gesto, cada gesto, la gestualidad es el complejo mecanismo a través del cual el cuerpo se construye —pues asimila lo que una cultura le enseña—; se revela ante sí mismo —pues es su modo de expresión derivado de la experiencia— y ante los demás —pues es el modo a partir del cual establece comunicación con los otros cuerpos del mundo<sup>1</sup>—. Este conocimiento y expresión se asimilan por la mimesis de la gestualidad convertida en experiencia, que es a partir de la cual los cuerpos aprenden y aprehenden el mundo.

Así, la gestualidad, en tanto que modo de expresión del cuerpo, es también una construcción cultural que se elabora en las profundidades del sujeto —de su cuerpo, pues— y se convierte en complejo sistema de comunicación —de aprendizaje y enseñanza del mundo—; aunque, en tanto que sistema, es posible comprenderla en todos los ámbitos donde aparezca, en cualquier lugar donde haya cuerpos: así en la vida cotidiana como en la escultura, la pintura, la publicidad o la danza; pues habrá que preguntarse: en qué radica la posibilidad de conocer el mundo a partir de la mimesis gestual, cómo puede captarse un mensaje creado a partir de la gestualidad, cómo es la expresión corporal, cómo se da el tránsito que va de movimientos mecánicos a gestos significativos, sin pasar por la palabra. El cuerpo mismo y su sistema de comunicación se encuentran a la mitad de camino entre lo biológico y lo cultural; de hecho, el cuerpo es el vínculo entre naturaleza y cultura, o dicho con más exactitud, a partir del cuerpo se borra la oposición entre naturaleza y cultura. Se desconocen, todavía, muchos de los mecanismos a través de los cuales hay comunicación a nivel biológico —es decir, secreción de sustancias químicas que emiten mensajes específicos, ciertos gestos que forman parte del código genético de atracción sexual, defensa, advertencia, etcétera— pero se sabe que todo ello forma parte de la gestualidad y las investigaciones están en la exploración incipiente de los códigos gestuales que, como parte de la cultura, permiten comunicarse con alguien.

---

<sup>1</sup> Hablando, por supuesto, de la comunicación cuerpo a cuerpo que, a este nivel, no involucra a la palabra.

La gestualidad es un complejo entramado en el que el cuerpo todo, con sus formas psicofisiológicas, y la mente toda, con sus formas psicofisiológicas, se ponen en juego para la comunicación; de hecho, la circulación de gestos es una manera privilegiada de poner en juego la comunicación. Cotidianamente se es “observador participante” de tal suceso. Sin embargo, esa elegante manía del hombre de significarlo todo, ha hecho posible la creación de sistemas de comunicación gestual sumamente elaborados y estilizados: la gestualidad es un sistema de comunicación que puede presentarse de diversas maneras, con distintos grados de complejidad. Entonces ¿cómo dar cuenta de la gestualidad en los distintos códigos en los que se aparece? Pues se observan gestos todos los días “en vivo”, en la interacción cotidiana, así como también hay gestos artísticos –en la pintura, en la danza, en el teatro–: dicho de otra manera, en todo lugar en donde haya un cuerpo –vivo, pintado, esculpido, fotografiado– hay gestualidad. Resulta entonces necesario poder leer la gestualidad en cualquiera de las modalidades en las que se presente. Esta petición y la claridad de que la gestualidad es un sistema, ha llevado a construir un modelo para intentar leer al gesto que, además, permita transitar de un código gestual a otro. Entonces, para dar cuenta de la gestualidad hay que conocer su materia prima, es decir, el cuerpo, pero no únicamente en su “materialidad” –aunque sin desdeñarla, pues ella forma parte fundamental del cuerpo: “los cuerpos siempre son encarnados”–, sino en su profunda, compleja y constante construcción; a la vez, hay que construir el sistema de la gestualidad para poder leerla e interpretarla, con la condición adicional de que sea posible transitar a cualquiera de los códigos en los que ésta aparezca. Se ha establecido entonces que las categorías del sistema de la gestualidad son los síntomas, la kinética, la proxémica, los objetos y el contexto, las cuales, traducidas a las especificidades de cada código, permiten una constante para leer a la gestualidad, pese a la diversidad material –cuerpo vivo, pintura, piedra-- de la que está hecha.

Pero además el cuerpo, de hecho, es una inagotable suma de determinantes particulares que lo construyen, algunas con más fuerza que otras. Los cuerpos, con toda su gestualidad, siempre son en situación, por lo que resulta necesario hacer una cartografía del cuerpo que permita leerlo, paulatinamente, desde sus distintos modos de ser, pues el cuerpo, se insiste ahora, es un constructo cultural. Son innegables sus determinantes anatómicas, fisiológicas, biológicas, pero también es claro que éstas son sumamente maleables. Cada cuerpo, todos los cuerpos, el cuerpo humano, pues, se construye a partir de la experiencia mediatizada por determinantes culturales y variantes individuales.

Así, para ejemplificar la maleabilidad de la construcción del cuerpo y sus vivencias habrá que dar cuenta de un gesto específico, además de observar cómo ha sido construido a lo largo de la historia occidental; por ello se realiza una revisión acerca del dolor, que aun cuando suele considerarse como extremadamente subjetivo y completamente fisiológico, aquí se verá como también contiene una significación cargada de determinantes culturales; es decir, se habla acerca de lo que es el dolor, así como de la forma en que ha sido construido con sus distintas significaciones.

Como las únicas fuentes con las que se cuenta para ver la gestualidad del pasado son las imágenes, se presentan algunas de ellas provenientes de la plástica --por lo cual también se revisa cómo se ha construido la gestualidad y cómo es posible leerla en las artes plásticas-- que muestran tanto el gesto en sí como la construcción de la experiencia completa de la gestualidad del dolor; a la vez, aparecen datos contextuales de cada una de las imágenes que permitan entender la gestualidad, pues el objetivo central no es tanto el dolor por sí mismo, sino, básicamente, observar con un ejemplo cómo la experiencia --que siempre se vive en el cuerpo-- con toda su gestualidad, se construye culturalmente.

Pero aún más. Se observa al cuerpo en movimiento, al cuerpo en sus complejas formas de gestualidad; aquel que es, porque pretende serlo, altamente significativo, altamente gestual y dado que el cuerpo es el ser en movimiento y la forma privilegiada de su comunicación es la gestualidad, en la tercera parte del presente texto se habla del cuerpo a partir de una de las formas privilegiadas del movimiento humano y de la gestualidad, es decir, la danza. La danza que es, por excelencia, la forma sublimada de la creación de sentidos con el cuerpo en movimiento --el cuerpo que danza y con ello manifiesta una gran dedicación, una pasión que se desborda en el amaestramiento de los músculos, en la fatiga, en el control del equilibrio, en el dominio del peso ante la gravedad--; la danza, donde los cuerpos, además de hacer, quieren decir algo. El hombre utiliza las mismas formas de movimiento en la danza que en el trabajo, aunque dispuestas de diferente manera. En el caso de la danza, en vez de trasladar objetos, el cuerpo mismo es trasladado en el espacio y, mientras que en el trabajo se golpean, presionan y retuercen objetos, en la danza se ejecutan esas mismas acciones por el valor que en sí mismas tienen, con lo que, entonces, construye su mensaje.

Se ha elegido la danza, además, porque como ha sido señalado, el cuerpo es experiencia, experiencia del cuerpo vivido, percibido e interpretado. Así, uno de los principales argumentos para hablar del cuerpo y de la danza es la experiencia propia, en la que se conjugan la formación académica y la actividad como bailarina. Es un saber personal, porque en el propio cuerpo están las referencias de lo leído, unido a la experiencia de estar viviendo el cuerpo bajo entrenamientos que, necesariamente, crean especiales vivencias de y en el cuerpo. Es, pues, un saber personal sobre cómo se hace una danza en su desarrollo y en su actuación. La danza no es algo sólo visto, sino algo vivido, desde el severo entrenamiento diario propio de su formación, pasando por los tiempos de la creación coreográfica, hasta los placenteros momentos de la presentación en público. Desde la experiencia personal se habla de la danza, ese paradigma de cuerpo en movimiento, de la gestualidad que tiene la virtud de buscar, de forma consciente no sólo hacer sino, además, decir algo.

La danza es, por excelencia, el mundo propio de los cuerpos en movimiento que, a partir de una severa disciplina, son capaces de hablar, mas no el lenguaje común de toda gestualidad, sino a través de la construcción de códigos complejos --retomados, ciertamente, de la cotidianeidad,

pero recodificados y planteados de forma exacerbada pues la danza juega, precisamente, con la exaltación de las maneras comunes de actuar— mediante los cuales el cuerpo se comunica. La danza es una de las combinaciones idóneas de eso que se ha dado en llamar lo biológico, lo mental, lo perceptivo, lo emotivo, lo sensorial, pues su existencia depende de la feliz unión de todo lo que el cuerpo es.

Como en todas las actividades artísticas, la experiencia vital se ve acentuada; en el caso particular de la danza, ello sucede mediante la concentración en ritmos y formas definidas del movimiento. Con la danza es posible tomar consciencia de las entidades particularizadas de expresión, lo cual configura un requisito indispensable de la claridad y precisión de cualquier forma de expresión y comunicación entre la gente. El valor gestual de la danza está determinado, en gran medida, por el atributo peculiar de dicho arte, en el sentido de tornar la expresión precisa y, por lo tanto, comprensible; no sólo los movimientos amplios, que en cierto modo semejan acciones de trabajo, sino también los matices más delicados de las acciones musculares más reducidas --como las de rostro o manos--, son sumamente expresivos y, por ende, comunicativos. La preferencia individual por ciertas formas de movimiento, sea consciente o inconscientemente, revela rasgos definidos de la personalidad.

Por eso la danza —que como toda manifestación artística conjuga multiplicidad de saberes y es una clara exposición, sublimada, del modo de ser de la sociedad— es un buen medio para dar cuenta del cuerpo, mas como el cuerpo siempre es en situación, resulta necesario observarlo en sus distintos modos de ser y actuar; una vez más, apelar a lo que se ha llamado cartografía de los cuerpos en situación. Se explica entonces qué es la danza para, posteriormente, retomar una situación específica, la danza contemporánea, por ser una de las más representativas de la sociedad occidental actual, y observar cómo, en tanto que experiencia total del cuerpo, en ella se evidencian las determinantes de la construcción corporal de hoy a partir de revisar el mismo gesto trabajado; es decir, se da cuenta de cómo se escenifica la gestualidad del dolor en la danza contemporánea actual.

El cuerpo... siempre el cuerpo, ¿qué es el cuerpo? Quién que es no es cuerpo; qué puede vivirse que no sea en el cuerpo, con el cuerpo, para el cuerpo. El cuerpo... siempre el cuerpo. Mas no es, como comúnmente quiere señalarse, el vehículo terrenal de la existencia, ni la máquina portadora de la razón, ni lo material que anida a lo espiritual. Una vez más es la revelación del cuerpo. El cuerpo es la única posibilidad de existencia del ser y, en esa medida, el lugar donde se inscribe la experiencia e incluso lo que posibilita vivirla, pues es también lo que permite el conocimiento y la razón y son de él los sentidos y las energías vitales.

Energías que lo construyen y le dan formas de expresión. El gesto... siempre el gesto. Fascinantes son los decires sin palabras: una mueca, una mano que gira, una mirada que se expande

más allá de todos los cuerpos, un torso que se contorsiona y queda plasmado en una imagen de piedra o de color. Un gesto capaz de decir más que textos y palabras porque ha sido construido, sutilmente, y se ha quedado y ahora simplemente está: es la elocuencia del gesto. Y un gesto que se evapora al instante siguiente de que fue realizado, cada día, pero que nos deja su huella y luego se vuelve estilización y se hace danza. La danza... siempre la danza. Forma privilegiada del gesto, del cuerpo en movimiento, del ser en situación. La danza, que tras horas y horas de ser en el cuerpo, el cuerpo todo se convierte en danzante y sus decires sin palabras nos seducen, nos cautivan, nos fascinan y, una vez más, son una revelación del cuerpo.

El cuerpo: maleable, escudriñable, inaprensible. Bella y única posibilidad de existencia del ser, paradoja en constante construcción: si el cuerpo magnifica la vida y sus posibilidades infinitas, proclama al propio tiempo y con la misma intensidad la muerte futura y la esencial finitud; por eso, el discurso sobre el cuerpo y su modo privilegiado de expresión, el gesto, nunca pueden ser neutros, como una danza sin fin involuntaria y, a veces, plena y consciente. El cuerpo es el órgano de lo posible y lleva también y simultáneamente el sello de lo inevitable. La actitud frente al cuerpo refleja la actitud elegida, explícitamente o no, respecto de la realidad absoluta; todo enfoque del cuerpo implica una elección (Bernard, 1994; Foucault, 1992, 1999; Jousse, 1974; Merleau-Ponty, 2000; Pérez Cortés, 1991; Sartre, 1972...).

*Para que haya cuerpo no basta que haya un sí mismo. También tiene que haber mundo pues el cuerpo debe poder ser tocado y señalado, ser exterior a sí. Uno es eso. El cuerpo es lo que reúne y a la vez separa al yo y al mundo. Es la garantía de mi existencia en el mundo y por lo tanto también de la existencia del mundo puesto que él mismo, mi cuerpo, para que yo sea yo, tiene que ser una parte del mundo.*

**Raúl Dorra**  
**La casa y el caracol**



# Introducción

*Mi cuerpo es la parte del mundo  
que mis pensamientos pueden cambiar.  
Hasta las enfermedades imaginarias  
se pueden volver verdaderas.  
En el resto del mundo,  
mis hipótesis no pueden turbar  
el orden de las cosas.*

Lichtenberg



Siempre en el centro de la experiencia, en la construcción de toda cultura, el cuerpo ha sido punto constante de observación y reflexión, aunque la forma en la que se le ha interpretado, y por ende construido y vivido, ha variado tanto como las culturas que se han sucedido en el tiempo y en el espacio.

El cuerpo es lo que es también a partir de lo que de él se ha dicho y se diga, se ha pensado y se piensa, se ha creído y se crea. Hay tantos cuerpos como miradas se le acerquen, de modo que lo que sigue a continuación es sólo el principio: un vistazo a las distintas maneras como cada cultura a lo largo del tiempo y del espacio lo ha conceptualizado, y las distintas formas en las que ello ha influido en los quehaceres sociales de todo orden, no deja lugar a dudas de que no se habla ni de la misma cosa ni con ingenuidad; amén de que en el cuerpo pocas cosas, si no es que ninguna, están escritas de antemano, en él nada está dado simplemente y ya, ni siquiera la posición erguida que se reconoce como propiamente humana, es asumida de forma “natural”<sup>2</sup>.

Hablar del cuerpo puede querer decir cualquier cosa, hasta el riesgo de perderse en el sinsentido. Esa ha sido la perpetua amenaza sobre el cuerpo. Al menos es la herencia que actualmente pervive con mayor fuerza; una negación o subversión del cuerpo configurada desde distintos pilares, cuyos principales agentes pueden comprenderse: ya sea por una exaltación de lo considerado como propiamente humano –Descartes, quien estaba convencido de que aquello que distingue al humano como tal es la razón, verbigracia, la antepuso a todo lo demás; concibió, ontológicamente hablando, la distinción entre mente y cuerpo y, epistemológicamente adujo que únicamente pueden conocerse las ideas; además estableció la consabida noción del cuerpo como máquina--; por una valoración de la infinita capacidad de la mente sustentada en algo legítimo –Kant, quien estableció y posibilitó

<sup>2</sup> Que el cuerpo esté anatómicamente dotado y capacitado para realizar distintas funciones –como el caminar erguido--, no significa que se asuman “naturalmente”, es decir, son posturas aprendidas culturalmente. Como prueba de ello obsérvense los estudios confiables sobre los llamados “niños salvajes”, en particular el caso de Amala y Kamala quienes, al haber crecido con lobos, además de muchas conductas asimiladas, se desplazaban en cuatro patas. Cfr: Le Breton, 1999.

que se hiciera común la dicotomía entre el lado formal, conceptual e intelectual y el material, perceptivo y sensible, como la supone en su diferenciación entre la razón práctica y la pura y enarbó el predominio de la razón, que trasciende al cuerpo--; por un teológico intento de buscar la verdad –San Agustín, y posteriormente Santo Tomás basado en mucho en su predecesor, buscaban la verdad sólo posible en el espíritu que se guía por la palabra divina: el cuerpo es lo terrenal, “la fuente del pecado”, “la prisión del alma” que puede impedir llegar a dios, verbigracia, una vez más--; por una auténtica orientación dominante –no es novedad señalar que, en buena medida, la continuidad y fuerza del judeocristianismo se debe a sus mecanismos de dominación en los que el control del cuerpo juega un papel fundamental--; por una honesta búsqueda de comprensión de la realidad –aunque ahora se tenga que cargar con la lápida del legado de algunas de las determinantes del positivismo, no puede negarse su honesto intento por escapar de las explicaciones metafísicas fundamentándose, única y exclusivamente, en la realidad empírica; sin embargo, actualmente su marca imposibilita la comprensión de aquello que no es un hecho directamente observable.--.

Así, durante varios siglos se ha vivido con diversidad de explicaciones en torno al cuerpo que lo han entendido como un ente, si bien con ciertas y extrañas conexiones con la mente, el alma o el espíritu. Lo predominante ha sido comprenderlo como una entidad aislada y, las más de las veces, disminuida, despreciada, condenada y lugar idóneo del dominio. De hecho, a todo aquello que se supusiera directamente relacionado con la parte carnal del ser, se le adjudicaba la denominación de caótico, incontrolable, despreciable y/o amaestable, como es el caso de las pasiones en sus distintas manifestaciones y modalidades: sentimientos, sensaciones, percepciones, emociones; todo ello era considerado fuera del dominio de la razón –como quiera que ésta fuera entendida--. De hecho, una de las principales tareas de la razón para con el ser mismo era meter orden en todas aquellas vertiginosas manifestaciones del hombre referentes al cuerpo. Bajo esta visión fragmentaria del sujeto, que bien puede representarse con la idea de cuerpo-objeto o cuerpo-máquina, el cuerpo ha vivido generalmente una tremenda omisión aunque, como lo ha señalado Turner (1989), dado que es imposible separarse del cuerpo, éste ha estado presente en las investigaciones de varios autores, por más que casi siempre de forma implícita o velada. Ciertamente, muchas veces se confunde la noción de persona con la de cuerpo y, si bien es claro que es imposible una cosa sin la otra, es igualmente verdadero que son objetos de estudio diferentes y cada uno tiene sus propias particularidades en la investigación: no son sinónimos.

En Occidente ha pesado esta visión fragmentaria –y cabe señalar que no se está esbozando una historia del cuerpo, sino de las pautas para conceptualizarlo, que no por ir estrechamente unidas, son la misma cosa—. Ahora bien, ya no es novedad que los conocimientos sobre el cuerpo estén cambiando; aún cuando se sepa que algunas fuentes podrían encontrarse en la más remota antigüedad, es claro que los saberes se han ido modificando de forma tajante, sobre todo en determinadas épocas.

“¿Por qué ha surgido el cuerpo como problema central de la teoría social contemporánea? Hay un buen número de explicaciones de este surgimiento. Primero, el desarrollo de la teoría feminista ha sometido a un examen crítico la noción de que biología es igual a destino (...) En segundo lugar, existe un mercado de consumidores masivo que toma al cuerpo como su objetivo. La publicidad moderna y el consumo contemporáneo se hallan mucho más organizados en derredor del cuerpo: su reproducción, su representación y sus procesos. El cuerpo es convertido en mercancía y pasa a ser el medio primordial para la manufactura y distribución de bienes. En tercer lugar existen modificaciones en la medicina moderna que elevan a una significación peculiar la cuestión de la corporificación. Tiene lugar el desarrollo de la medicina alternativa que ha hecho cada vez más problemático al cuerpo con respecto a la definición de dolor, el envejecimiento, la supervivencia. La medicina técnica ya no se consagra o da respuesta a las cuestiones suscitadas por las poblaciones que envejecen y por las afecciones específicas del siglo XX. En cuarto lugar, existe una secularización de la sociedad, en la cual el rechazo y la restricción del deseo ya no constituye un tema central dentro de una cultura predominantemente religiosa enajenada a la sobrevivencia de la familia y de la propiedad. La secularización del cuerpo vuelve en todo más eficaz y fluida la mercantilización y el comercialismo. Por último, está la crisis total de la modernidad, la que ha vuelto central al cuerpo. La política contemporánea ha cambiado de roja a verde: esto es, la política ha pasado de un debate acerca de la representación de la clase obrera a un debate en torno a la supervivencia misma. La ecología y la defensa del ambiente pueden ser vistos, en este respecto, como un discurso sobre el cuerpo en relación a la sociedad y la naturaleza” (Turner, 1989: 17-18).

Gracias a este impulso, desde hace relativamente poco tiempo el cuerpo ha sido, cada vez más, centro de investigaciones, algunas de las cuales rastrean en varios autores la presencia velada del cuerpo en sus estudios. Turner, a partir de los trabajos de Foucault, señala que “podemos distinguir entre la población de cuerpos y el cuerpo de los individuos, de tal manera que una sociología del cuerpo sería, a la vez, una demografía social y un análisis de la corporificación individual. Además, podemos distinguir entre los problemas de la exterioridad del cuerpo y los de su interior (...) La sociología del cuerpo consistiría en un estudio del problema de la reproducción de las poblaciones a través del tiempo y de la regulación de las poblaciones en el espacio. Sería también un análisis del problema de la restricción del interior del cuerpo y de la representación del cuerpo exterior. Adentro de cada una de estas células podríamos localizar a un pensador social central que hubiese dado expresión a estas cuestiones en una forma definitiva y autorizada. Por ejemplo, Malthus fue el teórico clásico del problema de la reproducción de los cuerpos a través del tiempo, asumiendo una posición pesimista con respecto al problema de la regulación de la actividad reproductiva dentro de los confines de la naturaleza y la tecnología. En contraste, el problema de la regulación de los cuerpos en el espacio constituyó un problema importante en las teorías de Rousseau y de Lévi-Strauss, quienes observaron que el mal social surgía de los cuerpos amontonados en los espacios urbanos congestionados. De forma similar, el problema de la restricción de los cuerpos interiores fue

el tema al que se consagraron, en particular, Weber y Freud, quienes contemplaron la estabilidad de las relaciones sociales en términos de la disciplina y de la regulación de la sexualidad por medio de una variedad de prácticas religiosas y científicas. Finalmente, la representación de la superficie del cuerpo pasó a ser de interés particular de los interaccionistas simbólicos, en especial de Cooley y Goffman. La noción de Cooley de 'yo espejo' parece comprender, de un modo vívido y dramático, el problema físico del prestigio social moderno" (Turner, 1989: 16).

En muchas de aquellas disciplinas en las que se entretiene la humanidad y en las que estos autores han dejado marcadas huellas, se han elaborado diversos y fructíferos planteamientos que consideran directamente al cuerpo como objeto de estudio, así en la ciencia, la religión, las artes, las humanidades. Actualmente y como derivación del último siglo, es decir, en un vertiginoso cambio si se considera que ha tomado un siglo modificar las concepciones desarrolladas en las centurias precedentes, las visiones sobre el cuerpo tienden a ser holísticas, integrales. Sin duda el constante intercambio de determinantes culturales, característico del siglo anterior, ha sido también una valiosa influencia, pues las visiones del cuerpo de las culturas llamadas no occidentales han propiciado un replanteamiento.

Bien podrían, entonces, establecerse los estudios principales determinantes del cambio en la visión actual del cuerpo, que lo han tomado como centro de atención, a diferencia de la revisión planteada por Turner líneas arriba, en la que rastrea en diversos autores la forma "velada" en la que el cuerpo ha estado presente. La visión fragmentaria del cuerpo es tan pesada y ha estado dominando durante tanto tiempo, que se hace necesario señalar y enfatizar a los autores que han trabajado en el sentido inverso, integrando al sujeto y al cuerpo, pese a correr el riesgo de caer en un fastidioso listado. Con ello se verá también que, aunque numerosos, en realidad, considerando las dimensiones de la producción de conocimiento en el mundo, son aun pocos. Sin duda no estarán mencionados absolutamente todos, pero el recuento dará una visión proporcional; además, ello sirva también para allanar el camino de quienes deseen adentrarse en la investigación del cuerpo y su gestualidad, así como para mostrar cuán disparados han sido los caminos que han tenido que recorrerse y lo complicado de encontrar una ruta en medio de ese laberinto dentro del cual, por cierto, una misma investigación puede oscilar entre planteamientos opuestos, contradictorios y hasta antagónicos. Por ejemplo "Freud, quien al reconocer en el hombre una dualidad fundamental de pulsiones opuestas, la pulsión de vida y la pulsión de muerte, se ve forzado a destacar la potencia y la intensidad de la energía libidinal del cuerpo y al propio tiempo a descubrir en el cuerpo la fuente primera de sufrimiento en la medida en que 'destinado a la decadencia y a la disolución, el cuerpo no puede siquiera prescindir de esas señales de alarma que constituyen el dolor y la angustia'. En otras palabras, la teoría freudiana puede servir de fundamento o garantía tanto de una depreciación sistemática de nuestro ser corporal como a un panegírico apasionado de su dinamismo sexual y, por lo tanto, de sus posibilidades de goce y de expansión personal." (Bernard, 1994: 13).

Así, respecto a las visiones actuales del cuerpo, se observa un cambio radical en diversas disciplinas, más o menos desde cuando Freud planteó que el yo es en la medida en que se encuentra encarnado, aparte de explicar la existencia de la sexualidad infantil y el predominio de la libido, así como las repercusiones en lo físico de los estados psíquicos, como en los casos de histeria. Lacan estableció la fundamental importancia del cuerpo en la constitución del sujeto y su preponderante presencia en el perpetuo juego de los registros simbólico, imaginario y real. Wallon construyó parte importante de su teoría a partir de la consciencia del propio cuerpo. Los denominados freudiano-marxistas, como Wilhelm Reich y su teoría orgásmica del cuerpo, o Marcuse y su reivindicación de la presencia de Eros. Schilder, Bernard y Dolto se concentraron en el estudio de los mecanismos de estructuración del cuerpo a partir de las categorías de esquema e imagen corporal. Lowen elaboró la terapia con base en la lógica de la dinámica física que es una puesta en juego de las energías que estructuran la postura corporal. Dentro de la pedagogía, Piaget planteó la importancia del cuerpo en el aprendizaje y elaboró su teoría del organismo cognoscente. Cassirer estableció la estrecha relación entre pensamiento y palabra que determina toda experiencia, incluida la del cuerpo, Peirce señaló que los sentimientos, como el dolor y el placer, son articulaciones lógicas. Asimismo se encuentran, dentro de la medicina, las propuestas sobre la psicomaticidad de las enfermedades, como en los trabajos de Groddeck, Parcheminey, Seguin, Halliday y otros.

Dentro de la sociología-antropología, en mucho gracias a que volteó la mirada hacia otros tipos de conceptualizaciones del cuerpo, aparecen los planteamientos de Marcel Jousse, quien estudia la gestualidad entendida como forma de aprehensión de sí y del mundo primaria y fundamental, los de Marcel Mauss y su propuesta de estudio de las técnicas corporales, tanto como los de Leroi-Gourhan sobre la construcción de la gestualidad; las investigaciones de Turner; diversos estudios sobre clasificaciones, dentro de los que deben señalarse, por lo menos, los trabajos de Mary Douglas, Lévi-Strauss y Bourdieu; así también los estudios mesoamericanistas de López Austin y Galinier quienes observan al cuerpo como parte de la cosmovisión de las culturas y, dentro de la semiótica o semiología —según escuelas—, los copiosos planteamientos sobre comunicación no-verbal.

Valga mencionar en particular a Lévi-Strauss, no sólo por ser uno de los pensadores de gran influencia dentro de la antropología y las humanidades en general, sino porque es uno de los más entusiastas y sistemáticos postuladores y defensores de la unidad del sujeto en todas sus dimensiones; lo cual, además, fue desarrollado de forma clara y contundente a lo largo de su obra. Es decir, establece la unidad entre mente y cuerpo al señalar explícitamente que el análisis estructural sólo es posible que cobre forma en la mente, porque anteriormente su modelo ya existe en el cuerpo; unidad entre ser y pensamiento, pues los sujetos no difieren en la experiencia de lo que son capaces de formular con la mente; unidad entre naturaleza y cultura, pues el sujeto es al mismo tiempo lo uno y lo otro, y la afamada oposición es sólo un cuestión de orden metodológico; unidad entre percepción e intelección, pues ambas están presentes y son igualmente importantes en

los procesos de construcción de la comprensión, el significado y la razón; unidad entre cualidades sensibles y pensamiento abstracto, pues éstos no son más que “dos caras de la misma moneda”, etcétera. El grueso de su obra ha sido llevado desde esta claridad, pensando al hombre desde su unidad, a partir de lo cual se abre un camino para comprender al ser humano mismo y las creaciones humanas. Recordando al autor: si la mente es capaz de formular proposiciones lógicas, es porque éstas existen en el cuerpo<sup>3</sup>.

Asimismo, deben considerarse las renovaciones en cuanto a la visión y uso del cuerpo de las artes contemporáneas<sup>4</sup>, tanto en la pintura como en la escultura pero, sobre todo, en las artes escénicas, como por ejemplo las propuestas del Living Theatre y del teatro de la crueldad de Artaud; las técnicas de formación del actor de Barba, Grotowski y Stanislavski; la renovación de la mímica de Barrault o de Marceau y la liberación de la expresión corporal de Béjart, Duncan y Graham y en la literatura véase la exaltación del erotismo, desde diferentes perspectivas, como la de Miller, Klossowski, Le Clézio o Bataille, para no entrar en los controvertidos terrenos de la cinematografía.

Por último y con especial énfasis deben señalarse la fenomenología, que estableció la imposibilidad de tomar al cuerpo como máquina o instrumento y apeló a la noción de cuerpo vivido; en sus inicios en boca de Gabriel Marcel y después seguida por Merleau-Ponty y Sartre.

Aunque esta visión integral del sujeto —que mira al cuerpo, la mente, la razón, el alma, el espíritu y demás como unidad— no es todavía del dominio común, tampoco es para muchos una sorpresa, principalmente por la influencia de la medicina y su concepto de enfermedades psicosomáticas, que entiende el origen de algunas enfermedades físicas en problemas psíquicos o emocionales, o bien, las relativamente nuevas psicoterapias inclinadas a señalar de la misma manera que lo necesario es reestructurar “la mente”, “el corazón” y el cuerpo al mismo tiempo. Igualmente colaboran todas estas propuestas que versan sobre cómo los padecimientos del cuerpo alteran las emociones y la razón y viceversa, o bien las que señalan cómo la alimentación y ciertos hábitos ayudan o descompensan el equilibrio entre el cuerpo y lo demás. Es decir, hay diversidad de nociones, ideas y comentarios cuya tendencia es la integralidad del sujeto. Mas, sin duda, ha sido en el campo de las humanidades donde esta integralidad se ha trabajado con más rigor, tal es el caso de la antropología, la fenomenología, el psicoanálisis y las artes.

Como resultado, se puede señalar que en la sociedad occidental actual la construcción de los saberes sobre el cuerpo se concentran en cuatro grandes discursos interconectados que se nutren

<sup>3</sup> Lo anterior está presente a lo largo de la obra de Lévi-Strauss; de forma particular, en *El pensamiento salvaje* y en *Las estructuras elementales del parentesco* (Cfr: bibliografía).

<sup>4</sup> Aunque es ya larga la tradición de trabajar al cuerpo en las artes —desde distintas perspectivas—; recuérdese a Da Vinci quien, a su vez retoma, los planteamientos del viejo Vitruvio, a Giotto y su elaboración del gesto, entre otros—; en la actualidad cabe hacer referencia a propuestas relativamente recientes como las del body art y las perspectivas de Orlan.

de muchos otros pero que resultan predominantes. Valga distinguir, quizá más como hipótesis que como aseveración contundente, que el punto convergente de estos discursos depende de la fragmentación que la historia occidental ha hecho del cuerpo entre su parte propiamente física –por lo común denominada cuerpo-- y la mente y el alma o espíritu: el de las llamadas ciencias duras, con especial énfasis en la medicina –centrada en la materialidad del cuerpo--; el religioso, particularmente cristiano-católico, por tratarse del dominante en la sociedad actual –concentrado en la atención del alma o el espíritu--; el de las humanidades, con acento en la fenomenología, el psicoanálisis y la antropología –en términos generales, centrado en el estudio de la mente y sus derivaciones, salvo en los tiempos actuales--, y el de las artes<sup>5</sup>, en especial aquellas que trabajan directamente con el cuerpo, como la danza y el teatro, además de la literatura y la plástica –que en realidad han trabajado no ya sobre el cuerpo directamente, sino sobre los inventos que del cuerpo han realizado a través de la historia, como es el caso de la diferencia entre desnudez y desnudo, siendo la primera una condición de la vida cotidiana apegada a despojo, y lo segundo una creación propia de las artes--. De estos cuatro grandes saberes, los dos primeros son predominantes, tanto como lo es su visión fragmentaria del cuerpo. La construcción de su saber, que se basa principalmente en la observación, resulta fragmentaria porque lo entiende como una entidad construida por partes, que aun cuando se tocan, se encuentran separadas, llámense órganos o bien, en el incansable argumento, cuerpo, mente y espíritu. Los dos últimos saberes, el humanismo y las artes, han construido su conocimiento principalmente a partir de la confrontación y, quizá por ello mismo, hoy en día sostienen una visión holística del cuerpo, una totalidad en constante creación y transformación –de hecho, si bien en el humanismo durante mucho tiempo se estudió lo proveniente de la mente y sus derivaciones, es a partir de sus nuevos postulados que se ha buscado romper con dicha fragmentación--. Sin embargo, pese a la gran labor de las humanidades y de las artes, la postura predominante continua siendo, en líneas generales, la creencia de que “existe una brecha entre nuestro lado cognitivo, conceptual, formal o racional y nuestro lado corporal, perceptivo, material y emocional. La consecuencia más significativa de esta escisión consiste en que todo significado, conexión lógica, conceptualización y razonamiento se alinean con la dimensión mental o racional, mientras que la percepción, la imaginación y la emoción se alinean con la dimensión corporal”. (Johnson, 1991: 31)

De tal suerte, si bien la posición dominante sigue siendo aquella que fragmenta al cuerpo, es igualmente cierto que los más recientes trabajos al respecto buscan dar otra visión y es con ella con la que se trabajará en el presente estudio: ¿cómo se conceptualiza el cuerpo en la actualidad?, ¿hasta dónde habría que remontarse para conocer la construcción occidental actual del cuerpo?, ¿qué parámetros habrá que contemplar?, ¿hacia dónde dirigir la mirada? ¿Cómo replantearse la certeza de que siempre se experimenta una materialidad y una no materialidad cuando se

---

<sup>5</sup> Aunque las artes son parte de las humanidades, aquí se observan de forma separada para poder distinguir los diferentes discursos.

observan, viven, perciben e interpretan los cuerpos y sus haceres? ¿Cómo pensar el cuerpo sin seguirlo fragmentando?

Resulta prácticamente imposible dar respuesta en el presente texto a todas estas preguntas; sin embargo, afortunadamente se cuenta con valiosas investigaciones que las contienen y ayudan a ubicar el presente trabajo tanto como las rutas a seguir. La mayoría de ellas —realizadas en los últimos años—, parten de lo que aquí se ha nombrado como visión holística del cuerpo y recorren diversos caminos, desde distintas disciplinas: la influencia del cuerpo y su comprensión en los usos urbanos y el desarrollo arquitectónico (Sennet, 1997); los usos y abusos del cuerpo y del poder ejercido mediante, contra y sobre él (Foucault, 1992, 1999, Boltanski, 1972); la influencia del cuerpo en la construcción de una religión y sus doctrinas (Brown, 1993); la conformación de la corporeidad y de la sexualidad, que poco tiene de íntimo y de individual (Foucault, 1999<sup>a</sup>, 1999b, 2000, Winkler, 1994); la volatilidad, ambigüedad y a veces no existencia de conceptos sobre el cuerpo, en las ciencias cuyo objeto de estudio es el cuerpo (Vera Cortés, 2002); los distintos tratamientos que se le han dado en términos de su estética y cómo ésta se altera por la forma en la que se valoriza al cuerpo (Vigarello, 1991, Stoddart, 1994); las distintas formas en las que el cuerpo se ha experimentado en la vida privada a lo largo de la historia de occidente (Ariès, et al., cinco tomos, 2003) o, incluso, de forma más refinada, cómo la sociedad decide que debe tratar al cuerpo y la vida, poniéndole y quitándole, a lo largo de la historia, atributos al suicidio considerándolo honorable, pecaminoso, patológico... (Brown, 2001); o el variopinto mosaico de despliegues del, en, con, por y para el cuerpo —desde la ética, la estética, las artes escénicas, la escatología, las representaciones plásticas— (Feher, et al., tres tomos, 1990; Corbin, et al., tres tomos, 2005, 2006); las distintas visiones del cuerpo y de la medicina en oriente y occidente (Kuriyama, 2005); el cuerpo y el contundente, seductor, ambiguo y misterioso ámbito de lo erótico (Bataille, 1997, 2005); el cuerpo y los distintos sentidos de la estética y la belleza a lo largo de la historia de occidente (Eco, 2004); el cuerpo y las cosmovisiones del mundo (López Austin, 1996; Galinier, 1990, Barthes, 1985, Bourdieu, 1991). Las renovadas, nuevas y recientes teorías sobre el cuerpo (Aisenson, 1981, Aulagnier, 1994, Johnson, 1991, Laín Entralgo, 1989). Visiones del cuerpo contemporáneo desde la sociología-antropología (Turner, 1989, Le Breton, 1995, 1998 y 2002) y desde la filosofía (Nancy, 2000).

Debido a que son temas fundamentales para el cuerpo y también son abordados en el presente trabajo, deben señalarse los estudios sobre gesto y danza. Del primero es sabido que se le ha puesto atención desde la Antigüedad, tan sólo recuérdense los libros *Del orador*, de Cicerón e *Instituciones Oratorias* de Quintiliano; sin embargo, las investigaciones reflejan ese “olvido” del cuerpo y sus temáticas, pues son mucho más escasas aún. Han sido capitales los trabajos de Marcel Jousse (1974), Leroi-Gourhan (1971, 1988 y 1989) y los ya mencionados de Marcel Mauss (1936 y 1979), fundadores de los estudios sobre gestualidad y de los que abrevan todos los investigadores posteriores, aunque hay un vacío sorprendente, a no ser por los escasos estudios desde el ámbito de

las artes. Es hasta fechas muy recientes cuando se vuelven a encontrar aproximaciones al respecto, como las que versan sobre el campo mimético como las de Bailly (2005) y Cyssau (1995); la psicología del gesto de Feyereisen (1985); la filosofía del gesto de Guérin (1995); y el gesto desde la sociología como Viader et al. (2000) y Wylie (1994). Asimismo, se encuentran estudios sobre el gesto en las artes plásticas como los de Barasch (1999), Carton (2004), Chastel (2001), David (1994), Didi-Huberman (2005), Gombrich (1998) y Málaga (2002); sobre el gesto, la mímica y la danza escénica como los de Agamben (1992) y Rowell (1972). Igualmente, estudios sobre el gesto que combinan arte y ciencias sociales como los de Carton (2007), Galard (1984), Godard (1995) y del gesto desde la semiótica y para las artes como los de Mons (1993), Popelard (2003), Vouilloux (2002) y Wundt (1973). Deben contemplarse también las más sobresalientes investigaciones sobre comunicación no verbal, aunque éstas se han concentrado únicamente en los gestos que acompañan al habla, como las de Davis (1986 y 1999), Denis (1980) y Knapp (2001). Asimismo deben señalarse las investigaciones sobre comunicación corporal como la de Guiraud (1993) o a partir de la proxémica, es decir los usos del espacio, como las de Hall (1978, 1986 y 1986<sup>a</sup>) y sobre kinética, como las de Birdwhistel (1952 y 1970).

Dentro de la danza, la mayoría de los estudios se han centrado en la historia de la misma o en la biografía de figuras importantes; fuera de estos ámbitos, las investigaciones paradigmáticas son escasas; uno de los pocos y sobresalientes investigadores es Rudolf von Laban (1976), cuyo trabajo sobre el tema sigue siendo fundamental; centrados en el estudio del legado de este autor se encuentran los estudios de Hodgson (1995) y Todd (1937); asimismo, están las anotaciones sobre danza de Langer (1956) y de la relación entre danza y dramatización de Febvre (1995). La compilación de Ramos y Cardona (2002) contiene diversidad de artículos de investigadores de varias disciplinas que abren un buen panorama, al que se le suman trabajos vinculados con las ciencias sociales y las humanidades, como el de Thomas (2003); sobre fenomenología de la danza como el texto de Sheets-Johnstone (1990) y sobre la relación entre construcción del movimiento dancístico y pensamiento, como los trabajos de Bruni (1993), Cremezie (1997) y Leigh (1997).

En fin, que la lista podría prolongarse aunque, por cierto, no de manera exhaustiva. A estas alturas del saber en occidente, ya se ha establecido que el cuerpo es una construcción constantemente experimentada y no una realidad en sí mismo; las representaciones individuales y sociales le dan al cuerpo un lugar específico dentro del simbolismo general de una cultura. Afirmación que toca de manera particular a la gestualidad, pues ésta queda abierta a la mirada y, antropológicamente hablando, se convierte en lugar idóneo de observación y comprensión de los cuerpos.

Tras lo que se ha aprendido de estas investigaciones, es posible decir con holgura que el sujeto es una unidad en la cual la emotividad, la racionalidad, la carnalidad... se anudan; así como es también a partir de experiencias corporales que se llega a la significación y la propia experiencia



se ve definida, pues el individuo internaliza las determinaciones sociales. Todo ello queda plasmado en la gestualidad de los cuerpos, pues también a través de ella se aprende y, sobre todo, a través de ella se revela. De este modo, la experiencia, que inevitablemente se vive en el cuerpo, posibilita la comprensión del mundo. En esa medida es más que viable indicar, como se ha hecho en varios de los trabajos mencionados, que la conexión es de ida y vuelta, es decir, todo puede simbolizar al cuerpo y el cuerpo puede simbolizarlo todo; el cuerpo se construye en la interacción, por lo tanto, el cuerpo que vivimos no es nunca verdaderamente y por entero nuestro, así como tampoco es del todo nuestra la manera en que lo vivimos.

Ubicados en este contexto de trabajos, estudios y aproximaciones al cuerpo, habrá que entenderlo y tratar de dar cuenta de él partiendo del principio de que el cuerpo no es el dato material de la existencia, sino aquello que la posibilita, y no sólo en términos de vida, sino en todas sus dimensiones. La realidad del cuerpo rebasa sus propios límites orgánicos: “el cuerpo es la medida de todas las cosas”, y la experiencia corporal la posibilidad de comprenderlas. Experiencia estructurada a partir de patrones culturales, aunque la cultura misma se desarrolla a partir de visiones del cuerpo, el cuerpo, ese maravilloso ser, tiene su modo de conocer y expresarse, que es el gesto: y es aquí donde la mirada antropológica puede ser plenamente fructífera. Antropología en el tiempo y en el espacio, en el devenir del cuerpo. Éste es el quehacer: comprender qué es el cuerpo, cómo es que una cultura lo construye, cómo es que el cuerpo se revela, qué es la gestualidad, cómo se construye, qué dice de los cuerpos que la realizan, cómo a través de la gestualidad es posible ver toda una cultura: “Toda realidad puede leerse partiendo de la lectura del cuerpo... recobrar el mundo del simbolismo es recobrar al cuerpo humano, auténtico, total, pleno.” (Johnson, 1991: 187).

*Clara y tierna es mi alma.  
Y claro y tierno es mi cuerpo:  
todo lo que no es mi alma también.*

*Si falta uno, faltan los dos.  
Y lo invisible se prueba por lo visible,  
hasta que lo visible se haga invisible y sea probado a su vez.*

*En todas las edades el mundo ha dispuesto sobre lo bueno y lo malo.  
Pero yo que conozco la correspondencia exacta  
y la imparcialidad absoluta de las cosas,  
no discuto,  
me callo  
y me voy a bañar al río para admirar mi cuerpo.*

*Hermoso es cada uno de mis órganos y mis atributos,  
y los de otro hombre cualquiera sano y limpio.  
No hay nada en mi cuerpo ni una pulgada vil;  
nobles son todos los átomos de mi ser  
y ninguno me es más conocido que los otros.*

**Walt Whitman  
Canto a mi mismo (fragmento).**

# *I El cuerpo... siempre el cuerpo*



*En algunos todo, absolutamente todo,  
tiene que ver con la fisiología:  
su cuerpo es su pensamiento, su pensamiento es su cuerpo.*

*Cioran*

**E**l cuerpo. Estimable y permanente presencia, condición de posibilidad del ser. Cotidiano, medible, inteligible, pero incomprensible a veces. Estadía, concreción, vínculo, modo de ser. Laberinto de creaciones. Irresistible.

El cuerpo, que de tan cotidiano se torna inobservado, de tan real parece inaprensible. El cuerpo, ineludible, punto de observación, núcleo de reflexión desde el tiempo de los tiempos, que se construye en ese devenir. Siempre cabe preguntarse ¿qué es el cuerpo?, ¿cómo dar cuenta de él?; las respuestas, invariablemente, se encuentran, antagónicas, semejantes, diversas, en cada época, en cada sociedad.

Cómo dar cuenta del cuerpo, qué se dice de él, cómo determina a vivirlo, ¿determina?, ¿a vivirlo? Qué es el cuerpo para cada quien, cómo dar respuestas sin que vuelva a realizarse ya sea la espesa contabilidad de sus moléculas, o el etéreo devenir de aquello que, dicen, levita de él; sin tener que fragmentarlo. ¿Qué es el cuerpo?: Una construcción. ¿Qué hace posible la construcción del cuerpo y, a su vez, éste qué construye?

Todo cuerpo es una construcción en la que, como habrá oportunidad de mostrar, ni siquiera la estructura anatomofisiológica es un dato inalterable, puesto que incluso ella y todo lo que el cuerpo involucra, es decir, el sujeto en su totalidad, son maleables y se construyen cotidianamente a partir de la experiencia personal que, invariablemente, está inmersa en el caleidoscopio de determinantes culturales.

Entonces, habrá que partir del principio de que no es posible comprender al cuerpo si al mismo tiempo no se considera al sujeto, su experiencia y el contexto que determina a ambos o, en otras palabras, la cultura en la que el sujeto vive la experiencia. Dicho de otra manera, el cuerpo determina y está determinado por el sujeto, lo cual significa una permanente construcción a partir de la experiencia moldeada por marcos de referencia, por patrones, o sea, por imponderables culturales. Asimismo, habrá que dar cuenta de los mecanismos a partir de los cuales se dan estos vínculos, lo que obliga también a señalar detalladamente los elementos fundamentales constitutivos del cuerpo y cómo y de qué manera se relacionan consigo mismo, es decir, con el sujeto, a partir de la experiencia moldeada culturalmente.

Así, para dar respuesta a las interrogantes anteriores, un discurso viable, quizá no exhaustivo hasta el límite pero sí suficiente, debe revisar al cuerpo vinculado con tres elementos fundamentales: la **cultura**, la **experiencia** y el **sujeto**. La apuesta es que el diálogo entre ellos brindará una visión amplia, si no total, al menos completa de ese mundo, tan evidente y misterioso, tan deseable y omitido, tan propio y tan ajeno; escudriñado, olvidado, cuestionado, utilizado, vivido...: el **cuerpo**.

Tal premisa obliga, entonces, a revisar las categorías antes señaladas, aunque, por supuesto, sin intentar definir las sino retomando solamente aquello que toca de manera directa al cuerpo, es decir, es claro que cada uno de los temas señalados —sujeto, experiencia y cultura— son tan amplios y complejos que cada uno requeriría de una investigación particular, por ello interesa aclarar desde ahora que se retoman únicamente los elementos que se consideran fundamentales para establecer qué es el cuerpo y cómo se construye.

## ***Del cuerpo y la cultura***

### **O del cuerpo en la cultura y la cultura en el cuerpo**

En la llamada antropología tradicional, y al parecer más por afanes descriptivos que por un interés específico, abundan las descripciones sobre los usos del cuerpo. Cada nueva etnografía las contiene de una u otra manera y, en algunos casos específicos, ahonda en el asunto del cuerpo, aunque la mayoría de las veces para atenderlo como objeto, es decir, en cuanto a su utilización: decoraciones —escoriaciones, perforaciones, tatuajes, pinturas—, diferenciación social y sexual por su vestimenta y ornamentación, usos cotidianos —trabajo, vida diaria—, usos extracotidianos —rituales, danzas—, etcétera. En esta ocasión el acento estará puesto en la construcción del cuerpo en un sentido que corresponde más a lo planteado por Marcel Mauss, quien sugirió la necesidad de observar, describir y clasificar —esto último movido, quizá, por el entusiasmo, muy de la época, de hacer tipologías pero su planteamiento no se quedó ahí— las técnicas del cuerpo, entendidas como la forma en que los hombres, utilizan su propio cuerpo conforme a la tradición, en sus respectivas y distintas sociedades. Por técnica entiende no el que necesariamente se esté en contacto con algún instrumento —salvo que, siguiendo al mismo autor, se señale que el primer y más natural instrumento del hombre es su cuerpo—, sino un acto tradicional eficaz<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Marcel Mauss sugiere, como principios de clasificación de las técnicas corporales: 1) División de las técnicas del cuerpo entre los sexos (y no sólo en la división del trabajo entre los sexos) 2) Variaciones de las técnicas del cuerpo con la edad 3) Clasificación de las técnicas del cuerpo respecto al rendimiento y 4) Transmisión de la forma de las técnicas. Por otro lado sugiere también la enumeración biográfica de las técnicas del cuerpo cuyo ordenamiento, sugiere, consista en: 1) Técnicas del nacimiento y de la obstetricia 2) Técnicas de la infancia. Crianza y nutrición del niño 3) Técnicas de la adolescencia 4) Técnicas de la edad adulta. Dentro de esta biografía, sugiere también la revisión de aquello que compete a los momentos del día: a) técnicas del sueño b) vigilia: técnicas del reposo y c) técnicas de la actividad, del movimiento (Cfr: Mauss, 1936).

A esta propuesta Ugo Volli ha añadido que la clasificación anterior debería realizarse bajo la determinante distinción de actividades y, por lo tanto, técnicas cotidianas y extracotidianas, al igual que públicas y privadas; pero sobre todo insiste en que dichas técnicas no sean observadas como simples usos del cuerpo, sino como modos de ser del mismo y, por ende, de la persona y la sociedad que las practica (Cfr: Volli, 2001).

Precisamente fue Marcel Mauss uno de los primeros que hizo énfasis en la urgente necesidad de estudiar al cuerpo, no sólo en su conocido texto arriba mencionado, donde señala la obligación de dar cuenta de las que denomina como técnicas corporales –apelación que, por cierto, retomó Lévi-Strauss en su afamado prólogo a la publicación de las obras de Mauss y que siguió durante años sin ser escuchada--, sino en la elaboración de su concepto de hecho social total, esos hitos espacio-temporales que determinan individuos y sociedades y que son tales debido a que involucran en su ser y haber aspectos psicofisiológicos y sociohistóricos, es decir, son posibles y adquieren su fuerza precisamente porque conjugan la totalidad del ser. De hecho, es posible señalar desde ahora que en realidad no existen otro tipo de hechos sociales: ¿acaso hay alguno en el que no esté presente, de forma directa o indirecta lo fisiológico, lo psíquico, lo social y lo histórico? Su llamado a estudiar las técnicas corporales respondía a la comprensión de los imponderables del cuerpo en lo que el hombre hace y, por ende en todo estudio antropológico. Al mismo Durkheim no le fue ajena esa conclusión pues, con todo y el extremo valor que le otorgó a la sociedad, también señaló que todo individuo es, en principio, por su cuerpo: para distinguir un sujeto de otro, “es necesario un factor de individuación, y el cuerpo cumple ese rol” (*apud* Le Breton, 1995:19). Para Marcel Mauss el estudio de las técnicas corporales, en su noción de hecho social total, implicaba observar el vínculo entre técnica y modo de ser.

“Lo primero que sorprende es lo que podríamos denominar el modernismo del pensamiento de Mauss (que) hace pensar en problemas que la medicina psicosomática ha dado actualidad sólo a lo largo de estos últimos años. Por otra parte, si bien es cierto que los trabajos sobre los que W. B. Cannon ha fundamentado su interpretación psicológica de los trastornos que él denomina homeostáticos se remontan a la primera guerra mundial, es en una época mucho más reciente cuando el ilustre biólogo incluye dentro de su teoría esos especiales fenómenos que parecen poner inmediatamente en contacto lo psicológico y lo social, tema sobre el que Mauss llamó la atención en 1926, y no porque fuera él quien los descubriera, sino porque fue uno de los primeros en subrayar su autenticidad, su generalidad y, sobre todo, su extraordinaria importancia para una adecuada interpretación de las relaciones entre el individuo y el grupo.

El problema de las relaciones entre el individuo y el grupo que domina hoy la etnología contemporánea inspiró ya la comunicación sobre las ‘técnicas corporales’ (...) al afirmar el valor fundamental para las ciencias del hombre, de un estudio de la forma en la que cada sociedad impone al individuo el uso rigurosamente determinado de su cuerpo (...) La estructura social imprime su sello sobre los individuos por medio de la educación de las necesidades y actividades corporales <Se enseña a los niños... a dominar sus reflejos... Se inhiben ciertos miedos..., se seleccionan los movimientos y lo que los detendrá.> Para esta búsqueda de la proyección de lo social sobre lo individual debe examinarse el fondo de las costumbres y de las conductas, pues en este campo nada es fútil, ni gratuito, ni superfluo (...)

Mauss permanece todavía hoy, desde dos puntos de vista diferentes, por delante de todas las investigaciones llevadas a cabo *a posteriori*. Al abrir a las investigaciones etnológicas un nuevo campo, el de las técnicas corporales, no se limitó a reconocer la incidencia de estos estudios sobre el problema de la integración cultural, sino que subrayó también su importancia intrínseca; a este respecto, nada o casi nada se ha añadido. Desde hace diez o quince años los etnólogos se han ocupado de ciertas disciplinas corporales, pero solamente en la medida en que confiaban con ello determinar los mecanismos de que se sirve el grupo para modelar el individuo a su imagen. En realidad, nadie se ha ocupado todavía de llevar a cabo ese inmenso trabajo que consiste en la descripción y el inventario de los usos que los hombres han hecho y hacen de su cuerpo a lo largo de la Historia y en todo el mundo, trabajo que Mauss consideraba de una necesidad urgente. Coleccionamos los productos de la industria humana, recogemos los textos orales o escritos, y, sin embargo, continuamos ignorando las inmensas y variadas posibilidades de ese instrumento universal y a disposición de cada uno, que es el cuerpo humano, exceptuando únicamente aquellas posibilidades, limitadas y parciales, que forman parte de nuestra cultura particular.

Mas todo etnólogo que haya trabajado sobre este tema sabe que estas posibilidades varían asombrosamente según los grupos. Las capacidades de excitabilidad, los límites de la resistencia son diferentes en cada cultura; los esfuerzos 'irrealizables', los dolores 'insufribles', los placeres 'extraordinarios' están menos en función de las particularidades individuales que de los criterios sancionados por la aprobación o desaprobación colectiva. Cada técnica, cada conducta, aprendida y transmitida por tradición, están en función de ciertas sinergias nerviosas y musculares que constituyen cada una un verdadero sistema, solidario, por otra parte, con un determinado contexto sociológico. Esto es una verdad aplicable no sólo a las más humildes técnicas, como son la producción de fuego por frotamiento o a la talla de instrumentos de piedra a golpes, sino también a esas grandes construcciones, a la vez físicas y sociales, en que consisten las diferentes gimnasias (...) o las técnicas de respiración china e hindú, e incluso los ejercicios de circo, que constituyen un viejo patrimonio de nuestra cultura, cuya conservación abandonamos al azar de las vocaciones individuales y a las tradiciones familiares.

Este conocimiento de las diversas modalidades de utilización del cuerpo humano será especialmente necesario en el momento en que el desarrollo de los medios mecánicos a disposición del hombre tienda a apartar a éste del ejercicio y aplicación de los medios corporales (...) El inventario de todas las posibilidades del cuerpo humano, de los métodos de aprendizaje y de los ejercicios empleados para el montaje de cada técnica (sería) una labor de carácter realmente internacional, ya que no hay en el mundo un solo grupo humano que no pueda aportar una contribución original a esta empresa (...) Esta labor servirá al mismo tiempo para contrarrestar los prejuicios de raza, puesto que frente a las concepciones racistas que desean ver el hombre como un producto de su cuerpo, se demostrará por el contrario que es el hombre quien siempre y en todo lugar ha sabido hacer de su cuerpo un producto de sus técnicas y de sus actuaciones.

Pero no son sólo razones morales y prácticas las que militan en su favor; aportaría informaciones de una riqueza insospechada sobre migraciones, contactos culturales o aportaciones que se sitúan en un pasado lejano y cuyos gestos, en apariencia insignificantes, transmitidos de generación en generación, protegidos incluso por su misma insignificancia, dan mejor testimonio que los yacimientos arqueológicos o los monumentos a determinadas personas.” (Lévi-Strauss *apud* Mauss, 1979: 13-16).

Se ha citado extensamente a Mauss en palabras de Lévi-Strauss debido a que en ellas quedan plasmados varios puntos que parecen fundamentales para el desarrollo de la antropología en particular y del conocimiento del hombre en general: por un lado la vital importancia y urgente necesidad de llevar a cabo los estudios sobre el cuerpo –lo que había señalado Mauss y se convierte en reclamo por parte de Lévi Strauss al señalar el caso omiso, o casi, que se ha hecho a tal imponderable, lo que evidencia a su vez los escasos trabajos llevados a cabo sobre el tema--; por otro lado apuntala las largas y amplias consecuencias que dichos estudios tendrían –lo que de forma redundante enfatiza a su vez su importancia.

También habrá que plantear que la relación entre cuerpo y cultura ha sido uno de los puntos clave que llevó al propio Lévi-Strauss a buscar en el individuo la conformación de la cultura, o lo que él decidió llamar las estructuras subyacentes del espíritu humano, que se revelan en la cultura creada por el humano: “al tratar de comprender al mundo, la mente humana lo que hace es simplemente aplicar operaciones que no difieren esencialmente de las que tienen lugar en el mundo mismo (...) He tratado de demostrar que (...) el análisis estructural sólo puede tomar forma en la mente porque anteriormente su modelo ya existe en el cuerpo (...) Siguiendo un camino al que se acusa a veces de demasiado intelectual, el estructuralismo recupera y hace conscientes procesos que ya estaban latentes en el cuerpo mismo (reconcilia) el alma y el cuerpo, la mente y la ecología, el pensamiento y el mundo” (Lévi-Strauss, 1977: 178). Así, se sugiere nuevamente que es uno de los pasos a seguir, es decir, el observar la relación entre cuerpo y cultura, que es completamente recíproca y que en ello, las estructuras corporales juegan un papel fundamental.

Y habrá que agregar que éste autor rompe con la vieja distinción entre naturaleza y cultura, como mundos aparentemente incompatibles –aunque, por supuesto, sin dejar de ver lo que corresponde a cada cual, pero tomándolas metodológicamente como diferencias y no ya como mundos ajenos: “Pese a todas sus renovaciones y sus disfraces, esa oposición (entre naturaleza y cultura) es congénita de la filosofía (...) desde el inicio de sus investigaciones y desde su primer libro (*Las estructuras elementales del parentesco*) Lévi-Strauss ha experimentado al mismo tiempo la necesidad de utilizar esa oposición y la imposibilidad de prestarle crédito. En *Las estructuras...* parte de este axioma o de esta definición: pertenece a la naturaleza lo que es *universal* y espontáneo, y que no depende de ninguna cultura particular ni de ninguna norma determinada. Pertenece

en cambio a la cultura lo que depende de un sistema de *normas* que regulan la sociedad y que pueden, en consecuencia, *variar* de una estructura social a otra. Estas dos definiciones son de tipo tradicional. Ahora bien, desde las primeras páginas de *Las estructuras*, Lévi-Strauss, que ha empezado prestando crédito a esos conceptos, se encuentra con lo que llama un *escándalo*, es decir, algo que no tolera ya la oposición naturaleza-cultura tal como ha sido recibida, y que parece requerir *a la vez* los predicados de la naturaleza y los de la cultura. Este escándalo es la *prohibición del incesto* (la cual) es universal; en este sentido se la podría llamar natural —pero es también una prohibición, un sistema de normas y de proscipciones— y en ese sentido se la podría llamar cultural. ‘Supongamos, pues, que todo lo que es universal en el hombre depende del orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, que todo lo que está sometido a una norma pertenece a la cultura y presenta los atributos de lo relativo y lo particular. Nos vemos entonces confrontados con un hecho o más bien con un conjunto de hechos que, a la luz de las definiciones anteriores, no distan mucho de aparecer como un escándalo: pues la prohibición del incesto presenta, sin el menor equívoco, e indisolublemente reunidos, los dos caracteres en los que hemos reconocido los atributos contradictorios de dos órdenes excluyentes: aquella prohibición constituye una regla, pero una regla que, caso único entre todas las reglas sociales, posee al mismo tiempo un carácter de universalidad’. Evidentemente sólo hay escándalo en el *interior* de un sistema de conceptos que preste crédito a la diferencia entre naturaleza y cultura. Al iniciar su obra con el *factum* de la prohibición del incesto, Lévi-Strauss se instala, pues, en el punto en que esa diferencia, que se ha dado siempre por obvia, se encuentra borrada o puesta en cuestión.” (Derridá, 1989: 389-390).

Tras lo anterior también se puede establecer lo que implícitamente está presente en ésta nueva mirada tanto de Mauss como de Lévi-Strauss y es que tampoco habrá que buscar en el cuerpo aquello propiamente natural y distinguirlo de aquello únicamente cultural, sino que, si la prohibición del incesto es la institución que anuda dicho vínculo, entonces, falta agregar que el cuerpo humano es el vínculo; no la institución o la acción en la que se da sino, precisamente, que es el vínculo. Si algo une a la naturaleza con la cultura —y por ende, del que derivan instituciones y/o acciones en las que dicho vínculo se revela—, eso es, precisamente, el cuerpo humano. De hecho, si en los humanos mismos no es posible trazar la frontera entre lo uno y lo otro —naturaleza y cultura— cómo será esto posible en las propias creaciones de los mismos humanos. Nosotros, nuestro cuerpo, somos el vínculo de lo natural y lo cultural. Con lo anterior también se deja establecido que en el presente trabajo hay un alejamiento de la diferencia entre naturaleza y cultura y, por el contrario, se verá cómo ambas dimensiones se ponen en juego en el cuerpo --que es universal-- pero siempre construido bajo determinantes culturales —que son particulares.

Así pues, se parte del principio, tal y como queda evidenciado, de que el cuerpo es una construcción cultural, por lo tanto, entonces, habrá que dar cuenta de su maleabilidad e incluir que será necesario no sólo hablar de las técnicas corporales sino de las cosmovisiones y/o concepciones

del cuerpo que subyacen en dichas técnicas, o para ampliar la perspectiva, a todos los sentidos del cuerpo, ya que, indudablemente, “en todo momento el sujeto simboliza, a través del cuerpo (gestos, mímicas, etc.) la tonalidad de las relaciones con el mundo. En este sentido el cuerpo, en cualquier sociedad humana, está siempre significativamente presente” (Le Breton, 1995: 122) tal y como Bourdieu aclaró en sus observaciones de los distintos tipos de relaciones con el cuerpo y de los cuerpos. En el primer caso –relaciones con el cuerpo-- señala la necesidad de observar los vínculos existentes del cuerpo con los otros, con el tiempo y con el mundo, donde las formas de hablar, de mantenerse, de caminar, son también las del sentir y las del pensar; ahí donde la designación de posturas corporales es descrita con la evocación de virtudes y estados anímicos; es decir, en la compenetración existente entre cuerpo y pensamiento, vivencia del mundo y vivencia personal, comprensión de lo otro y lo propio. Es, pues, menester adjudicar el justo lugar del cuerpo pues no es un espacio en el que se inscriban datos sino en el que se viven: “el cuerpo cree en lo que juega, no representa lo que juega”. El punto central de esta argumentación es que “lo que se aprende por el cuerpo no es algo que se posee, como un saber que uno puede mantener delante de sí, sino algo que se es”. En el segundo aspecto –relaciones de los cuerpos-- observa, como necesario seguimiento de lo anterior, que la gimnasia corporal se encuentra, invariablemente, cargada de significaciones y valores sociales, lo cual es una equivalencia entre el espacio físico y el espacio social, en un ir y venir donde también los esquemas sociales se interponen entre el individuo y su cuerpo. Así, el manejo simbólico de la experiencia corporal manifiesta la integración de los espacios corporal, cósmico y social; así se entiende al constatar que en muchos sentidos, y en cada sociedad a su manera, los modos de comprender y vivir al mundo se dan a partir de los modos de comprender y vivir a lo masculino y lo femenino y viceversa o, dicho de otro modo, “las estructuras que contribuyen a la construcción del mundo de los objetos se construyen en la práctica de un mundo de objetos contruidos según estas mismas estructuras” (Cfr: Bourdieu, 1991).

Los anteriores ejemplos apuntan a una comprensión total del cuerpo, es decir, con todo y la persona que lo encarna –pues en verdad que son indisociables--, misma que forma parte de una sociedad determinada. Dicho de otra manera y como ya se ha señalado, toda comprensión del cuerpo debe, a su vez, ser una comprensión del sujeto, que se conforma a partir de sus vivencias; la experiencia o percepción de lo propio y de lo otro y la cultura, el caleidoscopio de imponderables de todo sujeto. Se considerará, entonces, que la cultura llega al cuerpo a partir de la experiencia, o bien, que la cultura es experiencia que moldea al sujeto con todo y su cuerpo.

“La dualidad irreductible de la experiencia humana es quizá la experiencia más difundida, repetida inacabablemente, de cualquier individuo y, en cualquier caso, de cualquier individuo inmerso en un contexto social pluralista y heterogéneo, repleto de encontronazos entre los deseos y la dura realidad. Buena parte de la historia de la filosofía se asemeja a un esfuerzo nunca acabado, aunque a menudo confiado, por dar cuenta de esta dualidad, lo que supone en muchos casos reducirla

a un solo principio (en un sentido genético, lógico, epistemológico o práctico). Esta 'dualidad' es una de las percepciones que 'recibimos' de la realidad del universo: las dos categorías parecen poseer 'sustancias' diferentes, 'modos de existencia' específicos; aportan información sobre sí mismas, se abren a la inspección humana, a través de canales de percepción diferentes; y, lo que es más importante, parecen tolerar y admitir grados diferentes de manipulación humana, mostrando niveles diversos de maleabilidad frente a la voluntad humana. Esencialmente la experiencia es intuitiva, preteórica, inefable en un discurso articulado, a menos que se la recubra de una serie de conceptos explicativos. Dado que cada conjunto sólo mantiene su significado en el seno del campo semántico de un universo discursivo seleccionado entre muchos otros, y dado que ningún universo discursivo abarca la totalidad de la experiencia humana, todas las articulaciones de experiencias básicas conocidas o probables están condenadas a permanecer imparciales. Cada articulación 'proyecta' su grado de certeza intuitivamente accesible en un plano separado de referencia; debido a sus raíces comunes, todos los planos pertenecen a la misma familia, pero se multiplican rápidamente en entidades autónomas que llegan a desarrollar sus lógicas de argumentación propias y presuntamente inconexas. Nos enfrentamos, pues, con reinos de argumentación filosófica y científica aparentemente soberanos, denominados apropiadamente espíritu y materia, mente y cuerpo, libertad y determinación, norma y hecho, subjetivo y objetivo" (Bauman, 2002: 248-249).

Desde tal perspectiva, la cultura y su conceptualización contempla ese doble universo de la materia y las ideas, de lo observado y lo pensado, de lo objetivo y lo subjetivo; no es más que la muestra irrefutable de ese doble compromiso que el hombre tiene para consigo mismo al ser cuerpo con mente, sujeto cultural y cultura experimentada pero en unidad, es decir, dejando ya de lado la permanente idea de que ello pertenece a universos diferentes y comprometiéndose con el principio de que esos dos ámbitos existen pero de manera conjunta, en unidad, inextricablemente unidos. Así entendida, la cultura es el parámetro que determina la experiencia del sujeto pero que a su vez está hecha de las formas de ser y comprender del sujeto.

"Aunque la cultura parece pertenecer a una gran familia de conceptos que descienden de la parte 'interior' de la experiencia universal de la dualidad del mundo, es diferente de su parentela en sus intentos de trascender la oposición entre lo subjetivo y lo objetivo (...). Su persistencia en el pensamiento humano sobre el mundo se debe a que sus raíces se hunden profundamente en la experiencia humana primigenia de la subjetividad, pero difiere de otros retoños de la misma raíz en que se agarra al tronco que surge de una raíz opuesta, la de la experiencia de la objetividad, inquebrantable, inexpugnable y severa. Al margen de cómo se la defina y describa, la esfera de la cultura siempre se acomoda entre los dos polos de la experiencia básica. Es, a la vez, el fundamento objetivo de la experiencia subjetivamente significativa y la 'apropiación' subjetiva de un mundo que, de otra manera, resultaría ajeno e inhumano. La cultura, tal como la vemos universalmente, opera en el terreno de reunión del individuo humano y el mundo que percibe como real. Resiste tozudamente

todos los intentos de asociarla unilateralmente con uno u otro de los polos del marco experiencial. El concepto de cultura es subjetividad objetivada, es un esfuerzo por entender cómo una acción individual puede tener una validez supraindividual, y cómo la dura e implacable realidad existe a través de una multitud de interacciones individuales (...) el concepto de cultura, sean cuales sean sus elaboraciones específicas, pertenece a la familia de términos que representan la praxis humana.

Por consiguiente, el concepto de cultura trasciende el dato inmediato y naíf de la experiencia privada, el inclusivismo total y la naturaleza autosuficiente de la subjetividad. El nivel de elaboración al que la cultura eleva la percepción de la propia condición humana se distancia del nivel más bajo, 'a ras de tierra', de la ingenuidad del sentido común en virtud de la diferenciación cualitativa entre el individuo y la comunidad humana" (Bauman, 2002: 258-259).

Considerado lo cultural de este modo, como una forma de praxis, en lo que se refiere directamente al cuerpo existe un vínculo "de ida y vuelta": en las estructuras culturales aparecen determinantes propias de la corporeidad humana y ésta, a su vez, se moldea por normas elaboradas culturalmente, pues es la sociedad la que le impone datos a la experiencia, ya que el sujeto se encuentra inserto en una cultura cuya normatividad —en el más amplio sentido del término— le es ineludible. De tal relación da cuenta Pérez Cortés (Cfr, 1991: 18-20), quien busca comprender el vínculo existente entre el individuo, su propio cuerpo y la sociedad en la que dicho sujeto se desarrolla; enfatiza que la conformación del individuo y la de su cuerpo no están aisladas, sino que son producto de una relación intrínseca de los dos "ámbitos", donde el sujeto se inserta en una sociedad y una sociedad en el sujeto. Etabla una relación entre el individuo-cuerpo y la sociedad; su tesis central es la importancia del cuerpo en la conformación de la identidad del sujeto.

En principio, el sujeto se conforma por la relación que mantiene el individuo con su cuerpo y viceversa, mediatizado por la experiencia. Es la experiencia la que conforma al sujeto y a la relación de éste con su cuerpo. Asimismo, es la experiencia la que enlaza al individuo-cuerpo, que deviene sujeto, con su comunidad. Es también a través del cuerpo que se da una relación, un diálogo con los demás individuos de la comunidad. Es en el momento del encuentro entre el individuo, su cuerpo y la comunidad, donde se construye la identidad.

Para comprender lo anterior el punto de partida consiste en ver el cuerpo como dato biológico, pero sólo entendido a través de la experiencia, que es la que une al individuo con su cuerpo en un marco que contempla dos horizontes. Por un lado el horizonte de la relación de sí a sí, en la que una sociedad constituye los objetos de interrogación y de saber, y de la relación de sí a sí, en la que el sujeto se constituye como pudiendo y debiendo ser pensado. Al considerar lo anterior, el cuerpo y el individuo quedan unidos por el proceso de la experiencia, en vez de que el cuerpo sea un simple

dato biológico al que se le suman modalidades explicables por la cultura, la ética o la religión; es decir, el objeto al que se refiere la experiencia se vuelve uno con el sujeto que lo reflexiona.

El análisis de las actividades corporales y la decisión con respecto al trato y definición que se le dé al propio cuerpo, tienen que ver con la identidad de sí --en tanto su propia certeza-- y su horizonte de valores --en tanto que demarcan lo aceptable o lo inadmisible--. El resultado es una ontología histórica de nuestras relaciones con la moral, que nos permite constituirnos en agentes éticos capaces de comprender el presente --en tanto su diferencia con el pasado.

Dado que el cuerpo siempre está inscrito en algún tipo de experiencia, sólo puede hablarse de transformación y no de sustento originario; es decir, el fundamento de la experiencia no es ninguna premisa biológica o psicológica elemental.

Los procesos históricos de la relación del sujeto-cuerpo con la comunidad responden a dos exigencias: una subjetivación ligada al autoconocimiento y a la búsqueda de la verdad acerca de uno mismo, y una compleja relación con el otro(s), es decir, una búsqueda de la identidad de sí y del otro.

Parte fundamental de la identidad del sujeto es la experiencia del cuerpo que acompaña todas sus representaciones ideológicas, pero la identidad de sí de un sujeto no es apriorística, sino que es una identidad reflexiva, debido a que se construye a través y contra la multiplicidad de determinaciones que constituyen al individuo; por lo tanto, debido a que el cuerpo es modelado y transformado, es que se convierte en una unidad con el individuo en identidad de sí del sujeto.

No es un conocimiento del cuerpo lo que se busca, sino de sus relaciones, pero no sólo de sus relaciones con otros cuerpos, sino la manera en que ese cuerpo es definido por el hecho de que está inscrito al interior de una experiencia: una relación del sujeto consigo mismo y con otros sujetos. El cuerpo, al formar parte de la identidad, es también un lugar donde queda inscrita la presencia de los otros; pues la identidad depende del reconocimiento y la interiorización de sí que el sujeto logra respecto a un sistema de valores que le permiten ocupar, de manera "natural", un sitio. Así entendida, la identidad incluye al cuerpo, porque es en éste donde inscribimos ese espacio de valores bajo la forma de límites entre lo aceptable y la trasgresión, entre lo que tiene significado y lo que carece de valor. El cuerpo es también una cuestión moral porque, cuando se trata de distinguir entre lo permitido y lo prohibido, existe una intersección entre nuestro pensamiento, nuestro cuerpo y nuestras vidas. La conceptualización del cuerpo es incluyente y excluyente, delimita características y espacios sociales formando unidades en las que se está adentro o se está afuera; es incluyente para los individuos que las comparten, y excluyente para los que están fuera de ellas. Pero estas unidades pueden ser reales, imaginarias o virtuales, pasadas o presentes, y dependen de la constante elaboración y experimentación de ellas por parte de los individuos, lo que garantiza su futuro.

Así, en la experiencia se presenta la relación del individuo con el cuerpo y también es en la experiencia donde se presenta la relación del individuo-cuerpo, que deviene sujeto, con la comunidad, es decir, es a través del cuerpo que el sujeto establece un diálogo con los demás miembros de una comunidad. Igualmente a la inversa: en la experiencia del cuerpo se manifiesta una posición en el conjunto de las relaciones sociales, y el espacio público determina una experiencia de sí del cuerpo.

## ***Del cuerpo y la experiencia***

### **O la experiencia está en el cuerpo**

Una vez que se ha establecido que para el cuerpo la cultura es experiencia estructurante, bien puede plantearse que son al menos tres las dimensiones fundamentales de la misma: experiencia cotidiana, significativa y liminal. Una, la primera, es la que se produce en la vivencia cotidiana: esta es, quizá, la más desdeñada al momento de las investigaciones y, sin embargo, es en la que se va la mayor parte del tiempo: aunque fuera tan sólo por ello, no debería omitirse. En el constante transcurrir de los minutos, generalmente no sucede nada que pareciera trascendente pero, vistos en su conjunto, no pueden dejar de ser primordiales; por ejemplo: cuál es la experiencia de una persona anoréxica cuando, segundo a segundo, debe convivir con un cuerpo que le deprime, que no lo desea; la carga de todas esas horas marcan su esquema corporal. Un cuerpo entrenado para bailar, no deja de estarlo fuera del salón de clase o del escenario, los baches del camino puede saltarlos de manera muy distinta a como lo hace un cuerpo olvidado. Toda depresión se torna más robusta cuando no se sabe qué hacer en cada minuto... un cuerpo se enjuta o se agiganta hora tras hora.

Más atención se ha otorgado a la experiencia de momentos que resultan significativos –la segunda--, ahí donde algo sucede que es digno de contarse. Para la persona anoréxica sería el temido e inevitable momento en el que debe comer, pese a todas sus reticencias. Para el bailarín, las horas de entrenamiento, sobre todo aquellas en las que son perceptibles los saltos cualitativos. Para el estudioso, el encuentro con aquella lectura sorpresiva, excitante, o la elaboración de un generoso texto.

No cabe duda que en donde se ha puesto casi toda la atención antropológica es en los momentos de experiencia liminal –la tercera--; aquellos que son determinantes, cambian rutas, vuelcan sentidos, institucionalizan, conforman. Uno de los más claros ejemplos son los rituales, esos hitos espacio-temporales en los que todo confluye y todo se decide. Para la persona que padece los avatares de la anorexia, es el estúpido encuentro con el espejo que reproduce, indefectiblemente, el origen del mal. Para el bailarín, es el tiempo del escenario, ahí donde se realiza el encuentro con lo creado, con lo alcanzado. Para el estudioso, una titulación, una publicación.

A propósito de la primera dimensión que se ha señalado de la experiencia, la cotidiana, podría ejemplificarse con los trabajos de Berger y Luckmann, quienes parten del principio de que

la realidad se construye social y constantemente, de ahí que su interés radique en lo cotidiano, muy muy cotidiano, es decir, en el continuo devenir sin menoscabo de mayor o menor importancia de los hechos, sino apelando a todo aquello que fabrique un conocimiento y que una sociedad considere como conocimiento.

Estos autores practican su denominado análisis fenomenológico de la experiencia cotidiana de la vida subjetiva, y buscan comprender las objetivaciones de los procesos (y significados) subjetivos, por medio de los cuales se construye el mundo intersubjetivo del sentido común. Postulan que la realidad se construye socialmente, puesto que tienen sentido las cosas que la sociedad hace que tengan sentido; señalan que la realidad de la vida cotidiana se aprehende como una realidad ordenada, se presenta ya objetivada, o sea constituida por un orden de objetos que han sido designados como objetos por la sociedad, a través de un lenguaje que es social, bajo parámetros igualmente sociales.

Su apuesta central es instalar al yo en el aquí y en el ahora: “La realidad de la vida cotidiana se organiza alrededor del ‘aquí’ de mi cuerpo y el ‘ahora’ de mi presente. Este ‘aquí y ahora’ es el foco de la atención que presto a la realidad de la vida cotidiana. Lo que ‘aquí y ahora’ se me presenta en la vida cotidiana es lo *realissimum* de mi consciencia. Sin embargo, la realidad de la vida cotidiana no se agota por esas presencias inmediatas, sino que abarca fenómenos que no están presentes ‘aquí y ahora’. Esto significa que yo experimento la vida cotidiana en grados diferentes de proximidad y alejamiento, tanto espacial como temporal (...) La realidad de la vida cotidiana se me presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparto con otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que tengo consciencia (...) La realidad de la vida cotidiana se da por establecida *como* realidad. No requiere verificaciones adicionales sobre su sola presencia y más allá de ella. Está *ahí*, sencillamente, como facticidad evidente de por sí e imperiosa. *Sé* que es real”. (Berger y Luckmann, 1999: 39-41).

Para estos autores la realidad es algo que está dado, pero que adquiere sentido por o a través de lo social, en la interacción cotidiana tanto del individuo mismo con su entorno, como entre los miembros de un grupo determinado. Conciben la realidad como fáctica, y establecen el *continuum* de la cotidianidad. Lo anterior se resume en su propuesta de instalar al yo en el aquí y en el ahora, abarcando así las categorías constitutivas de tiempo y espacio en correspondencia con el yo.

Con relación a la segunda dimensión de la experiencia, la significativa, puede ejemplificarse con el trabajo de Alfred Schütz; principalmente con su idea de que la significación se construye cotidianamente en la interacción. Schütz señala que “el mundo de mi vida cotidiana no es en modo alguno mi mundo privado, sino desde el comienzo un mundo intersubjetivo, compartido con mis semejantes, experimentado e interpretado por otros; en síntesis, es un mundo común a todos

nosotros (...) presupongo, simplemente, que otros hombres existen también en este mundo mío, y, en verdad, no sólo de manera corporal y entre otros objetos, sino más bien como dotados de una consciencia que es esencialmente igual a la mía. Así, desde el comienzo, mi mundo cotidiano es no mi mundo privado, sino más bien un mundo intersubjetivo” (Schütz, 1993: V). Así, pondrá el acento en aquella dimensión que no deja de ser cotidiana, pero que no se refiere directamente al fluir de los segundos, sino a los momentos que, sin dejar de ser ordinarios, son significativos del mundo social.

Este autor dirá que aquello que considera como acción social no es cualquier cosa, sino aquella acción que es significativa: “No toda clase de contacto entre los hombres tiene carácter social; sino sólo una acción con sentido propio dirigida a la acción de otros. Un choque de dos ciclistas, por ejemplo, es un simple suceso de igual carácter que un fenómeno natural. En cambio, aparecería ya una acción social en el intento de evitar el encuentro, o bien en la riña o consideraciones amistosas subsiguientes al encontronazo (...) Una acción es social si entre los miembros que interaccionan tiene lugar una interpretación.” (Schütz, 1993: VI).

Interesan particularmente las categorías de acto, acción y conducta de Schütz puesto que, como lo han señalado Aisenson (1981) y Lowen (2001), involucran y transforman directamente al cuerpo; hay una consideración de la cotidianeidad, pero con un antes y un después; igualmente, se le da importancia a los sucesos, pero de distinta manera entre aquellos que trascienden y los que no, además involucra la subjetividad e intersubjetividad en el quehacer cotidiano:

“La acción (*Handeln*) se caracteriza, frente al acto (*Handlung*) y la conducta (*Verhalten*), por estar ligada al proyecto. La acción es inseparable del proyecto preconcebido, mientras que el acto es la acción cumplida” (Schütz, 1993: 89). “Un acto es siempre algo realizado y puede considerárselo independientemente del sujeto que actúa y de sus vivencias (...) En contraste con el acto, la acción está ligada al suceso. Mientras es acto se cumple, por así decirlo, de forma anónima, la acción constituye una serie de vivencias que se forman en la consciencia concreta e individual de algún actor, sea yo mismo u otro (...) Toda acción ocurre en el tiempo, o más precisamente en la consciencia temporal interna, en la *durée*. Es una realización inmanente a la duración. El acto, en cambio, es lo cumplido trascendente a la duración” (Schütz, 1993: 69). “Toda acción es una actividad espontánea orientada hacia el futuro. Esta orientación hacia el futuro no es de ninguna manera peculiar de la conducta” (Schütz, 1993: 87). “La conducta es una vivencia de asignación de sentido de la consciencia (...) Una vivencia de asignación de sentido debe ser un Acto del yo (...) o alguna modificación de un Acto semejante (...) los Actos de toma de actitudes (son) Actos de actividad engendradora primaria, siempre que incluyamos (...) los sentimientos y la constitución de valores mediante sentimientos, sea que esos valores se consideren como fines o como medios” (Schütz, 1993: 84).

Con respecto a la experiencia en momentos liminales, existe una amplia gama de trabajos que podrían citarse; en este caso, se señalará la propuesta de Víctor Turner debido a que introduce de forma vital la importancia de la experiencia, y la articula con otras dos nociones igualmente ilustrativas: proceso y drama social. La noción de proceso es así, sencilla; para este autor, el transcurrir de la vida es un constante proceso, un fluir espacio-temporal permanente: está ahí y es perceptible en un abrir y cerrar de ojos precisamente por lo mismo, porque se trata de un proceso. Pero este fluir no es inalterable, inmutable, todo lo contrario, es proceso porque es cambiante, y Turner encuentra que los cambios se pueden dar a partir de situaciones liminales, todas aquellas que tienen la cualidad de ser extracotidianas en uno u otro sentido. Para analizar estas situaciones, el autor ha creado la noción de drama social, denominación que hace buena referencia a lo que desea indicar, pues los dramas sociales son, precisamente, situaciones dramáticas de una sociedad: conflictos, enfrentamientos, ritos, crisis en los que la sociedad se reacomoda para retomar su ritmo con modificaciones radicales o parciales.

La cualidad de la experiencia en las situaciones liminales, en los dramas sociales, es que se convierte en constitutiva, a partir de la experiencia, tanto del individuo como del grupo social, atenta hacia las formas de percibir, sentir y comprender; estructura conceptos, establece dinámicas, define creencias, y puede convertirse en paradigmática para un sujeto o para una cultura.

Las experiencias liminales resultan básicas pues ellas, como la antropología ha señalado para los rituales, se fundamentan en la legitimidad. Cuando algo, cualquier cosa, se instala en el ámbito de lo ritual, lo que la sociedad vive en ello es una legitimación del suceso y de lo que se encuentre dentro de él. De este modo, la veracidad otorgada a los sucesos rituales y sus derivaciones, tienen la capacidad de convertirse en leyes que rijan a la sociedad.

Todo ritual tiene por función principal servir para el ordenamiento conceptual y social de una comunidad, pues su realización conlleva a estrechar los vínculos de los miembros de la misma. Los rituales crean las condiciones adecuadas para la producción y reproducción de las relaciones sociales, estipulando la forma de su convivencia, normando su comportamiento, legislando sus actividades y materializando su cosmovisión.

Marcas que el hombre le impone al paso del tiempo, los rituales son también una forma de contabilizarlo, de establecer discontinuidades en lo continuo. A la vez, ellos dotan o ayudan a construir una concepción espacial, es decir, vuelven naturales límites arbitrarios, son fuente de creación del cronotopos cultural.

Al ser una materialización de la cosmovisión de un grupo, todo ritual conjuga en su haber tanto a lo real como a lo imaginario y hace las veces de memoria del grupo apelando a su función

simbólica; intercambia roles sociales ordinarios, disuelve o enfatiza antinomias, proporcionando guías que serán consideradas como certeras, rompiendo así la incertidumbre, grupal e individual, ya sea ante lo desconocido o ante el desorden.

El lugar que los rituales, los dramas sociales, ocupan dentro de una sociedad, es siempre de alta jerarquía; invariablemente se encuentran en la cúspide de la normativización de un grupo determinado, de tal suerte que, sin ellos, es inconcebible el ordenamiento social. Esta condición señala también que los agentes directamente responsables de la organización y realización de los rituales, son siempre aquellos que la sociedad —por consenso o por imposición— finalmente ha legitimado como altamente jerárquicos con la “capacidad” para tener en sus manos el destino del conjunto de sus miembros.

“Los rituales son experiencias y vivencias; modelos que, a veces, organizan las experiencias y las vivencias, las emociones y los sentimientos; promueven la reflexividad y la creatividad; espacios lúdicos y de recreación, los rituales posibilitan los horizontes desde donde se puede ejercer la crítica de la propia sociedad y forma de vida; un ámbito de la potencia subjuntiva, los rituales también son catárticos; dispositivos de poder, los cuerpos son disciplinados por y en ellos, y en ellos también hallan una loca y abandonada libertad” (Díaz Cruz, 1995: 261).

## ***Del cuerpo que es sujeto***

### **O somos cuerpo**

En estas tres dimensiones de la experiencia —cotidiana, significativa y liminal— el sujeto se relaciona con la comunidad, con todo su entorno; sin embargo, la experiencia también determina los modos en los que es dado el conocimiento, la significación y la razón, no sólo porque los datos culturales —asimilados a través de la experiencia— dan los parámetros a partir de los cuales se comprende el mundo, sino también porque en la experiencia de la corporeidad está anclada la posibilidad de la cognición; en principio porque es a través del cuerpo que se siente —con los sentidos y con los sentimientos—, se percibe, se conoce y reconoce lo que está alrededor ya que no existe pensamiento que no sea sentiente ni sentimiento que no sea pensante. Los humanos cuentan con once sentidos en los que se vinculan todas las dimensiones del ser: 1.- la vista que me presenta el aspecto de la realidad y ejercita el modo de intelección de la *videncia*; 2.- el oído que me remite la realidad sonora y cuyo modo de intelección es la *auscultación* en el sentido etimológico de la palabra, es decir, la escucha de la realidad, la realidad como escuchable; 3.- el olfato que aprende la realidad como rastro, al cual la realidad se le presenta como *rastreo*; 4.- el gusto que me presenta la realidad como poseída o degustada, como fruable, la realidad se presenta en él como *fruitable*; 5.- el tacto (contacto y presión) que me presenta la realidad como nuda o mera presentación, y en consecuencia me la da a entender como *tanteo*; 6.- la kinestesia (sentido muscular, tendinoso y articular) me presenta

la realidad como algo “hacia”, algo que lleva una dirección (presentación direccional) y me la hace inteligir como *tensión dinámica*; 7 y 8.- las sensaciones de calor y frío llevan consigo una presentación de la realidad como temperante, a la cual corresponde una intelección de la realidad como *atemperamiento*; 9.- el dolor y el placer me hacen sentir la realidad como afectante, como algo que me afecta vivamente, sentimiento cuya versión intelectual es el *afeccionamiento*; 10.- la sensibilidad laberíntica y vestibular me presenta la realidad como algo que tiene posición, que está centrado, lo cual me hace inteligirla como *orientación* y 11.- la cenestesia o sensibilidad visceral —el sentir como malestar o bienestar el interior de mi cuerpo— me hace sentir la realidad como “mía”, como íntima y por tanto inteligirla como *intimación* (Cfr: Laín Entralgo, 1989: 134-135).

Esto como base primordial pero aún más, pues los laberintos a partir de los cuales se dan el significado, la comprensión y el razonamiento humanos, son imbricados; sin embargo, el cuerpo es la base a partir de la cual se comprende y se vive lo que se comprende y se vive, en principio porque todo pensamiento es elaborado por un ser encarnado, pero también porque en la estructura de la racionalidad igualmente entran en juego las estructuras de la experiencia corporal; tanto los vericuetos de la mente como la comprensión de la corporeidad humana son indispensables para alcanzar significado y racionalidad. Las categorías que posibilitan la cognición se crean con imaginación y también a partir de la percepción y la capacidad motriz; por lo tanto estas estructuras igualmente dependen de la naturaleza del cuerpo humano.

Parte importante de la aprehensión del mundo se da por el acto de mimesis o imitación en el cual las estructuras corporales se encuentran comprometidas en su totalidad; el cuerpo percibe y organiza al mundo de acuerdo a su experiencia en la cual, por supuesto antes que la palabra, está la observación e imitación del entorno. La mimesis es entonces lo que pone en juego al hombre con su entorno (Cfr: Jousse, 1974). Así, toda explicación que pretenda dar cuenta del significado y la racionalidad humanas debe también considerar necesariamente las estructuras corpóreas e imaginativas de la comprensión mediante las cuales se capta el mundo. E incluso, los cambios semánticos históricos se explicarán “a través de proyecciones metafóricas en el seno del sistema conceptual humano, motivadas por experiencias humanas comunes” (Johnson, 1991: 14).

“Toda explicación adecuada del significado y la racionalidad debe asignar un papel central a las estructuras corpóreas e imaginativas de la comprensión mediante las cuales captamos nuestro mundo” (Johnson, 1991: 16), por lo que es fundamental considerar las estructuras de la imaginación y la comprensión que surgen de la experiencia corpórea. Existen dos tipos de estructura imaginativa: los esquemas de las imágenes y las proyecciones metafóricas. Los esquemas de las imágenes se basan en la utilización de estructuras significativas de la experiencia, que son parte inseparable del significado y la racionalidad. Las proyecciones metafóricas aluden a la metáfora concebida como modo penetrante de la comprensión, mediante la cual se proyectan patrones de una esfera de la experiencia con el



propósito de estructurar otra esfera de tipo distinto. Se emplean igualmente patrones obtenidos en la experiencia física para organizar la comprensión más abstracta; esto sucede en dos sentidos: por un lado, se proyecta la experiencia para elaborar la abstracción y, por el otro, se determina la naturaleza de tales proyecciones, es decir, los tipos de conexiones que se producen entre diversas esferas. Así, la comprensión del mundo se da a partir de la experiencia, la cual “abarca todo lo que nos vuelve humanos: nuestro ser corporal, social, lingüístico e intelectual combinado en complejas interacciones que configuran nuestra comprensión del mundo” (Johnson, 1991: 19). Es condición de posibilidad que los significados abstractos, la razón, se den a través de la imaginación, puesta en juego a partir de la experiencia, todo lo cual también tiene una base corporal.

Es menester entonces apelar a la unidad del sujeto, dejar de fragmentarlo; argumentar que el cuerpo no es un simple vehículo biológico sino la posibilidad de existencia del ser ya que “En tanto animales tenemos cuerpos conectados con el mundo natural, de tal modo que nuestra consciencia y nuestra racionalidad están vinculadas a nuestras orientaciones corporales y a nuestras interacciones con y en nuestro entorno. Nuestra corporeidad es fundamental con respecto a quiénes somos, a qué supone el significado y a nuestra capacidad de hacer deducciones racionales y a ser creativos” (Johnson, 1991: 46).

Las dimensiones horizontal, vertical y sagital –como las denomina Laban--, determinan la comprensión del arriba-abajo, atrás adelante, izquierda-derecha, así como la kinesfera –nuevamente un término de Laban—<sup>7</sup> da la orientación espacio-temporal de donde se derivan los esquemas de las imágenes que son patrones abstractos de la experiencia de vida y comprensión que surgen de la experiencia corporal. Es a partir de proyecciones metafóricas –donde metáfora se entiende no en el sentido dado por el objetivismo sino como “un principio incisivo de la comprensión humana que se erige en el fundamento de nuestra vasta red de significados literales interrelacionados, es un proceso de comprensión humana mediante el cual alcanzamos una experiencia significativa a la que podemos dotar de sentido” (Johnson, 1991: 131); en esta orientación empírica, “la metáfora es un proceso mediante el cual comprendemos y estructuramos una esfera de la experiencia en virtud de otra esfera de distinto tipo” (Johnson, 1991: 66)--, entonces, es a partir de proyecciones metafóricas que es posible asir la realidad.

Así, el significado, la comprensión y la razón son producto de proyecciones metafóricas de los esquemas de las imágenes propias de la experiencia; es decir, que aquello que se ha establecido como más independiente del cuerpo, como lo son los procesos de significación, también son producto de la experiencia interna y externa del cuerpo. De este modo, existen una serie de esquemas, sumamente dúctiles, que tienen que ver con la postura corporal y con las experiencias en torno a los haceres en, con y hacia el cuerpo. Para “reinsertar el cuerpo en la mente” (Johnson,

<sup>7</sup> Estas categorías se verán con detalle más adelante.

1991: 45) es menester considerar que la proyección imaginativa es un principio mediante el cual el cuerpo, es decir, la experiencia física y sus estructuras, está directamente involucrado con la mente o con las operaciones mentales.

Las proyecciones metafóricas se ponen en funcionamiento a partir de los esquemas de las imágenes, que son estructuras preconceptualmente significativas de la experiencia, es decir, patrones esquemáticos y proyecciones figurativas mediante las cuales la experiencia adquiere organización y conexión significativas, de tal modo que es posible entenderla y razonar sobre ella. Los esquemas de las imágenes son más abstractos y maleables que las descripciones mentales, se componen de una reducida cantidad de partes y relaciones en virtud de las cuales se pueden estructurar indefinidamente muchas percepciones, imágenes y acontecimientos; operan a un nivel de organización mental situado entre las estructuras proposicionales abstractas y las imágenes concretas particulares.

“Con el propósito de que tengamos experiencias significativas y conectadas que podamos comprender y sobre las cuales nos sea posible razonar, debe haber modelo y ordenamiento en nuestras acciones, percepciones y concepciones. Un esquema es un patrón recurrente, una forma y una regularidad en o de esas actividades de ordenamiento en curso. Estos patrones surgen como estructuras significativas principalmente a nivel de nuestros movimientos corporales en el espacio, nuestras manipulaciones de objetos y nuestras interacciones perceptivas” (Johnson, 1991: 86).

Los esquemas de las imágenes tienen un carácter dinámico, que es lo que permite organizar la experiencia y el entendimiento, son la estructura continua de una actividad organizadora y son dinámicos en dos sentidos “1) son estructuras de una actividad mediante la cual organizamos nuestra experiencia de manera que podamos comprender. En lugar de meros receptáculos pasivos en los que se vierte la experiencia, son el medio primario a través del cual construimos o constituimos el ordenamiento de la misma; 2) son flexibles en el sentido de que pueden incorporar cualquier cantidad de ejemplos específicos en diversos contextos. Es equívoco afirmar que el esquema de una imagen se llena con detalles perceptivos concretos; han de ser relativamente maleables a fin de modificarse para incorporar muchas situaciones parecidas pero distintas que muestran una estructura fundamental recurrente” (Johnson, 1991: 86).

Un ejemplo sencillo de lo anterior: dada la posición erguida, todos tienen la experiencia de la verticalidad y, con ella, de un arriba y un abajo. Si se vierte líquido en un contenedor, se observa que el contenido sube de nivel, es decir, se cuenta previamente con un esquema de la imagen de la verticalidad con un arriba y un abajo; a partir de proyecciones metafóricas se experimenta que el líquido “sube” de nivel, o sea, va hacia arriba. Igualmente se observa que mientras más contenido, más sube el nivel; a través de una nueva proyección metafórica se concluye que “más” se relaciona

con “arriba”, lo que se convierte en un nuevo esquema de una imagen y que, por ejemplo, puede llevar, a través de nuevas proyecciones metafóricas, a decir que “subimos de peso” donde ciertamente hay una escala numérica que da el indicativo de “más” —pues se sabe por la experiencia mejor que por las matemáticas, que más “cosas” ocupan más volumen—, pero de todas formas, aquí también entran en juego las proyecciones metafóricas del esquema de la imagen de la verticalidad pues, a la larga, es decir, después de muchos esquemas de las imágenes y proyecciones metafóricas, se llega a conceptualizaciones tales como “pensamientos elevados”: suponer pensamientos que pueden estar más elevados que otros o, incluso que dios está en lo alto y, por ende, lo bueno pertenece a las alturas y, lo malo, a lo de abajo. Por supuesto que son datos culturales pero, ¿de dónde provienen, en última —quizá primera— instancia, ese tipo de aseveraciones?

Asimismo, y habrá oportunidad de comentar esto más adelante, ¿por qué en muchas —si no es que todas— las cosmovisiones del mundo de distintas culturas a lo largo del tiempo y del espacio, aparece el mundo identificado con seis puntos, o lugares, o espacios —por ejemplo en la cosmovisión mesoamericana: oriente, poniente, norte, sur, arriba y abajo—? La estructura anatomofisiológica da, de forma inmediata, seis puntos —planos, ejes, polos o como sea, según el caso— de referencia: arriba, abajo, atrás, adelante, un lado y otro lado. Tantas “coincidencias” no pueden ser casualidad, además de que ya es sabido que en estas cosmovisiones la preponderancia del cuerpo no se toma al azar<sup>8</sup>: los esquemas de las imágenes derivados de la experiencia corporal —seis puntos de referencia inmediata— son llevados, a través de proyecciones metafóricas, a comprender el universo de la misma manera.

Se llega, pues, al significado, la comprensión y la razón también a partir de la experiencia del propio cuerpo y de lo que se experimenta a partir, con y a través del cuerpo —esquemas de las imágenes— que, tras un complejo juego de proyecciones metafóricas, se convierte en multiplicidad de saberes. Bajo esta perspectiva, lo propio del cuerpo humano estriba en la capacidad de multiplicar mundos alrededor de él; vivirlos, comprenderlos y dotarlos de significados. “Esta consonancia entre el cuerpo y el mundo natural y cultural presupone que en el cuerpo mismo haya unidad, por una parte, entre los sentidos, por otra parte, entre los sentidos y el movimiento y por fin, entre esta sensoriomotricidad y la palabra” (Bernard, 1994: 73). El cuerpo es el vehículo de estar en el mundo, y tener un cuerpo significa para un ser vivo colocarse en un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y emprender continuamente algo. En suma, el cuerpo es el eje del mundo.

Y lo es en muchos sentidos pues, en principio, tiene la cualidad de ser un objeto de conocimiento particular: aquel que es, al mismo tiempo, sujeto cognoscente y objeto conocido, como diría Marcel (Cfr: Marcel *apud* Gallagher, 1968): “esa especie de invasión irresistible de mi cuerpo sobre mí mismo que es el fundamento de mi condición de hombre y de criatura”. Soy un yo

<sup>8</sup> Por ejemplo, López Austin, 1996; Galinier, 1990.

encarnado. La premisa que subyace a tal planteamiento es que la interrogación por el ser debe pasar primeramente por el ser que se la formula, lo cual entraría en el orden de lo que ha llamado como un metaproblema, es decir, el problema incluye a la persona que se lo formula, por ende, el punto de partida es yo existo y sin referencia a esta existencia, todas las demás resultan impensables, lo que a su vez revela que yo existo no sólo para mí, sino que me manifiesto a otras existencias, soy reconocible para los demás y ello se debe, precisamente, a que poseo un cuerpo: un ser sólo podrá aparecerse a sí mismo como personalidad si se aparece como enlazado a un cuerpo. No puedo pensarme como existente más que en tanto me soy dado a mí mismo y en tanto soy dado a otras consciencias, es decir, en tanto que soy dado en el espacio.

Para este autor, así como para Merleau-Ponty y Sartre, quienes han trabajado al cuerpo desde la fenomenología, el cuerpo propio se halla constantemente presente para uno mismo, a modo de centro ordenador de la totalidad de la experiencia por lo que es imposible pensar y pensarse fuera de o más allá del propio cuerpo; la desencarnación es ajena a la estructura del ser. Pero el cuerpo, mi cuerpo, es cuerpo vivido, por lo que no puede convertirse en un objeto exterior observable y analizable, sino experimentable; la experiencia del propio cuerpo, misma que se da ante todo como un sentir: es la de una fusión entre cuerpo y yo, ante la que es imposible establecer ni una distinción ni una identificación. No soy idéntico a mi cuerpo, porque entonces mi yo desaparecería, pero tampoco mi yo se halla desligado de mi cuerpo. Esta relación, que no se resuelve con los paralelismos de cuerpo-alma, no resulta problemática sino, acaso, misteriosa.

Marcel dirá también que el cuerpo no es un instrumento del alma, pues por instrumento se entiende un objeto que es utilizado por un cuerpo; siguiendo esta reflexión se llegaría a la conclusión de que el alma es, entonces, otro cuerpo; además, los instrumentos se utilizan, uno se sirve de ellos y uno no se sirve de su propio cuerpo, pues entonces el instrumento sería a la vez el mismo instrumentista por lo que no sería un objeto que se posee y se utiliza sino que sería un objeto poseído por sí mismo. Pero tampoco el cuerpo es algo que se posee, toda relación de posesión es disposición de algo, tener poder sobre ello, lo que necesariamente supone un cuerpo como mediador, en tanto que vínculo con el exterior, es decir, algo debe poseer lo poseído. Asunto doblemente complicado porque, por un lado, lo que posee es necesariamente un cuerpo y, ¿cómo entonces mi cuerpo posee mi cuerpo? y, por otro, no siempre se tiene el poder del propio cuerpo. Además, en dado caso, el poseedor y el poseído no son independientes pues, como se ha dicho, ni hay una identificación total ni una distinción total del yo con el cuerpo. Si el yo no puede poseer al cuerpo, cabe entonces realizar la pregunta inversa: ¿puede el cuerpo poseer al yo?; pero las respuestas se desenlazarían por el mismo camino y, a final de cuentas, lo que queda claro es que no existe un vínculo de utilidad o posesión entre el cuerpo y el yo: no me sirvo de mi cuerpo, soy mi cuerpo; el cuerpo no es algo que se posee, sino que se es. Mi cuerpo no es algo que me pertenece, sino que me es.

Comúnmente se ha señalado también que el cuerpo es el instrumento de la percepción, de la sensación, de la emoción y ello se debe a que precisamente se ha considerado al cuerpo como aparato material. Sin embargo, dentro de la noción de cuerpo vivido, la sensación no es considerada como un recibir pasivo, sino como una participación, lo que instala nuevamente al ser dentro de la experiencia; es decir, del cuerpo vivido, mismo que al ser inmediato, no mediatizable, es experimentado como núcleo sentido. Yo no soy mi cuerpo, sino en virtud de las razones misteriosas que hacen que este cuerpo sea sentido continuamente en algún grado, y este sentir condiciona para mí todo sentir, sea cual sea. Entonces, la corporeidad resulta primordialmente sentida pero, además, tiene prioridad ante cualquier otro sentir. La relación del cuerpo y el yo es la mediación con el mundo exterior, por medio de la cual pueden existir las cosas para cada quien. El cuerpo es el punto de referencia de todos los existentes pues es el cuerpo propio, sentido como existente, lo que hace posible sentir otros objetos también como existentes.

Si las cosas existen para un sujeto, esto es sólo en la medida en que le son dadas tal como le es dado su propio cuerpo: de nada puede decirse que se experimente, salvo de lo que puede entrar en relaciones de contacto, en relaciones desde espaciales hasta conceptuales, con el cuerpo. El cuerpo es el centro del universo personal y es también el que me hace dueño de mi propia historia, pues en él está la posibilidad de la experiencia y, por lo tanto, es el que guarda lo pasado y me instala en el presente.

De lo anterior se desprende que el cuerpo es el ser, mas como decía Sartre (1972), el ser en situación o, dicho correctamente, el cuerpo es la situación del ser, lo cual implica que la corporeidad es un factor esencial en la situación humana, menos en cuanto a los aspectos biológicos y más en lo que ha denominado como repercusión del cuerpo en la consciencia. El cuerpo condensa toda la facticidad material que acompaña a la consciencia. Somos seres-en-el-mundo.

Merleau-Ponty (2000), en su búsqueda por explicitar el ser-en-el-mundo y el ensamble existente entre consciencia y facticidad, realiza lo que denomina como comprensión vertical que integre una visión simultánea de los distintos niveles de la existencia. Su punto de partida es que el cuerpo es articulación de todas las que se han nombrado como sus partes —psicofisiológicas, biológicas, etcétera— y que es existencia encarnada. Bajo esta perspectiva analiza al cuerpo, la percepción, la vida interhumana, el lenguaje y observa que el cuerpo en su integridad, tanto en su calidad de ente biológico como en su dimensión vivencial, es decir, sentido como cuerpo propio, participa en la organización de la vida personal. El hombre es un ser “mixto”, irreductible en su esencia a una aleatoria facticidad biológica, ni a una pura consciencia, pues en él se da una “dialéctica de la forma y del conjunto”, entendiendo la existencia como una “reasunción perpetua del hecho y del azar por una razón que no existe antes de él ni sin él”. Por ende, el cuerpo no es un cúmulo de órganos sino que también obedece a un principio de organización que llama del “movimiento general del ser-en-el-mundo en tanto que es la figura coagulada de la existencia”.

El hombre, como lo establece la fenomenología, es un ser en situación, y el cuerpo, en tanto que medio perceptivo y activo que hace posible el estar-en-el-mundo y el trascender de la consciencia hacia las cosas, no es un agregado material separado o indiferente en la existencia, sino que entra en su trama más íntima. El cuerpo es aquello que entra en relación con los objetos exteriores y posibilita, gracias a las funciones perceptivas, comprenderlos.

Ser-en-el-mundo- quiere decir que el hombre, sólo en tanto que es cuerpo y en la medida en que experimenta la vida misma, se va consolidando en ese hacer, lo cual también quiere decir que el mundo se va construyendo también en ese andar, al irse dotando de sentido y al ir construyéndose constantemente. Estar-en-el-mundo es entonces un trajín de vivencias en donde debe anexarse un término que unifique a lo psíquico y a lo fisiológico que sería, evidentemente, la existencia comprensible por la experiencia. El cuerpo es el meollo de la existencia pues es lo que ubica al ser en el mundo y establece la relación con los objetos que le rodean y, precisamente, coloca a la percepción como centro de su trabajo, pues es ésta la que hace posible establecer tales conexiones. El cuerpo es el “grado cero” de la orientación espaciotemporal de todo sujeto, porque es en virtud de su localización que éste puede ubicarse en todo lugar. Además, el cuerpo permite que se establezca la identidad de los objetos a través de la variedad en la que se presentan.

Para el cuerpo fenoménico, el que encarna la existencia, la percepción está ligada a las acciones en las que el ser esté involucrado y es, asimismo, la fuente para comprenderlas; en esa medida lo importante no es el cuerpo tal y como está hecho, como objeto en el espacio, sino el cuerpo propio en tanto que sistema de acciones posibles, un cuerpo virtual cuyo lugar fenoménico está definido por su tarea y por su situación; por ende, la percepción deja de ser solamente una orientación cognoscitiva, puesto que cada objeto aparece envuelto en una particular atmósfera de propósitos y sentimientos. Entonces, ni los estímulos del mundo exterior impresionan mecánicamente a una sensibilidad pasiva, ni los hechos de consciencia y los fisiológicos establecen una relación de causalidad externa, sino que todo comportamiento, e incluso los rasgos corporales de una persona, participan de una modalidad existencial o forma propia de trascender hacia el mundo. Tal modalidad, a la vez, determina una manera correspondiente de aparición del mismo; en esta medida, queda claro que toda actitud existencial de consciencia constituye la significación de un hecho fisiológico.

Cuerpo y cosas constituyen esa ineludible facticidad de la existencia que los proyectos humanos iluminan de sentido, por lo tanto es necesario describir la realidad del cuerpo y la del mundo que lo rodea, tal y como la da la percepción. La vida de la consciencia —vida cognoscitiva, vida del deseo o vida perceptiva— está sostenida por un arco intencional que proyecta alrededor de cada quien el pasado, el porvenir, el medio humano, la situación física, la situación ideológica, la situación moral o, para decirlo mejor, un arco que hace que cada quien se halle situado bajo la totalidad de estas relaciones. Es decir que cada quien se encuentra en un universo particular del cual extrae, también de

forma personal, múltiples interpretaciones; en esta relación entre lo físico y lo anímico, la consciencia no existe sino apoyada en un cierto medio material ya dado para el individuo en el cual éste se realiza y al que termina de construir tornándolo inteligible. El cuerpo, así como el mundo físico de los objetos —tanto como el mundo ya también dado de la cultura— son el suelo del que se nutre la consciencia, sin poder jamás desarraigarse de ellos, pues sin ellos no es.

De lo anterior se desprende que no existe una consciencia *per se*, es decir, como ente metafísico preexistente que llegue y se instale en un ser así como así, sino que toda consciencia está enraizada en el cuerpo que la construye y la vive. Por consciencia debe entenderse toda situación del yo, ya sea de pensamiento o emocional: el cuerpo dota de espesor real a un determinado estado anímico, y con ello éste se torna cierto. Así, todas las manifestaciones corporales son significativas de por sí, no un mero acompañamiento o repercusión de estados de consciencia. Esto es así, porque el cuerpo mismo es de por sí intencional: al concebir al hombre como un ser-en-el-mundo, la consciencia debe ser ya de por sí una remisión de objetos, un hacer entre las cosas, y el cuerpo ya de por sí significativo.

En la relación entre cuerpo fenoménico y proyecto existencial, queda establecido que los actos psíquicos se apoyan en disposiciones fisiológicas, a la vez que los procesos orgánicos están ligados con direcciones psíquicas: lo fisiológico y lo psíquico reintegrados a la existencia están orientados hacia un polo intencional, hacia un mundo.

La experiencia del cuerpo vivido posee características que la diferencian de todo otro objeto: acompaña permanentemente al sujeto constituyendo lo que se ha llamado un campo de presencia primordial pues, tal y como se ha visto en Marcel, en Sartre y en Merleau-Ponty, el cuerpo vivido no puede ser aprehendido como cualquier otro objeto, es un punto de vista constante que no puede ser visto, a su vez, desde otro punto anterior a él. Además, posibilita la percepción, de hecho es la condición *si ne qua non* de la misma, pero no puede ser perceptible de la misma manera en que lo son todos los demás objetos; por lo tanto, único entre las cosas, puede proporcionar sensaciones dobles: la mano que toca una parte del cuerpo es a la vez tocante y tocada. Posee un valor afectivo ya que puede vivir dolor o placer y no nada más ser un objeto representable. Tiene un peculiar vínculo con el movimiento, pues a diferencia de todo otro objeto que es movilizado y que se encuentra pasivo, el cuerpo al moverse forma parte del movimiento en sí.

El cuerpo no es sólo relación con el espacio circundante, sino que únicamente puede vivirse en el cuerpo de los demás y por el cuerpo de los demás, no hay un yo suficiente y autónomo sino que el cuerpo se experimenta por la mediación de la experiencia corporal del prójimo.

Merleau-Ponty (1976, 2000) examina tres vertientes de la corporalidad que denomina sentidos de la corporeidad: la espacialidad, la sexualidad y la palabra. Con respecto a la primera señala que

en esa aprehensión unitaria del propio cuerpo y de su postura en el mundo intersensorial, se da una espacialidad no objetiva, sino vivida, donde esa estructura unitaria está correlacionada con las tareas que la persona se propone realizar. El saber del cuerpo siempre lo sitúa en el espacio, como un aquí en relación con una actividad efectiva o posible, por eso es tanto experiencia de mi cuerpo como experiencia de mi cuerpo en el mundo, y la espacialidad correspondiente al esquema corporal no es de posición, sino de situación; el espacio vivido supone siempre la estructura "punto-horizonte" del aquí donde se ubica el cuerpo. Entonces, espacio sólo hay para un cuerpo que actúa, que ejecuta movimientos entre objetos, es decir, sólo hay espacio para un esquema corporal que lo vive; las tareas que proyecta son las que determinan las posturas y promueven la vivencia del espacio que se prolongará, posteriormente, en la idea del mismo. No es posible, entonces, separar una consciencia forjadora de un proyecto existencial, de un cuerpo-mecanismo que traduce en acción real tal proyecto, sino que el ser-en-el-mundo implica una trascendencia activa de la consciencia: el movimiento por el cual se lanza hacia una cosa y hacia el mundo por medio de sus órganos y de sus instrumentos.

En cuanto a la vida sexual, Merleau-Ponty señala que, en principio, ésta es una modalidad de la existencia, pues el significado de la sexualidad se halla ligado en cada persona con la totalidad de su propio mundo, y es de tal magnitud, que en ella se puede vislumbrar la elaboración de una forma general de vida. Dicha elaboración se expresa más en la sexualidad que en la espacialidad o la motricidad, por el hecho de estar dotada de tonalidades afectivas y ser representativa de la forma en la que un hombre establece relaciones con otros seres. En la sexualidad es donde se percibe más claramente cómo, en el orden humano, la sola facticidad no proporciona explicaciones válidas, pues lo fáctico se engarza en una consciencia que le da significación. La sexualidad, presente siempre como una atmósfera en la vida humana, se destaca entre las demás conductas porque configura una particular intencionalidad en la que se vislumbra el encuentro de un cuerpo con otro y encarna, por ese mismo hecho, la elección existencial al implicar la sensibilidad al cuerpo ajeno. La sexualidad constituye una apertura al prójimo y a la vida interhumana: la importancia que se concede al cuerpo, las contradicciones del amor, se vinculan con un drama más general que depende de la estructura metafísica del cuerpo, a la vez objeto-sujeto para el otro y sujeto para sí.

Asimismo, Merleau-Ponty señala dentro de su teoría del cuerpo propio en tanto que expresión, la necesidad de apelar al lenguaje, mismo que considera no como un proceso meramente fisiológico gobernado por leyes objetivas, ni tampoco un conjunto de sonidos a los que se les dota de significado. Este autor establece un paralelismo entre la relación palabra-pensamiento y la relación habla-cuerpo, es decir, entre el modo en que interviene el signo verbal en la significación y el modo en que lo hacen los aparatos fisiológicos en el proceso de habla. Son problemas conexos, aunque disociables analíticamente, en los que se hace patente la centralidad de la obra del autor, consistente en el mutuo involucramiento de facticidad y sentido. El significado no es independiente

del signo a tal grado que la palabra en el hablante no traduce un pensamiento sino que lo realiza; expresarse verbalmente quiere decir completar la propia idea que antes de alcanzar expresión sólo está esbozada; esto es lo que explica que la actividad de pensar exija necesariamente a la palabra, aun en la meditación solitaria. Ya Cassirer ha señalado que los significados de los signos del lenguaje y de todos los signos, no son ni indiferentes al significado, ni arbitrariamente sustituibles, porque todos dependen de una especial manera de organizar la experiencia; todo idioma, en su fonética o en su sintaxis traduce, para el grupo que lo habla, ciertos elementos constantes y recurrentes de su experiencia sensible.

Entre pensamiento y palabra se da la misma conexión que entre existencia y corporeidad: así como todo ser-en-el-mundo tiene un cuerpo, o más correcto aún, así como toda modalidad existencial determinada se realiza con la participación de un cuerpo humano determinado; de la misma manera el pensamiento no es algo interior que existe fuera del mundo y fuera de las palabras, sino que tiende hacia la expresión como a su acabamiento y, además, el uso que cada quien hace del lenguaje plasma una configuración particular dentro del sistema de la lengua: los diversos lenguajes son otras tantas maneras para el cuerpo humano de celebrar el mundo y, finalmente, de vivirlo. El habla manifiesta diversas maneras de proyectarse en el mundo, puesto que la palabra es una acción que expresa posibilidades interiores del sujeto; en esa medida, hablar es uno de los usos posibles del cuerpo. En este sentido, el habla ofrece un ejemplo más de esa actividad definitoria del cuerpo humano que consiste en apropiarse, a través de una serie indefinida de actos discontinuos, de núcleos significativos que sobrepasan y transfiguran sus poderes naturales.

Queda claro entonces que en el mundo de lo humano la facticidad pura constituye una abstracción; de hecho, no existe, ya que siempre aparece envuelta en sentido. Sin embargo, una facticidad es indispensable pues sólo por su mediación puede brotar la intencionalidad. Toda conducta de un individuo se asienta, en primer término, en un acervo genérico ya dado, al que se le suman los avatares de una vida particular. Así, el hombre no es una cosa, algo pleno de por sí, sino una vinculación con las cosas; en consecuencia, la teoría de la percepción —como también se le conoce a la propuesta de Merleau-Ponty— engloba una teoría del cuerpo propio. La unidad de los objetos que se perciben no es una unidad pensada, sino que se la experimenta como correlato del cuerpo en tanto que éste puede ejecutar acciones. En síntesis, no es posible aprehender el mundo fuera del movimiento del cuerpo hacia el mundo, ni se puede aprehender el mundo fuera del movimiento del cuerpo, que lo lee en función de sus posibilidades propias: el cuerpo organiza lo percibido según sus posibilidades y necesidades y forma con ello un sistema, una estructura.

Entonces, el cuerpo es centro total de referencias en la medida en que aparece simultáneamente con el mundo —pues la única manera de entrar en contacto con el mundo es pertenecer al mundo—; es lo que lo hace perceptible, cognoscible, vivible. El cuerpo sintetiza los estados del ser-en-el-

mundo y, en esa medida, es la condición de posibilidad de todas las facticidades del mundo (como el pertenecer a una clase social, a una nación, tener un carácter determinado y un pasado, es decir, a todo lo que Sartre denomina como facticidades) pero configura una facticidad peculiar, pues no es ninguna de las otras ni la suma de todas ellas. El cuerpo es, entonces, parte inalienable de la condición del ser humano que es ser en situación, situación que se vive, se existe, según una peculiar modalidad de la consciencia. La propia corporeidad forma parte de las estructuras de la autoconciencia, pero de aquella que se le llama como no posicional, es decir, que el cuerpo propio no aparece, en principio, como un objeto cognoscible, sino vivible y, en esa medida la consciencia no cesa de tener un cuerpo.

El cuerpo es entonces el medio general de poseer un mundo. El hombre individual es un dador de sentido, por cuanto su cuerpo configura el mundo según una intencionalidad peculiar, y todo proceso humano es de por sí significativo; sin embargo, ni el cuerpo deja de ser una organización biológica relativamente estable, un conjunto de disposiciones y de facultades con que el hombre se encuentra ya al nacer ni, por otra parte, el mundo deja de ser una realidad que él no ha constituido; entre esa organización corporal y el mundo existe una correlación. El mundo aparece no como un sistema de objetos cuya síntesis efectúo, sino como un sistema abierto de cosas hacia las cuales me proyecto: tal es la intencionalidad.

Y primordial es la intencionalidad: Bajo la influencia de C. Brentano, que fundamentaba su psicología de los sentimientos en la intencionalidad o proyección hacia un objeto, el creador de la fenomenología, E. Husserl, adoptó dicho concepto para completar y afinar su análisis de la consciencia, a la que desde entonces comprendió como centro de emanación de intencionalidades hacia los objetos o, lo que es lo mismo, consciencia interesada en el mundo. La caracterización de la consciencia como intencional comporta profundas modificaciones en el seno de la tradición subjetivista del conocimiento, ya que entonces la consciencia pasará de pura unidad previa del sujeto que fundamenta lo existente, *cogito* cartesiano, a devenir unidad subjetiva que se sabe por naturaleza inscrita en el mundo e inevitablemente interesada por él. Con el concepto de intencionalidad se vinculan, pues, de un modo más perfecto, los dos polos irreconciliables del conocimiento, sujeto y objeto, en una estructura que, si bien parte del sujeto, coimplica ambos extremos. (Cfr. Abbagnano, 1996: 692-695).

Según Sartre (1972) la existencia es un hecho contingente, puesto que un hombre pudo no existir, pero si existe está, entonces, en una determinada situación, ser significa estar ahí, a lo cual denomina como una necesidad ontológica, al igual que la intencionalidad. La situación en la que un hombre se encuentre, que también es contingente, es un hecho fáctico (correspondiente a la necesaria facticidad del para-sí, que se diferencia del en-sí) y es precisamente la corporeidad la que asegura en el hombre esa facticidad del para-sí, que le permite existir en una situación específica, determinante a su vez de un punto de vista con respecto al mundo.

Las anteriores apreciaciones se sintetizan en la descripción fenomenológica de la corporeidad, que comprende tres dimensiones ontológicas: la del cuerpo como ser-para-sí --el cuerpo vivido--, como cuerpo-para-otro --el cuerpo percibido-- y en tanto que cuerpo-para-sí conocido por el otro --el cuerpo interpretado--; pero para dar cuenta cabalmente de las implicaciones de las dimensiones ontológicas de la corporeidad, antes habrá que observar cómo se construye el cuerpo en sí mismo, es decir, a partir del esquema, la imagen y la postura corporal. La articulación de estas tres categorías, tal y como aparecen en el presente texto, son elaboración propia pues no se ha seguido a ningún autor, sino que tras la revisión de lo que ellas comprenden y lo que se ha señalado hasta este momento, se ha formulado de esta manera. En consecuencia, conviene señalar que muchas veces se confunde el esquema con la imagen corporal, pues en los primeros trabajos al respecto (por ejemplo Schilder, 1994; Bernard, 1994) su frontera aparecía difusa, sin embargo ha sido Dolto (1986) quien ha establecido con claridad la diferencia y elaborado con detalle la imagen corporal. En lo que respecta a la postura corporal, los planteamientos han sido retomados principalmente de Lowen (2001)<sup>9</sup>.

### ***Del esquema corporal***

Todo cuerpo es, en principio, una estructura anatomofisiológica; sin embargo, planteada como tal, ésta sólo existe en los cadáveres puesto que en cada uno de nosotros dicha estructura siempre está en movimiento lo cual tiene múltiples implicaciones pues es sinónimo de estar vivo. Así, el esquema corporal es el mapa tridimensional de la estructura anatomofisiológica en movimiento --en vida-- que cada quien tiene de sí; es una vivencia propioceptiva imposible de traducir, es el mundo de las impresiones y sensaciones tal y como se dan sin que existan significados que las traduzcan pues cuando esto sucede ya no se está en el plano del esquema corporal.

Este mapa tridimensional existe como unidad corporal que se verifica en la experiencia inmediata; si bien se percibe dicha unidad, es cierto que se trata de algo más que una percepción, a ello se le denomina esquema corporal. Tal esquema corporal está anclado directamente en la estructura anatomofisiológica pero no es sinónimo de ella: dado que esta última siempre está en movimiento, hay una constante apreciación de su funcionamiento, de tal suerte que el esquema corporal es la vivencia --visual y motriz- tridimensional de la estructura anatomofisiológica en funcionamiento; es una percepción, una sensación y una apariencia; es la representación formada mentalmente del propio cuerpo, es decir, la forma en la que éste se aparece a cada quien. El esquema corporal y sus cambios constituyen elementos esenciales en el conocimiento del cuerpo; la cartografía, ya visual, ya motriz, no es el patrón fundamental por el que hay que medir todos los

<sup>9</sup> El postular que el cuerpo se estructura con base en estas tres categorías --esquema, imagen y postura corporal-- así como la forma en la que quedan establecidas y las relaciones que mantienen, es una formulación propia guiada por diversos planteamientos de distintos autores --Bernard, 1994; Dolto, 1986; Lowen, 2001 y Schilder, 1994; principalmente--; sin embargo, es responsabilidad propia la concepción tal y como aparece en el presente texto.

cambios posturales, sino que cada cambio reconocible penetra en la consciencia ya cargado de una relación con algo que pasó antes, de manera que el producto final de todos los intentos que tienden a apreciar la posición corporal o el movimiento pasivo, llega a la consciencia como un cambio postural ya traducido y esquematizado. Para designar ese patrón, por el cual se miden todos los cambios de postura antes de penetrar en la consciencia, se propone la palabra esquema. Como se cambia continuamente de posición, se está siempre construyendo un esquema corporal que sufre una transformación constante. Cada nueva posición o cada nuevo movimiento se registra en ese esquema plástico, en tanto que la actividad cortical pone a ese esquema en relación con cada nuevo grupo de sensaciones suscitadas por la nueva posición. Una vez establecida esta relación, surge de ella un conocimiento de la posición.

Este esquema se integra porque el sujeto dispone de ciertas sensaciones: observa algunas partes de la superficie corporal, tiene impresiones táctiles, térmicas, de dolor; recibe sensaciones de los músculos o de la inervación de los mismos, las provenientes de las vísceras, etcétera. Estas sensaciones se proyectan sobre un primer esquema al que se agregan los cambios subsiguientes y mediante perpetuas alteraciones de la posición se construye, constantemente, un esquema corporal sujeto a cambios continuos. Cada nuevo movimiento queda registrado sobre el primer esquema plástico al cual se relaciona cada nuevo grupo de sensaciones provocadas por el movimiento, por virtud de la actividad en la corteza cerebral.

Existen dos tipos de esquemas: los posturales, que dan la sensación de la posición del cuerpo, la apreciación de la dirección del movimiento y la conservación del tono muscular, y los esquemas de la superficie del cuerpo, que permiten localizar en la piel los puntos en que ésta es tocada. A estos dos tipos de esquemas se le agregan datos, de tal manera que el sujeto puede apreciar aspectos temporales de los distintos estímulos recibidos. Gracias a la existencia de estos esquemas es posible proyectar el reconocimiento de las posiciones corporales, movimiento y localización más allá de los límites del propio cuerpo, como sucede con la utilización de instrumentos y herramientas; de hecho, sin esta facultad y sin los esquemas que la crean, de nada valdría intentar el uso de herramientas. Todo cuanto participa de los movimientos conscientes del cuerpo se agrega al esquema que cada quien tiene de sí y, en lo sucesivo, forma parte de tal esquema.

El esquema corporal se encuentra en perpetua autoconstrucción y autodestrucción. En las fases del proceso de construcción y destrucción sobresalen dos tendencias humanas principales: una de ellas es la cristalización de unidades, aseguramiento de puntos de reposo de carácter definido y con ausencia de toda transformación; la otra apunta hacia la obtención de un flujo continuo, de una mutación permanente. Estas diferencias se reflejan en las ideas de eternidad y transitoriedad; así, lo pasajero y lo estable son distintas fases del proceso de construcción creadora.

Entonces, el esquema corporal es la configuración topográfica del cuerpo que cada cual posee, una estructura organizada que lo representa; esencialmente es un modelo perceptivo del cuerpo como configuración espacial, que permite al individuo diseñar los contornos de su cuerpo, la distribución de sus miembros y de sus órganos y localizar los estímulos que se aplican, así como las reacciones con que el cuerpo responde. Las experiencias tempranas son particularmente importantes en la creación del esquema corporal, aunque éste nunca termina de realizarse del todo; por ejemplo, aquellas enfermedades que provocan acciones particulares sobre el cuerpo también modifican el esquema corporal.

El conocimiento que permite emplear diariamente el cuerpo en las actividades más triviales depende de la asociación de esquemas que se codifican indefinidamente y que, por lo tanto, son esencialmente plásticos, aunque también de naturaleza fisiológica puesto que se fundan en procesos corticales. Tendrá que agregarse que el desarrollo del esquema del cuerpo corre paralelo en gran medida al desarrollo sensorio-motriz; de hecho, aparentemente hay dos factores fundamentales que desempeñan un papel especial en la creación de la imagen del cuerpo: uno es el dolor y el otro el control motor de los miembros (Cfr: Aulagnier, 1994; Morris, 1996; Schilder, 1994)<sup>10</sup>.

Sin duda, en la estructura total del esquema corporal, las zonas erógenas desempeñan un papel preponderante y, por ende, tienden a una mayor carga libidinal —lo que permite establecer que hay una relación entre las partes sensorias del cuerpo y las estructuras libidinales—; pero no hay ninguna razón para suponer que en el erotismo concerniente a la superficie del cuerpo carecen de importancia las actividades musculares, por lo tanto, también todo acto de prensión, succión o tanteo tiene una enorme influencia sobre la estructura del esquema corporal.

Cabe agregar, por su importancia psicológica —y que a la postre se convertirán en datos antropológicos fundamentales, como en la magia—, lo que respecta a los orificios del cuerpo, puesto que mediante ellos se establece un estrecho contacto con el mundo exterior; a través de ellos se incorporan aire, alimentos, productos sexuales; por ellos se excreta orina, productos sexuales, materia fecal, aire. Entonces, en el esquema corporal existen ciertos puntos caracterizados que, a la vez, tienen una gran carga erótica. Se sabe ya que a través de los orificios se realizan las funciones de la vida y, una vez más, se debe señalar la relación entre las partes puramente sensorias del esquema corporal y las estructuras libidinales, que guardan tan íntima relación con los afanes. Por otro lado, la forma en la que se viven las otras partes del cuerpo es, por ejemplo, en relación a su peso; en principio se siente la mayor parte del peso en los pies y esta sensación desciende en la medida en que se asciende por el cuerpo, aunque existe otro punto de carga que es el abdomen y, por último, otro que es la parte inferior de la cabeza. Igualmente existen miembros que gozan de una particular función, como son las manos que al mismo tiempo son parte del cuerpo pero

<sup>10</sup> Este postulado es uno de los que dan pie a la presentación del siguiente apartado sobre la gestualidad del dolor.

pueden, a su vez, tocarlo; por ello, la motilidad de las manos adquiere particular significación y, en esa medida, aquellas partes del cuerpo que se hallan al alcance inmediato de las manos difieren en su significación de aquellas que no lo están.

Cuando se come o se bebe, o al respirar, algo del mundo externo se agrega al esquema corporal, pero mientras no traspase la zona sensitiva, sigue siendo externo. Una vez que el alimento traspone la zona sensitiva desaparece como objeto aunque, de una u otra manera, no se suma al esquema corporal sino que, psicológicamente hablando, es inmediatamente digerido por éste. Así, es una de las manifestaciones de la parte psicológica del esquema corporal. Cuando se emite orina, ésta es remitida, hasta cierto punto, al cuerpo; lo que una vez formó parte del cuerpo, no vuelve a perder por completo esta cualidad. De aquí se desprenden algunos principios, por ejemplo de la magia, en donde una parte del cuerpo tiene la capacidad de sintetizar al ser<sup>11</sup>; o bien, es una de las bases que dan pauta a patologías como ciertos tipos de anorexia y bulimia, donde existe la noción de que todo alimento permanece en el cuerpo y lo engorda (Cfr: Maldonado, 1998). Hay aquí una extensión del esquema corporal hacia el mundo. Más complicado es el problema de la voz y el lenguaje puesto que el sonido que yo produzco no es completamente independiente de mí. La organización del esquema corporal es sumamente flexible. “En el hombre, pensado como sujeto, la experiencia del contacto, al menos en una parte fundamental, es proporcionada por la voz, si bien de una manera compleja y contradictoria. La voz es lo que sale del cuerpo, es —como prefiere decir Herman Parret— ‘ese pedazo de cuerpo que se escurre’. Pero sale para integrarse al mundo y a la vez para que el mundo quede integrado en mí. La voz —como, o con el soplo de mi respiración— es una cosa que yo entrego al mundo, del mismo modo que si estuviera entregando a éste-que-habla. Yo no puedo oír mi voz fuera de ella como lo hacen los otros a quienes la dirijo. Cuando yo me oigo hablar siento que estoy ahí donde actúa mi voz. Y sin embargo no puedo saber exactamente dónde está actuando mi voz” (Dorra, 2005: 28).

Bien, hasta ahora se ha visto el esquema corporal como una unidad, pero hay que agregar que dicha unidad se encuentra en constante peligro de perder ciertas partes puesto que algunas de ellas, quizá todas, no se encuentran ahí de manera constante, sino que son expulsadas; como se ha dicho, existe tanto la tendencia a construir el esquema corporal, como la tendencia contraria, tal es el caso de la excreciones. El esquema corporal se mantiene estable sólo durante un breve lapso y se altera inmediatamente después. La estabilidad de los cuadros en la vida psíquica probablemente sólo signifique una fase pasajera con la cual es posible contrastar la fase siguiente; pero no cabe duda que en la vida psíquica hay una tendencia a formar unidades, aunque también, toda vez que son creadas, tenderán inmediatamente al cambio y a la destrucción. El proceso de construcción es de un bajo continuo, aun cuando tenga lugar la ruptura del esquema corporal; la destrucción es, en otras palabras, una fase parcial de la construcción, que es un planeamiento y una característica general de la vida.

<sup>11</sup> Como lo ha hecho notar Frazer en *La rama dorada*.

El esquema corporal se elabora a partir de la experiencia corporal de distinta índole, su permanente construcción y destrucción corre de manera paralela, como ya se ha señalado, al desarrollo de la motricidad, misma que está siempre ligada de modo directo o indirecto a una experiencia emocional impuesta por la relación con otras personas, o bien; las partes del cuerpo que las manos pueden alcanzar fácilmente difieren en su estructura psicológica de aquellas partes que sólo pueden alcanzar con dificultad; igualmente, las partes del cuerpo visibles son diferentes de aquellas que no lo son; por lo tanto, la adaptación emocional es esencialmente de origen postural.

Para finalizar, cabe señalar el supuesto de que el esquema corporal no sólo tiene un desarrollo ontogenético, sino también uno filogenético, aun cuando sea sumamente difícil determinarlo. Una de las formas posibles de estudiar semejante supuesto es a partir del dolor, ya que juega tan importante papel en el desarrollo del esquema corporal; al compararlo con experimentos en animales se tiende a concluir, por la diversidad de experiencias manifiestas ante el dolor, incluso en mamíferos mayores, que la integración del esquema corporal en todos su ámbitos —fisiológico, anatómico, psíquico, emocional— es característica de los niveles superiores de la evolución filogenética.

### ***De la imagen corporal***

La imagen corporal es un cuadro mental o una representación imaginaria —real o ficticia, es decir, que refleja con precisión o distorsión— del esquema corporal, que tiene un interior y un exterior; tanto los aspectos biológicos como los psíquicos se encuentran involucrados en la construcción de esta imagen corporal, misma que vive al cuerpo como unidad y en acción, pues es percibida y no hay percepción sin acción. Las percepciones sólo se forman sobre la base de la motilidad y sus impulsos, por lo tanto, los cambios dados en ella ejercen una influencia determinante sobre la estructura de la imagen corporal. En la imagen corporal, sumamente cambiante, se observa la relación que guardan las impresiones de los sentidos con los movimientos, la motilidad en general y la percepción que se tiene de la misma.

Así como el esquema corporal se encuentra anclado o, mejor dicho, es la estructura anatomofisiológica en movimiento, la imagen corporal está anclada o mejor dicho es la percepción del esquema corporal y como tal carece de significados precisos, de hecho, es ajena a la palabra; su universo es el de la percepción que, en cuanto tal, es el mundo de las cadenas de significantes que eventualmente se enlazan con significados pero cuando esto sucede ya no se está en el plano de la imagen corporal.

La imagen corporal y las percepciones están basadas en los mismos procesos somáticos fundamentales, pero se debe considerar que también existen procesos intelectuales, de pensamiento, elementos de delirio relativos al cuerpo. Hay una línea que comunica la sensación, la percepción, la

imaginación y el pensamiento. Los procesos de pensamiento relativos al cuerpo también se basan en la actitud total, en los afanes libidinales y en las percepciones. La labilidad de la imagen corporal hace posible que determinadas experiencias pueden ser alteradas y distorsionadas por elementos psíquicos. Este cambio puede operarse en el campo perceptivo, en el de la imaginación y/o en el de los procesos de pensamiento. Cada vez que se encuentre un profundo cambio en la estructura libidinal, se observará que la imagen corporal sufre modificaciones.

Si el esquema corporal es, en principio, el mismo para todos los individuos de la especie humana —siempre en correspondencia directa con el mismo estrato cultural, edad, etcétera—; la imagen del cuerpo, por el contrario, es propiedad de cada uno, pues está ligada al sujeto y a su historia personal. Es específica de una libido en situación, de un tipo de relación libidinal. Así, resulta que el esquema corporal es en parte inconsciente, pero también preconscious y consciente, mientras que la imagen corporal es eminentemente inconsciente, puede devenir en parte preconscious y solamente cuando se asocia a un lenguaje consciente es que utiliza metáforas y metonimias referenciales y puede reconocérsele (Cfr: Dolto, 1986).

La imagen corporal es la síntesis viviente de las experiencias emocionales; de ahí que se le considere como imagen —básicamente en términos de virtualidad más que de facticidad—, y en esa medida responde más a la percepción que cada quien tiene de sí y del mundo, que a la facticidad del mismo; es decir que si el esquema corporal está anclado inevitablemente en la estructura anatomofisiológica, la imagen corporal está anclada a la percepción que cada quien tiene a su vez de su estructura anatomofisiológica, a través del esquema corporal, de modo que puede o no corresponder con la misma. Es posible tener un esquema corporal determinado y una imagen corporal que no responda a las mismas características. La relación entre el esquema y la imagen corporales puede sufrir trastornos y suministrar así informaciones falsas: puede hacer creer que las partes del cuerpo ocupan más espacio del que realmente ocupan (hiperesquemata); es capaz de sugerir que las partes corporales ocupan un espacio menor que su espacio real (hipoesquemata), o bien puede hacer creer que ocupan otro lugar (paraesquemata) (Cfr: Schilder, 1994). Tal es el caso, por ejemplo, del “miembro fantasma”, es decir un miembro que ha sido amputado pero del cual se sigue sintiendo su presencia: duele, da comezón, siente frío... A partir de este fenómeno es posible señalar la diferencia entre esquema e imagen corporal. La amputación modifica inevitablemente el esquema corporal —pues como se ha dicho éste está anclado en la estructura anatomofisiológica, misma que ha sido amputada— por la falta de un miembro; sin embargo, la imagen corporal no se adecua a la falta; en la imagen prevalece el miembro que en el esquema ya no existe.

La percepción y la respuesta motriz son los dos polos de la unidad del comportamiento, aunque también hay que considerar que la motricidad está siempre ligada de manera directa o indirecta a una experiencia emocional impuesta por una relación con otras personas. Cuando se

percibe o se imagina un objeto o cuando se construye la percepción de un objeto, no se actúa como un mero aparato receptor, pues siempre existe una personalidad que experimenta la percepción. Vivo mi cuerpo simultáneamente con el de otro en virtud de la emoción que éste expresa y que suscita en mí. La percepción que se tiene del cuerpo de otra persona y de las emociones que éste expresa es tan primaria como la percepción del propio cuerpo y de las emociones que él expresa. En el campo de la percepción sensorial el propio cuerpo no difiere del cuerpo de los demás, este aspecto relacional es a la vez indisolublemente perceptivo, dinámico y emocional, no solamente fisiológico. Lo anterior puede hacer que la imagen corporal se modifique en correspondencia con lo que se percibe de la imagen corporal y se interpreta de la postura corporal de los demás, o bien de lo que se percibe sobre la percepción de lo que el otro percibe de la imagen corporal propia y lo que se interpreta de la interpretación del otro de la postura corporal propia; de tal suerte que se configure la imagen corporal propia, ajena al esquema corporal propio.

Al ser los ojos una de las principales fuentes de aprehensión del mundo, tienen vital importancia en la construcción de la imagen corporal y, nuevamente, existe una gran diferencia entre las partes del cuerpo que se encuentran a la vista y las que no. Cada parte del cuerpo aparece de forma diferente a la imagen corporal —y ya se señaló que el esquema corporal se encuentra en relación con las estructuras libidinales— de tal suerte que las estructuras libidinales se reflejan en la estructura de la imagen corporal. Aquellos individuos en quienes se intensifique un deseo parcial habrán de sentir, en el centro de su imagen corporal, el punto particular del cuerpo correspondiente con ese deseo. Pero no cabe duda que la actividad propia es insuficiente para construir la imagen del cuerpo. Los contactos con los demás, el interés de los demás por las distintas partes de propio cuerpo, son de enorme importancia para el desarrollo de la imagen corporal. Cada vez que una parte dada obtenga primacía en la imagen del cuerpo, cesará la simetría y el equilibrio internos de la imagen corporal. El dolor, la disestesia, las zonas erógenas, las acciones de las manos sobre el cuerpo, las acciones de los demás sobre éste, el interés de los demás por él y el escozor provocado por las funciones del propio cuerpo son factores importantes para la estructuración definitiva de la imagen corporal. Esta dependencia de la imagen corporal propia con el entorno, se torna particularmente significativa al observar la correspondencia entre las construcciones culturales del cuerpo y las individuales; lo que se diga del cuerpo, lo que de él se exalte, las imágenes —por lo general idealizadas como la publicidad bien lo sabe— que se presenten, tendrán un lugar prioritario en la construcción de la imagen corporal que cada quien se haga de sí y que serán, a su vez, primordiales en la elaboración del esquema corporal de cada quien.

Resulta entonces que las imágenes ópticas son fundamentales en la construcción de la imagen corporal, pero ello se rige bajo un importante principio: no sólo se ve el propio cuerpo en la misma forma en la que se observan los cuerpos exteriores, sino que también se representa al cuerpo propio como se hace con el mundo exterior, y a esta representación óptica siguen las representaciones táctiles.

Con este fin se crea un punto mental de observación frente a cada quien y exterior al ser; cada quien se observa también como si observara a otra persona<sup>12</sup>. Así como la experiencia óptica desempeña un considerable papel en la relación con el mundo, también desempeña una función dominante en la creación de la imagen corporal. Pero la experiencia óptica es también una experiencia mediante la acción. Gracias a estas acciones y determinaciones se logra dar forma final al yo corporal; donde la imagen corporal es un cuadro mental al mismo tiempo que una percepción.

Los sentidos habrán de influir sobre la motilidad, y ésta habrá de incidir sobre los sentidos, si bien la motilidad también está dirigida hacia los afanes, las tendencias y los deseos y en esa medida, la libido narcisística tiene por objeto la imagen del cuerpo; pero el propio cuerpo sólo puede existir como parte del mundo y, puesto que es necesario construir tanto el cuerpo como el mundo, y puesto que el cuerpo no difiere, en este sentido, del mundo, debe haber una función central de la personalidad que no sea ni mundo ni cuerpo, de aquí la importancia de la imagen corporal, tan lábil, según la cual el cuerpo se expande o se contrae de acuerdo con las necesidades emocionales. Cuerpo y mundo son experiencias mutuamente correlacionadas<sup>13</sup>. El cuerpo habrá de proyectarse hacia el mundo, y el mundo habrá de introyectarse en el cuerpo en un continuo intercambio. La imagen corporal no se da por sí sola: hay que desarrollarla y construirla; la libido narcisística se adhiere a las distintas partes de la imagen corporal de tal manera que en las diferentes y sucesivas etapas del desarrollo libidinal, la imagen corporal va cambiando de continuo.

La imagen del cuerpo no es un fenómeno estático desde el punto de vista fisiológico; sino que adquiere, construye y recibe su estructura merced a un continuo contacto con el mundo. No es una estructura sino una estructuración en la cual tienen lugar permanentes cambios, todos los cuales guardan relación con la motilidad y con las acciones del mundo externo<sup>14</sup>. La imagen corporal y el cuadro --percepciones y representaciones-- del mundo conducen a cambios vegetativos y de ello se desprende que el cuerpo se halla dominado por la imagen corporal estrechamente ligada al mundo exterior y, dado que el cuerpo marca actitudes hacia el exterior, las diferentes funciones de un órgano

---

<sup>12</sup> Gracias a este proceso de la construcción de la imagen corporal --se ve como si se viera a otra persona que, en realidad, es uno mismo-- es que se da ese permanente intento por asimilarse a las imágenes corporales --los cuerpos-- que se presentan. El ejemplo más señalado al respecto es el de las fotos publicitarias de cuerpos que aparecen como deseables --tanto el poseerlos como el tenerlos--; al introyectar esa imagen y observarse a sí mismo cercano o lejano de ella, es que se construye la imagen corporal, lo que a la larga acarreará cambios en el esquema y la postura corporal.

<sup>13</sup> De aquí el que se encuentren constantemente cosmovisiones en las que el universo se representa de la misma manera en la que se comprende al cuerpo. De aquí también el que constantemente se esté señalando que el cuerpo es el punto de partida para la comprensión del mundo --tras complejos procesos, como el señalado páginas arriba, acerca de los esquemas de las imágenes y las proyecciones metafóricas-, para la infinidad de representaciones que se tienen del mismo; en suma, que el cuerpo es el eje del mundo.

<sup>14</sup> Si no se concibiera al mundo con determinadas cualidades similares a las de los cuerpos, se estaría siempre en permanente contradicción lo cual --como se puede observar en los casos de esquizofrenia u otras patologías que precisamente lo que viven es una desarticulación de su realidad con respecto al mundo-- tendría como consecuencia, simple y llanamente, la locura.

específico y la sensación que provoca habrán de modificar las actitud hacia los objetos vinculados con el funcionamiento de ese órgano, como sucede con la sexualidad<sup>15</sup> y la alimentación; de esta manera, toda enfermedad orgánica o lesión del soma altera inmediatamente la imagen corporal.

Además, algunas partes del cuerpo pueden desvincularse de éste en cierto grado, tal es el caso de la manos y, de forma particular, de los dedos o de la mayoría de las protuberancias. Lo anterior muestra cómo la coherencia de la imagen corporal difiere en sus distintas partes donde la configuración anatómica juega un papel fundamental. Toda protuberancia pertenece menos al cuerpo, ello, en correspondencia con la función libidinal, lo que puede traer consigo el temor de perder las partes del cuerpo que guardan una relación menos estrecha con el resto; es el temor de que se dañe la integridad del cuerpo, integridad que se basa en las cualidades internas del esquema corporal. También puede existir un temor general en lo concerniente a la integridad total del cuerpo, es decir, el temor al desmembramiento. Hay que agregar entonces que la imagen del cuerpo –al igual que el esquema corporal-- depende de los procesos anímicos; cuando se construye una imagen duradera y coherente del cuerpo se hace a partir del estado emocional que se basa en tendencias biológicas: la unidad de la imagen corporal refleja la tendencia vital de la unidad biológica. En respuesta a la necesidad emocional, las partes del cuerpo se proyectan hacia el mundo exterior. La labilidad del esquema corporal, en el aspecto meramente perceptivo, guarda una estrecha correspondencia con los cambios en la imagen corporal por influencia de la emoción y de lo imaginativo.

Es sabido que todo proceso de maduración está estrechamente vinculado a la experiencia; en el caso de la imagen del cuerpo, se puede suponer que existe un factor de maduración responsable de los contornos del esquema corporal, pero la forma en que se desarrollan dichos contornos y el ritmo de su evolución dependen en gran medida de la experiencia y la actividad y no necesariamente la imagen corporal recorre el mismo camino. Se puede tener un esquema corporal maduro y una imagen corporal inmadura, ya que las tendencias más finas de la imagen del cuerpo habrán de depender más aún de las experiencias vitales, de la enseñanza y de las actitudes emocionales. Así, hay funciones exclusivamente determinadas por la anatomía y la fisiología, pero aun en estos casos la influencia psíquica y la de la experiencia desempeñan cierto papel, lo que modificará la imagen corporal. A la inversa, en la estructura libidinal de la imagen corporal, la experiencia desempeña un papel preponderante, pero aun así esta experiencia debe vincularse con la anatomía y la fisiología.

Es evidente, pues, que se poseen mecanismos que alteran la imagen corporal en un nivel orgánico sumamente profundo; pero también puede haber diferencias orgánicas en la coherencia de la estructura del cuerpo, de tal modo que vuelven más simple la disociación psicológica y orgánica

<sup>15</sup> De aquí que, como lo ha señalado Foucault por ejemplo, la sexualidad es mucho menos una construcción individual, siendo en buena medida social, a grado tal que se ha aprendido qué sentir, cómo y en qué circunstancias.

de las partes del cuerpo. El mecanismo de expansión y contracción de la imagen corporal responde a un nivel orgánico profundo, pero el mismo mecanismo existe en las estructuras psicológicas.

El cuerpo es una construcción que tiene lugar de acuerdo con la situación total de la experiencia del sujeto donde los objetos sólo adquieren su significado dentro del conjunto específico de tales circunstancias, por mucho que haya una fuerte inclinación a pensar que lo único a considerar son las circunstancias del pensamiento. La imagen corporal no es siempre la misma cosa sino que cambia según el “uso” que se haga de ella. El pensamiento lógico de la consciencia lúcida procura construir una imagen corporal en forma tal que se adapte por lo menos a la mayoría de las situaciones. El desarrollo de la imagen corporal corre paralela, en cierto modo, al de las percepciones, pensamientos y relaciones objetales. La imagen corporal sin desarrollar presenta, por lo tanto, marcadas características: muestra una mayor tendencia a las transformaciones; las partes aisladas son menos coherentes entre sí, es más fácil expulsarlas e introducir otras partes en su lugar; pero aun esta imagen corporal incompleta e incoherente es utilizada de manera distinta de acuerdo con los diversos aspectos de una situación; es decir, no se vive sin imagen corporal por mucho que ésta se encuentre sumamente deteriorada.

La imagen corporal se ve modificada de múltiples maneras. Todo deseo y tendencia libidinal cambia inmediatamente la estructura de la imagen del cuerpo y adquiere su verdadero significado a partir de este cambio. En toda acción no sólo se actúa como personalidad sino que se hace con todo y el cuerpo; constantemente se vive con el conocimiento —consciente, relativo, parcial, imparcial, inconsciente— del cuerpo. La imagen corporal es una de las experiencias básicas en la vida de todo individuo; es uno de los puntos capitales de la experiencia vital. Cualquier cosa que se realice —puesto que todo se lleva a cabo con el cuerpo—, busca cambiar la relación espacial del esquema corporal o bien desea alterar la imagen del cuerpo mismo. Cuando se observa algo, se inician inmediatamente ciertas acciones musculares que acarrearán al instante un cambio en la percepción del cuerpo. Todo afán y deseo modifica la sustancia del cuerpo, su gravedad, su masa. También se registran cambios inmediatos en la forma del cuerpo; toda acción lleva la imagen corporal de un lugar a otro y de una forma a otra.

Ahora bien, las experiencias ópticas que llevan a la construcción de la propia imagen corporal conducen, al mismo tiempo, a la construcción de las imágenes corporales de los demás. Lo mismo vale para las experiencias táctiles que son procesos perceptivos de gran complejidad. Toda distinción entre procesos perceptivos y emocionales es artificial. Las tendencias libidinales siempre se dirigen hacia la imagen corporal de otro ser y, por tanto, son necesariamente fenómenos sociales; siempre se hallan dirigidas hacia imágenes corporales situadas en el mundo exterior. Existe además un deseo de adquirir conocimiento a través del tacto, empezando por querer conocer la superficie del cuerpo, la piel, el cutis y también hay curiosidad por las partes internas de nuestro cuerpo y del de los demás;

aunque esta curiosidad se basa principalmente en la visión, no obedece exclusivamente a tendencias ópticas puesto que las tendencias táctiles también desempeñan un papel de mayor o menor importancia según la situación. Existe, pues, una profunda comunicación entre la propia imagen corporal y la de los demás; en la construcción de la imagen corporal hay siempre un continuo tanteo para descubrir qué puede incorporarse al cuerpo, pero un cuerpo es siempre el cuerpo de una personalidad y toda personalidad tiene sentimientos, emociones, tendencias, motivos y pensamientos. Así como se ve y se comprende el cuerpo de otra persona, se comprende de inmediato la acción de esta persona expresada en movimiento. La percepción del cuerpo de los demás y de su expresión de la emoción es tan primaria como la percepción del propio cuerpo y de su expresión emocional. Entonces, no sólo se tiene curiosidad por el cuerpo de los demás, sino que también existe el interés por conocer las emociones de los demás y su expresión a través de los gestos; se busca conocer los pensamientos, emociones, ideas y representaciones de la misma manera en que se busca dar a conocer las propias. No sólo se expresan emociones sino que se desea expresarlas.

Falta señalar la forma en la que la distancia espacial repercute en la construcción de las imágenes corporales. La proximidad en el espacio aumenta la posibilidad de interrelación entre imágenes corporales, además de que el contacto de otras cosas entre ambos cuerpos debe ofrecer una mayor posibilidad de fusión a las imágenes corporales. Es verdad que cuando dos cuerpos se acercan mucho, la distinción óptica se torna más difícil y aumenta la posibilidad de una completa fusión y reconstrucción de la imagen corporal, tanto la propia como la del otro. No debe olvidarse que todo contacto dado o recibido habrá de plantear inmediatamente nuevos problemas relativos a la estructura de la propia imagen corporal y de la del otro. Además, debe considerarse que aparte de la distancia espacial, toda emoción concerniente a otra persona coloca su imagen corporal más cerca o lejos de nosotros, lo que hace surgir la cuestión de la distancia emocional. En este sentido sería erróneo concluir que la distancia metafórica entre las distintas imágenes del cuerpo debe ser igual en el caso de todas las partes del cuerpo, puesto que aquellas que encierran mayor interés erótico se hallan más próximas entre sí que otras que tienen menor interés en ese sentido. Se continúa entonces con el concepto de distancia social de las imágenes corporales, la cual se basa en las reacciones emocionales. La distancia social tiene cierta relación con la proximidad que se desea alcanzar con alguien en particular, pero toda la concepción de distancia social adquiere su verdadero significado sólo tras la consideración de la imagen corporal en sus relaciones con las imágenes corporales de los cuerpos de los demás.

El espacio y la propia imagen se ven alteradas también por todas aquellas cosas que se ponen en contacto con la superficie del cuerpo y que se incorporan, en mayor o menor grado, al mismo. Es sabido que el hombre recurre a múltiples expedientes para modificar su imagen corporal: los tatuajes alteran la imagen corporal de manera objetiva o ponen énfasis en aquellas partes que se han sobresaltado con la marca; el maquillaje puede llegar a modificar, casi por completo, el

rostro; los peinados pueden lograr la misma suerte y lo mismo sucede con la ropa que, además de ser abrigo, es decorativa. Todos estos son cambios en la imagen aunque sin duda es posible que muchos de ellos no se realicen de forma consciente, o bien que se hallen permeados de un complejo proceso de simbolización. Todos estos elementos simbólicos o decorativos adquieren la misma significación que las partes del cuerpo y pueden tener el mismo sentido simbólico que las mismas, aunque eso dependa de la interrelación de imágenes corporales de diversos individuos en un contexto específico. Los elementos decorativos pueden servir de identificación o selección puesto que pueden analogar o modificar por completo las imágenes corporales.

Ya se ha visto que la imagen corporal se expande más allá de los límites del cuerpo; cualquier objeto que sea utilizado por éste pasa a formar parte de la imagen corporal. Cuanto más rígida sea la vinculación del cuerpo con el objeto, tanto mayor será la facilidad con que se convierta en parte de la imagen corporal. Además, los objetos que han estado una vez vinculados con el cuerpo, retienen para siempre parte de la cualidad de la imagen corporal, tal es el caso de la voz, el aliento, el olor, los excrementos, la menstruación, la orina, el semen. De lo anterior se desprende que la noción de espacio en lo que a la imagen corporal se refiere y en torno del mismo no es el espacio de la física; la imagen corporal agrega objetos o se extiende hacia el espacio.

Un sujeto puede tener tantas imágenes corporales como prendas de vestir, por ende, puede hallarse envuelto en distintas imágenes corporales, mismas que si bien no pueden formar una unidad, nada les impide formar una suma. Es posible que existan dos tipos diferentes de relaciones de imágenes corporales: una que integra completamente su imagen corporal con la de los demás y otra que no las integra, pero estos dos tipos de relaciones no aparecen siempre diferenciables, ya que en todo individuo se dan la suma y la integración en distintas proporciones, lo que es un hecho es que las imágenes corporales no existen aisladas, es más, se desea la relación de las imágenes corporales, especialmente en lo concerniente a todas las actividades sexuales y a su expresión en la imagen corporal.

Si se explora cuidadosamente la forma en la que las imágenes corporales se comunican entre las diversas personas, no cabrá ninguna duda de que existe no sólo una imagen colectiva del cuerpo, sino un conjunto de imágenes corporales distintas que no se encuentran en el plano de lo consciente. Verdad es que cuanto más profundos son los estratos de la estructura de la personalidad que se sondea, tanto mayor se hace la similitud entre los diversos individuos a medida que la identificación y la proyección van desempeñando un papel cada vez más importante.

Existen asociaciones imitativas reales derivadas del hecho de que la presentación visual del movimiento de otra persona basta para provocar la representación de un movimiento similar del propio cuerpo, la cual, como toda representación motriz, tiende a materializarse de inmediato

en movimientos. Así como la imagen corporal propia y las imágenes corporales de los demás guardan una estrecha relación primaria entre sí, las acciones de los demás también guardan relación con las propias acciones. Imitar las acciones de los demás es un factor sensorio básico al que las tendencias emocionales van adheridas y utilizan la construcción sensoria de la imagen corporal —de aquí la importancia de la mimesis y la construcción de la gestualidad—. Se debe insistir en que los movimientos, las acciones, siempre se hallan vinculados con la imagen corporal y yacen debajo de todas las leyes relativas a ella, al igual que las emociones se hallan vinculadas en sí mismas con las expresiones y también con las emociones de los demás. Se percibe la imagen corporal de los otros: sus expresiones, que lo son de emociones, y estas emociones lo son a su vez de personalidades en movimiento. Reconstruir el proceso del ser humano en movimiento se hace de acuerdo con las leyes del esquema y de la imagen corporal.

Pero la imagen corporal no se halla solamente en los límites del cuerpo y sus ropas, sino que existe una zona alrededor del cuerpo que se encuentra íntimamente relacionada con la imagen corporal, misma que extiende su sensibilidad particular. Esto vale aun en sentido fisiológico, puesto que el olor del cuerpo va más allá del cuerpo mismo. Desde un punto de vista psicológico, los alrededores del cuerpo son animados por éste. Nuevamente aparece que todo cambio concreto en la imagen corporal también modifica la zona circundante y la torna asimétrica de acuerdo con la situación vital específica. Se siente esta zona especialmente cuando alguien trata de acercarse y se tiene la sensación de que se involucra en la imagen corporal propia, aun cuando diste de tocar al sujeto.

Tras lo anterior puede establecerse que las imágenes corporales nunca están aisladas, sino que son, en principio sociales, pues siempre se hallan rodeadas por las imágenes corporales de los demás, en una relación determinada por factores de proximidad o lejanía, tanto espacial como emocional.

Las imágenes corporales están cerca unas de otras; en las zonas erógenas se encuentran íntimamente ligadas. La transferencia de las zonas erógenas también se refleja en la relación social o en las demás imágenes corporales. Los cambios eróticos operados en la imagen corporal siempre son fenómenos sociales y van acompañados de los correspondientes fenómenos en las imágenes corporales de los otros —tal y como lo ha demostrado Foucault.

Existe un continuo intercambio entre las partes de la imagen corporal propia y la de los demás; la imagen corporal se construye, disuelve y reconstruye a partir de los procesos de proyección, identificación, imitación y personificación, lo cual, a la postre, resultará fundamental para la expresión del cuerpo: es posible “tomar” partes de los cuerpos de los demás e incorporarlas a la propia imagen corporal (lo llamado “personificación”) o bien, “introducirse” en ciertas partes del cuerpo de los demás e identificarse con ellas. Esta identificación también es posible que se de por imitación y puede conducir, a su vez, a sensaciones y percepciones en el cuerpo o a actitudes

psíquicas hacia las partes del cuerpo que pueden ser conscientes o inconscientes; además de esto, también es posible tomar toda la imagen corporal de otra persona (identificación) o proyectar la propia a su integridad. Las imágenes corporales de los demás y sus respectivas partes, pueden integrarse completamente con la imagen corporal propia formando una unidad, o bien pueden sumársele simplemente formando tan sólo una adición.

La imagen corporal no es estática sino que cambia constantemente de acuerdo a las circunstancias de la vida, es una construcción de tipo creador que pasa por procesos de construcción, reconstrucción y disolución; en ellos, los procesos de identificación, personización y proyección son determinantes.

No hay ninguna experiencia psíquica que no se refleje en la motilidad y en las funciones vasomotrices del cuerpo; un pensamiento acerca del cuerpo incide sobre éste al igual que sobre su imagen.

Hay un grado de influencia variable de la imagen corporal sobre la función y la estructura real del cuerpo. La actitud hacia las distintas partes del cuerpo puede obedecer al interés dispensado por los demás hacia las mismas. La imagen del cuerpo se elabora de acuerdo con las experiencias que se obtienen a través de los actos y actitudes de los demás. Las acciones sobre el cuerpo producen sensaciones, pero también pueden influir las palabras y acciones que dirijan la atención sobre partes determinadas de su cuerpo y del propio. El interés que muestran los demás por sus cuerpos, y las acciones de los otros sobre ellos, inciden en el interés del sujeto por las partes respectivas de su propio cuerpo.

### ***De la postura corporal***

Puede definirse a la postura corporal como la síntesis de la vivencia y percepción del esquema y la imagen corporal; es el resultado de la experiencia de ambas y es visible, interpretable y traducible; es la parte observable de propio cuerpo y del cuerpo de los demás y en tanto que observable es interpretable a partir de significados y de palabras. Tiene que ver con la altura, las medidas --gordura, delgadez, caderas anchas o estrechas, grosor de las piernas-- la flexibilidad, las posiciones para caminar, sentarse o dormir; cúmulo de tensiones en regiones particulares del cuerpo, expresiones, etcétera, pues, como se ha visto, en verdad que nada de ello es gratuito. Por supuesto que no se descarta en lo absoluto la carga genética que se tiene y que servirá de patrón o base para la forma en la que se construya el propio cuerpo, pero como se ha visto a lo largo del texto, incluso esos datos genéticos pueden ser alterados. El ejemplo más conocido por todos es el de la gordura o delgadez, pues si bien la constitución genética determinará mucho de, por ejemplo, la estructura ósea, la cantidad y calidad de alimentos que se consuman dará como resultado la cantidad de grasa acumulada y, por ende, la gordura o delgadez. Pero ello no es lo único que se modifica del cuerpo.

Aparece entonces el planteamiento sobre los movimientos expresivos y su relación con el modelo postural del cuerpo. Todo cambio operado en la actitud psíquica provoca otro cambio en la situación dinámica total que se experimenta como una modificación de la tensión muscular bajo la forma de un esfuerzo o un aflojamiento. Los elementos sueltos de la tensión muscular no son experimentados, sino que existen secuencias específicas que forman un todo cuando tiene lugar un movimiento expresivo --como un ademán de súplica, de amenaza o de tristeza--. Se encuentra aquí una secuencia específica de estados musculares que son experimentados por el individuo. A la tensión se halla vinculada una sensación de despliegue de energía; el aflojamiento de la tensión y la relajación de los músculos se hallan relacionados con una pérdida de energía y con la sensación de pesadez en distintas partes del cuerpo. La tensión y la relajación son los componentes elementales de la secuencia dinámica. Existe una interrelación tan estrecha entre la secuencia muscular y la actitud psíquica, que dicha actitud no sólo se vincula con los estados musculares, sino que también toda secuencia de tensiones y relajamientos provoca una actitud específica. Cuando existe una secuencia motriz específica se modifican la situación y actitudes internas, hasta provocar, incluso, una situación imaginaria que se adapta a la sucesión muscular.<sup>16</sup>

En el caso del cuerpo expresivo sucede lo mismo que en el habla: la significación se encuentra en los hechos mismos; el cuerpo expresa la existencia total, no porque sea un acompañamiento exterior a ella, sino porque ella se realiza en él<sup>17</sup>; es por eso que todo comportamiento corporal debe entenderse como una fusión de consciencia y comportamiento espacial. Igualmente, al residir la significación en lo captado mismo y no en un plano que trasciende lo que se capta de un modo sensible, la percepción de las cosas requiere de la postura corporal, puesto que es dada al cuerpo y no a una inferencia intelectual. En el caso del cuerpo expresar un significado es serlo. Por ejemplo, en los movimientos expresivos de desafío hay una resistencia y un volverse hacia atrás o a un lado, que se hallan vinculados con una tensión repentina. Dicha tensión se encuentra dirigida contra la resistencia y tiene, por lo tanto, una dirección específica. La tensión alcanza inmediatamente una gran intensidad y luego disminuye con igual rapidez, de modo que las partes tensas del cuerpo retornan a su posición anterior. Cuando los sujetos adoptan la actitud correspondiente a la tristeza, los miembros del cuerpo se tornan más pesados a raíz de la relajación de los músculos; esta relajación es difusa y abarca todo el cuerpo.

Es evidente que toda emoción se expresa en la postura corporal y que toda actitud expresiva se halla vinculada con cambios en el esquema y la imagen corporal; se trata de figuras totales, de todos, de formas, de secuencias características. Estas sucesiones características lo son de cambios en el esquema, la imagen y la postura corporal; son cambios de la pesadez y liviandad de las

<sup>16</sup> Esto es lo que ocasiona que, aún sin ser necesariamente conscientes de ello, ciertos movimientos y expresiones corporales sean identificados y hagan sentido o se les dote de significación, como en la gestualidad y en la danza.

<sup>17</sup> Otro de los argumentos que invitan a considerar que el lenguaje gestual y el del habla están estructurados de la misma manera. Hipótesis que se desarrolla más adelante.

diversas partes del cuerpo. La postura corporal muestra rasgos característicos de la vida entera: es la constante construcción de una forma lo que se disuelve de inmediato y se construye otra vez manifestándose a través de movimientos, cambios en la postura corporal, que son también cambios en el esquema y la imagen corporal.

En este incesante proceso no hay nada automático: hay emociones que influyen sobre él, hay tendencias activas del juego, hay motivos instintivos y voluntarios para reconstruir y destruir incesantemente bajo la guía de objetivos de la personalidad y del organismo en su totalidad. Toda emoción se relaciona con movimientos expresivos o, por lo menos, con impulsos hacia los mismos; por consiguiente, toda emoción altera el esquema, la imagen y la postura corporal. Cuando se siente miedo, enojo u odio el cuerpo se tensa, se contrae, se torna más firme y los contornos que lo separan del mundo se hacen más netos, pues precisamente lo que se busca es distanciarse del entorno. Esto se halla relacionado con la iniciación de acciones en los músculos voluntarios, pero también pueden intervenir elementos simpáticos y parasimpáticos. En cambio, cuando se experimenta placer, alegría o amor el cuerpo tiende a relajarse, expandirse, dilatarse; en ese estado las fronteras de la imagen corporal pierden nitidez, pueden compartirse o fusionarse—como cuando se observa extrema similitud entre personas que tienen amplia convivencia, no sólo por sus gestos, sino incluso físicamente; al igual que aquellos fanáticos absolutos de algún músico o actor, que llegan a parecerse demasiado a su ídolo; lo que se observa en estos casos es la fusión de la imagen corporal.

Se dilata y se contrae el esquema corporal, se le quitan determinadas partes y se le agregan otras. Se reconstruye incesantemente, se le funden algunos detalles, se crean otros nuevos y todo esto se lleva a cabo con el propio cuerpo y con su expresión. Continuamente se experimenta con él. Y también continuamente se le agregan ropas, máscaras, joyas y toda suerte de adornos que nuevamente expanden, contraen, desfiguran o destacan el esquema y la imagen corporal y partes determinadas de la misma. Todo esto repercute en la colocación de miembros, músculos, tendones y así, paulatinamente, se va construyendo la postura corporal.

Todo este juego de contracciones y distensiones musculares, de cargas y descargas energéticas—pues a final de cuentas toda tensión muscular es una acumulación de energía— van construyendo la postura corporal. Cuando se mantiene un músculo en constante tensión, éste acabará por tener un mayor volumen; cuando se sostiene una misma posición por mucho tiempo, incluso la estructura ósea acabará por modificarse. Tal es el caso, por ejemplo, de quienes constantemente tienen tensión en el área del cuello y los hombros: su postura corporal acabará por modificarse creando alguien de hombros encogidos, echados hacia adelante o para arriba, lo cual hará que el cuello disminuya de largo e incluso que tenga problemas respiratorios por la presión constante ejercida contra la traquea. También es claro que la postura corporal de alguien que constantemente está encorvado acabará por modificar la colocación de las vértebras tornándolo jorobado. Como estos, sobran ejemplos.

Todas estas colocaciones y tensiones corporales no son gratuitas ni arbitrarias, siempre se dan en respuesta a algo; por ejemplo, mucho trabajo puede llevar consigo mucha presión que corporalmente se traduce en tensión que se acumula en zonas específicas que a la postre modificará la postura corporal; o bien, un entrenamiento corporal sistemático construirá al cuerpo de acuerdo a los requerimientos y especificidades de su actividad, tal como los cuerpos de los nadadores, corredores o bailarines. Así sucederá incluso en situaciones de otra complejidad y profundidad, por ejemplo el caso de quien haya vivido bajo el acoso y la represión constante, se construirá una postura corporal marcada por esos hechos: una actitud retraída que se observará en encogimiento de los hombros, la cabeza semi agachada y curvatura en la espalda. De ahí que sea posible decir que la historia personal está inscrita en el cuerpo de cada quien pues, sabiéndola leer, se puede percibir e interpretar cómo cada postura corporal ha sido creada por algo que, tras una observación sistemática, es posible llegar a descubrir e, incluso clasificar, hasta conocer de qué manera ciertas características de la postura corporal corresponden a determinadas situaciones de la experiencia.

Así, la postura corporal, que también es maleable, es mucho menos flexible que el esquema y la imagen corporal, pues al estructurarse en las impresiones musculares —en la tónica muscular—, en los tendones, huesos, ligamentos y nervios, no puede modificarse tan rápidamente como las vivencias del esquema corporal —que pueden ser tan rápidas como un parpadeo o un cambio de posición del cuerpo— ni como las percepciones y construcciones de la imagen corporal —que al ser “virtual”, puede modificarse tan rápidamente como el cambiarse de ropa.

Lo que se observa e interpreta de los demás es la postura corporal en la que se reflejan las emociones que siempre son sociales<sup>18</sup>. De modo semejante, el pensamiento es una función social aun cuando se dé en una persona aislada; la humanidad es el espectador invisible de su pensamiento.

La sensibilidad ante un descubrimiento en el propio cuerpo despierta una atención especial hacia la misma parte del cuerpo de los demás, lo cual es otra confirmación del estrecho vínculo que existe entre el propio cuerpo y el de los otros; además constata que el interés —intelectual y emocional— de una persona por su propio cuerpo y el interés social de los demás por el cuerpo, corren a lo largo de sendas paralelas, pues no debe olvidarse que aunque el esquema corporal es primariamente propio de los sentidos, provoca actitudes de tipo emocional, mismas que son inseparables de la actitud sensoria. El juicio relativo al cuerpo deriva de ambas fuentes y sólo es factible merced a los factores sensorios y emocionales subyacentes. Cabe distinguir idénticos planos cuando se observa el cuerpo de otra persona: primero se recibe una impresión sensoria, misma que adquiere su verdadero significado gracias al interés emocional por las diversas partes del cuerpo,

---

<sup>18</sup> De aquí que sea posible rastrear sus contenidos y determinantes a lo largo de la historia, como es el caso de los estudios relativamente recientes que versan sobre el llanto (Lutz, 2001) o bien lo que se presenta más adelante acerca del dolor.

lo que finalmente lleva a la construcción de un juicio sobre el cuerpo del otro. Pero ni siquiera esta triple subdivisión muestra una idea cabal de la importancia del esquema, de la imagen y de la postura corporal. Así como la propia imagen corporal adquiere pleno significado sólo merced a su movimiento y a su función —que una vez más se expresa de manera sensorial— el movimiento de la imagen corporal de otra persona, sus cambios concernientes a la función y sus perspectivas relativas a la acción, confieren a la imagen corporal un significado más profundo. El movimiento y la función de la imagen corporal se hallan íntimamente relacionados con los objetivos y tendencias del individuo, y movimiento y función son, asimismo, parte integral de la imagen corporal de los demás como expresión de la personalidad. La imagen corporal y la emoción se hallan íntimamente vinculadas entre sí, y de la misma manera como la postura corporal es la expresión de la propia vida emocional y la personalidad, los cuerpos de los otros adquieren su significado último por el hecho de ser los cuerpos de otras personalidades. Con suma frecuencia se encuentra la propia imagen libidinal, gracias a la tendencia libidinal de los demás, dirigidas hacia uno. Así, se arriba al conocimiento del cuerpo de los demás y de sus emociones mediante la proyección del propio cuerpo y sus sensaciones hacia las otras personalidades, pues existe un continuo intercambio entre la imagen y postura corporal propias y las de los demás; lo que se observa en los otros puede descubrirse en sí mismo y viceversa<sup>19</sup>.

De hecho, todo cuerpo —con su esquema, imagen y postura— se halla relacionado con el cuerpo de los demás. Existen relaciones entre los esquemas de los distintos seres humanos; se perciben las imágenes corporales, la propia y la de los cuerpos de los otros; se interpretan las posturas corporales, la propia y la de los demás. Así como las emociones y acciones son inseparables de la imagen y la postura corporal, del mismo modo las emociones y acciones de los demás son inseparables de los cuerpos. Se llega entonces al enunciado general de que los cuerpos de los seres humanos se hallan vinculados entre sí y de que allí donde no exista la capacidad de arribar a una verdadera percepción del propio cuerpo, tampoco se podrá percibir el de los demás; aunque la dificultad para la percepción del propio cuerpo precede a la dificultad para la percepción del cuerpo de los otros.

El cuerpo es, entonces, una estructura estructurante; el cuerpo propio para cada quien y el cuerpo de los demás para uno mismo. Nunca, bajo ninguna circunstancia se es ajeno al cuerpo, ni al propio ni al de los demás, constantemente se toma como referencia el propio cuerpo y el de los otros. Jamás se es indiferente a los cuerpos<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Como ya se habrá notado, lo anterior corresponde a la misma formulación que se ha establecido con respecto al cuerpo percibido y el interpretado: la percepción del propio cuerpo depende en buena medida de lo que uno perciba que los otros perciben de uno, lo que a su vez formará parte de la interpretación que se tenga de los otros —para quienes se existe, lo que confirma la propia existencia— y cada quien de sí mismo.

<sup>20</sup> De aquí el que se establezca que los cuerpos siempre dicen algo y que, por ende, como se desarrolla en el siguiente capítulo, en el caso de la danza no es posible ser indiferentes ante ella, siempre hace sentido de alguna manera —guste o no, se la desprecie o no, se la entienda o no— porque al estar hecha de cuerpos, siempre involucra al sujeto en todo el proceso señalado en el presente texto.

En resumen: el esquema corporal es la cartografía vivida que se tiene del propio cuerpo; se encuentra anclado en la estructura anatomofisiológica del mismo a la vez que tiene la capacidad de modificarla, aunque no aisladamente, sino en el vínculo que mantiene con la imagen y la postura corporal. Refiere a un cuerpo situado en el espacio. La imagen corporal es, entonces, la imagen perceptiva que se tiene del esquema corporal. Refiere a un cuerpo identificado en el espacio. Mientras que la postura corporal es la síntesis y expresión de la vivencia y percepción del esquema y la imagen corporal; es la parte observable del cuerpo en la que aparecen las proyecciones del esquema y la imagen corporal. Es un cuerpo en el espacio.

Ahora habrá que retomar la construcción de las dimensiones ontológicas de la corporeidad elaborada por Sartre (1972): cuerpo vivido, cuerpo percibido y cuerpo interpretado, cuyo principio es que la vivencia del propio cuerpo no es originaria sino consecutiva al encuentro con el otro.

### ***Cuerpo vivido, cuerpo percibido, cuerpo interpretado***

Este cuerpo –vivido, percibido e interpretado— que es nuestro ser-en-el-mundo, se conforma de distintas maneras. Primero habrá que observarlo directamente en lo que concierne a la construcción del sujeto desde la perspectiva del cuerpo. Sabido es que estas distintas dimensiones tienen correspondencia con los tres distintos registros lacanianos a partir de los cuales se estructuran los sujetos (Cfr: Aulagnier, 1986), y que estos registros están vinculados con mecanismos a partir de los cuales se construye el cuerpo. Según se ha visto, parte fundamental de la estructuración del cuerpo es lo que se ha llamado esquema, imagen y postura corporal, elementos que, en última instancia, son creados a partir de y en movimiento, también en el movimiento de interdependencia de los registros lacanianos. La experiencia del movimiento del cuerpo y del cuerpo en movimiento, es el mecanismo primordial que da sentido al propio cuerpo y, como se ha visto, al ser.<sup>21</sup>

Lacan postula que los registros son el juego a partir del cual el sujeto se construye y estructura (Cfr: Allouch, 1992; Fages, 1993; Julien, 1992 y Lacan, 1997). Cada uno de estos registros tiene un origen corpóreo: el simbólico, el imaginario y el real, los cuales coexisten; dependiendo de las circunstancias en las que se encuentre el sujeto, uno puede predominar sobre otro. Sintéticamente, las principales cualidades de cada registro son las siguientes en las que también se verá como se vinculan con las nociones de esquema, imagen y postura corporal a la vez que se apuntará el vínculo con las de cuerpo vivido, percibido e interpretado que se explicarán más adelante.

El registro real alude a lo inaprensible --apela a la distinción entre real y realidad, donde lo primero es lo que es y por lo tanto inaccesible; toda cosa, cuando es aprehendida, en cualquier sentido,

<sup>21</sup> La premisa de que el cuerpo es en movimiento brinda la pauta y permite desarrollar el siguiente apartado del texto, según se verá con detalle en su momento.

se convierte en realidad--. Es lo que es tal como es. Alude al orden de la posibilidad --diferenciado de lo probable--. Corresponde con la vivencia del cuerpo tal y como se presenta, el esquema corporal como un dato de la realidad que es absolutamente intraducible y únicamente vivible.

El registro imaginario tiene que ver con el lenguaje --en tanto que sistema estructurado (Lacan hace la diferencia entre palabra y lenguaje; la primera es la actualización del sistema, el uso del sistema, el habla en términos saussureanos; la segunda es el sistema o la lengua saussureana)-- y por lo tanto, con la relación que se establece entre dos yo. Es el campo de las identificaciones y de las alienaciones. Se revela en la relación dual de a' con a, es decir, de los objetos con el yo-*moi* (según el esquema en L. Cfr: Fages, 1993: 46); es donde se reconoce el *summum* del registro real y el imaginario. En él se ubica la imagen corporal, el espacio, la sincronía, la metáfora, la semejanza. Es el ámbito propio de la percepción --que no alcanza a coagularse en significados específicos, sino que prevalece el sentido mismo, que puede estar anclado en la objetividad o permanecer en imágenes virtuales o imaginarios, valga la redundancia, propios de la imaginación--. En tanto que percepción, se da en sí mismo y en correspondencia con el otro, pero siempre al nivel de la percepción que ya involucra la vivencia: en la forma como me percibo --mi cuerpo percibido-- va de por medio la forma en la que me vivo, con el agregado de la forma en la que me perciben los demás.

El registro simbólico tiene que ver con la palabra, por lo tanto, con lo que entabla una relación entre sujeto y sujeto, siempre a través del muro del lenguaje. Es el campo del dominio, la normalidad, la verdad que se instaura con el reconocimiento del cuerpo del padre. Es, de hecho, el ámbito de la ley, es decir, en donde la convención dota sentido. Se revela en la relación triádica madre-padre-hijo (como se establece en los estadios del Espejo y del Edipo); es donde se reconoce el *summum* de los tres registros. Aquí se ubica la postura corporal, el tiempo, la diacronía, la metonimia y la continuidad. Corresponde con el cuerpo interpretado en la medida en que, por un lado, involucra al cuerpo vivido y al percibido, pero a través de los significados que se les otorgan. En tales significados va de por medio el hecho de que yo existo en la medida en que existo para los demás y, por supuesto, con la interpretación que los demás tienen de mí, lo cual será parte fundamental de la interpretación que yo tenga de mí.

Ahora se verá cuál es la base corporal de estos registros y cómo se articulan: un individuo, acabado de nacer, vive una realidad fragmentaria, se desconoce a sí mismo y a su entorno --registro real--; apenas alcanza a percatarse de que ocasionalmente goza de calor y alimento, pero apenas sabe que eso le viene de fuera, de que hay algo, o alguien, que se lo acerca. Con el paso de los días, las semanas, su realidad, fragmentaria aún, se centra en dos o tres "cosas" que le son desagradables o gozosas, pero que se viven desmembradamente, ignora de dónde vienen, a qué pertenecen; se topa con imágenes que no puede identificar plenamente --registro imaginario--. Esas imágenes y esas "cosas" son partes del cuerpo, el propio y el ajeno, sensaciones de su cuerpo. Su primera realidad es



el cuerpo --registro real--. Podrá percatarse de su individualidad en la medida en que se dé cuenta de que su cuerpo es una unidad autónoma, de que sus sensaciones pertenecen a sus propios miembros, y aquello que puede modificarlas pertenece a otro cuerpo. La imagen de sí mismo le reconoce su unidad, pero la misma imagen --registro imaginario--, que no es él mismo --estadio del espejo--, le devuelve su autonomía. Siendo bebé aún, es su cuerpo el que le señala su existencia, a partir de que se confronta con otros cuerpos, cuya existencia no termina de comprender, pero que le imponen las reglas del juego. Un cuerpo más le permitirá comprender su totalidad y la del mundo en el que se ha inscrito --"aparición" del padre--, pues será otro cuerpo el que le haga comprender que, en este mundo, hay reglas para todo, para las presencias, las ausencias y la existencia --registro simbólico--. (Dirá Lacan que el sujeto no es total sino que se constituye por la falta --cuando se reconoce como unidad, es decir que no forma parte del cuerpo ni es el deseo de la madre. El reconocimiento de la existencia del padre, del orden de lo simbólico, le manifiestan tal aseveración--, de ahí que, durante toda su vida, su búsqueda consista en ser el deseo del deseo del otro). Así, en menos de dos años de vida, el individuo, que poco sabe de "las proezas del espíritu y de las desviaciones de la carne", se ha conformado como unidad a partir del descubrimiento y encuentro de los cuerpos.

Esta unidad está dada por la incipiente percepción de los límites y fronteras de su cuerpo, así como de las determinantes y posibilidades del mismo. Pero ello dependerá absolutamente de la experiencia de sí en vínculo con el entorno. En la construcción de la experiencia de sí estará su cuerpo marcado por la vivencia fisiológica, psíquica, emotiva, perceptiva, intelectual, etcétera, es decir por todo aquello que articula al sujeto que se reconoce en los mencionados registros.

Estos tres registros coexisten invariablemente, la separación es sólo analítica; de hecho son sólo posibles en relación. Cuando Lacan desarrolla la idea del nudo borroneo -el cual parte del principio del movimiento sinuoso y permanente, como el que es posible en la tira de Moebius dibujada por Escher--; señala que los registros se encuentran permanentemente anudados, y que la ruptura en alguno de esos lazos implica la destrucción del nudo, o la desarticulación del sujeto, que es lo mismo. Los registros se ponen en juego de distintas maneras y, si bien siempre están unidos, en ocasiones predomina uno sobre otro, o se ocluye alguno de los tres, como sucede en casos patológicos: en la psicosis es el registro real, en la paranoia el imaginario y, en la neurosis, el simbólico. En los tres casos hay consecuencias que se reflejan en el cuerpo a través de parálisis o falta de sensibilidad en alguna área corporal, o trasposición en la identificación de los miembros, como la confusión de pene con nariz, ano con boca, y demás<sup>22</sup>.

Paulatinamente, el sujeto irá cobrando su forma cada vez más definida, sobre todo cuando, en la experiencia, los registros vayan solidificando sus vínculos. Se aprecia entonces que el

<sup>22</sup> Estos planteamientos se revisan con amplitud en los trabajos sobre el esquema corporal de Schilder (1994), del esquema postural de Bernard (1994) y los de la imagen del cuerpo de Dolto (1986).

reconocimiento del sujeto como totalidad, surgido de la articulación y puesta en funcionamiento de los tres registros, se da a partir de la experiencia de los cuerpos. El lazo de los tres registros hace del sujeto un ser con todas sus capacidades y posibilita la realización de todo aquello que se considera humano<sup>23</sup>. A continuación se presentan las dimensiones ontológicas de la corporeidad planteadas por Sartre (1972)<sup>24</sup> en vínculo con los registros lacanianos mencionados:

La primera dimensión, el cuerpo para-sí, es una vivencia inmediata de la corporeidad, el cuerpo no como puede ser visto por otros, sino entendido como vivencia, lo cual involucra todo lo que el cuerpo es, incluidos los planos biológico, psicológico y fisiológico; implica todo aquello que tiene que ver con la propiocepción, la kinestesia, la cenestesia, es decir, ámbito de vivencia interior. Ejemplo privilegiado para el caso es el dolor pues, por mucho que se intente explicar en qué consiste, en realidad sólo cada quien sabe cómo le duele su dolor<sup>25</sup>. Es el cuerpo vivido; el universo de lo real que resulta intraducible. Esta vivencia se entiende como una derivación del hecho de que el hombre existe como ser-en-el-mundo. Así, el cuerpo no es un cosa más entre las cosas del mundo, sino que constituye la situación de cada ser, componente esencial del para-sí. El cuerpo-para-sí es una situación, por lo tanto no es algo cognoscible, sino vivible; no se conoce, se es.

Igual sucede con los sentidos, puesto que sirven para obtener conocimiento de las cosas pero no de ellos mismos: la vista es conocimiento de los objetos visibles, pero no de ella misma. Con los sentidos se percibe pero no son, a su vez, perceptibles a ellos mismos, son por lo tanto incognoscibles para el cuerpo-en-sí, aunque quizá se puedan conocer a partir de los objetos que ellos conocen. Lo mismo sucede con respecto a la acción, pues el cuerpo no es un instrumento que se utiliza, sino que se es. Los sentidos no proporcionan un conocimiento pasivo de cualidades sensibles, sino que su funcionamiento expresa determinada conducta. El movimiento, comprendido no como movimiento objetivo y desplazamiento en el espacio, sino como proyecto de movimiento o movimiento virtual, es el fundamento de la unidad de los sentidos. Percepción y acción son el centro de conocimiento, pero también generan un conocimiento o, mejor dicho, vivencia de sí.

Ahora, la segunda dimensión ontológica, la del cuerpo percibido, del cuerpo-objeto en su realidad anatomofisiológica, alude a la forma en la que la persona percibe su propio cuerpo, siempre en correspondencia a como es percibido por el otro con quien se establece una relación no nada más exterior de los cuerpos, sino que el otro es aquel ante quien se existe; es decir, que

<sup>23</sup> Este punto lo trabaja con minucioso detalle Aulagnier (1994), quien señala los puntos de encuentro entre los registros desarrollados por Lacan, el esquema y la imagen corporal.

<sup>24</sup> Para la elaboración de las dimensiones ontológicas de la corporeidad tal y como aquí se presentan, se retomaron principalmente planteamientos de Aulagnier, 1994; de Lacan, 1997 y Sartre, 1972.

<sup>25</sup> Este tipo de planteamientos son los que dan pauta y permiten desarrollar el siguiente apartado del presente texto. Habrá que considerar que el dolor es un significado y que, en realidad, a un detonante de dolor siempre es preciso agregar la forma en la que éste se signifique, así como la actitud que decida tomarse —de forma consciente o inconsciente— ante el mismo.

en la conformación de la propia percepción de uno mismo, se encuentra involucrada la forma en la que el otro lo percibe. El cuerpo del otro es una totalidad sintética que a su vez guarda una relación significativa con los demás objetos del mundo, es un cuerpo en situación y es un cuerpo psíquico, tanto el cuerpo que se percibe como el propio que es percibido por el otro. El propio cuerpo se convierte entonces en un cuerpo objetivo que se es para el otro. Un cuerpo es siempre un cuerpo-para-sí y un cuerpo-para-otro, y parte de su construcción se da en ese encuentro. Es el cuerpo percibido; el mundo de lo imaginario en el que las palabras, las cosas y sus sentidos y representaciones se imbrican y se tornan difusas, creando un universo que sólo tras largo recorrido puede llegar a ser traducible.

El cuerpo es, entonces, como se habrá advertido, “actividad percibiente y objeto percibido. Claro que la actividad autoperceptiva del cuerpo no deja de resultar una empresa difícil, conflictiva, hasta tortuosa. La percepción inmediata del cuerpo propio es continua pero continuamente parcial, fragmentaria. En realidad, y aún pensando en mi cuerpo como pura exterioridad, como figura, no alcanzo a ver de él sino esquivos fragmentos: tronco, piernas, brazos, siempre captados desde una cierta perspectiva que me obliga a verlos de manera inevitablemente parcial y que, más que permitirme verlos, señala el límite de mi mirada. Hablando con rigor, la única parte de mi cuerpo que me es dado ver de manera completa son mis manos, gracias a su posición extrema y a las articulaciones del brazo” (Dorra, 2005: 32).

Es necesario ponderar aquí el papel de la percepción, no sólo como una de las partes fundamentales en la construcción del cuerpo —o como dimensión ontológica de la corporeidad—, sino como el mecanismo principal que pone al sujeto, a través de su cuerpo, en contacto con el mundo. Habrá que recordar que la visión del cuerpo para Merleau-Ponty es una teoría de la percepción sensible. Para este autor, que comprende la multiplicidad de “elementos” que conforman al cuerpo —psíquicos, físicos, orgánicos, etcétera—, en vez de volver a separar sus “partes” en mente y cuerpo, observa su unidad en el concepto de existencia corporal según el cual el cuerpo es articulación —es decir, combinación permanente de todo lo que el cuerpo es—, lo que es posible gracias a la percepción —propiopercepción y extero-percepción en combinación—; por supuesto, partiendo del principio de que en la percepción está presente la sensación y la emotividad y que esto mismo es en relación, o mejor dicho, es relación. La percepción es, entonces, relaciones de acción y pasión —dirá el autor— y referencias entre los sentidos donde, además, hay una comunión entre lo sentiente —quien percibe— y lo sensible —lo percibido— de tal suerte que la experiencia del mundo es percepción de los otros y de la propia experiencia.

“El dispositivo de la percepción puede ser considerado lugar de entrada o de salida del proceso semiótico, comportándose entonces como un umbral. Creo que es importante tomar la percepción como un pasaje de ida y vuelta, de incorporación a la vez que de donación y no solamente como

proceso orientado en la única dirección que va de lo exteroceptivo hacia lo interoceptivo del sujeto” (Ruíz, 1999: 12). La percepción, en tanto que articulación, contempla al cuerpo en toda su estructuración —incluida la palabra pues, aunque ésta no se encuentre presente de forma directa en la percepción, puesto que ella pertenece al cuerpo interpretado que se verá a continuación, no cabe duda que se percibe a partir de lo que ya se sabe, cosa en la que la palabra ha estado presente y, tras asimilarse en el cuerpo, forma parte de la percepción. También puede señalarse que muchas veces el significado de la palabra depende de la percepción, por ejemplo, de las suprasegmentales en las que puede estar presente el rasgo de ironía, sarcasmo, etcétera.

A partir de la percepción se da, también, la expresión, pues percepción es acción y, dado que el cuerpo es en el mundo a partir de la percepción, y siempre significa —para sí y para el otro—, la percepción siempre resulta expresión. “El cuerpo, en cuanto es una cosa, no es *mi* cuerpo. El cuerpo propio no es un objeto, sino un medio de manifestar un sentido, de hacer existir ese sentido, de proyectarlo y comunicarlo. Por ser humano, el cuerpo es significante, es decir, capaz de apuntar e instalar, en él y más allá de él, significaciones que no existían: ‘Un comportamiento de mi cuerpo inviste para mí y para otro los objetos que me rodean de cierta significación’. La gesticulación vital, el comportamiento humano, es expresivo porque nace en el cuerpo propio” (Ramírez Sáiz, 1994: 55).

Así pues, por percepción se comprenderá el complejo proceso de articulación que pone a los cuerpos en contacto consigo mismos y con el mundo. Mecanismo que hace posible la vinculación entre todas las “partes” del cuerpo y del cuerpo con el exterior quizá “antes” de que la palabra ayude a significarlo. Bajo esta lógica, la percepción es sentido, hace sentido; me articula, desde el nivel de las temperaturas, los tonos musculares, las respiraciones, los latidos cardiacos, hasta el ritmo del habla y las velocidades de las cosas del exterior, con el mundo.

Por último, la tercera dimensión ontológica del cuerpo según la cual por el hecho de que se es conocido por el otro como cuerpo, se existe para sí como tal; así, la facticidad de la existencia propia se da también como algo que está en el mundo. El cuerpo interpretado, apela, por supuesto, a esa condición intrínseca del *homo sapiens* de significarlo todo o, cuando menos, de dotarlo de sentido, es decir de ser simbólico; alude a la interpretación que el otro hace de mi cuerpo, que a la vez condiciona mi propia interpretación, tanto de mi mismo como del cuerpo del otro. Yo soy en la medida en que sé que soy para alguien. El cuerpo entonces no se da únicamente como lo vivido, lo propio del para-sí, sino que se prolonga, se convierte en algo visto y no sólo un punto de vista. Así el propio cuerpo, al que se tiene un acceso indirecto, es dado a través de la existencia para otros y, con ello, una nueva estructura de la corporeidad, la que permite conocer —además de vivir como en el cuerpo-para-sí— el porte corporal, la fisonomía, etcétera. Es el cuerpo interpretado, espacio del signo por excelencia y, por ende, donde se hacen evidentes la mayoría de los estigmas que pesan sobre el cuerpo.

Así, invariablemente el esquema, la imagen y la postura corporal, así como el cuerpo vivido, percibido e interpretado, tal y como ha sido dicho en el caso de los registros de Lacan –real, imaginario y simbólico--, se encuentran siempre en relación, son absolutamente indisociables en la experiencia; de hecho, en conjunto son la experiencia y no tienen ni un antes ni un después, es decir, que aparecen invariablemente vinculados lo que no descarta el que, de acuerdo a diversidad de circunstancias, constantemente alguno o algunos de ellos tengan primacía sobre los demás. En otras palabras, para poder hablar de cuerpo será necesario comprenderlo desde la experiencia que se construye en, por lo menos, las nueve categorías señaladas.

Para recapitular, como ha sido señalado, es ilustrativo el desarrollo de la conformación del sujeto desde la infancia, proceso donde el cuerpo es fundamental. En un principio, en la infancia, al niño lo único que le interesa es su propio ser, sin que esto quiera decir que tiene consciencia de ello. Con posterioridad se concentra en ciertas zonas de mayor carga erógena y busca esas sensaciones como una vía para que el organismo incorpore el mundo externo dentro de sí, aunque al principio sólo en la medida en que ofrezca satisfacción al individuo. A esto se le llama narcisismo primario, donde puede verse claramente el vínculo con la primera dimensión ontológica de la corporeidad: el cuerpo vivido. Después, el niño comienza a percibir el mundo exterior y los objetos van adquiriendo una forma más definida y una importancia propia, es cuando se percata de las fronteras de su propio cuerpo como diferente a lo exterior, a los cuerpos de los demás; es la confrontación del estadio del espejo en donde se ve con claridad la correspondencia con el cuerpo percibido. Posteriormente, cuando el niño comienza a tener una clara impresión del mundo exterior, se produce la plena comprensión del propio cuerpo, en oposición con otros cuerpos y el mundo exterior; es entonces cuando construye el cuadro definitivo de su propio cuerpo, situación en la cual puede observarse lo que se ha llamado tercera dimensión ontológica de la corporeidad, es decir, el cuerpo interpretado.

De forma más detallada, lo anterior podría describirse así: al principio, el niño sólo conoce y vive su cuerpo como cuerpo en relación y no como una forma abstracta o una masa abstracta considerada en sí misma. Ese cuerpo en relación está integrado por medio del cuerpo de otra persona, en la medida en la que el propio cuerpo se proyecta a ese cuerpo de otro y lo asimila, en primer lugar, por obra del juego del diálogo tónico: cada emoción del niño, al manifestarse, se objetiva para su consciencia, la cual vive así la emoción a la vez como autor y espectador y se identifica, por consiguiente, con la consciencia de cualquier otro espectador real o imaginario.

El niño comienza por un sincretismo total donde todo está sumergido en su propia subjetividad. El infante se confunde con el objeto o con la causa de sus reacciones, pues él mismo se encuentra en un estado difuso en las situaciones que lo ponen en contacto con los demás y no sabe aún distinguirse de ellos; después se va operando la delimitación y, a medida que se rompe la unidad primitiva, se

establecen relaciones que la mantienen en otro plano, el de una pluralidad objetiva. Primero se trata de un simple desdoblamiento de dos personajes todavía mal diferenciados, aunque a veces se hallan en oposición; es entonces cuando el niño comienza a verse en los demás y se encuentra más fácilmente en ellos porque proyecta algo de sí mismo. Semejante o contraria a la suya, la acción de la otra persona le parece más o menos hecha según el mismo modelo. La asimilación sucede a la participación primitiva. Pero al tiempo en que presta a los demás su sensibilidad kinestésica, el niño recibe de ellos una marca visual, pues se atribuye los efectos vistos en los otros cuando se da una situación común. De esta manera comienza a cobrar cada vez mayor consciencia de sí mismo.

A su vez, habrá que considerar que, en el desarrollo del infante, a la simbiosis fisiológica y alimentaria le sigue la afectiva; la emoción es una forma de adaptación al medio y, más específicamente, a los demás; es una forma intermedia entre la primitiva y mecánica de los automatismos y la más elaborada de las representaciones. Esta adaptación emocional es esencialmente de origen postural y su núcleo es el tono muscular: todas las manifestaciones emotivas, desde la más grosera hasta la más refinada, entrañan contracciones tónicas de los músculos, es decir, simples variaciones de la consistencia de los músculos, sin modificación de forma, sin alargamiento o encogimiento, como ocurre con las contracciones físicas, necesarias para ejercer una acción sobre los objetos.

La función tónica, al asegurar la regulación de las reacciones emotivas y, por lo tanto, de la vida afectiva, permite al propio tiempo exteriorizarla, expresarla y, por consiguiente, obrar sobre los demás, cuyas respuestas ella asimila simultáneamente. En suma, la función tónica del cuerpo es la función primaria y fundamental de la comunicación y del intercambio.

Todo el proceso de la génesis de la consciencia del propio cuerpo, es decir, el proceso por el cual el niño reconoce el cuerpo como suyo, diferente del de los demás y al mismo tiempo semejante al de los demás, está regido por una experiencia vital que se ha denominado el fenómeno del espejo. Verse, reflejarse en los demás, implica que el niño pueda verse y reflejarse en un espejo propiamente dicho, que pueda identificar su imagen visual o exteroceptiva con lo que vive kinestésicamente: su cuerpo visual con su cuerpo kinestésico, su espacio circundante con su espacio postural.

Para que el niño logre unificar su yo en el espacio debe reconocer, por un lado, que su imagen especular sólo tiene la apariencia de una realidad percibida en su propio cuerpo y, por otro lado, que esa apariencia tiene una realidad que él no puede percibir con sus propios sentidos; de ahí un dilema: o bien imágenes sensibles pero no reales, o bien imágenes reales pero sustraídas al conocimiento sensorial. De manera que, para resolver este dilema, el niño debe ser capaz de librarse de las impresiones sensibles inmediatas y actuales y de subordinarlas a sistemas puramente virtuales de representación, es decir, debe adquirir la función simbólica, misma que entra en juego cuando la imagen en el espejo no es más que un sistema de referencia capaz de orientar los gestos hacia las particularidades del

propio cuerpo, de las cuales la imagen da la indicación. Al vaciarse de su existencia, la imagen se ha hecho puramente simbólica; y se ha vuelto tal, porque el espacio corporal y el espacio de la imagen se integraron y ordenaron en la representación de un espacio abstracto hecho de relaciones no sensoriales. A ello le sigue el aprendizaje de oponer el propio cuerpo a otros seres, lo que corresponde a la individualización y, con ello, a la “aparición” del cuerpo interpretado.

Ahora bien, la tonicidad o lo tónico vivido está inseparablemente ligado a la vida afectiva original del niño: la tonicidad es lo que lo une al mundo y, particularmente, a la persona que lo cuida, con quien el niño se confunde y se identifica; pero esa sustancia tónica intercorporal no es el resultado sólo de contactos musculares, sino también de los sonidos de la lengua que el niño percibe antes de hablar él mismo. El niño vive en un espacio en el que la gente habla, en un mundo de “objetos parlantes”, de manera que para el niño comprender es ante todo vivir simultáneamente las relaciones entre lo que dicen los demás, la manera en la que se dice, el gesto que lo acompaña y el resultado que obtiene para su satisfacción. Las palabras de los demás son suyas en el momento en que la otra persona las pronuncia, y el cuerpo del niño las siente, a veces antes de ser pronunciadas. En efecto, cada palabra está preparada y de alguna manera en gestación orgánica en una actitud, en una postura o en un gesto que el niño, al percibirla la incorpora, encontrándole al propio tiempo una resonancia anticipada; de tal suerte que la expresión mimicogestual de los demás es ya lenguaje para el niño. Sin embargo, los sonidos mismos, su intensidad, su frecuencia, su altura, su timbre, su ritmo, su organización modulada por la entonación especial de quien los emite, provocan en el cuerpo del infante que los recibe una repercusión tonicoemocional que no sólo los carga de sentido, sino que prepara e incita al propio niño a lanzarse a esta expresión verbal; situación que continúa por el resto de la vida.

Desde el momento en el que el niño es capaz de llegar a semejante expresión, por rudimentaria que sea, en su propio cuerpo se establece una correlación entre sus emisiones sonoras, lo tónico vivido de sus posturas, sus acciones y reacciones con referencia al medio, es decir, de sus esperas, de sus placeres o de sus satisfacciones. De manera que la emisión vocal va acompañada al principio con actos de tomar o soltar objetos, luego con gesticulaciones y súplicas y, finalmente, con las propias resonancias afectivas en juegos de imitación verbal. Pero cualquiera que sea la modalidad del acompañamiento, lo importante es siempre la acción que se sigue, el asentimiento o el rechazo por parte de los demás que califican y, por lo tanto, contribuyen a formar esta expresión.

Como se ve —y que ya se había revisado con Merleau-Ponty—, el lenguaje no es una función aislada, sino que en virtud de la vivencia tónica del propio cuerpo es a la vez afirmación del mundo de los demás, de los objetos y afirmación de uno mismo en relación con los objetos. El lenguaje forma parte del mundo perceptivo, pero también del mundo de la acción y de la manipulación. Todo lenguaje, en tanto que comunicación, implica una intervención corporal: el lenguaje puede utilizarse como llamamiento o como agresión y sentirse corporalmente como tal. Hay, pues, una historia de fondo

tónico y de las reacciones tónicas, que corresponde a la historia de la formación de la personalidad y el cuerpo y la personalidad, como lo señala Aisenson (1981) serán dos caras de la misma moneda, una alterará a la otra que, a su vez, modificará al primero, en la permanente construcción del sujeto.

Así, “la consciencia que el niño tenga de su cuerpo dependerá de la consciencia de su personalidad y de las actitudes que los adultos le hayan recomendado adoptar frente al medio físico y al medio social. De manera que en el niño (la experiencia) del cuerpo está modelada por las condiciones de vida y de pensamiento en las que lo colocan las técnicas, las usanzas, las creencias, los conocimientos, etcétera, propios de la época y de la civilización a la que pertenece” (Bernard, 1994: 58-59). Así, queda clara la importancia tanto de las condiciones psicobiológicas resultantes de la maduración orgánica del cuerpo, como las del papel prominente que desempeñan las condiciones psicosociales en la formación de la consciencia del propio cuerpo. Entonces, el cuerpo es un todo dinámico que puede variar con las relaciones del ser respecto de sí mismo, respecto de los demás y respecto de los objetos; una urdimbre de relaciones cambiantes entre el mismo cuerpo y el espacio circundante, el primero producido por las mutaciones de las diferentes actividades sensoriales, kinestésicas, emotivas, intelectivas y demás y, el segundo, condicionado por el espacio que hay entre los objetos, el espacio que hay entre los objetos y las personas, el espacio afectivo de las inclinaciones o repulsiones y los espacios ficticios de los recuerdos, sueños, creencias, teorías y, en definitiva, del lenguaje.

Esa perpetua confrontación del sujeto con su cuerpo y, a partir de esa unidad, con todo lo demás, serán el juego primordial de su vida y lo que le posibilitará vivirla, no sólo porque será su cuerpo el detentor de la experiencia, sino porque será a partir de su cuerpo que podrá vivirla. El cuerpo sólo puede saberse y medirse desde la experiencia, ya sea como vivencia, percepción o interpretación del cuerpo –en lo que entran en juego los registros real, imaginario y simbólico y la conformación del esquema, la imagen y la postura corporal–, el propio, el ajeno y en el vínculo de ambos que es la condición del ser. En el cuerpo está inserta la posibilidad de la cognición, y son los ritmos corporales los que la dotan de categorías que posibilitan lo inteligible. Como se ha dicho: el cuerpo sólo puede saberse desde la experiencia, la propia, la ajena y en el vínculo de ambas, según la condición de ser; la experiencia es aquello que nos constituye, aquello que nos hace ser como somos, y el cuerpo es nuestra base primordial.

## ***Somos cuerpo***

Tras todo lo antedicho es posible decir que la experiencia del cuerpo consiste en: el cuerpo vivido, percibido e interpretado, que se estructura por el esquema, la imagen y la postura corporal, bajo la lógica de los registros real, imaginario y simbólico. En ello, los esquemas de las imágenes y las proyecciones metafóricas juegan un papel fundamental para la obtención de la comprensión, el

significado y la razón que, a su vez, estarán contruidos por los imponderables culturales y que, a su vez, serán pautas que marcarán a la propia experiencia.

Y es que también a través de la experiencia el sujeto se vincula con el mundo y, como ya se ha señalado, en al menos tres dimensiones de la misma: la cotidiana, que coloca al yo en un aquí y en un ahora; la significativa, en la que se observan los actos, las acciones y las conductas del sujeto, y la liminal, donde tras la vivencia del fluir de los procesos se puede llegar a los dramas sociales, a los que se le atribuyen fuertes significados dentro de la cultura.

Enlazando todas las categorías arriba expuestas --pues como se ha señalado todas ellas se encuentran indisociablemente unidas de forma permanente-- se tiene lo siguiente: El cuerpo vivido --que ya se vio vinculado al registro real y por ende con todo lo que lo caracteriza-- aparece como un dato real, absolutamente intraducible; se tiene la vivencia real de un esquema que es del cuerpo pero no aquel que se observa "desde afuera", sino aquel que únicamente se vive como esquema moldeable de acuerdo con las condiciones internas y del entorno. Si se recuerda lo dicho sobre la experiencia, entonces en el cuerpo vivido el esquema corporal instala al yo realizando acciones en un constante proceso. Es la vivencia de un cuerpo real --un yo realizando acciones en un proceso fluido --que es imposible explicar, y esa vivencia corresponde a un esquema del propio cuerpo.

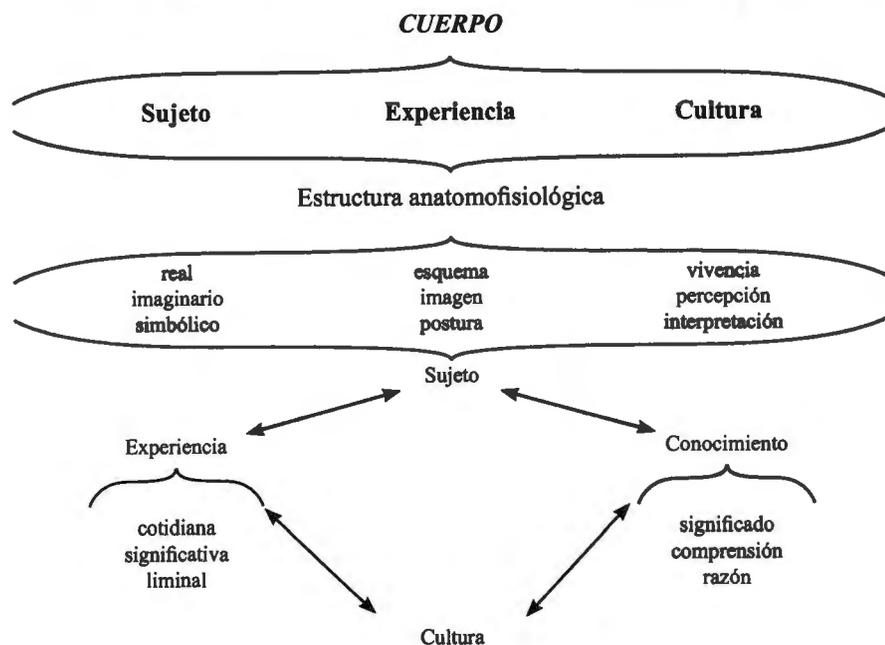
Asimismo, dentro del registro imaginario y sus características, está el cuerpo percibido --que no llega a ser traducido, porque entonces sería cuerpo interpretado-- que se vincula con el exterior a partir no ya del esquema corporal --puesto que éste es solamente vivido, real e intraducible--, sino de la imagen corporal, aquella estructura imaginativa que cada quien tiene y que se enlaza con los sentidos --que no con los significados porque entonces se estaría hablando del mundo simbólico-- a partir de imágenes e imaginarios inoculados en la percepción del cuerpo propio y del cuerpo de los demás. Al retomar lo señalado sobre la experiencia se tiene que, en el cuerpo percibido, el yo se ha instalado en un aquí, y los actos --en tanto que acciones cumplidas-- determinan la imagen corporal en interacción perceptiva con las imágenes corporales de los demás.

De la misma manera, dentro del registro simbólico y sus características, el cuerpo interpretado --que como tal se encuentra absolutamente en el orden de lo simbólico porque si no, no podría interpretarse, es decir, dotar de significados la experiencia-- aparece al percatarse de que se es en la medida en que se existe para alguien más y ello es posible porque ese alguien está viendo el cuerpo propio, aunque no observa, puesto que es imposible, el cuerpo vivido, ni el cuerpo percibido --pues ello sólo está en la experiencia propia-- ni tampoco observa el esquema, ni la imagen corporal --porque ello, como el cuerpo vivido y el percibido-- sólo se encuentra en el interior, sino que lo que observa es el cuerpo desde fuera, es decir, la postura corporal. Recordando lo dicho sobre la experiencia, la postura corporal, siempre interpretada, es la que coloca al cuerpo, al yo, en un aquí y un ahora, donde

sus acciones y sus actos se vinculan con sus conductas —entendidas estas últimas como asignaciones de significado de la consciencia— en momentos que pueden ser incluso de experiencias liminales.

A manera de recapitulación sobre cómo se articula todo lo expresado hasta el momento, puede decirse que para comprender al cuerpo, es necesario observarlo a partir de la cultura, la experiencia y la construcción del sujeto. Así, el cuerpo es una construcción, a la vez que una estructura estructurante, en la medida en que determina la experiencia de sí, en interacción con el mundo; es a partir del cuerpo que se entra en contacto con lo demás y los cuerpos de los otros son vitales para la construcción de sí. También se destaca que, tomando como punto de partida al cuerpo, se construye la experiencia y la cultura, pues el cuerpo es fundamental para el sujeto y todo lo que éste hace. El propio cuerpo es la posibilidad de existencia del sujeto y, por ende de la propia cultura. A su vez, el cuerpo vivido, percibido e interpretado se estructura a partir del esquema, la imagen y la postura corporal, bajo la lógica de los registros real, imaginario y simbólico. La estructura anatomofisiológica es el ancla de todo ello y también de muchas de las pautas a partir de las cuales se arriba al conocimiento, el significado y la razón según esquemas de imágenes y proyecciones metafóricas. Todo ello es lo que constituye al sujeto —un ser en situación— y su experiencia en sus, por lo menos, tres dimensiones que son la cotidiana, la significativa y la liminal. La experiencia —que construye al cuerpo y a los saberes— estará permeada de datos culturales y, en este mismo sentido, la cultura estará construida bajo la experiencia del cuerpo, pues los propios saberes tienen como una raíz primaria a la estructura anatomofisiológica, según como es vivida, percibida e interpretada a partir del esquema, la imagen y la postura corporal.

A continuación se presenta un cuadro sinóptico en donde se observan todas las categorías trabajadas, así como los vínculos que tienen entre sí.



Si, como se ha dicho, lo que se observa del cuerpo --como sujeto que se construye en la experiencia determinada culturalmente— es la postura corporal y en ésta se encuentra resumida y expuesta la experiencia --cotidiana del yo en un aquí y un ahora; significativa en correspondencia con los actos, las acciones y las conductas y liminal que involucra procesos y dramas sociales— del esquema y la imagen corporal; que a su vez se construyen en conjunción con el cuerpo vivido, percibido e interpretado; en donde la estructura anatomofisiológica, puesta en juego a partir de movimientos psíquico emotivos, conduce, a través de esquemas de imágenes y proyecciones metafóricas, incluso hasta el significado, la comprensión y la razón; entonces, al mirar los movimientos de la postura corporal lo que se observa, aun cuando no se sepa, es al cuerpo-sujeto en su totalidad: su historia, sus percepciones, sus miedos y sus disgustos, sus emociones, su cosmovisión, sus sentimientos, sus enfermedades<sup>26</sup>, sus gustos, sus extrañezas, sus deseos y sus placeres, cómo vive y percibe su propio cuerpo y el de los demás, sus inclinaciones y fobias... todo su ser.

Así, todo este recorrido, además de fascinante, ha sido para saber qué es todo lo que se puede ver cuando se observa un cuerpo o, dicho de otra manera, lo que se ve de un cuerpo es la postura corporal --con todo lo que implica— en movimiento, lo cual es otra manera de decir que se ve su gestualidad. Al analizar los gestos --que también son construidos y aprendidos culturalmente--, al aprender a analizarlos, se podrá aprender a conocer los cuerpos, los sujetos, o dicho otra vez con toda fuerza: su historia, sus percepciones, sus miedos y sus disgustos, sus emociones, su cosmovisión, sus sentimientos, sus enfermedades, sus gustos, sus extrañezas, sus deseos y sus placeres, cómo vive y percibe su propio cuerpo y el de los demás, sus inclinaciones y fobias... todo su ser.

Pero para poder analizar los gestos, lo primero es conocer al cuerpo en su materialidad porque, “primero, (es) una certeza, una de nuestras pocas certezas: la materialidad del cuerpo, pero esa materialidad no es nunca inocente ni neutral, pues, en segundo lugar, no hay experiencia más que en el interior de un cuerpo, es decir, todas nuestras experiencias están encarnadas, por más que el espesor del cuerpo se nos borre continuamente y desaparezca del campo de la consciencia en nuestras vidas cotidianas” (Díaz Cruz *apud* Imboden, 2006:147) pero aún con ello, o precisamente por ello, se deben conocer cuáles son las posibilidades anatomofisiológicas del movimiento y las cualidades psíquico emotivas que las acompañan; de este modo se identificarán los principios en los que se basa toda gestualidad e, incluso, al relacionarla con los imponderables culturales, llegar a establecer porque se ha llevado a cabo un gesto y no otro, o bien cuál ha sido la secuencia de gestos que se han realizado o se realizarán al ejecutar una acción específica; en suma, reconocer

<sup>26</sup> Al ser un tema sumamente complejo con sus propias especificidades no ha sido tratado aquí, sin embargo se reconoce, como los médicos lo saben, que en la postura corporal se pueden observar y sentir los padecimientos de cualquier persona: el color, la textura y la temperatura de la piel; las inflamaciones; el ritmo cardíaco, etcétera y si, además, ello se conjuga con el principio de que toda enfermedad está vinculada a emociones y órganos específicos, entonces, nuevamente, en la postura corporal, la “superficie” del cuerpo, es posible conocer las enfermedades del sujeto. (Dr. Sergio López Ramos, comunicación personal).

una gestualidad, se repite por tercera vez enfáticamente, con todo y su historia, sus percepciones, sus miedos y sus disgustos, sus emociones, su cosmovisión, sus sentimientos, sus enfermedades, sus gustos, sus extrañezas, sus deseos y sus placeres, cómo vive y percibe su propio cuerpo y el de los demás, sus inclinaciones y fobias... todo su ser.

## *Del cuerpo que es movimiento*

Como se ha visto, en la infinitamente compleja construcción del cuerpo, lo que es dable observar, allí donde se puede clavar la mirada antropológica, es la postura corporal, es decir, la gestualidad, a la vez que retomar algunos datos —muchos desde la percepción, otros desde la interpretación— a partir de las extensiones de la imagen corporal, como son los ornamentos que se inscriben en el cuerpo —tatuajes, escoriaciones y demás— y los vestidos que se utilizan. Todo ello tendrá que interpretarse a partir de los datos culturales que moldean, por supuesto, lo que se usa e inscribe en el cuerpo, pero también las modalidades de la experiencia. Además, así como se aprende a experimentar el cuerpo, igualmente se asimilan las formas para expresarse corporalmente, todo lo cual construye, también, la gestualidad. El cuerpo es en movimiento, en el más extenso sentido de la palabra: desde los movimientos fisiológicos necesarios para estar vivos, como los latidos del corazón o de la respiración, pasando por los imbricados recorridos que van de la vivencia a la interpretación, de la percepción al esquema corporal, de los esquemas de las imágenes a la postura corporal, etcétera, hasta llegar a los movimientos de la gestualidad. Habrá entonces que observar al cuerpo en movimiento para comprender cual es la base de la gestualidad, para posteriormente, construir, con base en los datos culturales, formas específicas de la misma.

Ahora bien, por qué el movimiento: porque el cuerpo es en movimiento, de lo que se desprende que hay una necesidad, intuitivamente percibida por casi todos de obtener, si no inspiración, al menos información respecto de una de las características más poderosas de la estructura corporal —que, por supuesto, incluye la mental— del hombre y que es, precisamente, el movimiento.

En todo tipo de actividad humana las acciones —que involucran actitudes y conductas— consisten en sucesiones de movimientos en las que un esfuerzo definido del sujeto acentúa cada uno de ellos. La diferenciación de un esfuerzo específico es posible porque cada acción consiste en una combinación de elementos de esfuerzo provenientes de las actitudes de las personas que se mueven hacia los factores del movimiento que bien puede reconocerse que son: peso, espacio, tiempo y flujo, como se detallará más adelante.

No cabe duda de que el movimiento es parte fundamental en la construcción del cuerpo puesto que forma parte de lo que lo hace estar vivo, a la vez que es constitutivo de su expresión; en este sentido, todo movimiento es significativo o, por lo menos, hace sentido; sin embargo, habrá que plantear en qué consiste el movimiento y cómo es que este hace sentido o es significativo

--aunque no todos los movimientos son del mismo tipo; por ende, su sentido o significación se produce de distintas maneras-- hasta llegar al momento en el que una serie de movimientos se tornan gestualidad o pueden crear un discurso complejo, como una danza.

### ***De la estructura anatomofisiológica en movimiento***

En principio habrá que observar, desde su base anatomofisiológica<sup>27</sup>, en qué consiste el movimiento. El punto de partida de toda motilidad corporal es un juego de contracción, dilatación o rotación dado que esos son los únicos tipos de movilidad con la que cuentan los órganos y miembros del cuerpo, desde la estructura ósea hasta la piel. Todas las acciones de las que es capaz el ser humano consisten en la articulación de estos tipos de movimiento, que ya en desarrollo resulta sumamente compleja. Los nervios, tendones, músculos se dilatan o se contraen; el esqueleto en sus coyunturas se rota; el funcionamiento de los órganos internos es también contracción y dilatación, y la totalidad del cuerpo es un constante contraer, dilatar y rotar de sus partes.

Aparentemente sutiles, los movimientos generados de forma tónica son prácticamente imperceptibles: las pequeñas modulaciones musculares y nerviosas son, como se ha visto, fundamentales en la transmisión de información pues, aunque no necesariamente pasan por la consciencia, son centrales para el esquema, la imagen y la postura corporal y se convierten en puntos clave de la vivencia, percepción e interpretación del cuerpo y del entorno y, por ende, de la comunicación. Estos movimientos, aunque difícilmente identificables, son vitales para la emotividad y la construcción psíquica del sujeto. Debido a la dificultad para percatarse de ellos, las más de las veces no son atendidos al momento de hacer una lectura del movimiento; sin embargo, ello no obsta para que se le dejen en el olvido y mucho menos para que no sean mencionados. Así, deberá establecerse la forma en la que lo anterior emite parte constitutiva de la comunicación, sobre todo porque se parte del principio de que el cuerpo es expresivo.

Algunos de estos movimientos pueden llegar a ser identificados pues existen señales externas de ellos --por ejemplo el movimiento pulmonar se revela en la respiración, el cardíaco

---

<sup>27</sup> La estructura anatomofisiológica comprende, en términos muy generales, la estructura corporal que divide al cuerpo humano en cinco grandes partes: 1.- la cabeza, que es el elemento más elevado del cuerpo y sobresale por delante, por detrás y por los lados. La cabeza comprende al cráneo (caja ósea que contiene al encéfalo y que consta de ocho huesos: frontal, etmoides, esfenoides, occipital, parietales y temporales) y a la cara (situada en la parte anterior e inferior del cráneo y conformada por las siguientes regiones: nasal, labial, mentoniana, masetérica, geniana, de la fosa zigomática, perigomaxilar y bucal). 2.- el cuello, porción del tronco que une a la cabeza con el tórax; se divide en dos regiones: posterior --región de la nuca-- y anterior --región traqueal-- a la columna vertebral. 3 y 4.- los miembros, considerados apéndices del tronco destinados a ejecutar movimientos, principalmente la aprensión y la locomoción; se dividen en superiores: que a su vez se dividen en seis segmentos: hombro, brazo, codo, antebrazo, muñeca, mano y dedos; en inferiores divididos en siete segmentos: cadera, muslos, rodillas, piernas, tobillos, pies y dedos y 5.- el tronco que comprende la raquis --columna vertebral-- y el tórax que, a su vez, contiene una parte de la columna vertebral, y las siguientes regiones: esternal, costal, mamaria y diafragmática. Además, la estructura anatomofisiológica también comprende todos los sistemas fisiológicos del cuerpo como cardiovascular, respiratorio, nervioso, digestivo, etcétera.

en la agitación— y eso por señalar lo que no resulta tan evidente como lo es ya el movimiento de las partes del cuerpo. Un primer paso para descifrar el movimiento consistirá en observar el juego entre estas tres facultades —contraer, dilatar, rotar—; de hecho, todo movimiento puede ser descrito, en principio, a partir de lo anterior y tomando como base las distinciones corporales que se realizan a partir de los ejes del mismo, dados por la común estructura y posición del *homo sapiens*.

La posición del hombre en sí mismo, tanto como aquella en la que se encuentra en el espacio y la forma en la que comprende al espacio, deben ser entendidas tomando al sujeto como punto de referencia, pues es la ubicación de éste la que determina todo lo demás. Así, el lugar y la posición en la que una persona se encuentre determinará la forma en la que observa y comprende su alrededor. Pero para llegar a lo anterior, primero debe observarse lo propio de la posición del hombre con respecto a sí mismo —estructura anatómica con sus repercusiones en la psique— o, si se prefiere, a su yo.

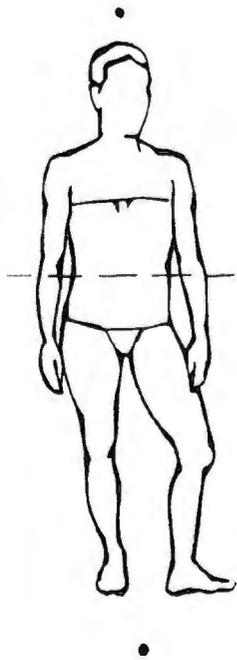
Uno de los puntos clave de la anatomía del hombre, de hecho, lo que en términos filogenéticos lo convierte en tal, es la posición erguida<sup>28</sup>—que implica un reacomodo de toda la estructura ósea con una mayor solidez y movilidad de la cadera obligada a cargar con más peso, una readecuación de la articulación de las rodillas, la libertad de las extremidades delanteras que se convierten en manos, y la famosa soltura de la mandíbula, que posibilita el crecimiento de la cavidad craneana—. Así, la posición erguida del hombre se convierte en su punto de partida, al tiempo que permite reconocer al yo como origen de la orientación —lo que a la larga se convertirá en conceptualizaciones tales como aquí—allá, propio-otro, etcétera. La verticalidad humana hace que el bilateralismo sea una forma de conocer y expresar el mundo (Cfr: Jousse, 1974). La posición erguida dota de un primera distinción bilateral en términos orgánicos, espaciales y conceptuales que es la de arriba y debajo de mi yo. En la medida en que ésta diferenciación se hace compleja, se llega a distinguir entre distintos arribas y abajos dentro del propio cuerpo, o bien en relación con el espacio propio y el circundante, hasta llegar, a través de múltiples proyecciones metafóricas, a la diferenciación en términos simbólicos, como toda cosmovisión de mundo lo señala.

A esta primera distinción debe agregársele, inmediatamente, aquella que crea una diferencia en términos de lateralidad, el segundo bilateralismo, es decir, un lado y otro, o también, izquierda y derecha. A esto se le reconoce como la primera complicación intelectual después de haber concebido al yo como origen de la orientación. Al igual que como sucede con la noción de posición erguida, a medida en que la comprensión de la lateralidad se torna compleja, se pueden distinguir entre diversos izquierdos y derechos tanto en el propio cuerpo como en el espacio, hasta llegar, a través de proyecciones metafóricas, a conceptualización tales como posiciones políticas e ideológicas.

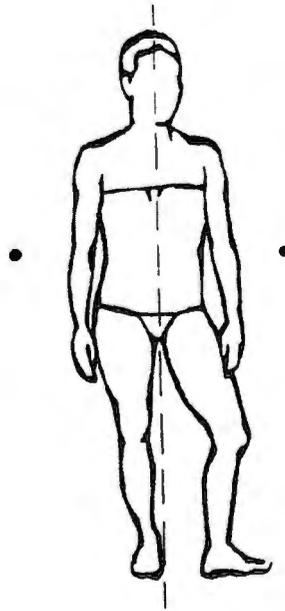
<sup>28</sup> Cabe recordar que la posición erguida es, en efecto, una facultad del cuerpo pero que se aprende culturalmente; es como la capacidad de hablar, que existe en todo ser humano pero que se asimila dependiendo de cada lengua, es decir, de la cultura.

En seguida debe plantearse el tercer bilateralismo que hace posible la noción de un atrás y un adelante, siempre referido al frente del sujeto. Al igual que en los casos anteriores, la complejidad de esta noción abarca tanto al propio cuerpo como a conceptualizaciones propias de la abstracción.

El punto de partida, dado en la estructura anatomofisiológica, de estas tres nociones se le reconoce primeramente como ejes, donde el primero corresponde con la horizontalidad (eje horizontal) y con la primera organización corporal, que es homóloga, y que divide al cuerpo en mitades con puntos superior e inferior (esquema 1); el segundo con la verticalidad (eje vertical) y con la segunda organización corporal, que es homolateral, y que divide al cuerpo en mitades con puntos izquierdo y derecho (esquema 2) y, el tercero, con la sagitalidad (eje sagital) y con la tercera organización corporal que, además de marcar los puntos delantero y posterior, introduce el volumen o la dimensión (esquema 3).



Esquema 1:  
Eje horizontal



Esquema 2:  
Eje vertical



Esquema 3:  
Eje sagital

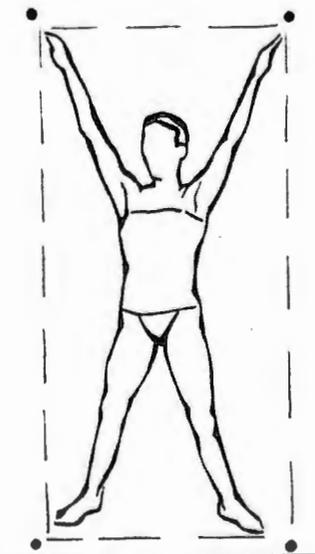
A cada uno de los ejes les corresponde lo que se llama afinidades naturales<sup>29</sup>, de tal suerte que el eje horizontal se relaciona con el espacio, el eje vertical con el peso y el sagital con el tiempo. A

<sup>29</sup> El trabajo sobre la intersección de los ejes y su complejización han sido retomadas de Rudolf von Laban, quien realizó una investigación sobre el movimiento y la danza. En lo que respecta a las afinidades naturales y/o principios básicos, este autor las trabaja a partir de sus polos opuestos, como forma de ubicación, lo que posibilita comprender las tendencias generales pero que no impide observar toda la gama de posibilidades que se encuentran entre ellas. Así, al señalar “cercano” o “lejano”, son formas de caracterizar que permiten una comprensión y lectura del movimiento y la magnitud de su complejidad (Cfr: Laban, 1976 y Hodgson, 1995).

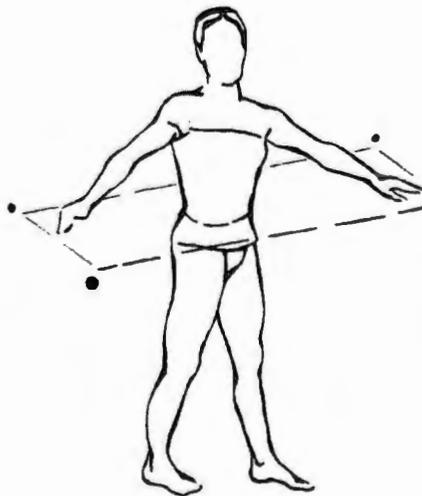
la intersección de estos ejes se le conoce como cruz dimensional. Las secuencias de movimientos a través de la cruz dimensional de los ejes, se originan y regresan al centro de la cruz, que es el centro del cuerpo, por lo que se grafica con el modelo geométrico del octaedro en el cual se distingue la conexión de las dimensiones superior e inferior; a su vez, es la síntesis de la intersección de los planos que se describe a continuación.

Las distintas intersecciones de los ejes crean los que se denominan planos, donde lo que se distingue ya no son puntos, sino polos; así, la unión entre el eje horizontal y el vertical crea el llamado plano de la “puerta”, donde se plantea la distinción entre los polos arriba-abajo e izquierdo y derecho (esquema 4). La intersección de los ejes horizontal y sagital crea el plano de la “mesa”, donde se establece la diferenciación entre los polos de arriba-abajo y atrás-adelante (esquema 5). Por último, la unión del eje vertical con el sagital crea el plano de la “rueda”, donde lo que se distingue son los polos izquierdo-derecho y atrás-adelante (esquema 6).

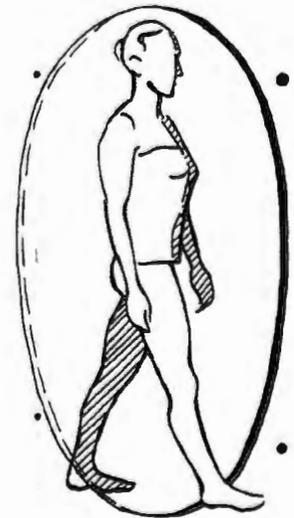
La intersección de los planos convierte a los ejes en dimensiones y crea lo que se llama la “escala del cubo”, que cuenta con ocho puntos clave: 1.- arriba-atrás-derecha, 2.- arriba-atrás-izquierda, 3.- arriba-adelante-derecha, 4.- arriba-adelante-izquierda, 5.- abajo-atrás-derecha, 6.- abajo-atrás-izquierda, 7.- abajo-adelante-derecha y 8.- abajo-adelante-izquierda (esquema 7). Cuando las esquinas de los tres planos se conectan, forman el modelo representado por la figura geométrica del icosaedro (esquema 8).



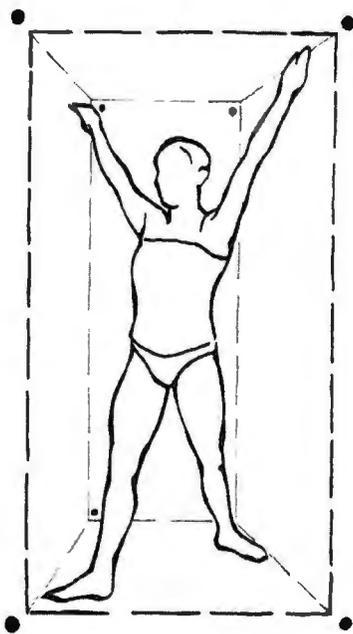
Esquema 4:  
Plano de la puerta



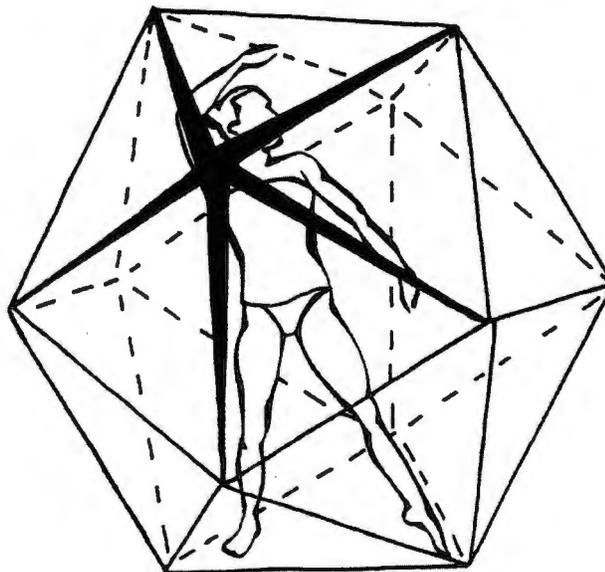
Esquema 5:  
Plano de la mesa



Esquema 6:  
Plano de la rueda



Esquema 7:  
Escala del cubo



Esquema 8:  
Icosaedro

Cuando todos los ejes, planos, puntos y polos, es decir el icosaedro completo se ponen en movimiento, se construye lo que se llama kinesfera --y es aquí donde se ubica el cuarto ingrediente del movimiento pues, como se señaló desde el principio éste consta de peso, dado por la gravedad, el espacio, el tiempo y el flujo de movimiento--, es decir, como se le denomina a una esfera que rodea al cuerpo en la medida del alcance de los miembros del mismo, sin que halla traslación, pues cuando ésta se da es como si la esfera en su totalidad se moviera con el cuerpo.

Ahora bien, a cada eje le corresponde un principio básico con determinadas cualidades y, como ya se mencionó, una afinidad natural que a su vez tiene cualidades de movimiento. Todas las cualidades tanto de los principios como del movimiento se señalan por sus opuestos, lo que no omite la variedad que pueda haber entre ellos. Así, el principio básico del eje horizontal es la extensión --que puede ser cercana o lejana-- y tiene como afinidad natural al espacio --que puede ser libre, abierto, indirecto, flexible o bien constreñido, cerrado, directo o inflexible-- y que en movimiento se convierte en transición --que puede ser gradual o abrupta--. El principio básico del eje vertical es la flexión --que es inmediata o mediata-- y su afinidad natural es el peso --que puede ser ligero

o fuerte-- y que en movimiento se convierte en intensidad --baja o alta--. Por último, el principio básico del eje sagital es la orientación que pone en juego a la tercera dimensión y su afinidad natural es el tiempo --que puede ser urgente, constreñido o limitado o indulgente o premeditado-- que en movimiento se convierte en frecuencia --que puede ser fluctuante o constreñida--.

Cabe recordar que en los ejes, principios básicos, afinidades y tipos de movimiento quedan comprendidas las características fundamentales ya señaladas de la estructura anatomofisiológica (ejes), los principios básicos (extensión, flexión y orientación que no es posible sin la rotación), las condiciones de todo movimiento (peso, espacio y tiempo), y la “forma básica” del mismo (transición, intensidad y fluctuación).

Eje: horizontal

Principio básico: extensión (cercana/lejana)

Afinidad: espacio (libre, abierto, indirecto, flexible/constreñido, cerrado, directo, inflexible)

Movimiento: transición (gradual/abrupta)

Eje: vertical

Principio básico: flexión (inmediata/mediata)

Afinidad: peso (ligero/fuerte)

Movimiento: intensidad (baja/alta)

Eje: sagital

Principio básico: orientación (tercera dimensión o volumen)

Afinidad: tiempo (urgente, constreñido, limitado/indulgente, premeditado)

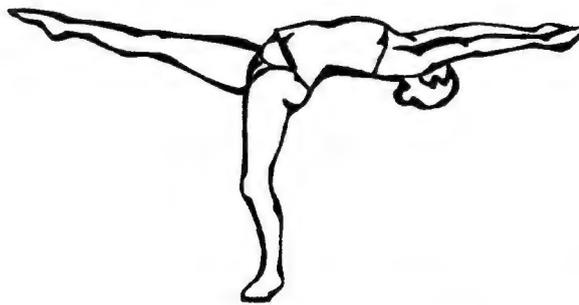
Movimiento: frecuencia (fluctuante/constreñida)

Todo movimiento corporal tiene como referencia lo antedicho; las posturas corporales, por complejas que puedan llegar a ser, siempre pueden ser ubicadas y descritas desde esta perspectiva. Así, por ejemplo, siguiendo la lógica de las combinaciones, se tendría que en el plano de la “puerta” (donde se unen los ejes horizontal y vertical con las cualidades arriba descritas) se encuentran movimientos con predominancia de extensión-flexión, espacio-peso --con énfasis en la gravedad-- y transición-intensidad (esquema 9); en el plano de la “mesa” (donde se articulan los ejes horizontal y sagital) se tendrían principalmente movimientos con tendencia a la extensión-rotación --orientación--, espacio-tiempo --donde pareciera que se pierde la gravedad-- y transición-frecuencia (esquema 10) y, en el plano de la “rueda” (donde se da la intersección de los ejes vertical y sagital), se observan movimientos principalmente de flexión-rotación --orientación--, peso-tiempo --nuevamente con marcado énfasis en la gravedad-- y de intensidad-frecuencia (esquema 11).



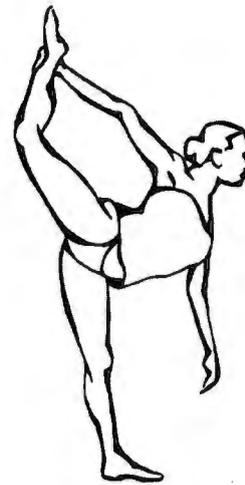

---

Esquema 9:  
Movimiento en el  
plano de la puerta




---

Esquema 10:  
Movimiento en el  
plano de la mesa




---

Esquema 11:  
Movimiento en el  
plano de la rueda

**Plano de la puerta (ejes horizontal-vertical)**

**Predominancia de:**

**Extensión-flexión**

**Espacio-peso (gravedad)**

**Transición-intensidad**

**Plano de la mesa (ejes horizontal-sagital)**

**Predominancia de:**

**Extensión-rotación –orientación—**

**Espacio-tiempo (“sin” gravedad)**

**Transición-frecuencia**

**Plano de la rueda (ejes vertical y sagital)**

**Predominancia de:**

**Flexión-rotación –orientación—**

**Peso-tiempo (gravedad)**

**Intensidad-frecuencia**

Lo anterior, amén de señalar lo mínimo indispensable para comprender en qué consiste la anatomía humana en términos de sentido o significación de movimiento, también muestra la complejidad que puede contener, pues mientras más se observan los vínculos que se van estableciendo a partir de un eje o punto determinado, es fácil darse cuenta de que es posible extenderlos hasta lo infinito, pues, como ya se ha señalado, esto es sólo el principio de todo lo que el hombre puede llegar a ser y construir.

Recapitulando: todo movimiento consiste en una contracción o dilatación ya sea de nervios, tendones o músculos o bien una combinación de ellos, que lleva consigo un movimiento o contracción/dilatación de órganos o miembros, y que puede involucrar partes de la estructura ósea o al cuerpo en su conjunto; es decir, el meollo del movimiento es la contracción-dilatación-rotación y, en la medida en que vayan involucrando cada vez más partes, el movimiento tendrá diferentes cualidades y, por ende, sentidos o significaciones.

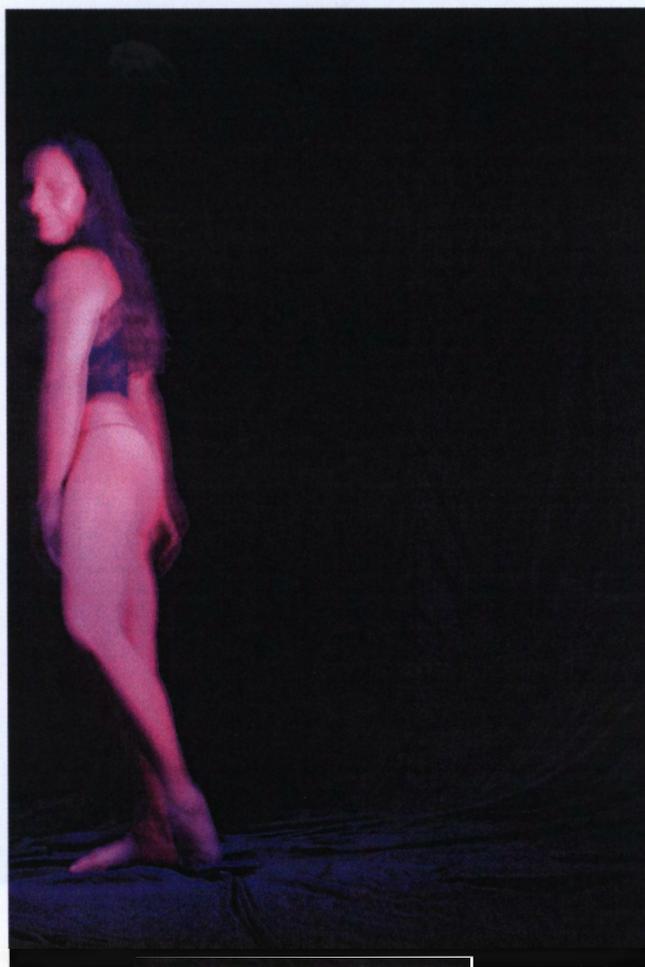
Habrá que recordar que el movimiento es vital, no sólo porque es el modo de ser del cuerpo, y por si eso no fuera suficiente, porque es gracias a él como es posible actuar, pues, como es sabido, el movimiento brinda información sobre los objetos y comunica su forma tridimensional, lo cual hace posible la relación con el mundo. La percepción del movimiento depende tanto de la velocidad del estímulo como de su entorno. Cuando una imagen se mueve por la retina estimula varios receptores, uno detrás de otro, en direcciones diferentes de las cortezas estriada y extraestriada del cerebro. La percepción del movimiento depende de tres señales vinculadas al desplazamiento de los ojos o de las imágenes que inciden en ellos: 1.- una señal motriz enviada a los músculos oculares cuando el observador transita o mueve los ojos, 2.- una señal de descarga corolaria que es una copia de la señal motriz y, 3.- una señal de movimiento de la imagen que aparece cuando una imagen estimula los receptores a medida que pasa por la retina<sup>30</sup> (Cfr: Goldstein, 1999: 274-303).

Ahora bien, invariablemente se tienen como coordenadas vitales e imprescindibles de ubicación al tiempo y al espacio. De ambos se harán explicaciones y representaciones con imágenes que enfatizan sus cualidades por separado, pero siempre con respecto al cuerpo, al yo, que es su punto de inevitable e indisociable intersección. Para poder observar la específica relación del movimiento con el tiempo, se apelará a las nociones de la mecánica —comprendida como aquella parte de la física que trata del equilibrio y el movimiento de los cuerpos sometidos a fuerzas cualesquiera— cuyos modos son: estática, dinámica y cinemática<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Lo anterior según la teoría de la descarga corolaria que aparece en el libro citado.

<sup>31</sup> Se han retomado estos conceptos de la mecánica clásica tal como se expone en la física: Mecánica: Parte de la física que estudia el movimiento de los cuerpos, las fuerzas que lo producen y la relación entre las fuerzas que actúan sobre los cuerpos en equilibrio. Mecánica clásica. Clasificación: Tradicionalmente, la mecánica clásica se divide en: *cinemática*, que estudia el movimiento prescindiendo de las fuerzas que lo provocan; *dinámica*, que examina el movimiento de los cuerpos en relación con las fuerzas aplicadas a los mismos, y *estática*, que se ocupa de las condiciones de equilibrio de los cuerpos.

Estática: se la entiende en función de los cuerpos que permanecen en un mismo estado, sin mudanza en él, como cuando se señala que alguien se quedó parado de asombro o emoción. Está directamente relacionada con las leyes del equilibrio, es decir, de la interacción de fuerzas que se involucran para que un cuerpo permanezca, por ejemplo de pie, por lo que de ninguna manera debe entenderse como inerte o sin movimiento. Aclaración pertinente en la medida en que el hecho de que no se perciba movimiento amplio o explícito, no quiere decir que no lo haya. El permanecer de pie involucra varios tipos de movimiento, desde aquellos propios de los sistemas cardiovasculares, respiratorios, etcétera, hasta aquellos que tienen que ver con las fuerzas impresas para evitar la caída que sería inevitable, por la gravedad, en un cuerpo inerte.



Estática

Dinámica: apela a aquello que observa al movimiento en relación con las fuerzas que lo provocan, lo cual no necesariamente quiere decir desplazamiento, máxime en estos momentos en los que, de involucrarlo, se tendría que analizar en correspondencia directa con el espacio –lo cual siempre sucede pero que, en términos analíticos, debe ser disociado--. Se refiere a las fuerzas impresas que generan movimiento, de hecho, es factible hablar de la dinámica que está involucrada dentro de la estática, en la medida en que, como se ha dicho, no se habla de cuerpos inertes.

Cabe recordar, y de ahí la selección de la siguiente imagen, que la ruta del movimiento deja en la percepción una estela de su recorrido, una impresión de cada uno de los pasos que el mismo movimiento imprime en la retina. Esto es fundamental para comprender no sólo la lógica del movimiento, sino la percepción del mismo, sobre todo cuando el que se desplaza es el cuerpo completo; es decir, que la ruta seguida por éste se queda grabada en la memoria del observador, de tal suerte que para sí se queda guardado el diseño del camino, lo cual será fundamental para comprender la percepción del espacio y las formas en las que es ocupado por el cuerpo.



Dinámica

En la siguiente imagen se observan las distintas posiciones y lugares por los que el cuerpo transitó al realizar su recorrido, mismo que, al ser analizado, muestra una dinámica de acercamiento hacia el observador, lo cual deja huellas específicas en la percepción, cuando las secuencias son largas.

Cinemática: considera al movimiento pero prescindiendo de las fuerzas que lo provocan, de aquí su diferencia con la dinámica. En la siguiente imagen se podrá observar el recorrido del movimiento —del torso en este caso y la pierna y el brazo en específico— y la forma en la que deja huella en la memoria. Como demostración de los efectos cinémicos, se puede ver como la

pierna, de estar levantada hacia el lado, se dejó caer, lo cual produjo la torsión del cuerpo en su totalidad hasta terminar de perfil. Para efectos mnémicos, es posible observar exactamente cuál fue el recorrido de todas las partes del cuerpo: cabeza, brazos, torso y piernas, principalmente. Ello sirva para enfatizar la huella que queda en la percepción.



Cinémática

En la específica relación del movimiento con el espacio, se observa que existen tres modos del mismo: largo, ancho y profundo.

Largo: espacio que comprende desde el piso hasta arriba –que, valga enfatizarlo, tiene correspondencia directa con el ya señalado eje horizontal del cuerpo--. Dentro de lo largo habrá que considerar que existen tres niveles: alto o superior –espacio ocupado, por ejemplo, al brincar--, medio –correspondiente a cuando se está de pie— y bajo o inferior –como cuando se está de cuclillas o acostado--. En la imagen correspondiente a lo largo, permítase recordarlo, quedará grabada la secuencia del movimiento, con los efectos que ya se han precisado.



---

Largo

Ancho: espacio que comprende la lateralidad; relacionado con el eje vertical del cuerpo.



---

Ancho

Profundo: espacio que comprende la dimensión propiamente hablando, es decir, el volumen, involucra a la perspectiva y se vincula con el eje sagital del cuerpo.



---

Profundo

Las combinatorias de estos principios y/o impulsos de movimiento del cuerpo, son las bases del gesto corporal por lo que, al ser analizadas, permiten leer y comprender la gestualidad –saber lo que comunican y cómo es que lo comunican—; de todo tiempo y todo espacio –dado que, en sentido estrictamente anatomofisiológico, el cuerpo ha sido siempre el mismo, es decir, tendrá diferencias de grado pero no de naturaleza—. Por supuesto que las posibilidades de motilidad corporal no son lo único que está de por medio en los sentidos y significados de los gestos; sin embargo, son el principio y la clave para comprenderlos, puesto que todo gesto corporal está hecho con las mismas posibilidades de movimiento que tiene cualquier cuerpo.

Hasta aquí se han mostrado “estáticamente” los principios que subyacen en el movimiento, a partir de la estructura anatomofisiológica y su ubicación en un lugar y un momento determinados, es decir, el cuerpo en movimiento en el tiempo y en el espacio; sin embargo, puesto que son datos primordiales de todo sujeto, hace falta revisar lo que implica la experiencia, precisamente, del tiempo y del espacio.

## *De la experiencia del tiempo y el espacio*

Sin duda, el tiempo y el espacio están dados a la experiencia, antes de toda posible conceptualización de los mismos, son datos objetivos del mundo, de ahí que uno de los primeros referentes que se tiene es el ser un yo encarnado en un aquí y un ahora, por lo que habrá que señalar cómo es que el tiempo y el espacio se dan en la experiencia. En este momento interesa resaltar que más allá de las largas y complejas formas de pensarlos, para el cuerpo en movimiento, el tiempo y el espacio se viven de manera específica.

Ya no resulta novedad decir que cada cultura y hasta cierto punto incluso cada individuo, se *inventa el mundo de acuerdo con sus propios conocimientos y creencias, sobre todo en lo que se refiere a determinantes siempre presentes, como son los tantas veces pensados tiempo y espacio*: Si se puede establecer que existen referentes “primarios”, sin duda son aquellos que ubican a un individuo en un cronotopos específico: el primer referente de mi realidad es que yo estoy en un aquí y en un ahora. Sobre ello, o a partir de ello, se teje un infinito entramado de relaciones y conceptualizaciones en las que siempre el saber humano es el resultado de un largo proceso de aprendizaje de la humanidad, cuyo principio es prácticamente imposible datar. Sea cual sea la nueva aportación, el individuo se apoya en un saber ya existente y lo prolonga; cosa que igualmente sucede con los saberes sobre el tiempo y el espacio.

Es posible conceptualizar al tiempo y al espacio de distintas maneras, según las condicionantes de cada saber. “En el centro de la larga discusión filosófica sobre la naturaleza del tiempo (y bien valdría decir que del espacio también) estuvieron –y quizás persisten aún— dos posturas enfrentadas. Por un lado, se encuentra uno con la opinión según la cual el tiempo es un hecho objetivo de la creación natural. Por su modo de existir, el tiempo, según los defensores de esta visión no se diferencia de otros objetos naturales más que por su cualidad de no ser perceptible. Newton fue quizás el más eminente adalid de esta corriente que en la Edad Moderna empezó a declinar. En el campo contrario dominaba la visión del tiempo como una manera de contemplar los eventos que se basa en la peculiaridad de la consciencia humana (según los casos espíritus o razón) y que, en consecuencia, subyace como condición de toda experiencia humana. Ya Descartes se inclinaba a esta opinión, que no encontró su formulación más definitiva hasta Kant, para quien el tiempo y el espacio representaban una síntesis a priori. En forma poco sistematizada, esta concepción superó, al parecer, ampliamente a su contraria. Afirma en lenguaje sencillo que el tiempo es simplemente una especie de forma innata de experiencia, esto es, un dato inalterable de la naturaleza humana.

Como se ve. Ambas teorías sobre el tiempo, aunque contrarias, participan de unos supuestos fundamentales comunes. En ambos casos, el tiempo se presenta como un dato natural, aunque en uno de ellos, se lo considera “objetivo”, existente con independencia del hombre, y en otro, como

una simple representación “subjetiva” anclada en la naturaleza humana. En esta confrontación de teorías sobre el tiempo —objetivista y subjetivista— se refleja una de las propiedades esenciales de la gnoseología filosófica tradicional. Se supone como algo obvio, la existencia de un punto de partida universal que se repite de modo permanente, una especie de inicio del conocer. Al parecer, un individuo solitario se enfrenta al mundo, sujeto ante objetos, y comienza a conocer. Entonces se plantea la cuestión de si al formarse las ideas humanas y al colocarse los sucesos en la corriente del tiempo, tiene preeminencia la naturaleza del sujeto o la de los objetos.” (Elias, 2000: 14-15).

“El concepto de tiempo no es una “reproducción” conceptual de un río objetivamente dado, ni una forma de experiencia humana anterior a toda vivencia concreta. Entre las dificultades con las que se enfrenta la reflexión sobre el tiempo, no es la menor que a éste no se le puede incluir limpiamente en un cajón conceptual que incluso hoy en día sigue utilizándose con turbada simplicidad, como instrumento para clasificar esta clase de objetos. Con frecuencia el tiempo parece problema de físicos y metafísicos, con la consiguiente pérdida de base real por parte de la reflexión sobre el tiempo. El fechar —‘determinar el tiempo’— no puede entenderse, si se parte de la idea básica de un mundo escindido, aunque sólo sea en sujeto y objeto. Presupone por un lado procesos físicos, intervenga o no el hombre para moldearlos; y por otro, individuos capaces de hacer una síntesis reflexiva, de ver en conjunto lo que no es simultáneo sino sucesivo. Una idea básica es necesaria para entender el tiempo: no se trata del “hombre” y la “naturaleza”, sino del “hombre en la naturaleza” (Elias, 2000: 18).

En este sentido, que es el mismo que se ha manejado a lo largo de la presente investigación, es decir, el que insiste en que los sujetos son seres integrales en los que las determinantes del cuerpo son irrevocables, o dicho en común jerga antropológica: el hombre es natural y cultural a la vez y ello necesariamente —aunque las más de las veces se pase por alto— quiere decir que “el saber que tenemos un cuerpo lleva implícito el saber que, por él, somos de un cierto modo; porque, en efecto, no somos lo que somos, es decir, no tenemos cada uno de nosotros nuestro modo peculiar de ser fuera de nuestro cuerpo, o aparte de él, sino en él y con él” (Nicol, 1975: 40); en este sentido, todo conocimiento es experiencia y toda experiencia es siempre actual y concreta, la de un sujeto determinado aquí y ahora.

Así, por mucho que se haya conceptualizado al tiempo y al espacio, estos aparecerán de forma directa a la experiencia, es decir, a partir de la percepción y a sabiendas de que la realidad que aparece ante mí no es confusión y desorden, porque el modo de aprehenderla consiste en ordenarla. Este ordenamiento, que es un proceso de la inteligencia, se da de forma inmediata en la percepción misma, pues el conocimiento que se suele llamar sensible o de la percepción es simultáneamente intelectual; de tal suerte que un proceso sólo de conocimiento sensible no existe, no es real ni se produce nunca. Para la experiencia, el tiempo y el espacio se perciben de forma simultánea, pues

se proyecta el tiempo en el espacio y se expresa la duración en extensión. Cuando se habla de un orden de sucesión en la duración, no es entendiendo la sucesión pura, sino ya espacializada.

Así, al hablar del cuerpo y su esencial condición la experiencia, las nociones de tiempo y espacio sólo pueden ser pensadas en términos de percepción y adjetivadas de alguna manera pues, *in abstractum*, no son algo que se experimente fuera del hecho de que al conceptualizarlos sean eso: un tiempo y un espacio pensados —y he ahí su adjetivación—. Así, el tiempo y el espacio serán lo experimentado y es así como son reconocidos: tiempo de espera, tiempos difíciles, tiempos de trabajo, espacio agradable, mí espacio, espacio de trabajo... En el caso del tiempo, esto sucede con mayor razón cuando se habla del pasado, pues siempre remite a lo sucedido, a eventos específicos que queda a la selectividad de la memoria recuperarlos y, por supuesto, adjetivarlos de nueva cuenta. El tiempo pasado, para la experiencia, es siempre una remembranza de eventos y no una abstracción conceptual, aunque esto último puede formar parte de lo primero. Lo mismo con el futuro, pues siempre se piensa a nivel de proyecto donde, evidentemente, todavía no hay una experiencia sólo que en el presente, el futuro se experimenta como proyecto, como cosas a realizar o incluso como un devenir pero que no está aislado de la acción que se realizará en él. “No hay percepción o experiencia de la duración sin experiencia del ahora, y éste implica necesariamente el antes. No hay presente sin pasado, y no hay experiencia que no sea presente; y si ella no es presente, es recuerdo de una pasada, y entonces ella también es presente, pues consiste en el recuerdo actual de la pasada. En fin, si no es experiencia del pasado, podrá ser una anticipación del futuro, una proyección del presente hacia un después que no llega todavía, la cual tampoco se da sino en el ahora. Lo constante es el ahora.” (Nicol, 1975: 53) y el “que en una experiencia presente, aquí y ahora, yo me sienta el mismo que en otra pasada, lo que revela es que yo vivo esta experiencia presente como nueva... revela que para mí hay un antes y un ahora, o sea, que soy un ser temporal.” (Nicol, 1975: 43).

Además de temporal, estoy ubicado en un aquí que es siempre mi referente; “este espacio dado en la percepción... no es dado como medible, como uniforme y homogéneo, sino como cualitativo... Todo el mundo se organiza espacialmente en torno a mí; y en torno a mí quiere decir... en torno a aquí. El aquí es siempre donde yo estoy. Y a partir de ahí... las cosas ocupan sus lugares en perspectiva: los unos están ahí, donde yo no estoy, pero cerca de donde estoy; otros están lejanos, otros más próximos, otros interpuestos entre el aquí y el allí; con mi mano puedo tapar enteramente el edificio de siete pisos que está a cien pasos, etcétera.” (Nicol, 1975: 50).

Así pues, para la experiencia, el tiempo y el espacio nunca son en abstracto, sino siempre y necesariamente adjetivados en correspondencia con el yo, la distinción temporal entre el antes y el ahora, lo mismo que la distinción espacial entre el aquí y el allá son inmediatas y primarias en cualquier experiencia, por elemental que sea. Las determinantes del aquí y el ahora son universales; sin embargo, cada cultura las reviste de distintas cualidades. Son categorías inmediatas para la

experiencia pero se encuentran plagadas de contenidos culturales y personales; cada individuo experimentará sus propios “aquí” y “ahora” de acuerdo al contexto interno y externo en el que se encuentre, a la vez que, como ha sido dicho, concatenará, inevitablemente, estas categorías con otras —aquí, allá, ahora, antes, después, etcétera— con las que enlazará contenidos diversos y complejos. No otra cosa sucede con el cuerpo en movimiento pues, aún cuando un gesto sucede en un instante, es un segundo que está lleno de historia y contenidos. Cada instante es un *summum* de la experiencia total de un sujeto —con todo y su cuerpo— configurado en una cultura determinada.

Se experimenta, pues, el tiempo y el espacio, lo que también quiere decir que se aprende a “utilizarlos” y esto es siempre de acuerdo a como cada saber enseña a hacerlo; por ejemplo, como fue señalado líneas arriba, la forma en la que se mide el tiempo y el espacio son “añadidos” culturales que igualmente se convierten en parte de la experiencia, es decir, que median la manera en la que se van a experimentar pues es un hecho que no sólo se aprende para fines excepcionales el uso de los relojes o a medir con reglas. Estas técnicas implican los conceptos básicos del tiempo uniforme y el espacio neutro, y es evidente que estos conceptos no pueden ser primarios; no obstante, llegan a ser constitutivos de la experiencia ordinaria y aparecen en ella como datos fundamentales. Los individuos han adquirido la capacidad de emplear espontáneamente esos conceptos, han asimilado las técnicas métricas correspondientes y, de hecho viven sus experiencias habituales como si la cuantificación del tiempo y del espacio fuesen algo primario, natural e irreflexivo; hasta las ideas científicas llegan a constituir “datos inmediatos” de la experiencia. Lo adquirido puede convertirse en dato si se hace irrenunciable, como en este caso (o sea cuando es irreversible el proceso de adquisición). Entonces, y sea cual sea la manera como la filosofía y la física conciben el espacio y el tiempo, ellos se hacen interdependientes en la experiencia efectiva del sujeto que ya los ha asimilado. Para éste, en efecto, no existe un tiempo independiente del espacio; en la actualidad, el tiempo métrico está vitalizado porque depende del ahora, y el espacio métrico está vitalizado porque depende del aquí, y el aquí y el ahora están implicados el uno en el otro necesariamente para cualquier sujeto, en cualquier situación.

De esta manera, “previa a toda esta concatenación intelectual, existen el antes y el después como datos inmediatos de la experiencia” (Nicol, 1975: 52) a partir de los cuales se relacionan las horas o los metros como formas de ubicación cronotrópica socializadas. Sin embargo, el cuerpo, desde su percepción, fluye en el tiempo y deambula por el espacio a partir de la acción —pues, como ha sido señalado varias veces, percepción es acción— en la que, ocasionalmente, mira el reloj pues la interacción tiene reglas y pautas que es menester cumplir y que parece que se vuelven datos primarios pero que, si se miran bien, son “simples” agregados. Pareciera que hoy en día se vive el tiempo a partir de las horas —o quizá, algunos más versados podrían decir que lo viven como “la imagen móvil de la eternidad” (Platón *apud* Abbagnano, 1974: 1135)— y ciertamente muchas veces el reloj determina la acción —así como evocar la eternidad puede determinar las creencias

y decisiones al respecto--; sin embargo, el tiempo experimentado no es el de las manecillas, sino el que se ocupa al desarrollar las actividades --cualesquiera que estas sean, incluso el reflexionar acerca del tiempo--, es decir, la forma en la que se fluye en el devenir o incluso, como parte de él pues el cuerpo, o sea el yo, siempre esta en un ahora: el devenir no pasa al lado de mí, sino que pasa en mí, yo devengo en cada ahora y siempre es lo que en ese momento estoy experimentando.

Lo mismo sucede con el espacio --más allá de si se le concibe como absoluto o relativo--, siempre es mi espacio, el que yo ocupo y a partir de ahí el que me rodea --con todo y los referentes (objetos y, de hecho la cultura toda) que se encuentren en él--; invariablemente es mi aquí el que experimento y desde aquí puedo suponer o hasta llegar a conocer el cosmos y hablar de distancias. En la experiencia no puedo borrar mi aquí, porque entonces no tengo referencia de mí mismo y, por ende, no puedo tenerla de nada más pues como podría siquiera pensar algo si yo no estoy en ningún lado: si no estoy --en algún punto de este mundo--, no soy --en este mundo--. Se reconoce el aquí --de forma consciente o no-- y que en este aquí se implica necesariamente un ahora. Mi condición de ser corporeizado me obliga a saberme siempre en un aquí y un ahora, requisito indispensable para desarrollar cualquier conceptualización.

Y, cómo es que se experimenta este aquí-ahora, pues, precisamente, por el movimiento --ya ha sido dicho que la condición del cuerpo es el movimiento--. Si no se estuviera en movimiento --desde el pulmonar, cardiovascular, muscular... hasta cualquier desplazamiento--, en principio no se estaría vivo, pero amén de este pequeño detalle, no se reconocería el aquí prolongado en múltiples ahoras con características dadas en el medio en el que se habita: soy en movimiento, aunque "medir un movimiento equivale a comprobar la simultaneidad de un cambio con uno de nuestros estados psíquicos, en el principio del movimiento; y a comprobar otra simultaneidad igual, cuando el movimiento termina. Lo que habremos medido será el espacio recorrido por el móvil, que es lo único medible. Y es que la duración y el movimiento no son cosas, sino síntesis mentales (...) y es aquí donde vuelvo a saber que en mi experiencia todo, absolutamente todo lo que soy es una mezcla de los múltiples procesos que confluyen en mí: psíquicos, biológicos y culturales (Nicol, 1975: 45).

Todo movimiento, e incluso la posibilidad de percatarse del movimiento, de los constantes cambios de aquí y ahora, lleva consigo un ritmo; o es el ritmo de los cambios en el cuerpo y en el mundo, lo que hace posible constatar el movimiento. Tiempo es, necesariamente, movimiento, movimiento medido o intervalos de tiempo o ritmo vivido; movimiento es cambios en el espacio y todo ello acompañado de fuentes rítmicas, de cambios regulares, repeticiones armónicas --respiratorias, viscerales, del día y la noche, de los cambios climáticos--. La repetición da ritmo, marca el tiempo. Percatarse del tiempo es encontrar ritmos. El tiempo y el espacio son incomprensibles sin el ritmo y el movimiento, así como el ritmo hace posibles los modos de ser del hombre y sus expresiones (Cfr: Jousse, 1974) tan sencillas como el día a día, hasta discursos complejos. El cuerpo, el ser,

es porque está en movimiento rítmico, en una continuidad de aquí y ahora y sus manifestaciones, sobre todo aquellas que se basan en intencionales movimientos rítmicos, son vitales para el ser, tanto como fundamental es su estudio para comprenderlo.

Soy cuerpo y “ese cuerpo también es el presente, aún más, es el centro organizador del tiempo y del espacio (...) mi cuerpo está erguido, erguido aquí y ahora, organizando el espacio (aquí-allá, arriba-abajo, adelante-atrás, a izquierda-a derecha) tanto como el tiempo: lo que deviene, lo que adviene, lo que sobreviene si se trata del tiempo como transcurrir; o la memoria —un ahora-aquí donde el recuerdo se reúne con la atención y con la espera— si se trata del tiempo como duración.

Respecto de la organización del tiempo pensado como sucesividad, debemos agregar que siempre se trata de una espacialización, una suerte de geometría unidimensional que tiene como referente el aquí del cuerpo. “El devenir es una transformación vista en su aspecto terminativo cuando lo que se transforma viene hacia mí y en su aspecto durativo cuando la transformación es un ir desde mí (recuérdese que en el verbo ‘venir’ está contenido el ‘ir’). Así, yo puedo imaginar el devenir como una línea que viene hacia mi cuerpo y sale de él, hacia delante. En cuanto al advenir (que en castellano medieval se indicaba con la palabra ‘avenir’ en la que concurrían los sentidos ‘ocurrir’ y ‘ponerse de acuerdo’ esto es, ‘con-venir’), indica el movimiento de llegada hacia mí, lo cual supone que enfatiza el aspecto durativo y en este sentido se diferenciaría del advenir entendido como ‘adviento’, donde el énfasis recae en el aspecto terminativo: de cualquier modo, el ‘advenir’ puede ser imaginado como una línea que llega hacia aquí donde está el-que-habla. Por su parte el sobrevenir es un ‘venir’ sorpresivo, un llegar a mí desde arriba que irrumpe y quiebra la continuidad del devenir: por lo tanto el sobre-venir puede ser figurado por una línea —súbita como el rayo— que abre mi cabeza y llega hasta mi sobresaltado corazón. En cuanto al tiempo pensado como duración, si siguiendo a San Agustín acordamos que todo está en la memoria, el recuerdo podría ser imaginado como una línea que va y viene entre el aquí y el objeto recordado, mientras la atención es un punto de concentración y la expectación otra vez una línea pero que va y viene entre el aquí y el objeto de la espera. Tendríamos, pues, un referente puntual, intensivo, que es el aquí de donde parten, y a donde retornan, dos líneas que se mueven desde-hacia atrás y desde-hacia delante.

De tal manera, la organización del espacio y del tiempo es un resultado del aquí-ahora de mi cuerpo parado y alineado desde el centro de la tierra (...) Vivido como profundidad hacia abajo y como profundidad hacia el fondo de sí, mi cuerpo es el origen y el absoluto presente” (Dorra, 2005: 29-31).

Habrá que pensar en algo “tan sencillo” como la caminata donde el caminar, “el hacer del caminante no aparece sino como resultado. El caminar, entonces es el acto inaugural, incoativo, pero también es un acto durativo, en principio in-finito, pues en el momento en que cesa el caminar cesa el camino. El caminar, por lo tanto, está siempre ocurriendo y, pensadas las cosas de este

modo, podríamos decir que no estamos ante una incoatividad que luego se convierte en duratividad sino más bien ante una incoatividad durativa, un acto inaugural que está ocurriendo todo el tiempo y al que, por lo tanto, no podemos imaginar sino como un momento de entrada en el tiempo, para el caso, en el tiempo del camino. Lo que está en el tiempo es el camino, mientras el caminar está siempre creándolo, creando tiempo y camino o, si se quiere, el tiempo del camino. Aunque antes del caminar no hay nada que nos ayude a imaginarlo –imaginarlo, digo, como aquello que acontecerá--, y si, como parece inevitable, nos situamos en un antes, lo debemos concebir o bien como un desprendimiento, si es que emplazamos la mirada en un estado preexistente del cual se hubiera desprendido como impulsado por su propia energía, o bien como una ruptura –ruptura entre el no caminar y el caminar— si es que emplazamos la mirada en el momento en el que en el interior de una continuidad, y como efecto de una fuerza que es exterior a ella, acontece la discontinuidad” (Dorra, 2005: 20-21).

La experiencia del tiempo y el espacio se inician con la ubicación en un aquí y ahora y es a partir del movimiento como se perciben y se enlazan con los demás referentes, siempre llenos de contenidos culturales, que construyen el ser en el mundo, donde el cuerpo, que es quien los percibe, se ubica en el nodo de todas las referencias del significado de estar vivo. Movimiento del cuerpo en el tiempo y el espacio son, invariablemente, referentes fundamentales de toda construcción humana.



Se ha partido del principio de que el cuerpo es una construcción y, en cuanto tal, depende de la cultura en la que el sujeto viva; así pues, se ha señalado que la cultura se incardina en el cuerpo --aseveración ya común dentro del ámbito antropológico-- y en el camino se observó que también el cuerpo se incardina en la cultura; sin embargo se ha tenido que plantear qué es el cuerpo, o sea todos “los componentes” del mismo --que aquí han sido señalados como categorías: experiencia cotidiana, significativa y liminal; cuerpo vivido, percibido e interpretado; esquema, imagen y postura corporal, etcétera-- para poder dar cuenta de cómo sucede este proceso, es decir no ya la aseveración por sí sola, sino cómo es que esto sucede. Ya se han visto, pues, los imbricados recorridos en los que, por medio de todo lo que implica la experiencia --corporal, individual, social--, los datos del cuerpo sirven para construir y comprender la cultura, así como los mecanismos y “los lugares” por los que los datos culturales llegan al cuerpo.

En este recorrido es factible percatarse de que todo lo que implica la construcción del cuerpo se encuentra en un proceso dinámico, así como todo lo que se podría observar cuando se ve un cuerpo, es decir, cuando se centra la atención en la gestualidad de la postura corporal. De esta manera, al analizar los gestos --que también son contruidos y aprendidos culturalmente--; al aprender a analizar los gestos, se podrá aprender a conocer los cuerpos, los sujetos. De este modo, para poder analizar la gestualidad, se ha comenzado por revisar las bases que ponen a la estructura anatomofisiológica en movimiento --los ejes, planos, polos con sus distintas cualidades; movidos por la mecánica, la dinámica y la cinemática; en espacios cuyas dimensiones se entienden como largo, ancho y profundo-- partiendo del principio de que cuerpo es ser en movimiento y que ni siquiera la anatomía corpórea está desligada de sentido o significación. Sin embargo, dado que se considera que estos son sólo los principios del juego y, dado que la experiencia también es movimiento fundamentalmente en el tiempo y en el espacio, se ha dado cuenta, precisamente, de dicha experiencia.

Ahora bien, habrá entonces que reconocer cómo este proceso se experimenta de forma “tangible” en la vida de los sujetos y de la cultura. Para ello, el paso siguiente será realizar, en cierta forma, una cartografía del cuerpo en situación. Mostrar cómo se da la experiencia de este proceso y mostrar a los cuerpos imbuidos en él. Habrá, entonces, que buscar cuáles son las ideas, las nociones, los conceptos, expresados culturalmente, que determinan la experiencia de un sujeto y que, por ende, moldean su cuerpo. Para ello será necesario hallar los espacios sociales en los que resulte idónea la investigación, donde la tarea principal consistirá en la observación y análisis que mantenga, permanentemente, la articulación de las categorías y nociones aquí planteadas, es decir, la comprensión del cuerpo a partir de la articulación del sujeto, la experiencia y la cultura.

Será preciso buscar aquello que es dable observar y conocer como gestualidad, comprender que la mimesis gestual es una forma privilegiada de conocimiento de sí mismo, de los otros y del mundo. Los gestos se originan en los recovecos más recónditos del ser, en la emotividad psíquica, en la vivencia y la percepción, se instala en el esquema y la imagen corporal, se pasea por lo real y por lo imaginario, moldea los esquemas de las imágenes y, por ende, las proyecciones metafóricas, se incardina en la experiencia y se revela en la postura corporal, en lo simbólico, en la interpretación. El gesto, que también es el cuerpo en movimiento, es lo que se observa. Es lo que se crea y lo que principalmente se interpreta —como todo lo demás— a partir de las determinantes culturales.

Habrá que buscar, pues, un gesto —con todo lo que implica, es decir, desde su construcción vivencial, las determinantes culturales del mismo y su expresión— que resulte paradigmático y permita ver cómo es que el cuerpo se construye, se manifiesta, se expresa y se representa.

Se ha señalado ya que existen dos situaciones fundamentales en las que se da con primordial fuerza la construcción del cuerpo, con todo lo que implica, según se ha visto: una es la experiencia de la psicomotricidad y otra el dolor. La primera ya se ha abordado extensamente y algo más se dirá páginas adelante—. A continuación se hablará de la gestualidad tomando como centro la experiencia del dolor en correspondencia con su gestualidad. Cabe señalar que el dolor, por sí mismo, requeriría de toda una investigación particular; sin embargo, aquí se retoma para observar a la gestualidad en vínculo con un tópico que también permitirá ejemplificar y enfatizar lo que se ha comentado hasta el momento, y que es la unidad del sujeto, con todo y su cuerpo. Más que centrarse en el dolor, la intención es concentrarse en la gestualidad del dolor.

*Yo pido, señora, que organicemos una nueva salud, y ésta es imposible si el cuerpo no sirve de contrapeso al alma. Una vez descubierta, la vida del alma es demasiado fácil, porque es imaginaria. Decía Nietzsche "que es muy fácil pensar las cosas, pero muy difícil serlas". El cuerpo significa un imperativo de realización que se presenta al espíritu. Yo diría más: el cuerpo es la realidad del espíritu. Sin los gestos de usted, señora, no sabría nada del dorado misterio que es su alma.*

*Se ha partido de una falsa abstracción, se ha disociado arbitrariamente el cuerpo del espíritu, como si ambos fuesen separables. Pero el cuerpo vivo no es como el mineral: pura materia. El cuerpo vivo es carne, y la carne es sensibilidad y expresión. Una mano, una mejilla, un belfo dicen siempre algo; son esencialmente ademanes, cápsulas de espíritu, exteriorización de esta esencial intimidad que llamamos psique. La corporeidad, señora, es santa porque tiene una misión trascendente: simbolizar el espíritu.*

*No son, pues, actos y palabras el dato mejor para sorprender el secreto cordial del prójimo. Unos y otros se hallan en nuestra mano y podemos fingirlos... Más que en actos y en palabras, conviene fijarse en lo que parece menos importante: el gesto y la fisonomía. Por lo mismo que son impremeditados, dejan escapar noticias del secreto profundo y normalmente lo reflejan con exactitud.*

**José Ortega y Gasset**  
**Estudios sobre el amor**



## II El gesto... siempre el gesto

*Es el cuerpo quien soporta,  
en su vida y en su muerte,  
en su fuerza y en su debilidad,  
la sanción de toda verdad o error.*

*Foucault*

**I**nfinitamente complejo, el cuerpo, es una construcción; la forma en la que es experimentado y aprende a manifestarse se apoya en datos culturales que construyen su gestualidad. Con ella y a partir de ella es posible expresarse a la vez que saber y conocer al mundo, al otro y lo que expresa: la gestualidad es el medio privilegiado de conocimiento y expresión del cuerpo. Así pues, para poder leer a los cuerpos, es necesario comprender qué es la gestualidad, conocer los gestos y entender qué es lo que comunican y, más allá aún, cómo es que comunican. Así pues, primero se hablará de la gestualidad, pero desde sus principios; es decir, en correspondencia con lo último tratado en el apartado anterior, se observarán cuáles son los distintos modos de ser del movimiento --y por lo tanto del gesto-- y lo que se ha considerado como comunicación no verbal para, a partir de ahí, construir lo que se entenderá por sistema de la gestualidad.

En segundo término se contemplan dos “factores” que resultan esenciales en la estructuración del cuerpo: uno, el control motor de los miembros --o sea, lo que posibilita el movimiento en el más amplio sentido del término-- y el otro, el dolor de los que ya se ha hecho referencia previa, en especial del primero. Ahora interesa hablar del dolor y cómo se incardina en el cuerpo, debido a que con él se observa claramente como la vivencia, la percepción y la interpretación son los caminos a partir de los cuales se estructura el esquema, la imagen y la postura corporal, mismos que, como también se ha señalado a lo largo del texto, son una construcción permanentemente maleable que se da en la experiencia. Resulta ser que el dolor, aparentemente, es uno de los paradigmas de la individualidad, propio de lo llamado totalmente subjetivo, cuya experiencia es total y absolutamente personal; sin embargo, como se verá, también el dolor forma parte de la construcción social del sujeto con todo y su cuerpo.

Para poder ver cuál ha sido esta construcción, la del dolor y su gestualidad, habrá que rastrearla a lo largo de la historia occidental; pero como no es posible acceder a los gestos “en vivo”, se buscarán en manifestaciones que hayan dejado su huella como las artes plásticas. Se rastrearán, en imágenes del pasado, las expresiones del dolor, pero para poder dar cuenta de ellas, también se observará cómo han sido construidas, a la vez que se explicará cómo es posible leer a la gestualidad en las imágenes.

## *Del gesto*

Al final del apartado anterior se estableció la estructura anatomofisiológica en movimiento y su evolución espacial y temporal que, valga repetirlo, no son excluyentes más que para efectos analíticos, debido a que son las bases de toda gestualidad. Ahora bien, como ya se ha dicho, es comúnmente aceptado desde siempre que la gestualidad comunica, a pesar de que hasta ahora no se tenga la certeza de cómo es que esto sucede; es decir, se sabe que comunica, pero se desconoce cómo lo hace. Así, es oportuno señalar un aspecto fundamental de la construcción del sentido o significación de la gestualidad referido a que no se trata de buscar el significado intrínseco de cada movimiento específico, sino de ver el proceso de atribución de sentido o significado, lo cual hace presente, inmediatamente, la necesidad de considerar el contexto dentro del cual se realiza cada gesto expresivo del cuerpo. Según se ha señalado, la comunicación cuerpo a cuerpo —que va desde la tónica muscular, temperaturas, olores, etcétera, aunque por lo regular no se esté consciente de ello— las más de las veces no porta significados precisos sino que hace sentido en conjunto. Cierta tipo de sentido que, a la postre, es posible interpretar o no; pero mucho de lo que se establece en este tipo de comunicación, no necesariamente pasa por la atribución de significados explícitos. A eso se hace referencia cuando se habla del sentido, a diferencia de cuando se señala la significación, pues ésta tiende a la precisión y puede ser rastreable. En el caso de sistemas gestuales complejos como, por ejemplo, la danza, la mayor parte de los movimientos no tienen un significado preciso; piénsese por ejemplo en la danza contemporánea, donde el movimiento de pies y brazos no tiene significado, pero hace sentido: puede evocar fuerza, determinación, tristeza, ritmo, pasión a nivel emotivo, lo cual no quiere decir que alzar el brazo y golpear tres veces significa alegría, y hacer girar el cuerpo tristeza y demás; la apuesta es al sentido y no necesariamente al significado; a menos que ese sea el objetivo explícito.

Así pues, si como se ha señalado a lo largo del texto la comunicación cuerpo a cuerpo las más de las veces hace sentido, más que significado, se ha llegado el momento de aclarar la distinción. Es bien sabido que las categorías de sentido y significación han sido ampliamente trabajadas desde la filosofía, la lingüística, la semiótica; sin embargo, no es la intención ahondar en todas ellas pues eso sería digno de toda una investigación. Por el momento, únicamente se desea aclarar a qué se hace referencia cuando se dice que el cuerpo las más de las veces hace sentido; es decir que en la percepción de los cuerpos hay rasgos distintivos que por sí solos no tienen significado, sino que lo adquieren de acuerdo con el lugar que ocupan en relación con la totalidad del cuerpo en movimiento. “El significado de los signos pertenece a la lengua, al signo como su dimensión de contenido. El significado tiene, al pertenecer a la lengua en cuanto institución social, un cierto grado de estabilidad, y con el significante constituye la unidad llamada signo (...) La significación se halla establecida o determinada por la realización discursiva (...) pertenece propiamente a la forma del contenido” (Prada, 2003: 113-114). Así, en el caso del significado y de la significación

se encuentra, invariablemente, al signo ya constituido, es decir, un significado adherido a un significante. Por su parte, al sentido se le encuentra en dos niveles pero en ambos casos se refiere a una articulación de significantes que no necesariamente tienen su correspondiente significado, como sería el caso de la articulación de los signos. En el primer nivel aparece una cadena de significantes que, eventualmente, pueden encontrar significado pero que no necesariamente lo tienen, de tal suerte que pueden irse enlazando a nivel perceptivo sin llegar a tener significados. Recuérdese que, aun cuando se perciba la tónica muscular, la temperatura y el olor de alguien, todos ellos serán significantes que no necesariamente cuentan con significado. A la postre, se unirán para dar un cuerpo interpretado en donde los significantes —el cuerpo de alguien que estará constituido por una red de significantes— se unirán y, entonces sí, tendrán el significado de una persona con nombre y apellido. Pero antes de significar a un individuo, volverlo signo, su cuerpo —su cadena de significantes— hace sentido, sin necesariamente arribar al significado.

En un siguiente nivel se observa que “si tenemos en cuenta que la suerte de los elementos constitutivos del discurso adquieren su plena, cabal y total realización semántica en el discurso y que esta unidad de la comunicación corresponde a determinadas intencionalidades, no podemos dejar de ver que esta intencionalidad que no sólo da unidad al discurso, sino lo tipifica dentro de una red de discursos que se establecen en la praxis cultural, juega un papel muchas veces determinante en la constitución semántica de sus valores. A esta intencionalidad discursiva la llamamos sentido. El sentido constituye también el valor de los géneros discursivos, o los matices expresivos, tales como el irónico, el sarcástico” (Prada, 2003: 114-115). En este nivel también aparece una cadena de significantes, algunos con su significado —es decir signos propiamente hablando— pero muchos otros sin él; o sea, que los significantes no necesariamente tienen significados, por lo que hacen sentido; y sólo a la postre los adquieren, cuando se ha visto el discurso en su totalidad. Valga entonces la pertinencia de la aclaración y la necesidad de tenerla siempre presente pues, habrá que insistir, será fundamental dentro de la gestualidad. Así, el cuerpo y el movimiento empiezan por hacer sentido, puesto que se perciben rasgos distintivos y luego, quizá, lleguen a tener significado. Otro ejemplo al respecto: un zapateado flamenco, en el que se observan ritmo, velocidad, fuerza..., un ademán con el que se “florean” las manos, acompañado de una “subida” de pies —mayor velocidad a compás de un ritmo más acelerado— no significan, así dicho, nada; sin embargo hacen sentido pues se percibe fuerza, destreza, capacidad, emoción, exaltación... lo que llega a la percepción. A la postre se podrá decir que era un baile alegre o triste o contundente o lo que sea, pero primero es percibido y, si se lleva a cabo la tarea, podrá interpretarse; es decir, si se buscan los significados a los significantes percibidos. Primero, pues, hizo sentido; después se le busca significado.

Tal es el punto de partida para hablar del cuerpo en movimiento y de la gestualidad, cuerpo que expresa todo su interior en cada gesto o que, explícitamente, tiene por objetivo el crear sentidos o significaciones, movimiento creado para revelar algo, expresar algo, decir algo, mostrar algo.

Pues bien, ha sido dicho ya que la gestualidad comunica; de hecho, las primeras formulaciones en torno a la gestualidad como sistema de comunicación datan de la Antigüedad, cuando la gesticulación se consideraba ya un idioma universal cuya exaltación estética aparece en la temprana mímica –recuérdese el diálogo de Luciano *Sobre la pantomima*--. Sobre el lenguaje de las manos en particular, Quintiliano, en su texto *Instituciones Oratorias*, señala: “En cuanto a las manos, sin las cuales toda acción sería débil e inválida, es imposible describir la variedad de sus movimientos por ser casi tan expresivos como las palabras. ¿Acaso no las usamos para exigir, prometer, convocar, rechazar, amenazar, suplicar, expresar aversión o miedo, cuestionar, negar? ¿Acaso no las empleamos para comunicar gozo, pena, duda, confesión, contrición, medida, cantidad, número y tiempo? ¿No tienen ellas el poder de excitar o prohibir, de expresar aprobación, asombro o pena? ¿Acaso no toman el lugar de adverbios y pronombres cuando señalamos un lugar o una cosa? De hecho, a pesar de que la gente y las naciones sobre la tierra hablan numerosas lenguas, ellas comparten el lenguaje universal de las manos” (*apud* Málaga, 2002: 75). En el siglo XVII continuó esta tradición de considerar a la gestualidad como lenguaje universal mismo que, con un poco de tratamiento –en jerga actual se diría de convencionalización– podría ser algo así como un esperanto sin palabras; de hecho, es a partir de estas premisas que a mediados de ese siglo el médico inglés John Bulwer inventa un lenguaje para sordomudos. Es decir que a lo largo de toda la historia occidental la gestualidad ha sido considerada como un medio privilegiado de comunicación –mismo que ha sido preocupación central de las artes, sobre todo las plásticas y las escénicas--, aunque en buena medida sigue siendo un enigma no el hecho por demás evidente de que la gestualidad comunica, sino cómo es que lo hace.

Qué es el gesto pues. Concentrado en torno a los problemas de la adquisición de conocimientos y la expresión humanas, Marcel Jousse (Cfr: 1974), uno de los principales investigadores de la gestualidad, ha establecido que el más básico de los mecanismos a través de los cuales se aprende y se aprehende el mundo es la imitación o la mimesis, puesto que los hombres tienen la tendencia a imitar el entorno, comprometiendo en ello al cuerpo en su totalidad, es decir, con los gestos, la voz y todos los sentidos, a partir de un esquema dinámico de gestos, continuidad dialéctica generadora de un encadenamiento de acciones dentro del cual los procesos de percepción son engendrados. Debido a lo anterior, este autor considera la realización de una antropología del gesto como sinónimo de llevar a cabo una antropología de la mimesis o viceversa, pues lo primordial en el acto de imitar, propio del ser humano y manifiesto en su gestualidad, es que esta acción se convierte en el principio a partir del cual el pensamiento del hombre puede darse y desarrollarse.

De hecho, aquí se encuentra una importante correspondencia con respecto a la importancia del cuerpo y su experiencia en el desarrollo del significado, la comprensión y la razón, pues el pensamiento del hombre se desarrolla gracias a esta primera expresividad fundada en el acto de mimesis, ya que la percepción y la intelección a partir de la imitación, hacen posible el advenimiento

de la consciencia, la imaginación, el razonamiento y todo aquello que caracteriza y distingue a los seres humanos. Como se ha dicho, mucho antes que con la palabra, el hombre toma consciencia de sí y de su entorno gracias al cuerpo, capaz por sí mismo de aprehender por mimesis el entorno, tanto como de expresarse.

La especificidad de esta manera de conocer el mundo se da en la rítmica, pues el ritmo compromete la memoria del cuerpo, factor fundamental para este autor, al grado de postular, como tesis antropológica, que el lenguaje gestual, el oral y el escrito tienen uno y el mismo origen, dada la continuidad entre el movimiento y la palabra: la interacción universal del agente y de lo que éste obra, que el hombre registra y, de ser posible, vuelve a representar, imita o remeda mediante gestos, emitiendo sonidos o elaborando grafismos. El hombre es un *anthropos* mímico: cinemímico (mímica gestual), fonomímico (mímica sonora) y grafomímico (mímica escrita), lo cual constituye, siguiendo a Jousse, la ley fundamental de la ritmomímica<sup>32</sup>. Vuelve aquí a aparecer la importancia del ritmo, ya señalada, a propósito de la experiencia del tiempo y el espacio.

Así, la gestualidad es una de las formas primarias y fundamentales de conocerse a sí mismo, a los otros y al mundo, tanto como de expresarlo y representarlo. En este sentido, hablar de gestos no es únicamente señalar los movimientos efectuados por un cuerpo, sino que es apelar a uno de los más importantes mecanismos del ser humano, donde el cuerpo todo se encuentra involucrado. Según lo dicho, en la estructuración del cuerpo están presentes el esquema, la imagen y la postura corporal, así como la vivencia, percepción e interpretación a partir de la lógica de lo real, imaginario y simbólico. En todas ellas, la experiencia y el contacto con los otros y el mundo es fundamental; por lo que imitar al mundo con el compromiso de todo el cuerpo, es decir, articular, a partir de esquemas de imágenes y proyecciones metafóricas el significado, la comprensión y la razón; posibilita comprender que la gestualidad es un modo penetrante de estructuración del cuerpo, de articulación de sí, y de comprensión y conocimiento del mundo: el hombre toma consciencia del hombre y del mundo a partir de su gestualidad.

“La pensée de Marcel Jousse réanime la notion de « mimisme » par laquelle l’homme devient le maître de la reproduction du monde. Pour lui, l’homme prend conscience de lui-même en mimant la nature par l’application d’une gestuelle mimétique et construit ses premières expressions grâce au mimage, avant même d’utiliser le langage. Ce serait grâce à cette première représentation fondée sur l’acte de mimer que toute la pensée de l’homme évolue puisqu’elle est une intellection de « mimèmes » qui suscitent la conscience, l’imagination, le raisonnement, l’art et tout ce qui est propre à l’être humain. Mais, Jousse n’est pas le seul anthropologue à le penser, Marcel Mauss et Leroi-Gourhan identifient l’acte mimétique à la faculté qui permet d’appréhender la nature, le langage,

<sup>32</sup> Este es uno de los sustentos de las hipótesis centrales con las que se realiza el presente trabajo y señala como, en principio, el lenguaje de la gestualidad está estructurado de la misma manera que la lengua.

les techniques et les comportements sociaux qui entourent l'individu. Dans une autre perspective, la psychologie et la sémiologie ont intégré, à leur tour, ces préceptes pour étudier le comportement humain face aux codes de communication, de l'expressivité corporelle et du langage. La mimésis interprétée comme une méthode de connaissance est essentielle pour comprendre le fonctionnement de la communication non verbale où le geste devient un signe corporel qui a la capacité de donner du sens à travers l'imitation du réel par les mouvements expressifs du corps (...)

À partir de cette perspective conceptuelle, « mimer le monde » serait donc une action propre à l'homme, qui recherche par le geste et le langage, l'appréhension de sa réalité immédiate. Mais, quand on dit « mimer le monde », on fait également référence à l'art de représenter le réel par le geste, c'est-à-dire au spectacle des corps en mouvement qui participent de la nature de l'acte mimétique. C'est dans le vaste domaine de la pratique humaine d'un savoir-faire « mimétique » que l'art du mime trouve ses premières sources de représentation : l'art du mime « ne connaît pas d'autre alphabet que le geste » (Carton, 2007 : 69)<sup>33</sup>.

En este sentido, las técnicas corporales de las que hablaba Marcel Mauss (Cfr: 1936 y 1979), deben ser entendidas como formas de aprehensión del entorno, mecanismos para llegar al conocimiento de sí, de los otros y del mundo, así como gestualidades que, construidas socialmente, son representativas de todo lo que es una cultura.

Ha sido Leroi-Gourhan (Cfr: 1971), quien ha posibilitado la comprensión de los mecanismos a partir de los cuales la gestualidad hace posible la aprehensión del mundo. Este autor considera al gesto, en principio, como un movimiento útil –gesto útil, lo llama— que involucra al cuerpo en su totalidad; es decir, movimiento necesario para la consecución de algún objetivo, ya sea desde la

---

<sup>33</sup> El pensamiento de Marcel Jousse plantea la noción de “mimesis”, a través de la cual el hombre deviene el maestro de la reproducción del mundo. Para él, el hombre toma consciencia de sí mismo al mimar la naturaleza, a través de la aplicación de una gestualidad mimética, y construye sus primeras expresiones gracias a la mimesis, antes incluso de utilizar el lenguaje. Es gracias a esta primera representación fundada sobre el acto de mimar que todo el pensamiento del hombre evoluciona, pues esta intelección mimética hace posible la consciencia, la imaginación, el razonamiento, el arte y todo lo propio del ser humano. Pero Jousse no es el único antropólogo que piensa lo anterior, Marcel Mauss y Leroi-Gourhan identifican el acto mimético con la facultad que permite aprender la naturaleza, el lenguaje, las técnicas y los comportamientos sociales característicos del individuo. Desde otra perspectiva, la psicología y la semiótica, a su manera, han integrado estos preceptos para estudiar el comportamiento humano, de cara a los códigos de comunicación, de la expresión corporal y del lenguaje. La mimesis, entendida como un método de conocimiento, es esencial para comprender el funcionamiento de la comunicación no verbal, donde el gesto deviene un signo corporal con la capacidad de dotar de sentido, a través de la imitación de la realidad, debido a los movimientos expresivos del cuerpo (...)

A partir de esta perspectiva conceptual, “mimar el mundo” será, entonces, una acción propia del hombre que busca, por el gesto y el lenguaje, la aprehensión de su realidad inmediata. Pero, cuando decimos “mimar el mundo” hacemos igualmente referencia al arte de representar lo real por el gesto, es decir el espectáculo de cuerpos en movimiento que participan de la naturaleza del acto mimético. Es, dentro del vasto dominio de la práctica humana, de un “saber hacer” mimético, donde el arte de la mima encuentra sus primeras fuentes de representación: el arte de mimar “no conoce otro alfabeto que el gesto”. (Traducción propia).

respiración, el pulso cardiaco, las constricciones viscerales –cuyo objetivo es mantener la vida--; pasando por los movimientos tendientes a la realización de “simples” actividades cotidianas –como caminar, acucillarse, levantar objetos, manejar, cuyos objetivos emergen de la cotidianeidad-- hasta la infinidad de tareas que se realizan, también, para mantener la vida –como arar la tierra, sembrar, escribir en computadora, construir edificios, hacer obras de arte e infinidad de etcéteras cuyos objetivos son, precisamente, mantener la vida en el más amplio sentido de la palabra--. Ahora bien, estos gestos, útiles en principio y todavía siguiendo a Leroi-Gourhan, son también y a la vez, expresivos: expresan, primero, que se está vivo (Cfr: Leach, 1981) y, en adelante, todo lo demás. Valga recordar nuevamente a Marcel Mauss pues es a través de las técnicas corporales, diseñadas culturalmente, que estos gestos se aprenden: como levantarse, caminar, tomar las cosas, mover las manos cuando se habla, arar la tierra, escribir, e, incluso, hay sociedades que educan sobre cómo respirar y controlar el ritmo cardiaco. Al ser los gestos expresivos se convierten, automáticamente entonces, en comunicativos. Al considerar que en cada gesto está escrita la estructuración de sí, y de la cultura, la circulación de gestos, entendida esta en sentido antropológico, es decir, que obliga a dar, recibir y devolver, es una manera privilegiada de poner en marcha la comunicación.

Valga señalar que, en correspondencia a lo que se ha dicho a lo largo de la primera parte, la gestualidad tiene su impulso y origen al nivel del esquema corporal y es fundamental para la constante construcción de la imagen corporal, a partir de lo que se ha señalado –en dicho apartado-- como proyección, identificación, imitación y personificación ya que todo gesto logra percibirse precisamente porque se proyecta o aparece en la única parte visible de esa triada que es, como se ha observado, la postura corporal –misma que se construye en la relación entre el esquema y la imagen y es en la postura donde pueden verse los tres--. Como ha sido dicho también, la postura, lo observable, es el lugar primordial de la interpretación –mientras que la vivencia y la percepción se encuentran mucho más apegadas al esquema y a la imagen aunque, siempre, se encuentran todos en estrecho vínculo indisoluble en la experiencia.

El gesto útil es, entonces, inmediatamente expresivo y comunicativo. En medio del mundo de los humanos, siempre entes sígnicos, lo que el gesto puede comunicar, los sentidos y significados que es posible otorgarle, se van hasta el infinito. Sin embargo, si bien los sentidos y significados son inconmensurables, los movimientos del cuerpo, los gestos, son sólo múltiples; de hecho, dependen de las posibilidades anatomofisiológicas de la motilidad corpórea (aquí habrá que tener presente lo que se ha establecido como bases del movimiento, pues por eso es que han sido señaladas, para ver, desde el principio, cómo se construye un gesto: a partir de la estructura anatomofisiológica: ejes, polos, planos, escalas; los principios básicos, las afinidades y las cualidades del movimiento; con respecto a su evolución en el tiempo: dinámica, mecánica y cinemática y con respecto a su desarrollo en el espacio: ancho, largo -a nivel bajo, medio y alto-- y profundo), lo cual quiere decir que son las articulaciones musculoesqueléticas y nerviosas las que lo hacen posible: ahí

donde más músculos y nervios se tienen, más posibilidades gestuales hay: por ejemplo el rostro o las manos. Lo anterior, siempre en combinación con las formas culturales, permite conocer las posibilidades del gesto e incluso llegar a predecir cual movimiento será empleado —y por qué no otro— y cual deberá seguir, de acuerdo al objetivo buscado. Mientras más “práctico” sea el gesto, más predecible resulta; piénsese, por ejemplo, que el objetivo es la traslación —que tiene a su vez otros objetivos--, el movimiento será entonces absolutamente predecible: es el caminar que implica posición recta —que no necesariamente erguida, pues se sabe también que se camina encorvado o sacando la pelvis, ya sea hacia delante o hacia atrás, etcétera, pero aún con estas variantes para caminar el peso debe estar equilibrado, ubicado en correspondencia con la columna vertebral--, el balanceo alternando los laterales —un pie, después el otro, involucrando a ambos costados en su totalidad— donde los miembros inferiores se alternan en sustitución y en oposición a la parte superior del cuerpo. Pero si el objetivo es levantar algo del piso, sin duda el peso se balanceará, a la altura de la cintura, del centro al frente y de regreso al centro, y si el peso es mucho, del centro hacia atrás, ya sea que se flexionen las rodillas —sobre todo si es mucho peso— o no. Igualmente, si el objetivo es hacer fuerza de presión —por ejemplo para enterrar una pala en la tierra--, a la altura de la cintura el peso se echará hacia el frente, tanto como la presión a ejercer, pues se sabe que el peso del cuerpo incrementa la fuerza y la presión ejercida hacia un objeto —aunque ello no sea consciente--. Por supuesto que aquí sólo se están describiendo los movimientos más visibles, pues obviamente la serie de contracciones y dilataciones que varios músculos, tendones y nervios tienen que hacer para realizar estos movimientos, es mucho más compleja. Podrían revisarse, entonces, otras tantas acciones relacionadas con la fuerza y el peso, y se encontraría que todas llevan al mismo movimiento, al mismo gesto; es decir, la tendencia a llevar la mitad superior del cuerpo hacia el frente. Por otro lado, si lo que se desea es desplazarse, como ya se vio, el peso será llevando a los lados, pero lanzando todo el cuerpo hacia el frente. Mientras más velocidad se busque —obsérvense las carreras de velocidad de las olimpiadas--, más intenso será dicho movimiento. Cuando se desea “ir hacia algo” se tendrá la tendencia de moverse hacia el frente. Por el contrario, si lo que se busca es alejarse de algo, ya sea por sorpresa, aversión, desconfianza, la primera reacción será echarse para atrás, en principio con la parte superior del cuerpo —curvando la cabeza o incluso la espalda, hacia atrás--, quizá dando unos pasos hacia atrás y, dado el caso, volteando y echando a correr.

Por supuesto que en todo gesto la emotividad —psíquica, perceptiva-- también está presente, pero en la acción, en el gesto, también responde a los impulsos del cuerpo; por ejemplo, el susto o el enojo son una carga de adrenalina que el cuerpo genera para salvaguardar la integridad —homeostasis (Cfr: Castilla del Pino, 2000)-- del sujeto. Esta carga de adrenalina, que es también de energía, se produce para poder reaccionar —la magnitud de la reacción es proporcional a la magnitud del evento, es decir del enojo o del susto--. La energía en la acción se traduce en fuerza y, como se ha visto, en movimientos que llevan el cuerpo hacia delante —para atacar, soltar golpes, gritar o salir corriendo--. Un individuo agresivo —es decir, con constantes cargas y descargas de

adrenalina, energía, fuerza, habrá acostumbrado a su cuerpo a ese proceder y ello quedará marcado en su esquema, imagen y, como ahora se observa, en la postura corporal, en su gestualidad--, tiende a caminar "echado para adelante" y rápido. O bien, un individuo tranquilo y sosegado —es decir, que mantiene una energía estable, sin mayores impulsos adrenalínicos--, tiende a caminar derecho y con paso moderado. O bien, un individuo deprimido —con muy baja energía, poca o nula fuerza, prácticamente sin adrenalina--, tiende a caminar lánguido, despacio y, quizá, hasta encorvado.

Así, podría describirse la multiplicidad de actividades cotidianas, ese movimiento que todo cuerpo sabe, aunque no sepa que lo sabe; de tal suerte que, como se ha dicho, es posible predecir los movimientos que se realizarán para llevar a cabo una acción y cumplir con ello un objetivo. O dicho de otra manera, si se conoce el objetivo, se podrán predecir las acciones, los gestos útiles que se llevarán a cabo. O todavía más, si no se conoce el objetivo y se observan los gestos, se podrá saber que gestos antecedieron, cuales seguirán y cual es el objetivo a cumplir. Es decir que no importa en qué momento se observe un gesto útil ni si se conoce o no el objetivo por el cual se lleva a cabo, al reconocer las posibilidades de la motilidad corpórea —en principio siempre limitada--, siempre se podrá saber qué gesto es y para que se lleva a cabo, así como predecir qué gesto antecedió y qué gesto continuará.

Ahora bien, si lo que se desea es saber ya no sólo lo que el gesto útil comunica sino cómo es que comunica, es menester tener presente lo anterior, pues el gesto expresivo no es ajeno al gesto útil; de hecho, como se ha dicho, son lo mismo. Al tomar como ejemplo el extremo opuesto del gesto útil, o sea el deliberadamente expresivo, independientemente de su utilidad —aunque en realidad ésta sea, precisamente, expresar--, como sucede con el gesto artístico, ya sea "indirecto", como el de la gráfica, o "en vivo", como el de la danza, se evidencia que, precisamente, de acuerdo con lo que se quiere decir, se apela a lo que los gestos útiles hacen ante una situación determinada; de hecho, se utilizan los gestos útiles representativos de una acción precisa e, incluso, de un determinado sentimiento o sensación —como ha sido señalado en casos como el enojo o el susto--. Estos gestos, ciertamente son estilizados en el arte, pero siempre con base en lo que es el gesto útil representativo de lo que se quiere mostrar. Por ejemplo, si lo que se busca es expresar fuerza, enojo o susto, se apelará a gestos que tiendan a lanzar el cuerpo hacia el frente; por el contrario, si lo que se deseé es expresar sorpresa o desconfianza, se recurrirá al gesto contrario. Los laterales son los lados que menos motilidad tienen, por lo que generalmente son utilizados para expresar sutileza, suavidad, elegancia o coquetería —nótese, por ejemplo, que los anuncios publicitarios que desean presentar chicos o chicas sexys o sensuales o incitantes, utilizan leves torsiones en la cabeza, los hombros o la cadera, siempre hacia los laterales.

Así, lo primero a plantear para el estudio de la gestualidad es la ubicación del tipo de gesto que se está observando o analizando.

## ***De los distintos modos de ser del gesto***

A continuación se presenta una diferenciación entre tipos de gesto, mismos que pueden darse de manera separada o conjunta. En todos estos gestos debe tenerse presente que dependen de la situación del sujeto en su conjunto, es decir, que involucran estados físicos, anímicos y psíquicos y, por ende, aparecen como parte constitutiva del modo de ser del sujeto en situación; de hecho, al comienzo se plantean movimientos que no necesariamente se observan como gestos, puesto que no son inmediatamente visibles, pero que son parte fundamental de la gestualidad y su percepción pues, como se ha mencionado para la estructura anatomofisiológica y sus cualidades en movimiento, están en la base de toda gestualidad. Esta distinción se ha establecido a partir de la observación y el análisis de las categorías señaladas a lo largo del presente texto, no ha sido retomada de ningún autor, sino que su construcción es responsabilidad propia:

1.- Movimientos involuntarios y no conscientes, como pueden ser aquellos que tienen que ver con la tonicidad o bien los latidos del corazón, o la dilatación pulmonar —siempre y cuando no se haga de manera voluntaria— o las contracciones del sistema digestivo. Estos se relacionan con las fuentes rítmicas de toda motilidad corporal que son a) el aparato respiratorio; b) el de las funciones orgánicas como los latidos del corazón, la perístole, la contracción y dilatación de los músculos, las ondas de percepción y sensación de las terminaciones nerviosas; c) el mecanismo propulsor, principalmente las piernas y d) el ritmo emocional que involucra el surgimiento y declinación de un sentimiento. Todos estos movimientos son parte fundamental y constitutiva de toda gestualidad.

2.- Gestos voluntarios, no conscientes y espontáneos como pueden ser las llamadas reacciones instintivas, tales como quitar la mano del fuego, mover algún miembro cuando algo le ejerce demasiada presión, sujetarse de algo cuando se está a punto de caer.

3.- Gestos voluntarios y no conscientes, como aquellos relacionados con la asimilación de una técnica de entrenamiento corporal específico, donde la adecuación del movimiento es voluntaria pero de forma tan mecanizada que se realiza de manera inconsciente, por ejemplo la presión ejercida con las piernas para no perder el equilibrio cuando se practica equitación; la máxima flexión de rodillas para lograr el mayor salto posible en el caso de los basquetbolistas o de quienes practican el salto de altura, o bien la elevación del cuerpo creada con la fuerza abdominal y los extensores de la espalda que llevan a cabo los bailarines y los corredores. También caben aquí directamente todos aquellos que corresponden a estados de ánimo, sea caminar apuradamente cuando se está ansioso, correr cuando se está alegre, encorvarse cuando se está preocupado o languidecer cuando se está triste, entre otros.

4.- Gestos involuntarios y conscientes, como todos aquellos que se realizan cuando se entabla una conversación, o los llamados tics o manías: morderse las uñas, mover los pies o las piernas en temblorina, acomodarse el cabello y demás.

5.- Gestos voluntarios y conscientes, como son la mayoría de los conocidos abiertamente, que se realizan a diario y van desde mover el brazo y la mano para tomar algo, caminar, correr, manejar, sentarse, escribir a máquina, desplazar objetos, etcétera, etcétera, etcétera.

6.- Gestos voluntarios, conscientes y con intención, dentro de los que caben todos aquellos que se reconocen abiertamente como expresivos y que bien pueden considerarse como signos e, incluso, como símbolos, tales como saludar con la mano, hacer invitaciones con la cabeza, la mano y/o el brazo, inclinarse en ademán de agradecimiento, hincarse ante algo o alguien, mentar madres con la mano, retar a alguien con movimientos de cabeza y/o torso, etcétera. Aquí también pueden considerarse los correspondientes a los bailes<sup>34</sup>.

7.- Gestos que tienen el objetivo explícito de construir discursos que serían todos aquellos que pretenden decir algo y que en ese hacer construyen un discurso, como es el caso de la mímica, la pantomima, la dramatización actoral o la danza ya sea tradicional o escénica.

Habrá que recalcar que la intención juega un papel fundamental en toda la gestualidad. La intención, o mejor dicho, la intencionalidad<sup>35</sup> ha sido un tema preferente dentro de la filosofía y generalmente se ha pensado como “tender hacia algo”; en el ámbito teológico, del hombre hacia dios, y en el que interesa en este caso en particular, en el ámbito del conocimiento, del sujeto al objeto. A partir de la intencionalidad se observa cómo el cuerpo del sujeto es acorde con el sujeto mismo y su movimiento —es decir, lo que se ha señalado en varias ocasiones acerca de la unidad del sujeto cuyas “partes” son insolubles en todo momento— y su intencionalidad radica también en su cuerpo. En el caso de los movimientos voluntarios y conscientes y, por supuesto, aún más en los discursivos —como la danza—, evidentemente la intención de decir algo es llevada a cabo con el cuerpo. Con esto podría responderse a una pregunta que ha causado inquietud ¿en qué momento es cuando un cuerpo empieza a bailar? cuando el sujeto —que implica todo lo antedicho— tiene la intención de hacerlo debido a que vive un compromiso físico, psíquico, emotivo y cultural. El compromiso se establece debido a que el acto de bailar lleva consigo una doble gratificación, por un lado se compromete físicamente, disfrutando placer por el movimiento, y por otro, hay una satisfacción psíquica-emotiva. En el caso de la danza escénica se plantearía una triple gratificación:

<sup>34</sup> Aunque no es objetivo del presente trabajo establecer la distinción entre baile y danza, será necesario señalar que la danza siempre y necesariamente implica un aprendizaje disciplinado bajo determinadas técnicas, mientras que en el caso del baile lo anterior no resulta necesario. Igualmente, aunque no por regla general, los espacios sociales en los que lo uno y lo otro se llevan a cabo, marcan una diferencia.

<sup>35</sup> Cfr: El planteamiento sobre la intencionalidad que aparece en la primera parte del presente texto.

el compromiso físico lleva al placer por el cuerpo en movimiento, expresamente entrenado para ello, hay satisfacción psíquica-emotiva incrementada, pues bailar es uno de los objetivos más importantes y existe, además, una explícita intención y por ende gratificación estética.

Ahora bien, todos estos movimientos, además, pueden ser leídos a partir de dos procesos, ya sea que el movimiento se concentre en sí mismo o que vaya destinado hacia algún objetivo; tómese el caso del caminar, que puede hacerse por el simple hecho de realizarlo, concentrándose en el sólo acto de caminar, o bien puede llevarse a cabo para desplazarse y llegar hacia algún objetivo. --¿No es realmente extraordinario el que, desde que el hombre anda, nadie se haya preguntado por qué anda, si anda, si puede andar mejor, qué hace al andar...? ¿Quién de nosotros piensa en el andar mientras anda? Nadie. Mas aún, hay quien se jacta de andar pensando” Honore de Balzac--.

A continuación se presentará el análisis del caminar, la caminata, utilizando todo lo que se ha señalado con respecto al movimiento a lo largo del texto. Primero conviene recordar cuáles han sido las categorías empleadas:

En principio debe considerarse que las combinaciones se dan invariablemente por sucesión o por sustitución. Ambas categorías remiten inmediatamente a las ampliamente conocidas como parte de la estructura propia de todo lenguaje, es decir, aquello que se relaciona con lo sintagmático y lo paradigmático y que involucra, a su vez, a otra serie de categorías que resultan igualmente pertinentes para el análisis posterior, como son: semejanza, continuidad, metáfora, metonimia, etcétera. Cabe señalar lo anterior debido a que se ha mencionado en varias ocasiones a lo largo del texto la hipótesis de que, en principio, los lenguajes como el hablado o el gestual, se encuentran estructurados de la misma manera.

Con respecto a los tipos de movimiento propios del cuerpo humano, son de tres tipos: contracción, extensión y rotación. A propósito de los ejes fundamentales en la estructura anatomofisiológica y que necesariamente entran en juego al momento de movilizar al cuerpo, son: el eje horizontal que da cuenta de un arriba y un abajo, el eje vertical que da cuenta de la lateralidad, y el eje sagital que da cuenta de un adelante y un atrás.

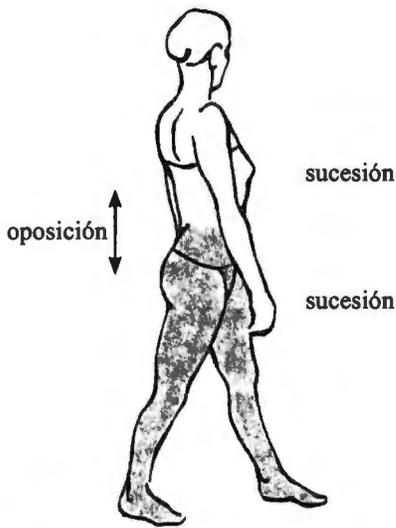
En cuanto al tiempo se considera la estática, la dinámica y la cinemática. Para observar el espacio habrá que retomar lo largo –con sus niveles alto, medio y bajo--, lo ancho y lo profundo.

Ahora bien, al caminar, en principio hay una contracción-distensión constante en los músculos –ligamentos y tendones-- de las piernas, glúteos y espalda principalmente –aunque no solamente--; una rotación en las coyunturas óseas –de las rodillas y los fémures principalmente--, así como en la cintura.

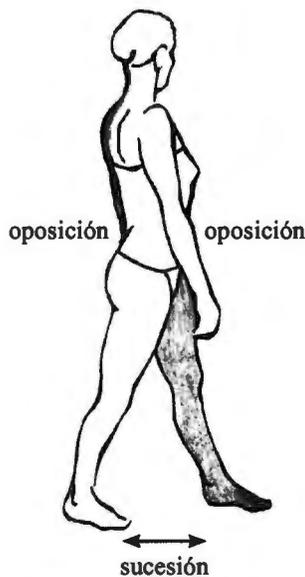
Cada mitad derivada de la partición del eje horizontal (torso y piernas) se mueve en sucesión respecto a sí misma y en oposición respecto a la otra mitad (esquema 12). Cada mitad derivada de

la partición del eje vertical se mueve en oposición a sí misma y en sucesión respecto a la otra mitad (esquema 13). Cada mitad derivada de la partición del eje sagital se mueve en oposición a sí misma y en sucesión respecto a la otra mitad (esquema 14). Asimismo, todo el conjunto mantendría un intercambio de contracción-rotación-extensión, sustituyendo uno tras otro en permanente sucesión pues, explicado desde el frente (obviamente lo contrario si se mira desde atrás), se acorta (contrae) la distancia entre la pierna que da el paso hacia el frente y el hombro opuesto que la acompaña, en el mismo movimiento se alarga (extiende) la distancia de la pierna que queda atrás respecto al hombro opuesto, que también queda atrás; sigue una rotación al nivel de la cintura que posibilita el siguiente paso y todo se repite de forma igual (esquema 15).

En términos del espacio hay una sucesión constante. Existe una pequeña sustitución en cuanto a lo largo —debido a la flexión de las rodillas y al empuje de los metatarsos contra el piso para generar el impulso del paso— misma que se da en sucesión, pues el cuerpo entero viaja en bloque de arriba hacia abajo, aunque siempre se mantiene en el nivel medio. En cuanto a lo



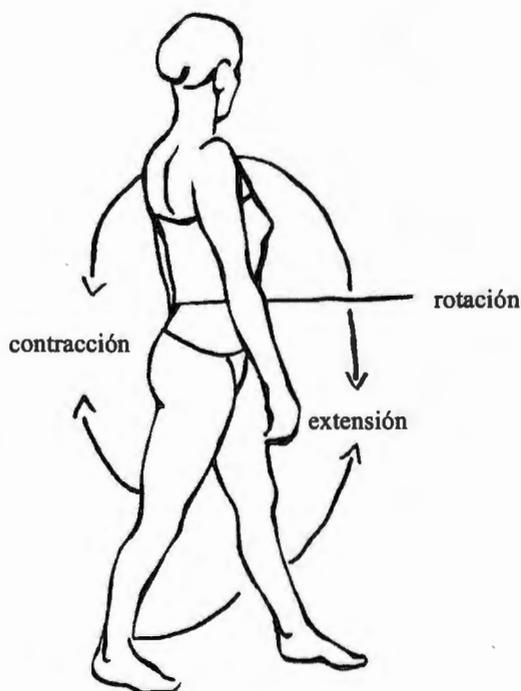
Esquema 12:  
Caminata desde eje horizontal  
(mitades superior-inferior)



Esquema 13:  
Caminata desde eje vertical  
(mitades izquierda-derecha)



Esquema 14:  
Caminata desde eje sagital  
(mitades delantera-trasera)



Esquema 15

ancho permanecerá la sucesión sin modificaciones, al igual que con la profundidad, lo cual implica, propiamente, la traslación del cuerpo en su totalidad hacia delante (esquema 16).

En cuanto al tiempo, hay una sustitución permanente de la dinámica, es decir, el impulso de cada paso a la estática, el momento en el que el peso del cuerpo se encuentra justamente en el centro, todo lo cual crea una cinemática constante. Amén de que hay, ya en conjunto, una oposición —o sustitución si se prefiere— constante de un lugar a otro, es decir, el nuevo espacio que con cada paso se ocupa (esquema 16).

Aparece, entonces, una constante oposición en el espacio y una permanente sucesión en el tiempo. Y con ello, lo cual no resulta novedad, se evidencia que el espacio funciona bajo la lógica de lo paradigmático, es decir, de la oposición, de la sustitución, de lo metafórico, etcétera, en tanto que el tiempo mantiene la lógica de lo sintagmático, o sea de la sucesión, la continuidad, lo metonímico, etcétera.

Prosiguiendo con la distinción acerca de si el movimiento está centrado en sí mismo o si se realiza con otro objetivo se observa que, desde el punto de vista fisiológico, la diferencia entre estos dos tipos de movimiento obedece, en particular, a la forma de acción del sistema nervioso gamma<sup>36</sup>.

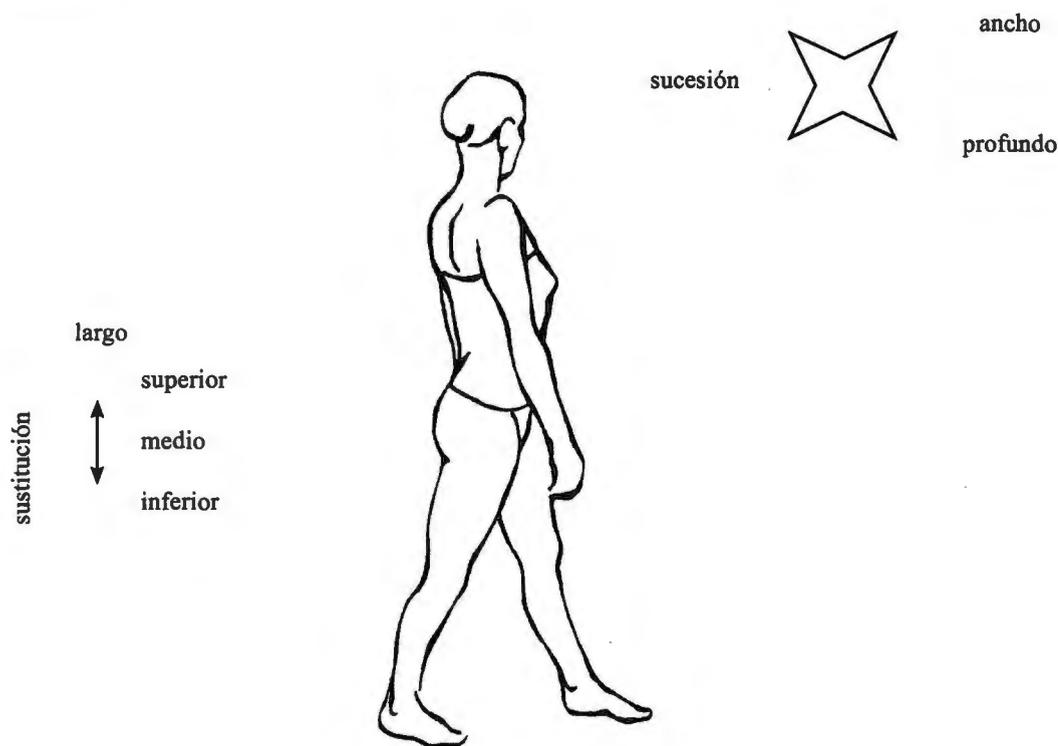
<sup>36</sup> Sistema que inerva los fascículos neuromusculares, órganos sensibles de los músculos que desempeñan un rol fundamental en la preparación de los músculos para la acción.



Éste se halla en estrecha relación con la formación reticular, conjunto de núcleos que se extiende desde el bulbo al mesencéfalo y que es el sintetizador de los influjos sensoriales, y en particular del sentido kinestésico. Es el instrumento fundamental de la regulación tónica en todo el organismo. Ahora bien, esta adaptación para la acción depende de la representación que el sujeto se hace del objetivo por alcanzar (Cfr: Goldstein, 1999, Varela, et al., 1997 y Drosy *apud* Islas, 2001).

Esta representación puede ser muy rápida, mucho más que la verbalización consciente; por ejemplo, cuando involuntariamente cae un objeto al suelo, prácticamente de forma inmediata se reacciona inclinándose para recogerlo. El movimiento está terminado incluso antes de pensar: "hay que recogerlo". Y, sin embargo, hubo el tiempo necesario para representar el lugar exacto en que el objeto estaba caído.

Espacio-tiempo



Esquema 16:  
Dinámica sustitución estática  
Cinemática: sucesión

Sin esta representación la mano se hubiera posado en otro sitio, pero lo hizo precisamente sobre el objeto. Esta es sólo la representación de un acto, mucho más rápida que el pensamiento, la que torna posible la adaptación de un malabarista cuando juega con cinco o seis pelotas a la vez e, incluso, a veces, sobre la grupa de un caballo al galope. Ningún pensamiento puede adaptarse a semejante velocidad. Otro ejemplo de la intervención del sistema gamma: cuando se desea levantar

una mochila llena, el sistema gamma prepara la tonicidad muscular de todo el cuerpo, desde las piernas hasta la mano. Esta preparación tónica invisible permite levantar la mochila sin dificultad. Por el contrario, si se piensa que la mochila está vacía, la preparación tónica automática de todo el cuerpo se adapta exactamente a dicha representación para permitir levantar la mochila con suavidad. Pero si la representación es de una mochila llena cuando en realidad se encuentra vacía, puede ocurrir que la diferencia entre preparación tónica y el peso real de la valija produzca el efecto de que quien pretenda cargarla caiga al piso. (Recuérdese que Hércules levanta un barril de tachuelas sin tachuelas y cae vencido). Esta exactitud en la regulación tónica del cuerpo reacciona al servicio de todos los matices de las representaciones posibles realizadas por el sujeto. --Y valga recalcar esta aseveración; cuando se observa con que precisión la regulación tónica del cuerpo reacciona al servicio de todos los matices de la representación; aunado al conocimiento de que el sujeto vive en el mundo de acuerdo a como se lo representa, por las determinantes individuales y culturales, aparece una nueva manera de confirmar lo que se ha dicho ya en varias ocasiones: el cuerpo es una construcción; se vive el mundo de acuerdo a como se vive el cuerpo, y simultáneamente, se vive el cuerpo de acuerdo a como se vive el mundo: el cuerpo acciona y reacciona a las representaciones que se tienen del mundo dentro de las que cabe la del propio cuerpo--. Ningún intento por dirigir de manera voluntaria todos los detalles de la operación en la sinergia del cuerpo entero puede alcanzar esta precisión.

Esto es importante porque será lo que establecerá una de las diferencias fundamentales entre, por ejemplo, el movimiento ordinario y el dancístico; en el primer caso, la gestualidad cotidiana, es relativamente fácil distinguir entre uno u otro tipo de movimiento --llámenseles *per se* o intencional--, pero en lo que a la danza se refiere, el movimiento realizado por los bailarines es una conjunción de ambos, pues al tiempo que se realiza y vale por sí mismo, es ejecutado por algún objetivo en particular o dirigiéndose hacia algún objeto que bien puede ser un nuevo movimiento, otro bailarín o utilería.

Se ha visto, pues, que todo movimiento hace sentido o resulta significativo ya que indica, por lo menos, que se está vivo, aunque ya se sabe que no solamente dice eso. Así, existen infinidad de movimientos --tónicos, ritmo cardíaco y respiratorio...-- que constantemente están transmitiendo mensajes --conscientemente legibles o no-- cuya identificación también requiere de un lento proceso. Para ello, los estudios sobre comunicación no verbal ayudan a comprender la expresividad corporal cuando ésta acompaña los actos de habla, pues en ellos la conducta del habla y la conducta del movimiento están ligadas de modo inextricable: son constitutivas de un mismo sistema, de tal suerte que existen "pautas de actos sincrónicos de habla-cuerpo. Esto quiere decir que un cambio en una conducta (una parte del cuerpo, por ejemplo) coincidirá o estará coordinado con el cambio de otra conducta (segmento fonológico o alguna otra parte del cuerpo). A menudo la cabeza y los ojos marcan 'enunciaciones' dichas, un cambio en la postura puede anunciar un nuevo tema o

una diferencia de opinión, y las miradas del que habla pueden coincidir con pasusas gramaticales (...) A veces nuestra retroalimentación mostrada normalmente en forma de expresiones faciales o movimientos de cabeza también aparecerá en articulaciones específicas del discurso de otras personas” (Sapir, s/f: 181-182).

Es posible encontrar sincronías entre el habla y la gestualidad no sólo al nivel de los actos de habla en donde, como ha sido ampliamente señalado, los gestos acompañan a las palabras, sino también a nivel estructural. Hace tiempo que, desde sus distintas disciplinas, Cassirer y Boas señalaron el estrecho vínculo existente entre palabra y pensamiento después de lo cual se ha escrito mucho al respecto y ya no resulta novedad decir que existe una determinante estructural en los lenguajes presentes en una cultura, sean estos de habla o gestuales; dicho de otra manera, la forma en la que una cultura estructura su pensamiento y, por ende, sus formas de comunicación, dependerá de la lengua —en tanto que estructura—, de tal suerte que, según se ha señalado repetido, tanto el habla como la gestualidad, en una misma cultura estarán, en principio, estructurados de la misma manera. Esto es lo que permite percatarse de que dentro del movimiento corporal se encuentra igualmente la rítmica de la gestualidad que, como en el caso del habla, es el ritmo del sentido; de tal suerte que se pueden encontrar correlatos entre el ritmo gestual y el de la palabra o un mismo sentido, quizá significado, que aparece en códigos diferentes.

Lo anterior servirá como punto de partida para explicar de una nueva manera la comunicación no verbal. Esta comunicación ha sido analizada siempre en relación con los actos de habla pero, como se ha observado ya, la comunicación corporal es autónoma de la palabra —a nivel de la ejecución, aunque comparta a otro nivel una misma estructura—. Habida cuenta de que la comunicación corporal es mucho más extensa que la gestualidad que acompaña a las palabras, ha de considerarse que la no verbalidad es tan sólo una parte del estudio de la gestualidad. Una vez hecha esta aclaración, podrán utilizarse en su justa medida las aportaciones de los estudios sobre no verbalidad que se retoman a continuación.

Con lo dicho hasta ahora, resulta evidente que la comunicación no verbal resulta ser completamente cultural y estructurada de la misma forma en la que lo está la lengua; bajo esta premisa, en los estudios de no verbalidad se han establecido clasificaciones que hacen posible comprender tipos de gestualidad<sup>37</sup>.

Algunos autores han clasificado los comportamientos no verbales partiendo del principio de que ciertas señales son muy específicas y otras más generales; unas tienen la intención de comunicar, otras son básicamente expresivas; algunas proporcionan información acerca de

<sup>37</sup> A propósito de lo que a continuación se señala sobre no verbalidad Cfr: Davis, 1986 y 1999; Knapp, 2001 y Revista De Signis, 2002.

las emociones mientras que otras más dan a conocer rasgos de la personalidad o actitudes. A manera de ubicación en el *maremagnum* de la expresividad corporal, estos autores proponen la siguiente clasificación:

**Emblemas:** son actos no verbales que tienen sentidos específicos fácilmente localizables y definibles, como el símbolo de la victoria o el de amor y paz, o bien las formas gestuales en las que una cultura específica señala actos específicos como el suicidio. La consciencia del uso de emblemas es aproximadamente la misma que la elección de una palabra, y en ellas el contexto siempre definirá el sentido real de la expresión.

**Ilustradores:** que acompañan directamente al habla y que sirven para ilustrar lo que con ella se dice.

**Emotivos:** configuraciones corporales que expresan estados emotivos, por ejemplo un cuerpo lánguido identificable con la tristeza. Nuevamente aquí vale señalar que en muchas ocasiones hay una contradicción entre lo que se verbaliza y el estado que se revela a través del cuerpo.

**Reguladores:** aquellos que, dentro de un proceso de comunicación, señalan los ritmos de la misma, es decir, gestos que indican --como lo hace la paraverbalidad-- cambios de turno, acuerdo o discrepancia, credulidad o fastidio, etcétera.

**Adaptadores:** los que se aprenden como esfuerzos de adaptación para satisfacer necesidades, cumplir acciones, dominar emociones, desarrollar contactos sociales, etcétera. Se han considerado tres tipos de adaptadores según sean autodirigidos, dirigidos a objetos o heterodirigidos: Autoadaptadores: que se refieren a la manipulación del propio cuerpo y que pueden ser tales como taparse los ojos cuando se siente vergüenza o culpa. Heteroadaptadores: aprendidos tras relaciones interpersonales en actos como dar o tomar, atacar o proteger, establecer proximidad o alejamiento. Adaptadores dirigidos a objetos: que como su denominación lo indica se derivan del cumplimiento de tareas instrumentales como escribir, fumar. Los adaptadores no tienen la finalidad de utilizarse en la comunicación pero son, sin duda, llevados a ella, sobre todo en condiciones similares a cuando el adaptador haya sido aprendido.

Al combinarse autoadaptadores y adaptadores a objeto, se obtiene una categoría llamada "movimientos centrados en el cuerpo", a partir de lo cual se establece "que puede haber un estrecho nexo entre tocarse el cuerpo y la autopreocupación, así como una reducción de la intención de comunicación, huida de la interacción y un posible empobrecimiento de la actividad simbólica (...)" Sobre la base de esta investigación (se) sugiere que la región cabeza-rostro soporta información relativa a la emoción experimentada (cólera, alegría, etc.), mientras que las señales corporales comunican primordialmente información acerca de la intensidad de la expresión emocional. Aunque esta información de afecto puede ser comunicada a través de señales corporales, probablemente

resulta extraña y difícil de percibir para los observadores. Más específicamente (...) las expresiones faciales y los actos corporales (movimientos de cierta duración) comunican estados emocionales específicos, mientras que las posiciones corporales (posiciones inmóviles de cierta duración) y orientación de cabeza (bajar o inclinar la cabeza) comunican en general estados afectivos generales, pero no emociones específicas” (Sapir, s/f: 193-194).

Esta clasificación tiene como objeto ubicar a la gestualidad dentro del proceso general de la comunicación. Se han establecido como usos primarios de la comunicación no verbal los siguientes 1.- expresar emociones, 2.- transmitir actitudes interpersonales, 3.- presentar a otros la propia personalidad 4.- acompañar el habla con el fin de administrar las intervenciones, la retroalimentación, la atención.

Sobre la comunicación no verbal se ha dicho igualmente que puede repetir, contradecir, sustituir, complementar, acentuar o regular el comportamiento verbal:

**Repetición:** aquellos gestos que repiten o enfatizan el mensaje verbal, como asentar con la cabeza al tiempo que se emite el vocablo “sí”.

**Contradicción:** aquellos gestos que son contradictorios con los que se está diciendo verbalmente, cuando la verbalidad y la no verbalidad no viajan por el mismo camino, como el asentir con la cabeza al tiempo que se dice “no” o, más complejo aún por sus repercusiones, gritarle a alguien, con voz de enfado, “te quiero”. Se ha señalado que es más factible creer a los mensajes no verbales, puesto que se consideran más espontáneos, más difíciles de simular y menos susceptibles de ser manipulados, aunque en realidad debería decirse que hay gente que tiene más o menos capacidad para simular o desviar los mensajes no verbales. Valga destacar que en ocasiones la contradicción entre verbalidad y no verbalidad se realiza con la clara intención de hacer manejos de sarcasmo o de ironía, con lo que se regresa al planteamiento de que lo que en última instancia determina el sentido de los gestos es el contexto en el cual aparecen.

**Complementariedad:** la conducta no verbal puede modificar o elaborar mensajes verbales en una interacción debido a que, en buena medida, sirven como señal de las actitudes e intenciones de una persona respecto a otra.

**Acentuación:** cuando determinados gestos hacen énfasis en puntos particulares de un mensaje verbalizado. En ocasiones una serie de señales no verbales son enfatizadas por otra serie de señales no verbales: se ha señalado que el rostro es el principal emisor de señales no verbales, pero las manos o el resto del cuerpo también participan en una interacción comunicativa y en ocasiones ayudan a enfatizar lo que el rostro está diciendo.

Regulación: aquellos que, como se señaló anteriormente, regulan los intercambios comunicativos como cambio de turno, acuerdo o discrepancia, intenciones o no de hablar, etcétera.

Recuérdese que, como quiera que sea el gesto, cualesquiera que sean su finalidad y su objeto se verifican en la materia de la que está hecho el movimiento: el *continuum* espacio-tiempo-energía.

Así, se sabe ya que la gestualidad comunica; ahora habrá que planear cómo es que ello es posible (o sea el mismo cuestionamiento que dio origen a la lingüística estructural, es decir, la búsqueda del sistema de la lengua y no tanto las miles de actualizaciones del mismo). Los planteamientos anteriores sobre los tipos de gestos y la no verbalidad sirven para ubicar de qué gestualidad se está hablando —por ejemplo, si se observan gestos que acompañan al habla, o si se revisan gestos de la cotidianeidad o bien un discurso gestual complejo como una danza— y posteriormente poderla analizar. Para el propósito, habrá que establecer todo aquello que entra en juego en la expresión e interpretación de los gestos, donde es menester apuntar a los elementos que conforman el sistema de la gestualidad.

## ***La gestualidad como sistema***

Dado que el punto central de interés es el cuerpo, desde su construcción hasta sus modos de expresión y, dado que precisamente interesa leer los cuerpos, se busca también entender cómo es que la gestualidad comunica; para ello se considera fundamental entenderla como un sistema. Cabe aclarar que el siguiente es un planteamiento propio que, si bien se encuentra fundamentado en diversas lecturas, ha sido responsabilidad personal su formulación. Para dar cuenta, entonces, de la gestualidad, se deben observar los elementos que componen el sistema y sus relaciones: los *síntomas*, la *kinética*, la *proxémica*, los *objetos* y el *contexto*:

El gesto es una acción expresiva y la gestualidad un sistema codificado de acciones expresivas. Los elementos constitutivos del sistema son los que bien pueden llamarse *síntomas*, y comprenden todas aquellas expresiones involuntarias como el rubor, la sudoración, las palpitaciones, temblar por nervios o excesiva presión, tensiones musculares desapercibidas y otras que aparecen, en principio, como ajenas a la voluntad —aunque cabe aclarar que muchas veces los detonadores de tales reacciones son una construcción cultural—. Valga decir también que muchas veces son utilizadas de forma voluntaria para subrayar la expresión que se desea emitir. Asimismo, dentro de esta categoría deberán contemplarse las expresiones surgidas de la emotividad, que se encuentran en correspondencia directa con estos síntomas; piénsese, por ejemplo, en el llorar, donde tanto la mueca facial —de todo el cuerpo si el llanto lo convulsiona— como las lágrimas, forman parte del síntoma.

Por su parte, la *kinética* (Cfr: Birdwhistel, 1952 y 1970 y Laín Entralgo, 1989) es todo lo que corresponde al movimiento corporal en el más extenso sentido de la palabra, es decir, todo aquello

que tiene que ver con el movimiento del cuerpo; desde lo “invisible” como el funcionamiento cinestésico, del aparato vestibular, del equilibrio, del sistema nervioso, etcétera, hasta los que se involucrarán con movimientos “visibles”, como rotaciones, traslaciones, posiciones, etcétera.

Por *proxémica* (Cfr: Hall, 1978, 1986 y 1986<sup>a</sup>) se entienden todos los usos geográficos y sociales del espacio que tienen los cuerpos en movimiento: ubicación en un lugar específico, traslación en un espacio o de un lugar a otro, distancia entre personas, formas de experimentar los espacios, etcétera.

Por *objetos* se entienden todos los que acompañan al o los sujetos y que lo caracterizan, lo sitúan, lo ubican, tales como ornamentos, parafernalia, telas, edificios, luces y demás, que están directamente relacionados con la imagen corporal. Los objetos, como por ejemplo el vestido, son parte fundamental de la manera como se experimenta el sujeto en el mundo, desde el hecho de que siempre han sido inventados y utilizados por algún motivo, ya sea porque las condiciones climáticas obligan al uso de determinados ropajes, hasta las intenciones de emitir mensajes específicos, como con la ritualidad o la moda. Parte fundamental de la percepción que se tiene de los otros y su expresividad radica en el atuendo y la ornamentación.

Como última categoría del sistema de la gestualidad está el *contexto*: que refiere a conocimientos previos, presupuestos sobre el lugar en el que se está, lo que se observa o hace, con quienes se establece interacción de cualquier tipo, cuáles son sus intenciones y las propias al estar en un lugar con ciertas compañías, etcétera; lo anterior, como también se ha señalado, resulta determinante en el caso de la gestualidad, debido a que el contexto será siempre el que dote de elementos para la codificación y decodificación gestual. Como se sabe, en todo evento comunicativo el contexto juega un papel importante para la transmisión y adquisición de sentido y/o significado, aunque no suele considerársele como parte del sistema —recuérdese, pues, en la lengua—. Sin embargo, y como habrá oportunidad de observarlo, en el caso de la gestualidad el contexto resulta determinante, de hecho es condición *sine qua non*, para la codificación —un mismo gesto en condiciones diferentes puede cambiar el sentido por completo: piénsese por ejemplo en alguien que está sentado con las piernas cruzadas, un brazo cruzado y sirviendo de apoyo al otro brazo que está sosteniendo la barbilla; este gesto en la calle puede ser de alguien que está esperando y, de hecho, podría asegurarse que está aburrido; sin embargo, si se le encuentra en un salón de clase, puede ser de alguien que está poniendo atención y, si le halla frente a la computadora, será de alguien que reflexiona con respecto a lo que escribe. Es la misma postura y prácticamente el mismo gesto (puede haber variantes en la tensión muscular corporal o en el rostro, lo que ayudará a que se identifique el sentido) pero con sentidos muy diferentes—; de ahí la necesidad de considerar al contexto como parte constitutiva del sistema.

Otro aspecto a destacar es que en el estudio de la gestualidad suele caerse en la tentación de distinguir entre las llamadas “reacciones naturales” del cuerpo—que son igualmente comunicativas—

que, se dice, son instintivas o inevitables, y aquellos gestos aprendidos culturalmente<sup>38</sup>; sin embargo, no parece pertinente continuar con tal distinción debido a que, como se ha dicho con insistencia, es prácticamente imposible trazar la frontera entre la naturaleza y la cultura en el cuerpo: en tanto que *homo sapiens*, con la elegante manía de significarlo todo, nada de lo que suceda, y menos si es al propio cuerpo, se le deja carecer de sentido o de significación; máxime si se considera que las cosas que pasan en los cuerpos propios no son arbitrarias en absoluto. Ciertamente es posible reconocer, por ejemplo, que el ruborizarse se escapa completamente de la voluntad e incluso que es molesto cuando esto sucede, y seguramente así es; sin embargo, debe tenerse siempre presente que aquello que provoca la ruborización es algo aprendido socialmente, en correspondencia con datos culturales específicos: difícilmente a una feminista radical se le pondrían las mejillas sonrosadas ante un piropo tal y como solía sucederle a las señoritas inglesas del XIX. Lo mismo podría decirse de los detonadores de enojo, celos, alegría y demás; tanto las causas como las reacciones y las formas y espacios para manifestarlas están dados culturalmente y, en esa medida, en tanto que gestos, comunican no sólo el estado de la persona, sino la cultura e infinidad de particularidades de la misma, a la que la persona pertenece. Una vez establecidas estas consideraciones, de cualquier manera debe tenerse presente que existen reacciones involuntarias integrantes de la gestualidad, los arriba llamados síntomas, que son parte fundamental del sistema de comunicación, siempre cultural, de la gestualidad.

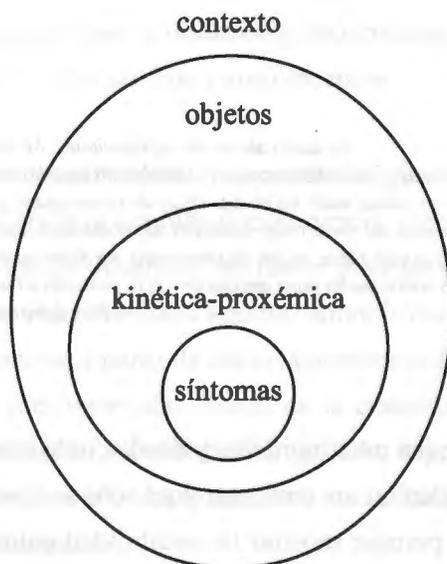
A continuación habrá que observar en qué nivel se ubican cada una de las categorías planteadas, para después ver cómo se articulan con los otros niveles:

Tomando como punto de partida al cuerpo, aparecen en un primer nivel los síntomas que son primeros porque se cuajan en la profundidad del ser —aún cuando, como ya se ha aclarado, muchas veces los detonantes de los mismos sean una cuestión cultural—; van del interior y aparecen en la superficie, en la piel. En un segundo nivel se encuentran la kinética y la proxémica, que son segundos porque, sin dejar de ser propios del cuerpo, se perciben en su superficie y en el lugar espacio temporal que ocupa el cuerpo; son el lugar de encuentro entre el cuerpo y el mundo. A un tercer nivel corresponden los objetos y el contexto —que, como se ha señalado involucra saberes, lugares, espacios y demás— y son terceros porque provienen del exterior y se incardinan —a veces hasta el tuétano— en el cuerpo. Es posible ver, entonces, como hay una secuencia de síntomas que sólo adquieren sentido cuando se articulan con la kinética y la proxémica que, a su vez, siempre se dan en un contexto específico lleno de objetos del mundo. Dicho de otra manera, en un contexto específico lleno de objetos se puede tener una kinética que necesariamente se da con una proxémica, pero será en su articulación con el síntoma cuando cobrará su cabal sentido. Y expresado de otra manera aún, los distintos niveles de expresión del cuerpo sólo cobran sentido cuando se articulan

<sup>38</sup> Por ejemplo véase Barasch, 1999.

unos con otros. Así, existe una asociación de síntomas, una asociación que se desenvuelve kinética y proxémicamente, y una asociación de objetos y datos contextuales; cuando se integran los unos con los otros, aparece la gestualidad.

#### Sistema de la gestualidad:



Por último, conviene hacer un rápido recordatorio de lo que ya se ha señalado pero que es menester tener presente: el acto de mimar al mundo a través del gesto, lo que compromete al cuerpo en su totalidad, convierte a la gestualidad un modo penetrante de estructuración del cuerpo, de articulación de sí, y de comprensión y conocimiento a partir de esquemas de imágenes y proyecciones metafóricas con las que se arriba incluso al significado, la comprensión y la razón. En este sentido y en un recorrido inverso, todo movimiento corporal —con su propia gestualidad— forma parte del juego de la construcción del esquema, de la imagen y de la postura corporal, y que son fundamentales en la comunicación; en suma, son vitales para el cuerpo vivido, percibido e interpretado, para la experiencia pues, al igual que para el contacto que se quiera establecer —o no— con los demás.

Dicho lo anterior resulta evidente, entonces, que toda la gestualidad es aprendida culturalmente y que, salvo en los casos en la que ésta se convencionalice *ex profeso*, como en la pantomima o en ciertos lenguajes para sordomudos, no es posible hablar de que sea un lenguaje universal, a no ser que con ello se quiera decir que es universal el hecho de que exista comunicación gestual. Es decir, la universalidad radica en el sistema, no en los contenidos.

A continuación, como fue anunciado al inicio del presente apartado, para dar cuenta del sistema de la gestualidad habrá que centrarse en un gesto específico; se ha elegido el del dolor por una doble intención: la primera es porque suele decirse que el dolor es algo exclusivamente

individual; sin embargo, aquí se observara cómo el cuerpo se construye de acuerdo a las determinantes culturales, lo que incluye la forma en la que se experimenta y se expresa el dolor. Sin duda el dolor se individualiza, pues siempre es alguien quien lo experimenta, pero precisamente esa forma de vivirlo es una construcción cultural. La segunda intención es, precisamente, para observar cómo la expresión de dolor, el gesto de dolor, se construye también culturalmente. Para dar cuenta de lo anterior, primero se mencionará qué es lo que se entiende por dolor en el presente trabajo.

## *Del dolor*

*Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y del viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen en el viento... Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual... Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.*

César Vallejo

Por sí mismo el tema del dolor, tan paradigmático y desde cierta perspectiva tan poco trabajado, es digno de una investigación particular; sin embargo, aquí sólo se desea retomarlo, precisamente, por ser un hecho contundente que permite mostrar la variabilidad cultural de la experiencia personal, incluso en aquellas regiones que parecieran absolutamente individuales como es esta del dolor y también, quizá sobre todo, hacer énfasis en una de las propuestas centrales del presente texto pues durante años—siglos— se ha construido la idea de que el dolor es un asunto única y exclusivamente de “la carne” y, sin embargo, es precisamente el dolor uno de los paradigmas que demuestran que “la mente y el cuerpo” están unidos inextricablemente.

Dentro de la tradición de occidente —que, como se ha señalado a lo largo del texto, ha construido, desde varios caminos, una magna escisión entre lo que se ha dado en llamar cuerpo, mente, espíritu y similares—; la experiencia, comprensión, estudio, y tratamiento del dolor —que lleva implícita la experiencia, comprensión, estudio y tratamiento del cuerpo— se ha concentrado principalmente en dos caminos, mismos que bien responden a la mencionada escisión, como si el dolor fuera algo que pudiera ser tipologizado.

Por un lado, está el conocido como dolor físico —y reconocido desde los discursos y desde la experiencia, pues todos habrán sentido, en sí mismos, una dolencia en el cuerpo— cuyo tratamiento se ha dejado en manos de la medicina y ha vivido su desarrollo en el seno del crecimiento de esta misma disciplina. Así ha sido desde los tiempos de la herbolaria, las pociones, los ungüentos, las complejas dietas, ciclos de reposo-actividad, el pulso como principal diagnosticador, y cuyo máximo exponente es el afamado Galeno, hasta llegar al punto de lo que actualmente se conoce como medicina moderna, llena de complejos aparatos que diagnostican a detalle y listas prácticamente

interminables de fármacos especializados para cada tipo de dolor y órgano dolorido. El dolor en la modernidad se encadena habitualmente al mundo material; mantiene a los sujetos centrados en la carne, como si el dolor fuese sólo cuestión de ella.

Por otro lado, o mejor dicho, del otro lado de la zanja, se encuentra el nombrado dolor espiritual que ha sido abordado —y muchas veces, habrá que reconocerlo, también creado— por la religión; en este caso principalmente por la tradición judeocristiana que lo ha concebido y medido a partir de qué tan cerca o lejos se esté de dios y sus preceptos.

Actualmente, desde el surgimiento del psicoanálisis —que en términos de la historia de occidente es muy próxima— se incluye también la experiencia, comprensión, estudio y tratamiento del dolor psíquico, cuyo recorrido histórico es harto ilustrativo: empieza con el intento de comprender ciertos males físicos —los famosos estudios sobre la histeria de Freud— cuyo origen, se descubre, se encuentran en la psique; a partir de ahí se concentra en la comprensión, descubrimiento e implantación de categorías que logren dar cuenta de la constitución y oscuro funcionamiento psicológico: consciente, inconsciente, subconsciente, yo, ello, súper yo, ideal del yo, yo ideal... a partir de ahí, la búsqueda se concentró en comprender su veracidad, pertinencia, funcionamiento y, como parte importante, su tratamiento.

Sólo recientemente, es decir, aproximadamente desde el siglo pasado en occidente, es que se ha comenzado a buscar la relación que existe entre los distintos ámbitos —el cuerpo, el espíritu y la mente—; sin embargo, el tratamiento del dolor sigue a la zaga, es decir que todavía, a nivel general, no se ha encontrado una comprensión y tratamiento del dolor desde una perspectiva que observe al sujeto en unidad. En lo que al dolor espiritual se refiere, se le deja al párroco de la esquina la tarea de aliviarlo; en cuanto al dolor psíquico, se han institucionalizado los departamentos propios para llevar tales casos en medio de cuestionarios y tests, muchas veces acompañados de una compleja farmacopea; el dolor físico es tratado por la medicina, cuyo principal objetivo es desaparecerlo, más que el llegar a comprender qué es lo que verdaderamente lo origina. Y todo esto tiene que ver principalmente con la forma en la que son concebidos cuerpo y dolor.

Las definiciones de los diccionarios de uso común dan un buen parámetro para identificar el tipo de conocimiento que frecuentemente se maneja; en este caso permiten saber de qué manera se asume el dolor: "sensación molesta y aflictiva de una parte del cuerpo por causa interior o exterior. Sentimiento, pena y congoja que se padece en el ánimo. Pesar y arrepentimiento de haber hecho u omitido una cosa" (*Diccionario de la lengua española*, 1980). La enorme distancia entre esta definición y la comprensión de que el dolor es la percepción de un conflicto intenso o incluso de que el dolor sea conocido como el más privado de los sentidos (Lowen, 2001: 365), señala la complejidad del problema y la disparidad de comprensiones ante un hecho

que pareciera ser simple y llanamente como es. Lo que se empieza a ver es que el dolor es mucho más que una afección.

Generalmente ubicado en el centro de lo meramente llamado subjetivo, la comprensión del dolor navega en la total ambigüedad, se le reconoce como sensación, percepción, sentimiento o sentido sin que aún se haya llegado a un consenso; además, dado que el dolor se siente tanto a nivel físico como emocional, se complica su definición. Sin embargo habrá que mencionar desde ahora que llega a un punto en que ambos tipos de dolor no se pueden disociar pues, como se ha establecido en el presente texto, el sujeto es considerado como unidad —cuerpo y psique, alma y pensamientos...

Aunque predomina la visión médica sobre el dolor, y habiendo dejado principalmente en sus manos el tratamiento del mismo, el dolor ha sido concebido básicamente como una sensación, indispensable, por cierto, pues le permite al individuo reaccionar ante el daño. El dolor se entiende como un aviso de que algo anda mal —un órgano enfermo-- o de que es necesario alejarse de algo --como el fuego--. Así entendido, el dolor es simplemente una sensación que aparece en un punto del cuerpo y a través de un complejo recorrido por el sistema nervioso llega al cerebro e informa que algo acontece. En efecto, esto puede ser válido para aquello reconocido como dolor agudo que, efectivamente, consiste en el aviso de que algo anda mal; sin embargo, y he aquí el punto central de la presente observación, el dolor no es simplemente una sensación pues, como todo en los humanos, principalmente todo aquello que los toca de manera directa, el dolor se reviste de significados. Actualmente, en buena medida a partir de los estudios sobre el dolor crónico, se plantea que el dolor no es sólo una sensación, sino una percepción y, como tal, involucra de forma sustantiva toda la complejidad del sujeto —psique, cuerpo, sensaciones, emociones, sentimientos, pensamientos...— a la que necesariamente se le reviste de significados.

La experiencia del dolor implica inevitablemente un encuentro con el significado. La red de nervios y neurotransmisores, decisiva para el dolor, parece tener características universales pero el significado, en cambio, es algo que existe dentro del cambiante proceso de la cultura humana y de la mente individual. El significado del dolor, como el de cualquier texto complejo, permanece abierto a diversas interpretaciones personales y sociales. El dolor no es sencillamente una respuesta automática e invariable inscrita de algún modo en el cuerpo. Las impresiones que comunican los conductos sensoriales y la médula espinal se construyen o interpretan en el cerebro que las recibe, y los cerebros no funcionan de manera aislada sino que pertenecen a sujetos que a su vez existen en un momento y un lugar específicos de la historia humana. No es verdad que un dolor es un tipo de dolor en todas partes y eternamente el mismo. Al dolor se lo puede describir como un fenómeno cerebral en el sentido de que nunca es meramente una sensación, sino más bien algo que un cerebro

temporal interpreta y que una mente temporal construye: un artefacto humano específico que lleva las señales de su historia humana específica.

El dolor no es simplemente algo que se sufre o se soporta, sino algo que se interpreta, algo que se envuelve en un sistema o círculo de pensamiento que lo dota de significado. El dolor no es algo que se siente de un modo ciego o se soporta irreflexivamente como una serie de impulsos bioquímicos, sino que cambia con el lugar que ocupa en la historia humana. Se experimenta el dolor según se lo interprete, envuelto en sistemas formales e informales de pensamiento que lo dotan de un significado --ya sea teológico, económico, científico o psicológico-- ligado a los tiempos. Se comprende el dolor casi del mismo modo que se comprende el mundo; en algunos casos el dolor puede revelar valores y creencias que se ignoraba poseer. El dolor puede reordenar a toda prisa las prioridades o hacer que se actúe de forma que nunca se hubiese imaginado.

El entendimiento del dolor es algo que se construye en el curso normal del crecimiento. Se aprende sobre todo sobre del dolor agudo y poco se enseña sobre qué hacer con el dolor crónico. Quienes padecen dolor crónico se encierran en sí mismos, experimentan de primera mano el fracaso de las palabras ante el dolor; de hecho, el silencio es una de las respuestas más frecuentes al dolor crónico, hasta parecer el lenguaje natural del mismo; y habrá que recordar que puede haber dolores crónicos cuyo origen nunca fue físico, sino psíquico-emotivo.

Ya decía Aristóteles (*apud* Morris, 1996) que el dolor trastorna y destruye la naturaleza de la persona que lo siente, pero es algo prácticamente intransmisible; no hay, en verdad, explicación alguna que pueda dar cuenta del dolor de cada quien, y en verdad que sólo se puede sentir el dolor personal, por mucho que se quiera comulgar con el dolor de los demás. En el dolor físico<sup>39</sup> se pueden

<sup>39</sup> "El dolor físico ocurre en la mayoría de los casos cuando el impulso viaja a través de tres sitios claves: el tejido dañado, la espina dorsal y el cerebro. Antes de acompañar al dolor mientras viaja, debemos efectuar ciertas observaciones importantes. En primer lugar, sólo estamos hablando del dolor agudo. Lo que sucede con el dolor crónico es mucho más complejo y mucho menos comprendido. En segundo lugar, los senderos que conducen desde el tejido dañado hacia el cerebro tienen ramales múltiples y son bidireccionales. No podemos pensar en el sistema nervioso como si estuviera compuesto de esos tubos largos e ininterrumpidos que imaginó Descartes corriendo directamente desde el punto herido hasta el cerebro. El cerebro y la médula espinal, además, devuelven información al tejido dañado por vías de doble tránsito. Una versión sumamente simplificada de estos flujos hacia delante y hacia atrás incluye los siguientes detalles:

En el lugar del daño, los elementos químicos que libera el tejido dañado disparan una serie de sucesos que amplifican la señal de dolor. Los más importantes de estos amplificadores químicos se llaman prostaglandinas y bradyquininas. Hoy sabemos que la aspirina --por años un enigma para la ciencia-- opera inhibiendo el trabajo de las prostaglandinas. En estos días, por cierto, los investigadores se esfuerzan en la búsqueda de bloqueadores de la bradyquinina, que es la sustancia productora de dolor más potente que se conoce. Mientras no se la pueda bloquear, la cadena de reacciones químicas disparada en el sitio del daño seguirá enviando los impulsos amplificados a lo largo de las fibras A delta y C hacia la médula espinal.

En el exterior de la médula espinal, el impulso del dolor, amplificado, ingresa a una región crucial conocida como cuerno dorsal. Lo que aquí sucede y lo que acontece en la misma médula espinal no está completamente claro. Sabemos que la médula espinal libera químicos llamados neurotransmisores que dan continuidad al mensaje. Hay dos caminos principales por los que el impulso de dolor se desplaza en la médula espinal: el sendero neoespinalámico

reconocer causas: una lesión o un órgano dañado que súbitamente despierta un maremagnum en los sistemas del cuerpo; sin embargo, habrá que insistir, esta vivencia por todos reconocida no se queda ahí, sino que inmediatamente, en tanto que es algo que altera al sujeto tanto como la magnitud del dolor sentido, se empieza a intentar encontrarle sentido, a buscarle significados ¿qué me está pasando?, y a tratar de solucionarlo eliminándolo. Desde el momento en el que se le percibe se intenta interpretarlo, desde luego a partir de las herramientas que se tienen para hacerlo, es decir, la información, siempre cultural, desde la que es posible entender lo que rodea y sucede a todo sujeto. Percepción es acción, siempre se actúa de alguna manera ante el dolor y al interpretarlo también se asume una actitud ante el mismo, de tal suerte que lo iniciado como una señal nerviosa, velozmente se convierte en una actitud de toda la personalidad. El dolor es, pues, un asunto también mental porque el dolor “depende en gran medida de procesos bioquímicos ocultos a la vista y que acontecen dentro del cuerpo (pero) el dolor no existe hasta que los nervios y los neurotransmisores entregan la información al cerebro. El cerebro es quien nos permite en última instancia, sentir dolor. El dolor fluye porque su punto de origen yace en la estructura misma del cerebro” (Morris, 1996: 180). Aquí aparece el enfrentamiento a un problema pues aún se desconoce cuál es la relación del dolor con la mente y el cerebro; se sabe que se trata de dolor, sólo cuando el cerebro lo procesa como tal, pero aún es un misterio cómo se vinculan, dentro del propio cerebro, el dolor con la mente y, sin embargo, es posible asegurar que el dolor es absolutamente consciente —aunque no necesariamente el sujeto esté totalmente consciente de cómo se actúa a partir del dolor— “un dolor no consciente es una contradicción de términos” (Morris, 1996: 182).

Más complejo aún y, sobre todo, prueba de que el dolor es una cuestión mental, es cuando “los cerebros humanos, como si tuvieran electrodos propios, parecen capaces de producir dolor en ausencia de todo daño en los tejidos. Ese dolor, generalmente de tipo crónico, se llama (...) psicogénico. El dolor psicogénico significa dolor creado o mantenido por la mente (en el que) no hay una causa orgánica identificable” (Morris, 1996: 180-181). Aunque se han buscado explicaciones al respecto sigue sin tenerse nada en claro, es como en el caso que ya se ha mencionado del miembro

---

(para el dolor agudo localizado) y el paleoespinalámico (para el menos localizado, sordo o quemante). Está claro que la columna contiene sus propios mecanismos —especialmente un neurotransmisor llamado sustancia P— que reducen o bloquean los impulsos de dolor, pero supongamos, de momento, que el impulso nociocectivo (como se lo conoce técnicamente) continua acelerando hacia el cerebro.

El cerebro plantea a los investigadores una serie de preguntas todavía sin respuesta sobre el dolor, pero ya conocemos varios hechos. El dolor agudo y el dolor sordo avanzan por senderos diferentes hacia el tálamo y luego continúan hacia el córtex. En algún punto se conectan con el sistema límbico, que controla nuestras respuestas emocionales. (Aristóteles no andaba muy descaminado, entonces, cuando clasificó el dolor entre las emociones.) El descubrimiento reciente de mayor importancia, como hemos visto, es que el cerebro produce péptidos opiáceos llamados endorfinas, encefalinas y dinorfinas. Son sustancias analgésicas naturales que se asocian a los receptores cerebrales exactamente como lo hace la morfina. Así, el mismo impulso que alcanza al cerebro para producir la sensación de daño, también puede, en circunstancias precisas, disparar la producción o liberación de un analgésico natural que lo neutraliza. Supongamos que las endorfinas están en huelga. Cuando el viajado impulso nociocectivo del dedo quebrado llega al cerebro, uno ingresa de súbito en el conocido estado que llamamos dolor” (Morris, 1996: 178-179).

fantasma, en el que duele una parte del cuerpo que ya no existe. Ante ello no hay respuestas, tan sólo la constatación de que el dolor es también una cuestión mental<sup>40</sup>.

Se empieza, pues, a comprender cuan difusa es la frontera que divide al dolor físico del dolor mental, porque en realidad la fuente que origina el dolor, dentro de todo el proceso de la experiencia, termina siendo el dato menos relevante para el dolor mismo. Quizá lo más esclarecedor de la ambivalencia del dolor es aquel que surge de la emotividad —en principio sin daño físico alguno— que a la postre termina por involucrar a todo el cuerpo. Habrá que recordar nuevamente los casos de histeria estudiados por Freud, en los cuales una parálisis o un dolor, sentidos de forma física, tienen su origen en un evento psíquico-emotivo. “Es posible, como hemos visto, sufrir un dolor emocional, como la pena, por lo menos por breve lapso, sin sentir dolor necesariamente (como si distinguiéramos entre dolor físico y tormento emotivo o mental) pero el límite entre esos dos estados con el tiempo tiende a borrarse, y con cierta rapidez. Los senderos ascendentes del dolor central incluyen proyecciones hacia el tálamo, el hipotálamo y el sistema límbico, lo que hace de la molestia emocional una parte intrínseca de la percepción del dolor” (Morris, 1996: 132).

Los estudios serios de medicina psicosomática han enseñado cómo se descargan en el cuerpo las dolencias emotivas; ya sea que se “inventen” dolores que aparentemente no tienen razón de ser —que bien podrían ser psicogénicos— o que realmente se llegue a la enfermedad de algo proporcionalmente grave, como grave es el motivo. Un virus de gripe siempre se encuentra en el ambiente, pero es necesario que el sistema inmunológico esté deprimido para que entonces la gripe se presente, y esa depresión bien puede obedecer a deficiencias alimenticias o a una profunda tristeza. Qué es primero, el daño físico al que sobreviene un daño emocional o un daño emocional al que le sigue un daño físico: nuevamente aparece la pregunta —capaz de convertirse en dolor de cabeza— de qué fue primero, la gallina o el huevo. El cáncer, enfermedad que se ha puesto de “moda”, sigue siendo un misterio, pues hasta la fecha todavía no se sabe qué es lo que la genera y muchos investigadores han

---

<sup>40</sup> “Quizás el mejor modo para encarar los difíciles problemas que implica el concepto de dolor psicogénico sea imaginar un *continuum*. A un extremo podemos situar el dolor agudo de un pie dañado. En este caso el proceso de dolor ocurre a mayor velocidad que la del pensamiento mismo; necesitamos una mente consciente para percibir el daño, pero el suceso pertenece a la vida automática del cuerpo. Idealmente, el dolor cesa después de unos minutos. Al otro extremo del *continuum* podemos situar la extrema variedad del dolor crónico llamado psicogénico (donde) el dolor generado o mantenido por la mente necesita del cuerpo principalmente para dar una localización al sufrimiento. Una vez que empieza, el dolor puede continuar, en principio, sin término.

Es importante observar que ninguno de los extremos de este *continuum* supone una separación completa de cuerpo y mente. Aunque las fuentes de cada dolor parecen enteramente distintas, como si provinieran de regiones diferentes, el dolor psicogénico crónico requiere claramente de un cuerpo (aunque sólo sea un cuerpo fantasma) que le dé hogar, tal como el dolor agudo de un pie astillado no puede registrar su protesta sin una mente que lo perciba. Lo que es verdad en los extremos del *continuum* se sostiene aún con mayor fuerza y claridad en los rangos intermedios. El carpintero que resbala en el techo y cae sobre la caja de herramientas que dejó en el suelo, va a sufrir heridas serias, pero el dolor que padezca va a incluir también profunda ansiedad sobre su posible vuelta al trabajo, sobre el sostén de su familia, sobre la posibilidad de llevar una vida normal en el futuro. La experiencia en tiempo real del dolor siempre se da en algún punto de una línea en la que cuerpo y mente se entregan a una colaboración interminable” (Morris, 1996: 181-182).

sustentado la hipótesis de que es una respuesta física a un estado emotivo. No hay respuestas, pero las formulaciones, a estas alturas, resultan sumamente ilustrativas. De hecho, aquí cabría recordar el giro que se ha establecido en la medicina moderna, pues en sus antecedentes la enfermedad era considerada con todo y el enfermo, es decir, no se pensaba en la enfermedad sino en el enfermo, la persona que se encontraba en mal estado. Actualmente se considera a la enfermedad independientemente de quien la padezca, pues tras revisar los síntomas se busca dentro de la extensa tipología de las enfermedades que se conocen y se decide cuál de ellas es y qué farmacopea le corresponde; ahora pareciera que las enfermedades, por obra y gracia de ellas mismas, llegan y se introducen en el cuerpo así como así; no es alguien que se enferma, sino una enfermedad que se inocula en un cuerpo (Cfr: Foucault, 1966). Dentro de este contexto, el dolor, que casi siempre acompaña a la enfermedad, se convierte en algo que simple y llanamente debe eliminarse. La pregunta actual no es “por qué me duele la cabeza”, sino “qué me tomo para que se me quite”.

En realidad no es posible establecer una frontera clara y precisa acerca de cuál es el daño primario —y su consecuente dolor—; se volvería a caer en la trampa de distinguir entre dolor físico y dolor mental: el dolor duele y en esa medida involucra a toda la persona; así sea por enfermedad, un accidente automovilístico, por la ruptura con la pareja o la muerte de alguien afectivamente cercano; toda la persona vive el dolor independientemente de cuál sea su causa. Todo dolor, en algún punto del camino involucra a toda la persona en su totalidad: su cuerpo, su mente, sus emociones, sus sentimientos, sus percepciones, sus ideas y visiones del mundo... y muchas veces sucede al revés: el dolor es producto de ellas.

Así pues, los más recientes planteamientos acerca del dolor, referidos a que éste no es una sensación, sino una percepción, han representado el más absoluto repudio de la noción predominante que ha caracterizado la medicina de los siglos XIX y XX --un modo particular de concebir el dolor que el público ha aceptado por fe y para interminable confusión—. Las sensaciones como el calor o el frío, requieren poco más que un rudimentario sistema nervioso en funciones. Las percepciones, en cambio, requieren mentes y emociones además de nervios, puesto que toda percepción lleva en sí procesos intelectivos (Cfr: Dorra, 1999). Cuando se acepta que el dolor es una percepción se está desafiando implícitamente la tradición mecanicista, profundamente arraigada, que considera al sujeto dividido en bloques separados e incommunicables llamados cuerpo y mente (Cfr: Morris, 1996).

Al entender que el dolor es objeto y agente de la percepción, se reconoce que hay un vínculo inseparable entre mente y cuerpo. Además, como la gente experimenta el dolor dentro de culturas específicas, el lazo entre cuerpo y mente se extiende también al medio social. Las familias, los amantes, los grupos étnicos, las campañas publicitarias, las guerras, los descubrimientos científicos; todo ello directa y más a menudo indirectamente, influye en la percepción del dolor.

Lo que se aprende es a percibir el dolor de cierta manera, incluso a tener idea de qué es lo que debe producir dolor y, sobre todo, una actitud ante o junto con el dolor por medio de la cual se obtiene un resultado específico. En el caso del dolor agudo, esta actitud puede ser la de demanda, lo que implicaría atención que finalmente resolvería el motivo del dolor, pero lo más eficaz es, precisamente, la llamada de atención. De esto el psicoanálisis ha dicho bastante, pues es sabido que la principal afección de los hipocondríacos no es, ni con mucho, física, sino falta de atención, entre otras cosas. Se aprende, pues, una actitud o conducta de dolor que, por cierto, no es sinónimo de sufrimiento —aunque así se crea en la actualidad— pues es posible sufrir ante el dolor o modificar la actitud ante el dolor y que deje de ser sufrimiento, y esto también es aprendido dentro de culturas y subculturas específicas. El sufrimiento, interpretado como resignación, tolerancia, sostenimiento, resistencia, aguante, soporte, contención, represión (Cfr: *Diccionario de la real academia de la lengua española*) no tienen que acompañar al dolor, al menos que así se haya aprendido, pero no son sinónimos o sensaciones que por definición tengan que ir unidos: sufrir ante el dolor es una actitud que, como habrá oportunidad de comentar más adelante, se ha creado culturalmente.

El significado es algo personal que un hombre crea o descubre y puede variar de situación en situación. Además, el impulso tras el significado depende en última instancia de la irreductible libertad de cada quien. Irreducible en la medida en que, si bien las limitaciones biológicas y sociales constriñen, siempre existe la libertad de adoptar una posición: libertad por escoger qué actitud adoptar ante el dolor. Además, el significado no sólo implica afirmaciones, sino también acciones.

Habría que preguntarse qué usos se le dan al dolor y qué se obtiene con ellos para saber cuál es la actitud que una sociedad dispone que se debe tener ante el dolor. El dolor ha cumplido siempre —y continúa cumpliendo— propósitos específicos de orden social y ético. De hecho, como especie, los humanos han demostrado un ingenio interminable para descubrir nuevos usos del dolor.

Los propósitos para los cuales se usa el dolor a veces resultan inseparables de los métodos o instrumentos que se inventan para desplegarlo; baste recordar la larga trayectoria de los instrumentos de tortura que todavía hoy en día ejercen fascinación, pero que al ir de la mano con mecanismos de poder, viven más el camino del mismo que el suyo propio, de tal suerte que al modificarse las visiones del poder —que ya no cae pesadamente sobre los cuerpos— se llega a la tecnología de la vigilancia, cuyo máximo exponente —aún virtual— es el panóptico: es más económico vigilar que castigar (Cfr: Foucault, 1999).

El mundo moderno emplea el dolor con un distanciamiento que muestra la necesidad de separarse de las aflicciones, al mismo tiempo que hay fascinación por ellas y se utilizan en multitud de formas —o sea, el reinado del panoptismo—. La multitud romana gozaba del dolor de modo cercano y personal: el gladiador herido moría ante los ojos de los espectadores que poco antes lo

habían condenado a muerte. Los elaborados tatuajes que diseñaban o diseñan sobre los cuerpos los grupos étnicos servían para inscribir, mediante el dolor, un conocimiento tribal directamente en la carne; las cicatrices y señales que resultaban incluían al individuo en el más amplio orden social cuyas leyes y costumbres se reflejaban en la forma visible, escrita, de una afirmación o diseño corporal. El camino moderno del dolor, en cambio, acontece más a menudo en privado y a máquina. Es clínico, estéril, de alta tecnología, un dolor que enmascara su violencia con la eficacia; como sucede con el gran dolor que emana de los conflictos políticos, religiosos y de toda índole propios del siglo XX y del joven aún siglo XXI, en los que hay una negación a asumirlos; la mente, sencillamente, pareciera que bloquea lo que no puede comprender, lo que no puede abarcar; arroja a los sujetos, en tanto que culturalmente determinados, a escapatorias de amnesia, represión y negación. El piloto norteamericano que lanzó la bomba atómica sobre Hiroshima dice no sentir remordimientos. La tecnología aérea ha creado la obra maestra del distanciamiento (Cfr: Morris, 1996). Y también hay dolores psíquico-emotivos —como la culpa propiciada por el catolicismo— que astutamente se reproducen como medios de alienación. Bien podría decirse que el dolor es el instrumento universal de la fuerza; la fuerza utiliza el dolor —o amenaza con hacerlo— para conseguir lo que quiere, tal y como se demuestra con las llamadas tortura física o mental.

El dolor, entonces, siempre exige un encuentro personal y cultural con el significado, en esa medida, y como ya ha quedado claro, el dolor no es una sensación, sino una percepción interpretada: una experiencia en la cual desempeñan una función importante la consciencia, la emoción, el significado y el contexto social. El cuerpo contiene múltiples senderos de dolor. Sus recursos no sólo incluyen al sistema nervioso central, sino también a los sistemas simpáticos que influyen en el sistema límbico que gobierna las emociones y hace del dolor, por ejemplo el crónico, un estado psicológico. El dolor no es un mero acontecimiento fisiológico; es, a un tiempo emocional, cognitivo y cultural.

Así pues, y dado que el dolor no es únicamente una cuestión fisiológica —sino percepción interpretada—, bien podría definírsele como un sentimiento y, como tal, entonces, una de las tantas herramientas con las que cuenta el sujeto para estar vivo (Cfr: Castilla del Pino, 2000). El dolor, tanto como los sentimientos más complejos que se suelen reconocer —amor, odio, tristeza...— es uno de los que logran tener mayor profundidad en la vida de las personas puesto que, además, como sucede con todos los grandes sentimientos que habitan a los sujetos, nunca viene solo, amén de que obliga a actuar en correspondencia o a partir de él. Es prácticamente fácil reconocer un abanico de sentimientos que acompañan —antecedan o preceden— al dolor: miedo, terror, pavor, angustia, desolación, culpa, tristeza, depresión, nerviosismo, incertidumbre, sufrimiento, pena, congoja, ira, enojo, aislamiento, ensimismamiento...

Ahora bien, en el primer apartado del presente texto se ha dicho que en la construcción del cuerpo —que es la construcción de la experiencia— entran en juego el *esquema*, la *imagen* y la

*postura corporal* en vínculo con el *cuerpo vivido, percibido e interpretado*, y todo ello en al menos tres dimensiones de la *experiencia –cotidiana, significativa y liminal–*. Asimismo, se ha señalado que los *esquemas de las imágenes* y las *proyecciones metafóricas*, cuyo punto de partida es la experiencia de la corporeidad –que llega a extremas complejidades–, son parte fundamental para arribar al significado, la comprensión y la razón. Ahora interesa ver como todas estas categorías se articulan en la construcción de la experiencia del dolor.

Súbitamente el *esquema corporal* se ve alterado por la percepción de algo que, gracias a la información con la que se cuenta, es decir, la construcción cultural de un saber, se identifica como doloroso –aún cuando ello sea una lesión física casual, la cultura puede decir que eso que se percibe se llama dolor— y la información con la que se cuenta porta también otros elementos relacionados con el dolor, como es una gama definida de significados que se le otorgan, así como las actitudes que se está impelido a tener en tales circunstancias. Dicho de otra manera, la cultura dará los elementos para significar lo que acontece; se parte entonces de un *esquema corporal* que es *interpretado* a partir de la información que tiene con respecto al dolor. A la par, la *imagen corporal* se verá igualmente afectada por múltiples causas. Todo dolor, ya sea físico o emotivo, hará que la imagen que cada quien tiene de sí se trastorne; por ejemplo, si el dolor es abdominal seguramente el *esquema corporal* vivirá tensión, temperatura mayor de lo normal por lo menos en la parte afectada, inflamación, etcétera, lo cual ocasionará que la imagen “interior y exterior” sea *percibida* como de mayor peso o de “gordura” por la inflamación, “se sentirá” y “se verá” el abdomen distendido, aún cuando ello en realidad no pueda ser notado “a simple vista”. Igualmente si el dolor es por causas emotivas, podrá haber sentimiento de depresión y ocasionar que se *perciba* el cuerpo pesado y lánguido, o sea que se tendrá una *imagen corporal* igualmente deprimida; quizá el sujeto se “vea” a sí mismo feo, agotado o fastidiado. Todo lo anterior modificará la *postura corporal*, ya sea porque el dolor abdominal obligue a encorvarse, o porque la depresión genere tensiones musculares que obliguen a mantenerse rígido. Se estará determinado por la *vivencia* del cuerpo dolorido –pues, como ya se ha señalado, el dolor difícilmente no es “escuchado”– y, por supuesto, la *percepción* que se tendrá del cuerpo será la del propio dolor. Toda la *vivencia* y *percepción* estarán absolutamente determinadas por lo doloroso. Se *interpretará* el cuerpo a partir de cómo se interprete a lo doloroso –y aquí entran en juego todos los gestos que se aprenden a tener cuando se siente dolor, al igual que las formas en las que se manifiesta, por ejemplo, se sufre ante un dolor de cabeza o ante la muerte y así se *interpreta* al ser como sufriente por la lesión, el malestar o la pena. El sujeto, entonces, se muestra dolorido puesto que se *vive, percibe e interpreta* como tal de acuerdo a lo que ha aprendido con respecto al dolor, los significados que habrá de darle y la actitud que deberá tener ante él.

Así, sin importar cuál haya sido la fuente primaria del dolor pues, como ya se ha comentado, a la larga todo dolor, ya sea físico o emotivo, terminará por afectar a la persona en su totalidad;

la *experiencia* se construirá a partir de lo doloroso de manera *cotidiana*, dado que el dolor estará siempre presente diezmando las actividades del día a día; de manera *significativa*, cuando el dolor se agudice o bien cuando ello afecte significativamente algún evento o situación en la vida, dado el impedimento de tener una cotidianidad “normal”, y de forma *liminal* cuando el dolor lleve a situaciones extracotidianas: incremento insoportable del dolor, hospitalización, depresión aguda, suicidio, etcétera.

Asimismo, se comprenderá al mundo —a través de *proyecciones metafóricas* basadas en la experiencia corporal del dolor que construye *esquemas de las imágenes*— bajo la égida de la experiencia dolorosa: podrá maldecirse el entorno, dejarse de disfrutar lo que habitualmente se deseaba; quizá se interpretarán las acciones de los demás como tendientes a causar dolor, debido a que de por sí ya se está dolorido; algo que en otro momento pudiera pasar desapercibido se convierte en nueva fuente de dolor —por ejemplo una comida familiar a la que el ser fallecido ya no asistirá, o bien, una caminata que ya no podrá realizarse, o un sitio al que se solía ir con la pareja de la que se ha separado y demás.

Por supuesto que en todo lo anterior entran en juego la emotividad y los sentimientos vacilantes y cambiantes —entendidos en relación con los procesos intelectivos que involucran y que son considerados como una más de las herramientas con las que cuentan los sujetos en la experiencia (Cfr: Castilla del Pino, 2000)—, que todos tienen a lo largo de un día y de toda la vida —y que, por supuesto, también están contruidos a partir de multiplicidad de datos culturales—. Si, por ejemplo, alguien está deprimido, cambiará la apreciación que tenga de sí mismo y del entorno afectando el esquema, la imagen y la postura corporal así como el cuerpo vivido, percibido e interpretado; es decir, transformando la experiencia —cotidiana, significativa y liminal— a partir de lo doloroso.

Profundo y complejo a cual más, el dolor, por supuesto, ha estado presente siempre en la historia de la humanidad y, como tal, ha sido vivido, percibido e interpretado de múltiples formas tan cambiantes como la historia misma. Al ser el dolor una construcción —por llevar implícita una interpretación— y como tal depender entonces de parámetros culturales, es viable rastrear cómo ha sido la elaboración del dolor en la actualidad ¿qué es lo que produce dolor, qué actitud debe asumirse frente al mismo, qué otros sentimientos acompañan al dolor, cómo se vive, cómo se manifiesta? En la Roma antigua, cierto tipo de dolor en determinadas personas era motivo de júbilo; en el circo parte de las festividades consistían en divertir a partir del dolor de una manera en que no sería permitido tan fácilmente en la actualidad; lo mismo con el trato que durante la Colonia en México se le dio a los indígenas esclavos o a los negros en Estados Unidos —aunque ciertamente habrá que tener presente que en ninguno de estos casos los sentenciados a mal trato eran considerados como iguales, en ese sentido, no se podía comulgar con el dolor de alguien que no era considerado como semejante—; o bien los suplicios y/o torturas públicas medievales europeas que tanta fascinación

causaron. Sin embargo, hoy en día hay un juego con respecto al dolor que se observa por ejemplo en las llamadas guerras sucias, que hubiese sido inimaginable en los tiempos de la caballería, cuando el enemigo debía enfrentarse cara a cara porque ello era cuestión de "honor". Las formas del dolor han sido múltiples y complejas, al igual que sus causas.

Hablar de la presencia del dolor, su fuerza y su contundencia ha sido permanente y en mucho ha correspondido a las artes el dejar su huella, su gesto expresivo, quizá bastante más que a las ciencias o a la filosofía —a excepción del dolor producido por lesiones o enfermedades pues, como se ha dicho, se cuenta con grandes expedientes que buscan comprenderlo y tratarlo básicamente desde la perspectiva de la medicina, sobre todo hoy en día con el advenimiento de las clínicas del dolor—. De hecho, pensar cómo ha sido vivido el dolor y qué es lo que lo ha motivado, se encuentra en infinidad de formas artísticas —plásticas, literarias, musicales, escénicas— pues aprender a experimentar el dolor y sus causas es enseñarle al cuerpo cómo debe vivirlo y expresarlo; se aprende qué hacer con el dolor, cómo interpretarlo, las formas y los lugares sociales en los que puede expresarse; de hecho, se construye todo un código de expresión del dolor que se queda grabado en los cuerpos y como tal es transmitido, por supuesto, por cada cuerpo viviente, pero también en múltiples representaciones de y con el cuerpo.

Habrá que rastrear cuáles han sido las interpretaciones y por ende las manifestaciones del dolor, así como la gestualidad que se le ha enseñado al cuerpo para expresarlo. No importa ya cuál sea la fuente del dolor pues, como se ha señalado, todo dolor involucra a la persona en su totalidad: un dolor causado por lesiones o enfermedades involucra la emotividad y los pensamientos; al igual que un dolor generado por afecciones psíquicas anímicas, no es raro que termine ocasionando lesiones o enfermedades. Así pues, no interesa ya qué produce el dolor, sino cómo se interpreta y cómo se manifiesta.

Dada la imposibilidad de acceder a los gestos "en vivo" de tiempos pasados, habrá que limitarse a recorrer las expresiones plásticas con la premisa de que en los códigos de la gestualidad, y, por ende, en las formas con las que estos se representan, quedan implícitas las conceptualizaciones, interpretaciones y actitudes que determinan toda experiencia, aunque en este caso la que interesa es la del dolor. Para poder observar lo anterior primero habrá que explicar cómo es construida la gestualidad y cómo se lee en la plástica.

### ***Del gesto en la pintura***

Ardua ha sido la construcción de la gestualidad en las artes plásticas y por supuesto que es posible reconocer ese trabajo desde la Antigüedad. Independientemente de escuelas y estilos, lo que interesa aquí es resaltar que la gestualidad ha tenido un recorrido de larga data que puede reconocerse; más

allá de las especificidades de la propia historia de las artes plásticas, en lo que respecta única y exclusivamente a la gestualidad, es viable rastrear la continuidad —al igual que las variantes— de los gestos que, *verbi gracia*, son la fuente de la gestualidad actual. Y no sólo, sino que también podría establecerse que la gestualidad no ha sido únicamente utilizada para mostrar los estados de ánimo de los personajes, sino que, muchas veces sirve de puntal para la creación de una obra en su totalidad.

Bajo estas premisas, Aby Warburg, reconocido como el padre de la iconología y de la iconografía, de quien abrevan los afamados Erwin Panofsky, E.M. Gombrich y George Didi-Huberman, entre otros —aunque, como se verá, con perspectivas diferentes— se dio a la tarea de teorizar y realizar, precisamente, el seguimiento de las formas gestuales. Del extenso trabajo de este autor interesa rescatar aquí su búsqueda por resolver el problema de la percepción humana, por lo que buscó analogías —incluso en términos de gestos antitéticos y de inversión— expresivas entre periodos y culturas históricamente distantes; pero las analogías no las encontraba a partir de una mera semejanza entre las formas, entendidas éstas como las características físicas que componen al cuerpo, sino en el reconocimiento del conjunto de cualidades de los personajes, así como de los demás elementos presentes en una obra que tienen como propósito establecer, señalar o hacer relevantes las acciones que estos ejecutan, al igual que lo que provocan en el espectador. Propuso la realización de una arqueología de los gestos bajo el concepto de *pathosformel* o *fórmula de pathos* o *fórmula gestual* o *fórmula emotiva* que definió como la explicación para el préstamo de las formas artísticas en términos de una necesidad expresiva y que, por ende, compone, estructura y estimula una figura y constituye la imagen dinámica de restos simbólicos o de sentido de reacciones corporales antiguas. Desde esta perspectiva, la analogía ente dos formas está determinada por la posibilidad de reconocer un gesto, pero a partir del movimiento del mismo, o sea, de la dinámica que genera; es decir que la problemática del reconocimiento de un gesto pasa forzosamente por el problema de su dinámica.

Warburg consideraba a las obras de arte como vehículos seleccionados de la memoria cultural, por lo que buscaba los mecanismos de rechazo, distorsión y abatimiento que dan forma a la memoria. Partía del hecho de que todo acto y toda transformación energética dejan una huella en la que quizá ya no sea posible reconocer las sensaciones y las excitaciones primarias pero prevalece la dinámica de esta sensación; así, cuando se intentan reconocer gestos iconográficos, según este autor, es menester guiarse por los efectos que producen —ya sean emotivos, estéticos, simbólicos— y que se puedan localizar debido a que se tiene, de forma consciente o no, una memoria iconográfica. No porque necesariamente se hayan visto infinidad de obras plásticas, sino porque se vive en un mundo de gestualidades que se nutren constantemente y es dable identificar ya sea de forma perceptiva o interpretativa. De este modo aquello que se memoriza —algo así como las sobrevivencias mnémicas— no se fundamentan en la apariencia uniforme del gesto, es decir en su exacta repetición formal en la que todos los aspectos son idénticos entre sí, sino en la dinámica del movimiento que está presente en el gesto.

Para experimentar su teoría, concibió el gran proyecto de su vida, el *Atlas Mnemosyne*<sup>41</sup>, que lo entendía como un instrumento visual de evocación y que consistía en enormes planchas en las que colocaba imágenes desprendibles que le permitían comparar cómo las dinámicas gestuales aparecían y se revelaban una y otra vez en diversidad de figuras provenientes de muy variados ámbitos. Buscaba las posturas y los gestos —por ejemplo extraídos del repertorio de la Antigüedad— que han sido utilizados en los siglos posteriores para representar específicas condiciones de acción y excitación psicológica.

Actualmente es sabido que incluso esas reacciones psíquicas, emotivas, estéticas, simbólicas, dependen del contexto cultural que construye la experiencia y expresividad de los individuos. Sin embargo, al dar cuenta del contexto es posible conocer y reconocer las motivaciones de dichas excitaciones y entonces comprender que la gestualidad está codificada, lo que implica que ni su hacer ni su interpretación son arbitrarias.

Desde su propia perspectiva, Erwin Panofsky se ha guiado también por este intento de buscar y sistematizar el reconocimiento de las formas gestuales aunque, estimulado por la riqueza de los trabajos de Ernest Cassirer, se ha centrado en el reconocimiento de las formas simbólicas con resultados que si bien son enriquecedores desde cierta perspectiva, desde otra se convierten en una limitante. Cuando realiza su búsqueda en un inevitable orden cronológico, ciertamente logra encontrar cuáles van siendo las fuentes de las que abrevan las distintas escuelas y los distintos pintores y escultores a lo largo de la historia, a la vez que reconoce cuáles van siendo los símbolos que caracterizan a determinados personajes. Esto resultó sumamente esclarecedor en sus investigaciones sobre el arte renacentista dentro del cual, se sabe, existían parámetros establecidos con respecto a qué es lo que se debía representar y cómo; a él se le debe, entre otras cosas, mucho del reconocimiento de las insignias y otros simbolismos —que muchas veces conciernen a estados de ánimo— que son propios, por ejemplo, de los santos y demás eventos religiosos de los cuales está plagado el arte renacentista. Cuando el interés está centrado en encontrar la recurrencia de las formas, en hacer un seguimiento sobre la aparición y utilización de símbolos, o cuando la configuración de la obra está basada en el uso de símbolos, sin duda la metodología de Panofsky es la que aparece como mejor ayuda, tal y como se puede constatar al realizar un análisis de la corriente simbolista en México.

Sin embargo, por otro lado, habrá que tener presente que no solamente es posible interpretar las obras a partir de los símbolos que contienen; en este sentido, podría decirse que Panofsky “traicionó” a su maestro, pues en vez de buscar en los gestos la dinámica del movimiento —la cual no necesariamente genera simbolismos, aunque inevitablemente hace sentido—, se concentró en la búsqueda de símbolos y, con ello, pareciera que dejó a la iconografía encerrada en la necesidad de

<sup>41</sup> Cuyas planchas ahora se encuentran en el Warburg Institute en Londres.

tener que encontrarle a todo un significado, lo cual, es sabido, no necesariamente ocurre así. De hecho, es necesario tener presente que en la comunicación cuerpo a cuerpo y en la gestualidad, el movimiento corporal no tiene significado alguno, por lo regular, lo cual no quiere decir que no haga sentido. Dado que es principalmente a través de la percepción que se establece la comunicación cuerpo a cuerpo, las más de las veces no se interpreta --por ejemplo con palabras-- la gestualidad del otro, sino que hace sentido en conjunto. Valga un ejemplo que será vital en el transcurso del presente trabajo: dentro de la danza difícilmente se puede establecer que todos los movimientos tengan significado, sino que es en el conjunto de todo el evento comunicativo --la obra en su totalidad-- cuando la danza hace sentido, ya sea emotivo, sentimental, anímico, estético y no necesariamente un significado como el que se busca en cualquier escrito de corte académico. Amén de las profundas diferencias que se puedan encontrar --que, valga señalarlo, no es lugar aquí para dar cuenta detallada de ellas--, lo que interesa resaltar es que también este autor ha encontrado una presencia constante en las formas en las que se expresa la gestualidad en la plástica. A la vez, su metodología la cual, sin ser llevada a la búsqueda de símbolos y simbolismos, hace posible encontrar los rasgos distintivos y ubicarlos dentro de lo que aquí se ha denominado como sistema de la gestualidad y el nivel al que pertenecen; por ejemplo, cuál rasgo distintivo es un síntoma o cuál corresponde a la kinética, etcétera. Así como dar cuenta de la extrema codificación de la gestualidad que, lejos de ser absolutamente arbitraria donde cada quien hace y percibe cualquier cosa --como suele pensarse--, es producto de una compleja elaboración que involucra los saberes de una época y cultura específica, como lo ha demostrado Panofsky para el Renacimiento.

Por su parte, Didi-Huberman ha rastreado la gestualidad incluso en las imágenes en movimiento --como el cine--; es decir que ha buscado las relaciones no explícitas que se ponen en juego a partir de una dinámica concreta y que no forzosamente están determinadas, nuevamente, por las formas físicas o posturas de la gestualidad. Más bien, entiende que la proyección o el alcance que tienen estas formas depende de su dinámica, que otorga sentido a su expresividad. El valor que tiene el gesto de un personaje, en particular frente a los demás, se desprende de su propia configuración orgánica, en tanto que pone en juego las diferentes fuerzas múltiples que intervienen en las relaciones establecidas entre los personajes. Estas fuerzas múltiples son los movimientos de atracción y repulsión suscitados por los gestos que intervienen en la imagen, promoviendo la relación entre los personajes y como efecto de una organización narrativa. La preponderancia e intensidad que un gesto pueda tener parte, por supuesto, de la totalidad e intención de la obra, pero también de la posibilidad de reconocerlo a través de todo el sistema formado por la multiplicidad de formas gestuales que han sido elaboradas a lo largo de la historia. Entre ellas existen algunas paradigmáticas, como la afamada Venus, que cuenta con más versiones de las que se pudieran imaginar; es decir que ahí donde se coloque a una mujer con cabellera larga, juego de torsiones entre las piernas y el torso, brazos recatados... se estará aludiendo a la imagen de Venus y, por ende, con lo aprendido acerca de belleza femenina, entre otras cosas.

La incansable búsqueda de Warburg por encontrar las reacciones y excitaciones psíquicas, emotivas que producen los gestos, de tal manera que son utilizados en distintas culturas a lo largo del tiempo y el espacio, hace posible la comprensión de las variables culturales —también a partir del reconocimiento de los rasgos distintivos—; pues ello, sumado a la comprensión de las dinámicas gestuales —según las propone Didi-Huberman siguiendo a Warburg— permite observar cómo la codificación de la gestualidad es un discurso que a la vez construye discursos. Los imponderables de la estructura anatomofisiológica, los mecanismos, alcances y limitaciones del cuerpo para moverse, aunados a las elaboraciones culturales, dan por resultado una dinámica gestual específica y codificada que es percibida como tal y es posible leer e interpretar de forma no arbitraria<sup>42</sup>.

Con este principio es dable leer la imaginerías de los salvajes bajo la premisa de su existencia, como lo hace Roger Bartra en *El salvaje en el espejo* y en *El salvaje artificial*, según fueron concebidos, por ejemplo peludos y animalescos en la Edad Media, principio que se traslada con el “descubrimiento de América” y se “salvajizan” los nativos de estas tierras de la misma manera que a los entes que vivían en los bosques de la Europa medieval. Los salvajes nativos americanos tienen la misma dinámica gestual que los salvajes medievales: grotescos, peludos, burdos; no importan las especificidades de cada cultura y momento histórico, sino la idea de que el salvaje existe, tiene ciertas características y así es representado. Durante mucho tiempo se pensó, tal y como lo ilustraba la imaginería popular de aquellas épocas, que los habitantes de América eran algo así como neandertales, o sea como se representaba siempre a los salvajes. La presencia de la gestualidad iconográfica determinó cierto conocimiento de una época<sup>43</sup>.

En los esfuerzos por codificar la gestualidad, por supuesto que se reconocen aquellos pintores que más se han dado a esa tarea; por ejemplo, explícitamente se sabe que Da Vinci ponía especial acento en la observación de la gestualidad de las personas, y daba esa recomendación para poder captar las actitudes “normales” de la cotidianeidad; dicha propuesta la llevó a cabo él mismo y la plasmó, por ejemplo, en su afamado cuadro de *La última cena* del cual partió, ni más ni menos que Goethe para construir sus magníficos diálogos, en el excepcional drama del evento y de los personajes. Igualmente destaca Giotto, a quien no en balde se le reconoce como uno de los primeros y más grandes creadores de la gestualidad actual en la plástica —pues se sabe que, en una suerte de olvido de la expresividad tan ponderada en la Antigüedad, el medievo puso poca atención a la gestualidad, ya que los cuerpos se dibujaban delineando únicamente los contornos, sin atención a la expresividad—. Giotto se dio a la tarea de codificar, a lo largo de su obra, su propia

<sup>42</sup> Cabe señalar también que el análisis del trabajo de estos autores ha permitido que lo que aquí se ha denominado sistema de la gestualidad sea traducido a la forma en la que se aplicará en el caso específico de las artes plásticas.

<sup>43</sup> Recuérdense también las imágenes presentadas en las exposiciones *Imagen de América* (Museo Franz Meyer, Ciudad de México Octubre 2006-enero 2007) y *Revelaciones* (San Ildefonso, Ciudad de México, 2007), sobre todo aquellas realizadas por quienes sin haber estado nunca en América reprodujeron escenas de estas tierras a partir de lo que de ellas se contaba, pero con la lógica de la gestualidad europea.

gestualidad, como ha sido remarcado gracias al esfuerzo de Barasch (1999), quien precisa: “la mano elocuente”, “el sobrecogimiento”, “la oración”, “las manos cruzadas sobre el pecho”, “el gesto de incapacidad”, etcétera, tras estudiar, precisamente, las formas de codificación gestual del pintor. No poco se ha dicho con respecto a la cantidad de pintores que han seguido las huellas del maestro. Por supuesto, semejantes esfuerzos han dejado marcadas huellas que se convierten en parámetros de la representación gestual.

Es posible, entonces, rastrear las dinámicas gestuales en su propia trayectoria como lo han hecho los historiadores de arte arriba mencionados, aunque ahora se hace imprescindible una aclaración. Al buscar las semejanzas, no se está pensando necesariamente en préstamos culturales —aunque en muchas ocasiones así sea, según lo han pensado Warburg<sup>44</sup> y Panofsky<sup>45</sup>— sino que, al encontrar las recurrencias, seguramente lo que se observa son cuestiones de índole estructural; por ejemplo, al hablar de cosmovisiones del mundo y sus diferentes representaciones gráficas: ¿A qué apelar cuando se encuentra algo más que una fuerte similitud entre la jícara cora de La Mesa del Nayar, Nayarit, México (ilustración 1. Guzmán, 2002: 108.) y el platillo de esta mujer Bira, Kibali-Ituri del Congo, África? (ilustración 2. Rachewiltz, 1967: 163.). Sin duda, hoy en día es absolutamente impensable hablar de préstamos culturales o algo que se le parezca, ni siquiera medianamente. Sin duda, se está hablando de cuestiones estructurales tal y como Lévi-Strauss lo ha señalado para los mitos.

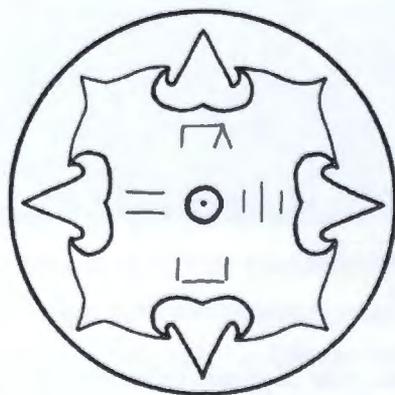
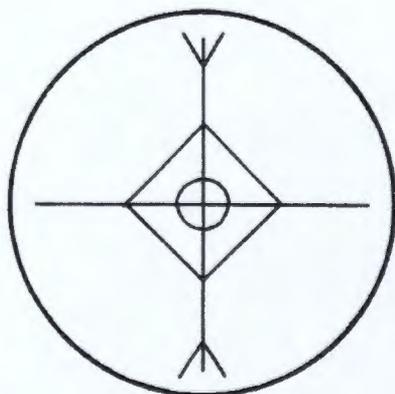
Ahora se sabe que la relación entre los mitos griegos y los del continente americano son estructurales y corresponden a un mismo sistema de pensamiento —el pensamiento mítico<sup>46</sup>— en el cual, al hablar precisamente del sistema, los contenidos son la forma y revelan la estructura.

<sup>44</sup> Sumamente influenciado por la antropología evolucionista, Warburg buscaba, por un lado, algo así como la evolución de las dinámicas gestuales —en términos de préstamos recurrentes— aunque apegado a los principios boasianos de las especificidades culturales. Por otro lado se preguntaba a qué se debía la recurrencia de utilizar los mismos símbolos —que no implicaba que tuvieran los mismos contenidos— en diversas culturas y momentos históricos —pero sin ver, como lo hiciera Jung, arquetipos— como por ejemplo la serpiente que es utilizada entre los indios Pueblo lo mismo que entre los griegos (Cfr: Warburg, 2004). Dadas estas diferencias, su principio no era encontrar el “gesto madre” para de ahí desprender las fases evolutivas de los gestos, sino que buscaba cuáles eran las excitaciones psíquicas y emotivas que impulsaban a distintas culturas —no necesariamente relacionadas entre sí— a tomar los mismos elementos como figuras simbólicas. En jerga actual se diría que más que la evolución de las formas gestuales buscaba la estructura subyacente que explicaría la aparición de las mismas, aunque siempre, en tanto que hombre de su época, se inclinó a pensar que ello dependía de la evolución —un poco como Lévi-Strauss ha visto el trabajo de Boas—, razón por la cual, quizá, no llegó a plantear su trabajo en términos que ahora se nombrarían estructurales, aunque todo apuntaba a que eso era lo que buscaba.

<sup>45</sup> El trabajo de Panofsky, como se ha señalado, se encuentra sumamente influenciado por el de Cassirer y su concepto de las formas simbólicas; para Panofsky los gestos simbolizan algo y ello debido a que ya tienen un significado previo trazado a lo largo de la historia. Los gestos, en tanto que símbolos, revelan una idea y/o un conocimiento que ha sido previamente adquirido. En ese sentido, además de revisar los símbolos propios de cada obra y sus personajes, también rastrea la procedencia y configuración histórica de su significado lo cual, como también se ha dicho, es sumamente valioso aunque sólo en determinados casos, es decir, ahí donde no cabe duda de que la obra ha sido construida a partir de símbolos.

<sup>46</sup> Cfr: Lévi-Strauss, Claude “La estructura de los mitos” *apud* 1961 y las cuatro Mitológicas (I: 1982, II: 1972, III: 1992 y IV: 1976).

Siguiendo esta lógica podría decirse que, a partir de lo que se ha señalado en la primera parte del presente texto respecto a la importancia de la estructura anatomofisiológica –y su funcionamiento en correspondencia con la construcción del cuerpo-- para la creación de la comprensión, el significado y la razón humanas, podría arriesgarse, como parte importante en la respuesta a la pregunta formulada, lo siguiente: de forma inmediata el cuerpo es un *axis* que tiene seis lados: atrás, adelante, un lado (derecho), otro lado (izquierdo), arriba y abajo que en ambas cosmovisiones –la jícara y el platillo-- aparecen representados. Explicado brevemente sería como sigue: las líneas que forman la cruz corresponden a los primeros cuatro lados mencionados, las diferencias que aparecen en las líneas que forman la cruz o en los espacios que hay entre ellas, aluden al arriba y al abajo. Con lo anterior se apunta a lo que también ha sido dicho, ya que tiene que ver con que el cuerpo y es el primer referente con el que se simboliza al mundo –independientemente de las cualidades que se le otorguen al mismo--: se trata de una estructura estructurante que, por ende, crea semejanzas, nuevamente, de índole estructural. Evidentemente esto sólo es una parte de la respuesta.



Jícara cora  
Mesa del Nayar  
Nayarit, México



Mujer Bira  
Kibali-Ituri  
Congo, Africa

Ahora bien, al hablar de las correspondencias en las representaciones gestuales, se hace referencia, precisamente, a algo de orden estructural, aún cuando también se puedan encontrar seguimientos culturales –como sucede con las versiones del mito de Edipo que estudia Lévi-Strauss y que comprenden desde el anónimo griego (las versiones homéricas), pasando por la de Sófocles hasta la freudiana, o como lo hace en la multiplicidad de variantes que encuentra en los mitos del continente americano--. Bajo esta lógica es posible encontrar como la gestualidad, que bien podría pensarse como propia de las plañideras en el momento del duelo ante la muerte y que aparece ya plasmada, aunque resulte extraña dada su reconocida “rigidez<sup>47</sup>”. En la obra egipcia, procedente de la XIX dinastía (ilustración 3: relieve de la tumba de un sacerdote. Gombrich, 2000: 74.) vuelve a aparecer en el Sarcófago de Sidón de mediados del siglo IV a. C. (ilustración 4. Gombrich, 2000: 75.). Independientemente de la obvia diferencia de estilos y procedencias culturales, el gesto es el mismo; quizá atenuado en la magnitud de su expresividad, quizá dulcificado por la ligereza de la línea, quizá suavizado por la diferencia de materiales, pero el gesto es el mismo. Cabría preguntar de qué se estaría hablando aquí, de una semejanza por cuestiones estructurales o de una especie de préstamo cultural.

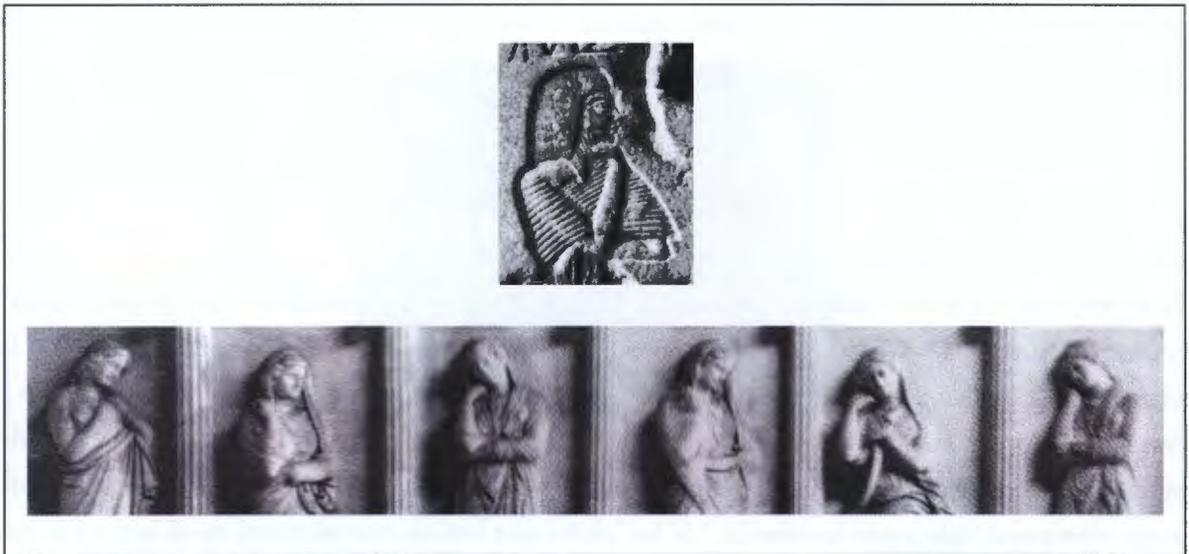


Relieve de la tumba de un sacerdote  
Egipto, XIX dinastía

<sup>47</sup> “Para los egipcios, las proporciones objetivas del cuerpo humano eran al mismo tiempo un método práctico para construir la figura, pues no se concebía una libre elección de la perspectiva ni se tenía en cuenta el escorzo para adecuar lo representado a las bajas condiciones de la percepción subjetiva. El arte egipcio sólo admitía tres contornos perfectamente objetivos y estereotipados (frontal, perfil ortogonal, dorsal) que se combinaban en la obra figurativa: el dibujo preparatorio asociaba mecánicamente la posición de los miembros a las coordenadas horizontales y verticales de un retículo espacial (cuadrado). El arte egipcio, en efecto, no representaba la vida orgánica, sino que se relacionaba con el culto a los muertos, con la forma constante de la figura y no con su apariencia fenoménica.” (D’Ascia, 2004: 152).



*Sarcófago de Sidón*  
mediados del siglo IV a. C.



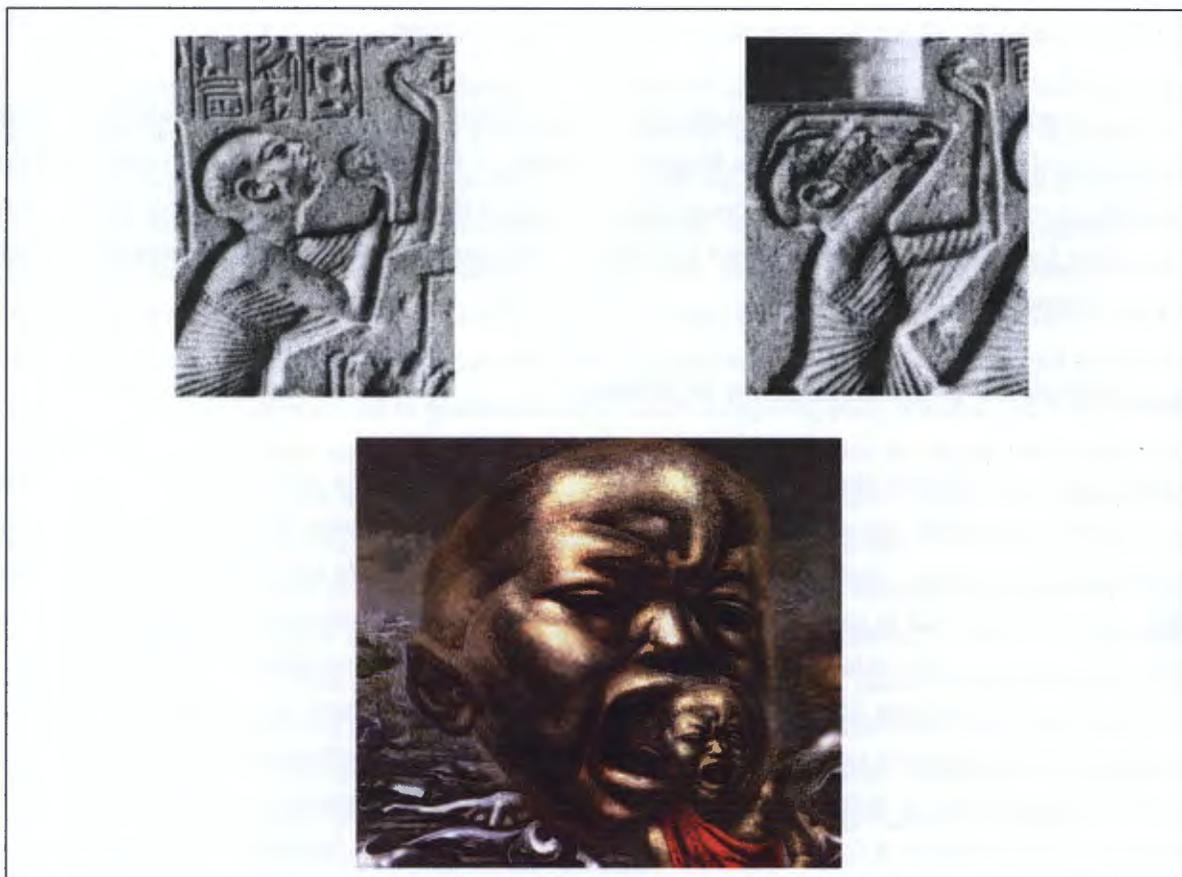
Valga otro ejemplo: se encuentran patrones recurrentes que han sido utilizados en términos icnográficos a lo largo de la historia y, será por las determinantes de la plástica —es decir, el manejo de sólo dos dimensiones en el caso de la pintura o los relieves—, no sólo dentro de la historia de occidente sino que también pueden observarse en diversidad de culturas. Ya se ha señalado la misma presencia en dos momentos mucho muy distintos como el egipcio faraónico y el del Cercano Oriente pero recuérdense —pues no hay aquí espacio para mostrar tantas imágenes— las características principales —o debiera decirse estrategias utilizadas— que aparecen en la mayoría de las obras plásticas en las que es representada la danza —de cualquier tipo—. Cuando lo que se busca es mostrar a los cuerpos en movimiento generalmente se recurre a posturas en desequilibrio, precisamente dando cuenta de que están en movimiento, es decir, en un paso que sólo es posible pensarlo como transición, ya sea un brinco, un giro, una marometa, pero siempre de forma que uno sepa que debe haber un antes y un después pues es imposible que un cuerpo se mantenga, por

ejemplo, en el aire, más de unos segundos: jarrones egipcios, estelas mayas, pinturas tailandesas, cuadros de Matisse... toda vez que la intención es mostrar cuerpos danzantes, se hace uso del desequilibrio. Aquí podría señalarse que es una recurrencia de índole estructural derivada tanto de las determinantes de la plástica como de patrones perceptuales.

La forma en la que se representa un gesto tiene que ver con la forma en la que se le percibe —es decir, en cómo se percibe y a la postre se interpreta una emoción o un sentimiento derivado de un gesto—. A propósito de la percepción y/o interpretación Gombrich ha señalado que “el progreso en el aprendizaje va desde lo indefinido a lo definido, no desde la sensación a la percepción. No aprendemos a tener percepciones, sino a diferenciarlas” (Gibson *apud* Gombrich, 1998: 23) “La percepción (...) es un proceso en el que casi queda anticipada la próxima fase de lo que aparecerá cuando pongamos a prueba nuestra interpretación” (Gombrich, 1998: 255) porque ya “sea por predisposición o por aprendizaje temprano, estamos dotados de una milagrosa capacidad para interpretar los indicios que se arrojan sobre nosotros desde el mundo exterior” (Gombrich, 1998: 276). Se sabe ya que en la percepción están presentes las pautas culturales y se sabe también que ellas pueden ser de muy larga trayectoria. Lo anterior cobra mayor fuerza cuando se habla de interpretación.

En el caso de la percepción y/o interpretación de una obra plástica, “la integración temporal afecta a las diversas facultades. Entraña que la percepción del presente, el recuerdo del pasado y la expectativa del futuro —pautas de estímulo, huellas y procesos simbólicos— se integran en una organización común” (Gombrich, 2000: 47): Así, “la comprensión del movimiento depende de la claridad del significado (donde) el esfuerzo en pos del significado se adelanta a lo realmente dado y completa la forma” (Gombrich, 2000: 58-60) o bien, cuando la forma ya está completa, se le dota de significado, de acuerdo a la memoria que se tiene de una gestualidad que ya es de larga data y que suele repetirse debido a que la relación “de los gestos que vemos representados en el arte y los que se realizan en la vida real es una cuestión difícil por dos razones: primero porque en muchos casos el arte es nuestra principal fuente de información sobre los gestos, y segundo porque el arte detiene el movimiento y, por tanto, los gestos que puede representar sin ambigüedad son limitados” (Gombrich, 2000: 68). Así, se aprende culturalmente la gestualidad por mimesis —complejo proceso del cual se ha hablado en la introducción del presente texto—, muchas veces “en vivo” y muchas otras por imágenes. Al hacer un recorrido por distintas imágenes se encuentra que ellas crean cánones recurrentes para la interpretación de dinámicas gestuales específicas y que hoy en día —o en este trabajo— no se podría saber si se trata de patrones estructurales o de préstamos culturales. Lo que sí es viable establecer, a partir de criterios de pertinencia, relevancia y contraste, es cuales son las diferencias y semejanzas que aparecen en un tema recurrente, en este caso el dolor, pero acompañado de las distintas interpretaciones que las variadas sociedades le dan al mismo. Así pensada la gestualidad, es decir, a partir de la dinámica del movimiento, es posible entonces no sólo rastrear las formas gestuales en su larga trayectoria sino que, si se apela no a la semejanza de las formas, sino a la trayectoria del sentido, se podría encontrar

como un grito de dolor que aparece en el relieve de la tumba de un sacerdote egipcio (ilustración 3. Gombrich, 2000: 74.) vuelve a encontrarse en el *Eco de un grito* de Siqueiros, 1937 (ilustración 16. Brown, 1996: 121.) algunos milenios después<sup>48</sup>.



Relieve de la tumba de un sacerdote  
(fragmento)  
Egipto, XIX dinastía

*Eco de un grito*  
(fragmento)  
David Alfaro Siqueiros, 1937

Pero estas semejanzas —un grito, una danza— sirvan también para ver las diferencias, pues este pequeño recorrido ha sido para explicar como se ha trabajado la gestualidad en la plástica —el punto central de observación en tanto que interesa el cuerpo y su expresión— y cómo ha sido y puede ser interpretado en las imágenes —con apoyo en autores representativos de tal esfuerzo— para poder rastrear las manifestaciones del dolor en diversidad de imágenes provenientes de variados contextos. En este momento no es de interés —y no se está en condiciones de hacerlo en el presente

<sup>48</sup> Aquí se ha hablado de la plástica y de las formas, desde la icnografía, en las que la gestualidad puede ser leída, aunque se puede adelantar que complejos discursos gestuales como la danza, dado que utiliza también la gestualidad y su codificación, también pueden ser comprendidos tal y como se ha establecido: desde la dinámica del movimiento.

texto— establecer si las semejanzas son préstamos culturales o recurrencias estructurales, lo que se busca es ver cómo las representaciones del dolor también dependen de la forma en la que éste se conciba y, por ende, la dinámica de una emotividad particular —el dolor— estará acompañada de la dinámica de otras emotividades que junto a él se tengan —miedo, desesperación, angustia, etcétera— lo que mostrará las diferencias de las distintas interpretaciones y manifestaciones del dolor a lo largo de la histórica construcción corporal de occidente.

En tanto que construcción cultural, resulta absolutamente viable trazar recorridos históricos de la gestualidad —algo así como una filología del gesto— para lo cual, dada la imposibilidad de tomarlo en sus “formas vivas”, siempre se puede recurrir a las artes plásticas y no sólo porque son las únicas fuentes con las que se cuenta para ello<sup>49</sup>, sino también porque muchas veces es de ellas que se aprende la propia gestualidad.

### *La gestualidad como sistema en la pintura*

Habrà que aclarar desde ahora que evidentemente no es lo mismo la gestualidad “en vivo” que a través de imágenes, sin embargo, ello no modifica los componentes del sistema que se han mencionado —síntomas, kinética, proxémica, objetos y contexto--; de hecho también por esto es que ha sido establecida la gestualidad como sistema revisando sus categorías, ya que ello también permite hacer múltiples traducciones en diversos códigos donde la gestualidad aparece o es utilizada: la cotidianidad, las artes plásticas, las artes escénicas, etcétera, aunque hace necesarias algunas aclaraciones con respecto a qué debe considerarse en cada caso. A continuación se explicará cómo se lee el sistema de la gestualidad —contexto, objetos, kinética, proxémica y síntomas-- en las imágenes. En principio y como ya se ha señalado, el contexto —en donde se debe considerar la información que no está dada en la obra pero que forma parte de su sentido-- determinará la obra, los personajes, sus características y demás: una época específica, la historia de un personaje, un tema particular, etcétera, además del momento histórico en el que se haya realizado la pieza. Todo ello será el marco que dará la pauta para interpretar la gestualidad de los personajes de la obra. Cabe aclarar, una vez más, que se está abordando única y exclusivamente el tema de la gestualidad y no la lectura total de una obra plástica pues ello implica otra serie de factores —por ejemplo aspectos técnico formales-- que en este caso en particular no están siendo tomados en cuenta.

En lo que respecta a los síntomas --las reacciones emotivas del cuerpo--, deben ser entendidos como aquello que voluntariamente retoma el autor dado que lo considera, precisamente, como una reacción representativa de lo que desea mostrar; además de que deberán tenerse presentes los cánones estéticos a partir de los cuales se ha codificado lo que se pretende enfatizar; es decir, que existen una serie de “fórmulas” que se establecen a lo largo de la historia de la producción de las

<sup>49</sup> Aquí también se está considerando el cine y la fotografía aunque en términos históricos son sumamente recientes.

imágenes, que son retomadas múltiples veces para dar el efecto deseado; por ejemplo, si lo que se busca es representar a una mujer recatada, bien puede utilizarse el gesto representativo y por ende canonizado de inclinar levemente la cabeza, además de ruborizarle un poco el rostro, aquí se encuentra un síntoma —la ruborización— junto con un canon gestual y estético ampliamente utilizado —la inclinación de cabeza.

Estrechamente relacionado con lo que se acaba de mencionar como canon gestual se encuentra lo que corresponde a la kinética que será leída a partir de lo que se ha visto como la estructura anatomofisiológica en movimiento — es decir, los ejes, polos, planos y escalas—. En la gestualidad “en vivo”, ésta corresponde con el movimiento corporal, lo que en términos de imágenes debe comprenderse como todos aquellos elementos empleados para dar cuenta del movimiento que *de facto* es inexistente debido a la “estaticidad” de la imagen; se habla pues de los recursos con los que se alude al movimiento. Así, se debe vincular lo kinético con otra de las categorías utilizadas para dar cuenta del sistema de la gestualidad que son los objetos, pues muchas veces el sentido de movimiento se apoya en éstos. Se tendrían entonces que observar las poses del cuerpo —en las que, por ejemplo, para dar cuenta de la traslación se utiliza la separación de las piernas y la torsiones propias del caminar—, las formas, por ejemplo, del cabello que al extenderse “por los aires” darían la impresión de ser una carrera o una caída, que estarían apoyadas por el atuendo que se prolongaría más allá del cuerpo para realizar el mismo efecto de carrera o caída y de cualquier otro elemento que ayudara a sustentar el mismo sentido. Como la plástica bien lo sabe, estos recursos son fundamentales para la misma debido a las enormes limitantes que tiene con respecto a este punto, es decir, dadas las características propias de las imágenes fijas —en las que es imposible dar cuenta del simple movimiento de la cabeza de “sí” o “no”—, siempre es a partir del apoyo con otros elementos con lo que da cuenta del movimiento.

Se debe, entonces, también tener presente cuestiones de ubicación y relación espacial, con lo que se encuentra el vínculo con otra de las categorías que sirven para dar cuenta del sistema de la gestualidad que es la proxémica —el uso del espacio que en la gestualidad “en vivo” está dado por el movimiento y en la plástica por la relación que el cuerpo en cuestión tenga con los demás elementos de la obra, ya sean otros cuerpos, mismos que eventualmente podrán también ser tomados como objetos o cualquier otra cosa que esté presente en una obra—. La ubicación de los personajes y la relación que establezcan con otros elementos de la obra, apoyará el sentido del movimiento, no sólo del propio personaje, sino que también de la totalidad de la obra.

Asimismo, habrá que señalar que los síntomas —en tanto que evocación de reacciones “naturales” del cuerpo— pertenecen a un primer nivel. Por su parte, la kinética y la proxémica —en tanto que evocaciones de movimientos que se llevan a cabo en el espacio y el uso del mismo— pertenecen a un segundo nivel. Los objetos y el contexto —en tanto que “externos” al cuerpo, son de un tercer nivel.

Todas estas categorías, como se ha dicho, son indisociables, sin embargo, en tanto que comprendidas como sistema, debe verse como se articulan en sus distintos niveles. Obsérvese un mismo síntoma en dos casos distintos; será en la articulación con las demás categorías como cobrará sentido, pues, cómo entonces podría distinguirse, por ejemplo, si se llora de tristeza o de alegría.

Así pues, en una obra plástica, el sentido de un gesto estará dado por la dinámica del mismo, es decir, la forma en la que todos estos elementos se relacionan entre sí: una pose corporal con su respectiva actitud o al revés, un actitud que lleva consigo una pose corporal, el atuendo —objetos— que apoya a la pose y señala el movimiento en correspondencia con el espacio puesto en juego por la ubicación del personaje y otros elementos de la obra, todo ello dentro de un contexto específico. Por ejemplo, dentro del tema ahora trabajado, el dolor, aparece una expresión —altamente codificada como se verá más adelante— de dolor a la que le corresponden poses corporales, ubicadas estratégicamente en el espacio, que se saben vinculadas con el dolor, que se presentan con atuendos que apoyan las poses y su movimiento y dan pautas contextuales; todo ello dentro de un marco que dice, precisamente, que se habla de dolor y en ocasiones hasta sus causas y consecuencias.

Pero aún más, la gestualidad de un personaje puede dar las pautas interpretativas de la obra en su conjunto pues dependiendo de la dinámica del mismo se podrán establecer relaciones entre personajes y elementos, encontrando así un sentido o incluso hasta un significado de la obra en su totalidad. Aquí no solamente se hace referencia a las obras que tienen como finalidad, precisamente, dar cuenta de una situación particular de un personaje específico, como por ejemplo la crucifixión en donde hay un personaje central y todo gira en torno a lo que le acontece; sino a las distintas formas en las que las gestualidades de los personajes —centrales o no— son el dinamismo y le dan sentido a la obra (Cfr: Carton, 2004).

Obviamente no se ha agotado aquí todo lo que comprenden los temas anteriormente señalados —representaciones de movimiento, relación de los elementos en el espacio, etcétera— que no son, en absoluto, nuevos para los historiadores y críticos de las artes plásticas. No ha sido poco lo que se ha escrito al respecto. Se ha retomado aquí únicamente para ver la forma en la que se insertan dentro de la explicación que se está presentando para comprender el sistema de la gestualidad en las imágenes. Al momento de revisar las ilustraciones habrá oportunidad de ver con más detalle lo aquí expuesto.

## ***La elocuencia del gesto: del dolor en la pintura***

*... el que esté libre de cuerpo que arroje la primera piedra...*

Se mostrará cuál ha sido la construcción y vivencia del dolor en Occidente mediante el apoyo de imágenes ilustrativas de las distintas significaciones que lo han estructurado y cómo, derivadas de

esta experiencia, se han codificado las dinámicas gestuales en las representaciones del dolor. Para arribar a la comprensión de estas dinámicas gestuales, como punto de partida, habrá que recurrir a una cierta variedad de datos contextuales que explicitan abiertamente la presencia y significado del dolor; por ejemplo, el momento histórico específico, distintas conceptualizaciones del sujeto y del cuerpo, el mito o leyenda en la raíz gestora de una obra, así como la observación iconográfica de las características de la representación. Siempre considerando la diversidad de escuelas y estilos artísticos, construcción de los saberes que llevan a interpretar al cuerpo y las experiencias, en este caso específico, del dolor; se buscarán las semejanzas —la presencia del dolor en rasgos característicos—, al igual que las diferencias que precisen variados tipos de dolor y sus significaciones.

Se ha dicho ya que el dolor necesita de una significación, no importa cual sea la fuente del dolor, para la experiencia de la persona —si proviene de un daño físico u orgánico, si éste es crónico, o si se deriva de un malestar psíquico emotivo— pues a final de cuentas alterará al sujeto en su totalidad. Por ello también se sabe que el dolor nunca llega solo, sino acompañado de otra gama de sentimientos, pensamientos, emociones, ideas y demás que están marcados culturalmente. El dolor también es una forma de comunicarse consigo mismo y con los demás, por ende habrá que revisar el tipo de comunicación que se establece en torno al dolor y la gama de sentimientos que lo acompañan. El dolor es una vivencia explosiva, interpreta y experimentada de distintas formas; la interpretación y las actitudes que lo acompañen serán datos culturales que permitirán comprender las distintas construcciones del dolor.

Así, se trata de comparar imágenes provenientes de distintos y contrastantes contextos culturales, con el objetivo de leer los gestos de dolor para analizar cómo se construyen y cuáles son los significados subyacentes; es decir, se demostrará, a través de la lectura de la gestualidad, la construcción de la misma y de la significaciones del dolor. Las imágenes han sido seleccionadas debido a que en cada una de ellas se aprecia una de las distintas significaciones más importantes del tema; en conjunto, muestran lo más sobresaliente del sistema de las significaciones y representaciones del dolor en Occidente. No se pretende hacer un recorrido histórico, sin embargo, se ha optado por la presentación en orden cronológico porque facilita la exposición de los distintos cambios acaecidos en las conceptualizaciones del cuerpo y su experiencia que subyacen, necesariamente, a toda representación gráfica.

Antes de comenzar habrá que recordar que no se llevará a cabo una lectura de las obras en su totalidad, sino únicamente de las dinámicas gestuales. El análisis de las piezas se realizará a partir de las categorías del sistema de la gestualidad: el contexto, que posibilita conocer la procedencia de las piezas —bajo qué parámetros, quién o quiénes, cuando se realizó—, lo que inmediatamente define el ámbito cultural. Asimismo, da cuenta de motivos directamente relacionados con las obras como mitos que son representados, información de los momentos en las que se realizaron o bien

datos acerca de las circunstancias y características de los personajes que en ellas aparecen. La comparación entre el análisis de los síntomas, la kinética, la proxémica y los objetos, a partir de los datos del contexto, posibilitará la interpretación de la gestualidad, de acuerdo con los parámetros de la cultura donde se elaboró la pieza; esto mismo permitirá, a su vez, tras la comparación, relacionar o diferenciar las distintas representaciones del dolor en las diversas imágenes seleccionadas.

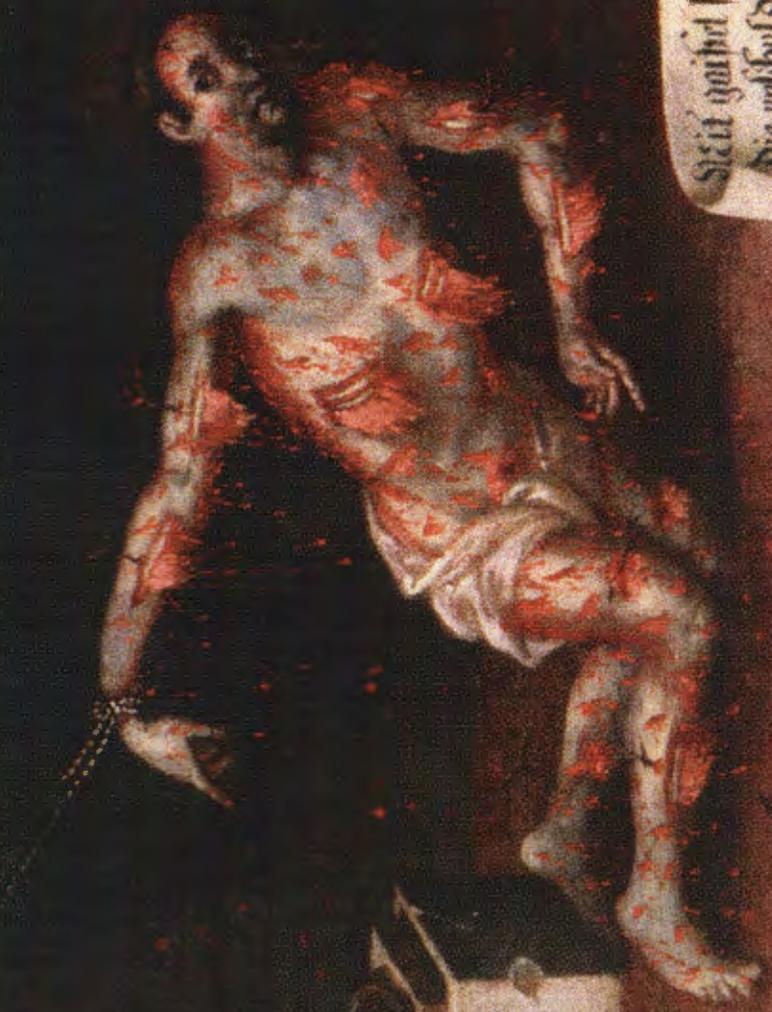
La cultura de Occidente, nadie lo dudaría, está especialmente marcada por el estigma del dolor pues, como se sabe, uno de sus principales puntales básicos es la tradición cristiana-católica, con el poderoso simbolismo del calvario durante el triduo pascual; la concepción cristiana del dolor, como penitencia o contrición, fluye directamente del paralelo que une el dolor corporal con los sufrimientos de Cristo en la cruz, de los cuales la humanidad entera es culpable. (Cfr: Morris, 1996, Ranke-Heinemann, 1994, López Ramos, 2006). Ya Freud había presentado el sentimiento de culpa como un problema capital de la sociedad pues, sobre todo a partir del siglo XIV, el miedo de sí por ser pecador y la culpa se convirtieron en unas de las bases más sólidas de la estructura emotiva enseñada por esta doctrina (Cfr: Delumeau, 1983); el cuerpo, mortal por causa del pecado original –fuente de culpa y dolor– nunca sufrirá lo suficiente como para poder recompensar el dolor vivido por Cristo durante sus largas y penosas torturas, con las cuales ha pretendido redimir los pecados de la humanidad. Las expresiones de ello son inagotables; la historia de la pintura está plagada de representaciones del sufrimiento de Cristo. La vigencia de este planteamiento es constatable en cada Semana Santa y, paradigmáticamente, en la reciente película *La pasión de Cristo* de Mel Gibson (ilustración 5) –que no en balde despertó tanta polémica-- caracterizada por ser terriblemente sanguinaria; si bien es cierto que en la filmografía actual, en particular la hollywoodense, la sangre siempre corre a raudales, cabe destacar la maestría utilizada para mostrar como se comprende y asume el sufrimiento y dolor de Cristo en la actualidad –inserta en el correlato de épocas anteriores como aparece en la imagen barroca del Cristo del dolor. Recuérdese que esta época, sobre todo en la Nueva España, se caracterizó por representar, exageradamente, el cuerpo sangrante de Cristo-- (ilustración 6: *Cristo del dolor*. Corbin, et al., tomo 1, 2005: 67.)--. Efectivamente, el cuadro es estremecedor, pero a saber qué lo sea más, si el realismo de semejantes torturas o la forma como impulsa a sentir culpa y dolor y asumir una actitud de sufrimiento frente a ello. El dolor vivido como sufrimiento ha sido una constante dentro de las imágenes de la cristiandad, pues, precisamente, se ha aprendido a sufrir ante el dolor (Cfr: Morris, 1996, Castilla del Pino, 2000). El estigma del dolor y el vivirlo con sufrimiento queda incardinado desde ahí; de hecho, resulta ilustrativo que al hacer un recorrido por la historia de la pintura<sup>50</sup>, son escasas las representaciones donde el dolor aparece con sufrimiento antes de que así fuera significado, codificado y representado por la cristiandad.

<sup>50</sup> Como puede verse en: *Historia del arte*, 1979; *Los grandes maestros de la pintura universal*, 1980; *Historia de la pintura*, 1989; Gombrich, *Historia del arte*, 1994, Rafols, J.F., *Historia del arte*, 2001; Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, 2002, entre otros.



Imágenes de la película  
*La pasión de Cristo* de  
Mel Gibson

Wahre abbildung nach dem Römischen original so zu Rom auf be-  
halten wird, welches der Zeuffel bei Mahlen mitten wie Christus der  
herr, nach der geyßlung von der Säulen gefallen ist.



Seit geyßel strach so hart vermaut  
Die wilschuld selbt muß büßen  
und du sollst nicht ein jückerlein  
für all dein Sünd vergüssen.

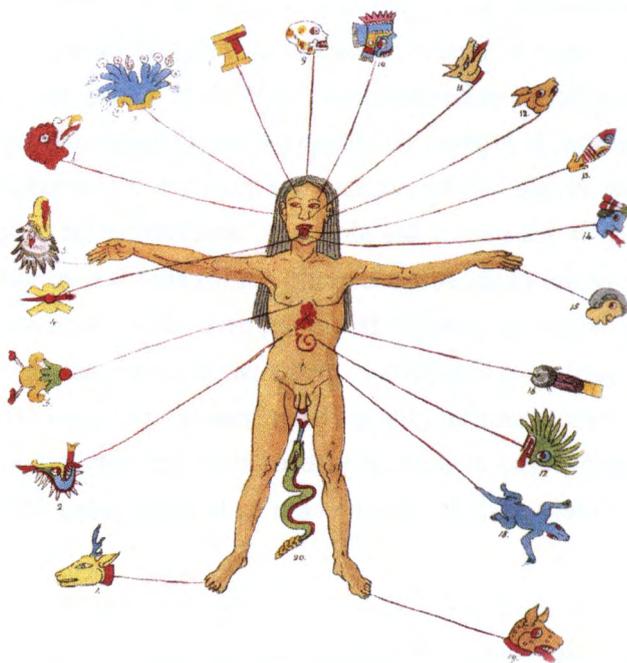
*Cristo del Dolor*  
Alemania del sur, siglo XVIII

Las imágenes anteriores, aun cuando proceden de momentos históricos y de culturas diferentes, tienen como base el mismo contexto, la religión católica y sus preceptos, que son las pautas de la interpretación del sufrimiento de Cristo. Todos los objetos que aparecen son herramientas de flagelación; la proxémica muestra cómo el objetivo central es presentar la tortura de forma excesivamente vívida —de hecho más allá aun de lo humanamente soportable—. Lo más interesante está dado en la kinética y los síntomas, reveladores de un cuerpo amedrentado que resiste lo intolerable, a ras del suelo, sólo sostenido por los amarres, arrastrado y humillado, vejado, absolutamente llagado, hecho un amasijo de sangre, pero vivo y soportando. Los síntomas, leídos desde el contexto —los preceptos católicos— presentan la combinación de dolor con sufrimiento; de sufrimiento con tolerancia ante lo que le fue necesario vivir para alcanzar la redención de la humanidad; de resignación ante el destino y resistencia del sufrimiento para poder cumplir su cometido. Este es pues el legado de la construcción de la gestualidad del dolor y su significado.

Habrà que observar cómo se ha dado dicha elaboración, pues el vivir el dolor con sufrimiento y representarlo como tal es un parámetro cultural, pues no siempre ni en todos lados ha sido así. Una primera y obvia comparación servirá para mostrar las marcadas diferencias entre las concepciones y expresiones del dolor. Considérese la imagen y su lectura del *Lienzo de Tlaxcala* (ilustración 7), de marcado contraste con respecto a las imágenes anteriores del Cristo sangrante presentadas.

Como es sabido, este *Lienzo* relata fragmentos de la sin duda dolorosa conquista española de México; realizado ya en los tiempos de la presencia hispana, aunque por manos indígenas; lo cual puede saberse no sólo gracias a la información procedente de numerosas fuentes, sino también porque no ha sido modificada la dinámica gestual de los cuerpos y su conceptualización (Ilustración: Cosmovisión mesoamericana del cuerpo), misma que, como puede apreciarse en la imagen, es una vinculación del cuerpo humano terrestre con elementos y fuerzas del mundo creando una unidad entre todos los elementos del universo.

Las dinámicas gestuales en el evento doloroso de las matanzas —cuerpos despedazados, muerte, retazos humanos desperdigados— no tienen la marca de sufrimiento reconocible en cualquier documento de procedencia occidental posterior a la llegada a la Tierra del hijo del hombre, donde se relaten acontecimientos semejantes. De hecho, como lo ha señalado Málaga (2002) en dicho lienzo se encuentra un doble discurso: por un lado la información que se deseaba dar a los españoles —los lugares conquistados, las fechas de los acontecimientos, los personajes involucrados, etcétera—y, por otro, lo que se les quería decir a los mexicanos, manifiesto en las formas de representar los cuerpos destazados, indicando —por la iconografía y significado de la Coyolxauhqui—, la creación de una nueva era y el advenimiento de un nuevo grupo en el poder, precisamente, los tlaxcaltecas. Las sangrientas imágenes del lienzo, lejos de señalar dolor con sufrimiento, fueron expuestas de esa manera para, a la tradición mesoamericana, señalar el inicio de nuevos tiempos y de un importante



Cosmovisión mesoamericana del cuerpo

reacomodo social. Resulta evidente que al momento de la elaboración del lienzo, la presencia hispana no había logrado modificar las formas de elaboración pictórica en México<sup>51</sup>, ni tampoco de interpretación y expresión del cuerpo y su experiencia respecto al dolor.

La lectura anterior ha sido posible gracias a la consideración del contexto que brinda los elementos para la ubicación y comprensión general de la obra, al igual que permite identificar, también gracias a los objetos, a los personajes —españoles e indígenas aliados a estos y contrincantes, con sus respectivos atuendos y armas—. El análisis de la proxémica —el uso del espacio— y la kinética —el movimiento—, proporciona datos acerca del desarrollo de la batalla —además de lo dicho respecto a las representaciones mesoamericanas de cuerpos desmembrados, como la Coyolxauhqui, signo de una nueva era—. La revisión de los síntomas resulta reveladora pues es en ellos donde se encuentra la diferencia fundamental en términos de la significación del dolor; en esta lámina, como en la mayoría del mismo *Lienzo*, aparece un gesto recurrente de las representaciones de dolor: la boca ligeramente abierta, como a manera de exhalación, quizá del último suspiro o el último aliento de vida --valga señalarlo como un gesto recurrente en toda la plástica, sin importar su procedencia, y que quizá está relacionado también con la muerte; como si hubiese una intrínseca relación entre dolor y muerte;

<sup>51</sup> Habría que hacer un comentario a propósito de la frecuente pregunta acerca de cómo se representa la concepción del espacio —de cinco dimensiones— en la pintura mesoamericana. Para su lectura debe considerarse que el cuerpo juega un papel fundamental: en ellas se encuentra que, como la oralidad lo ha enseñado, también en las representaciones pictóricas se evidencia la no diferenciación entre objeto cognoscente —en este caso el dibujante u observador— y objeto conocido —en este caso el lienzo— pues es evidente que en la plástica, el espacio debe leerse tomando en cuenta la presencia del que dibuja u observa, de tal suerte que en el lienzo aparecen las cuatro dimensiones en rotativa y la quinta es la persona que, como siempre, funge como *axis mundi*.

Hacotta.



*Lienzo de Tlaxcala*  
México, siglo XVI

y puede que la haya--; sin embargo, en ningún momento se aprecian marcas de sufrimiento. Puede considerarse que en esta lámina hay dolor, pues se conoce el contexto, además de que aparece un marcado síntoma del mismo, un gesto recurrente para expresar dicho sentimiento —lo cual, además, no es para dudarse, pues no podría imaginarse de otra manera semejante evento— pero sin muestras de aflicción, sufrimiento u otra de las significaciones comúnmente asociadas con el dolor.

Como resulta obvio al observar las imágenes, la interpretación de los eventos, sin duda dolorosos —la tortura de Cristo, las matanzas de la conquista— y, por supuesto, su gestualidad, son absolutamente diferentes lo cual, sobra decirlo, se debe a que proceden de contextos distintos; sin embargo, lo que debe rescatarse, ya no tan obvio, es que corresponden a distintas significaciones del dolor. Esta primera comparación sirve para dar cuenta de cuan contrastantes pueden llegar a ser las diferencias, así como la forma en la que se procederá para observar cuál ha sido la construcción de la significación y representación del dolor en Occidente, pues en ella misma aparecen marcadas disimilitudes. La comparación también es útil para reconocer gráficamente las formas en las que se enseñaron y canonizaron las gestualidades del dolor, con sus diversas significaciones.

Así, al confrontar otras obras de la plástica de Occidente se observa cómo han sido construidas las distintas significaciones y, por ende, las experiencias y gestualidades del dolor. Una de las más extraordinarias piezas de la antigüedad con el tópico central del dolor, es la escultura de *Laocoonte* realizada por Hagesandro, Polidoro y Atanadoros en el siglo I de la presente era, propio del helenismo tardío (ilustración 8: Eco, 2005: 47.). Como se sabe por el relato de Virgilio, Laocoonte es castigado por desobedecer a Zeus “Primero cada serpiente se apoderó de sus dos pequeños hijos, los abrazó, apretó, mordió, se devoró los tiernos miembros. En seguida se dirigieron a Laocoonte, que se había armado y se apresuraba intentando rescatar a sus hijos; lo rodearon con las gigantescas espirales de su escamado y largo cuerpo, dos veces en la cintura, dos veces en la garganta. Y su cuello y cabezas sobresalían sobre la de Laocoonte. Las manos luchaban frenéticamente para romper esos nudos. Podredumbre y veneno negro empapaban las manos sacerdotales. Sus alaridos eran espantosos y llenaban el cielo como el gemido del toro cuando el hacha lo ha golpeado mal y se le sacude el cuello y galopa herido fuera del altar” (Virgilio, 1958: 57-58). Sin duda, el personaje sufre una experiencia dolorosa tanto por la pérdida de sus hijos como por el daño propiamente físico del que fue víctima. Sin embargo lo sobresaliente en la escultura no sólo es el dolor o el terror sino la heroicidad del personaje: es un dolor heroico que no implica el sufrimiento. Más aún, por más que parezca estremecedora la leyenda es más impactante la belleza del rostro dolorido y del cuerpo de Laocoonte. El énfasis está puesto en la sublimación del dolor, no en el sufrimiento; incluso, al revisar las distintas restauraciones efectuadas a la obra, se observa que no han modificado el sentido primordial señalado (Confróntese la imagen previa a su actual estado).



*Laocoonte*  
(primer restauración)

Con respecto a los síntomas, en esta obra aparecen enfatizados principalmente por la kinética, razón por la cual se observarán en conjunto. Se trata de un cuerpo erguido desgarrándose. Todo él es exaltación muscular. Casi de pie<sup>52</sup>, mantiene una torsión que se inicia en los pies y avanza en dextrógiro sobre sí mismo; torsión que jalonea, estira, desprende; como si cada una de las partes de sí fuera llamada en direcciones opuestas para desmembrarlo. Los dedos de los pies, un tanto encorvados, parecen garras que intentan amarrarse al piso, desde donde se inicia un hilo de tensión que sube y sube, hasta llegar a los brazos, mientras la boca entreabierta deja salir una exhalación. La serpiente lo ata por las pantorrillas y lo imposibilita para desplazarse, caminar, correr. Quizá es el último momento de su lucha, pues la serpiente está a punto de morderlo<sup>53</sup>. Se ven exaltados los

<sup>52</sup> Hasta podría pensarse que el pedestal se ha puesto más por cuestiones técnicas que por ser necesario para la expresividad de la pieza.

<sup>53</sup> Podría recordarse aquí el ya viejo “truco” al que constantemente se ha apelado en la plástica debido a la imposibilidad de plasmar una sucesión de eventos y que consiste en mostrar las partes más importantes del mismo —personajes o acontecimientos— a la vez. Por el mito se sabe que la serpiente mata primero a los hijos del Laocoonte y después acaba con él; aquí aparecen los hijos al igual que el momento en el que, probablemente, la serpiente está a punto de dar la tarascada final; cosa que puede pensarse por el gesto del rostro del Laocoonte que más invita a pensar en el último aliento —boca semiabierto, ojos entrecerrados— que en alguno de los momentos de más intensidad de la batalla.



*Laocoonte*  
Roma, siglo I a. C.

músculos, las venas, los ligamentos de las piernas y sus inserciones en las rodillas; se ve la fuerza aplicada por Laocoonte desde los pies hasta la cadera para poder deshacerse del enroscamiento del reptil. Pero la máxima exaltación está en el torso el cual, aún en el último momento, antes de la mordedura final, sigue erguido, invencible hasta entonces. Los músculos abdominales, los oblicuos, los costados, los pectorales; el torso íntegro está tenso, crispado, a punto de reventar y la torsión sigue y sigue, enfatizando a perpetuidad el movimiento<sup>54</sup>. Los brazos, con la musculatura marcada, tensa, exaltada, están oprimidos por la sierpe; la mano izquierda trata de evitar la mordedura, que ya aparece inevitable; la mano derecha se ha perdido pero puede adivinarse inhabilitada por el ceñido apretón del reptil que, al mismo tiempo, atrapa abajo al infante. La cabeza rompe la línea de torsión que desde los pies hasta los hombros manifiesta el cuerpo; la cabeza se quiebra en sentido opuesto y enseña, de frente, el momento de agonía. El rostro, por sí solo, es de extremo dolor, dice que es el final; el ceño y las mejillas exaltados, los ojos entrecerrados, la boca entreabierta en ese gesto canonizado del suspiro final; no hay grito, no hay furia, no hay tensión, como cuando la mandíbula se aprieta con intensidad para incrementar toda la fuerza corporal; no; sólo los labios, entreabiertos, dejan salir el último soplo de vida, a punto de finalizar con el dolor. Y viene a la memoria el mito que habla de Laocoonte gritando desgarradoramente, cuando en la escultura aparece una boca que no puede estar gritando, sino exhalando apenas algo, el último aliento, quizá.

El contraste entre la torsión del cuerpo y su rompimiento con el quiebre de la cabeza, así como entre la extrema fuerza de todo el cuerpo y el gesto de aliento final —muerte— hablan del dolor —expresado en el rostro— y de la forma en la que se vive —evidenciado en el resto del cuerpo—. Laocoonte está pagando una condena, un castigo divino, pero se rebela ante él, no lo acepta ni pasivamente ni resignado, lucha y muere —dice el mito— en el combate contra la asesina, con la desesperación de ver muertos a sus hijos. Aún en el último momento, el torso, las piernas, el cuerpo todo de Laocoonte, se ven fuertes, en combate.

Al observar detalladamente la proxémica en vinculación con los objetos —sin por ello olvidarse de la kinética y los síntomas— se resalta la fuerza de la lucha, el valor, la forma en que se le entiende y se le mira —el significado social que se le otorga, pues— por la elección de las formas con las que son representados los demás elementos de la obra: el mito habla de una serpiente descomunal, que hace temblar los mares cuando sale, desaforada, a cumplir con la misión divina de matar a Laocoonte y a su descendencia; sin embargo, en la escultura, la serpiente, si bien brava y, finalmente, cumpliendo su cometido, es infinitamente más pequeña de lo que el mito refiere; no es un ser descomunal pues aunque extremadamente larga, no es más grande que una serpiente “normal”; es decir, que no es gratuita la elección tomada para representarla: si se parte del parámetro

<sup>54</sup> Tal torsión es impensable en un cuerpo relajado, o que lleva a cabo una actividad ordinaria, no es una postura “normal” dentro de las actividades que se suelen realizar pues en general la mayoría de los movimientos del cuerpo son rectos o hacia delante. Con esta torsión queda la marca de movimiento permanente amén del señalamiento de ser una actividad poco común.

de que la serpiente es un monstruo gigantesco, ¿de qué tamaño habría que imaginar entonces al Laocoonte, mucho más grande en la escultura que la serpiente? Asimismo, deben tratarse a los hijos de Laocoonte como objetos, pues también por cuestiones de proxémica el énfasis está puesto en la muerte del personaje más importante, colocado en el centro de la obra. El mito dice que son niños, pero en la escultura no aparecen como tales; de hecho parecen más bien jóvenes que niños, lo cual es otra manera de decir, de acuerdo con los parámetros de la época, que son adultos pequeños o, en términos de la imagen, adultos enanizados. No son niños, ni adultos, lo cual hace ver más grande aún al Laocoonte<sup>55</sup>. Los infantes están a los lados del padre, por ende asignan a la figura central mayor relevancia; además, ambos tienen dirigido el rostro hacia el Laocoonte e, incluso, el de la derecha tiene la mitad inferior del cuerpo vuelta hacia él. Ambos infantes --aquí se mencionarán cualidades de la kinética--, se ven atorados y hasta vencidos por la serpiente; el de la izquierda tiene la pierna izquierda y el brazo derecho atrapados y, aún cuando intenta --por cierto que sin la fuerza de Laocoonte-- deshacerse del enroscamiento de la serpiente, y no lo logra. Está a punto de caer, pues su equilibrio en una sola pierna, flexionada, es ya precario, además de de la forma en que el torso se encorva hacia el frente. El de la derecha ya ha sido derrotado, la serpiente le envuelve ambas piernas y lo contorsiona, además de prensarle ambos brazos por detrás, inmovilizándolo y haciendo que lance el torso hacia la espalda y, con él, la cabeza. Ahora, al comparar, en términos de kinética, las posiciones de los tres personajes, nuevamente aparece la magnificencia del Laocoonte, pues es el único cuyo cuerpo no ha sido vencido. Uno de los infantes se encorva hacia delante, el otro hacia atrás y los dos voltean a ver a su padre; mientras Laocoonte mantiene el torso levantado, a punto de estallar por la extrema fuerza que ejerce, moribundo, pero erguido: no hay renuncia, no hay abatimiento --como en el infante de la izquierda--, no hay vencimiento --como en el infante de la derecha--. Además, el rostro del infante de la izquierda voltea hacia el padre con angustia y desesperación, le pide ayuda, que le quite a la serpiente de encima, que le suelte el enroscamiento pues él por sí mismo no puede, mientras se encorva, ya vencido. El infante de la derecha, más que voltear a ver a su padre, gira por la caída, la contorsión a que le obliga la serpiente, hasta hacerlo rotar el rostro hacia donde está Laocoonte; sin embargo, este infante ya está abatido, vencido, desvalido, a punto de morir; el rostro ya no es de súplica ni de lucha, sino de abatimiento. Mientras tanto Laocoonte gime su muerte, pero sigue en pie.

Todos estos contrastes --evidenciados cuando se leen los objetos, la proxémica, la kinética y los síntomas a partir del contexto-- entre lo que dice el mito --el tamaño de la serpiente, el grito desesperado de Laocoonte, la edad de los infantes-- y lo que aparece en la escultura; entre los gestos de los infantes y el de Laocoonte, y entre el gesto del cuerpo del Laocoonte y el de su rostro, son los que invitan a hablar de la heroicidad del personaje; del modo como fueron interpretados

<sup>55</sup> Falta mencionar los otros objetos presentes que son las túnicas de los tres personajes, pero que aparecen como un dato de época, es decir, muestran el tipo de vestimenta acostumbrado, pero, sobre todo, aparecen más como ornamento, apoyando el dinamismo de la imagen, y que es lo considerado para la lectura del gesto de Laocoonte.

el dolor y la muerte en esa época pues, se dice, Laocoonte aullaba de dolor por la muerte de sus hijos, desesperado ante su propia muerte; sin embargo --y aquí se ve el motivo de la elección de dichos gestos y no de otros, pues no se podría haber encorvado, flexionado, trasmutado al Laocoonte y lograr la misma expresión-- lo “retratado” es la fortaleza del personaje, su valentía, su destreza, que si bien no logran librarlo de su destino, no lo muestran aceptándolo con sumisión, abatimiento, decaimiento, o desesperanza; lucha contra él y si bien no logra cambiarlo, sí hace hasta lo imposible por modificarlo, convirtiéndolo en un paradigma de lo que significaban en su tiempo la comprensión del dolor y de la lucha contra el castigo divino.

Esta obra siempre es vista como paradigmática del dolor, pero sobre todo de la excelsitud con la que se plasma la belleza en la escultura griega (Cfr: Gombrich, 1994: volumen 1: 87) y tampoco es gratuito que esta pieza aparezca como paradigmática en la *Historia de la belleza* “Finalmente, la característica general principal de las obras maestras griegas es una noble simplicidad y una quieta grandeza, tanto en la posición como en la expresión. Como la profundidad del mar que permanece siempre inmóvil por muy agitada que esté la superficie, la expresión de las figuras griegas, aunque agitada por las pasiones, muestra siempre un alma y sosegada. Esta alma, a pesar de los sufrimientos más atroces se manifiesta en el rostro del Laocoonte, y no solo en el rostro. El dolor que se expresa en cada músculo y en cada tendón del cuerpo y que solo con mirar el vientre convulsamente contraído, sin prestar atención al rostro ni a otras partes, casi nos parece que sentimos, este dolor, digo, no se expresa en absoluto con signos de rabia en el rostro o en la actitud. El Laocoonte no grita horriblemente como en el canto de Virgilio: la forma de la abertura de la boca no lo permite; en todo caso puede salir de ella un suspiro angustioso y oprimido como lo describe Sadoleto. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están distribuidos de igual modo por todo el cuerpo y parecen mantenerse en equilibrio.” (Eco, 2005: 47). En la dinámica del gesto<sup>56</sup> se descubre qué características adquiere el dolor. El cuerpo que sobresale es el del personaje central; sus hijos más parecen “enanizados” que infantes pequeños, y la serpiente, descrita como de tamaño descomunal, en la escultura aparece empequeñecida; este juego de proporciones hace que el Laocoonte adquiera dimensiones de grandeza extraordinaria y todo el esfuerzo impreso en la musculatura del cuerpo completo expresa el inmenso esfuerzo que realiza: dado su tamaño --visto en proporción con las figuras que lo acompañan--, su grito es de dolor, mas no de queja y su esfuerzo, no se duda en verlo

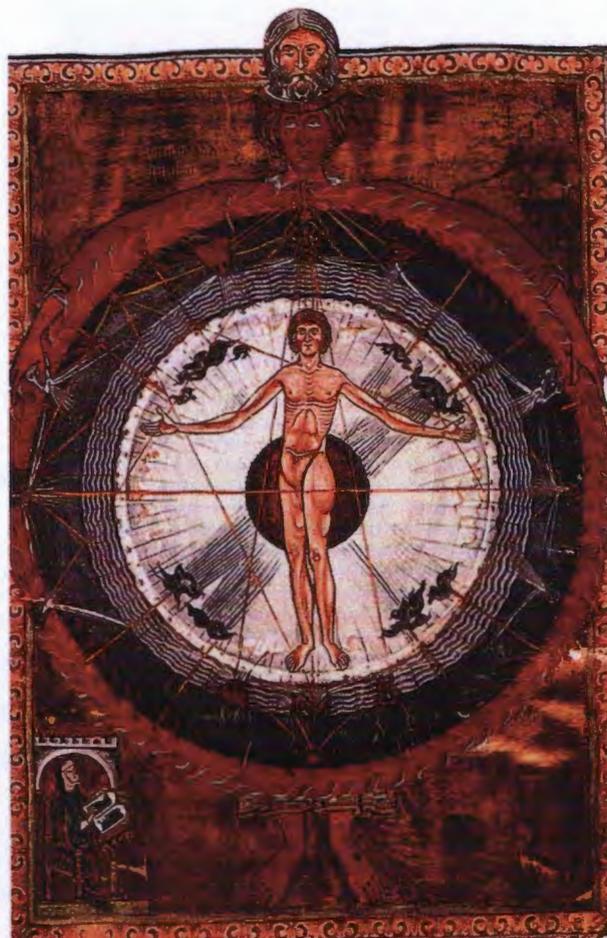
<sup>56</sup> Y se sabe que los griegos ponían particular énfasis en “los factores subjetivos de la percepción (modificaciones de la relación entre distintas partes del cuerpo, como consecuencia del movimiento orgánico; escorzo, según el punto de vista del artista; modificaciones eurítmicas de las proporciones objetivas, según las condiciones en que la obra de arte se presentaba al espectador) y, por eso, distinguían entre la idealidad del canon de las perfectas proporciones humanas y su aplicación en la obra figurativa (...) en la obra de arte concreta, se tenían que tomar en cuenta unos factores subjetivos, orientándose ‘según la visión de la fantasía’. En consecuencia, el canon de las proporciones humanas fue concebido no como repetición de un módulo, sino como determinación de las partes del cuerpo humano en cuanto fracciones de un entero, el tamaño global.” (D’Ascia, 2004: 152-153). Cada figura es así vista y, por supuesto, todas las que aparezcan en una misma obra tendrán entre sí la misma proporción; de aquí el que no sea arbitraria la diferencia en el tamaño de Laocoonte y el de sus hijos. También ver “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en Panofsky, 2000.

como de héroe o, dicho también de otra manera, se reconoce al dolor como básicamente heroico. Si se echa un vistazo a la mitología griega (Cfr: Graves, 1985) se encuentra esta circunstancia como una constante: en todos los castigos, “travesuras” y maledicciones que se hacen los dioses entre sí, muchas veces aparece la presencia del dolor, del cual los dioses se libran con heroicidad o lo asumen con la misma actitud; de hecho, en muchas ocasiones, parte fundamental de lo que hace a los dioses tales es, precisamente, el librar con heroicidad el dolor.

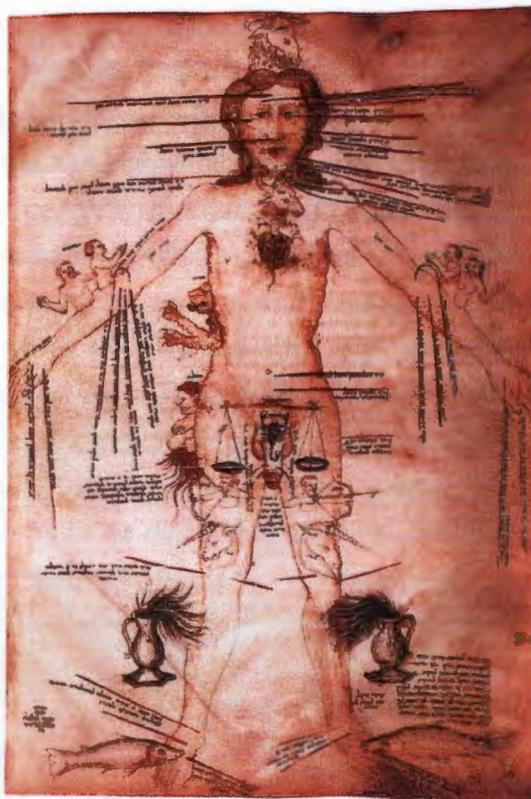
De hecho, se sabe que para los griegos el dolor, reconocido por Platón y Aristóteles (Cfr: “Emoción” en Abbagnano, 1996: 379-396) como una emoción, funge como índice de una situación que debe tomarse en cuenta para actuar de manera que se vuelva al “estado natural” de la persona. El dolor tendría entonces que reconocerse y tolerarse —no sufrirse—, es decir, significarlo de alguna manera y trascenderlo. En el extremo de esta apreciación, no es gratuito que en el centro de estas tendencias hubiesen surgido los estoicos (que en sus distintas épocas, es decir, los llamados primeros y los posteriores, presentan matices en su postura pero que para señalar lo que ahora interesa bien puede establecerse como una postura radical) quienes señalan que la ética consiste en llegar a la apatía, por lo cual se proponen librarse de toda emoción, pues es la única vía para llegar a la sabiduría —verdad interior del ser propio— y con ello a la libertad, lo que lleva implícito lograr una conquista voluntaria, en este caso particular, sobre el dolor. La estrategia para librarse del dolor consiste —y aparece aquí uno de los antecedentes de la visión actual sobre el mismo— en considerarlo como un fenómeno absolutamente corporal, y en esa medida, controlarlo con el poder de la mente. Marco Aurelio —estoico por excelencia— dice: “El dolor o bien es un mal para el cuerpo —en cuyo caso dejamos que el cuerpo hable por sí mismo— o, si no es así, lo es para el alma. Pero el alma siempre puede negarse a considerarlo un mal y mantener entonces sin nubes sus cielos e imperturbable calma. Porque no hay decisión, no hay impulso, no hay movimiento de avance o retroceso; todo procede desde dentro de uno mismo y hacia este sí mismo ningún mal puede abrirse paso a la fuerza.” (Marco Aurelio, 1964: 127).

Sin embargo, y sirva aquí la siguiente comparación, esta visión del hombre, del cuerpo y sus experiencias, como el dolor, se vio tajantemente modificada a partir del advenimiento y paulatina consolidación del cristianismo, lo cual se aprecia claramente en las representaciones gráficas de la época medieval donde, más allá de la diversidad de escuelas y estilos —pues, se sabe, hay las que se dan a la misión de representar emociones más que otras—, el dolor dejó de ser vivido con heroísmo o estoicismo y aparecen nuevas significaciones. Con la cristiandad, Occidente se volvió particularmente sensible al dolor, vivido desde entonces de forma exacerbada, hecho notar, con queja —por supuesto que no se le tolera, como habría sido la recomendación de los griegos, y mucho menos se vive de forma estoica a no ser en algunos medios muy particulares como el deporte— y se le saca provecho, pues buenas prebendas se obtienen cuando un sujeto se manifiesta como doliente (Cfr: Morris, 1996, Ranke-Heinemann, 1994, López Ramos, 2006).

Para comprender las visiones sobre el cuerpo y su experiencia, como el dolor, durante esa época, habrá que tener presente el concepto de hombre, debido a que éste se veía como unidad en varios sentidos: por un lado el hombre era entendido en correspondencia con el resto de los hombres. Jugando un poco con las palabras, puede decirse que no existía un hombre, sino los hombres, cuyo conjunto y sólo en conjunto, hacían al hombre. El ser humano no era visto de manera independiente —lo cual no quiere decir que no se reconocieran individuos específicos— sino en relación con todos los demás y a partir del lugar que tenían dentro de la sociedad y el universo, tal y como puede pareciarse en las siguientes imágenes: Ilustraciones: Integración del hombre en el orden de la creación divina. Hildegarda, siglo XIII; Los doce signos del zodiaco y las partes corporales que señorean. *Manuscrito hebreo*, siglo XIV.



Integración del hombre en el orden  
de la creación divina  
Hildegarda de Bingen, siglo XIII

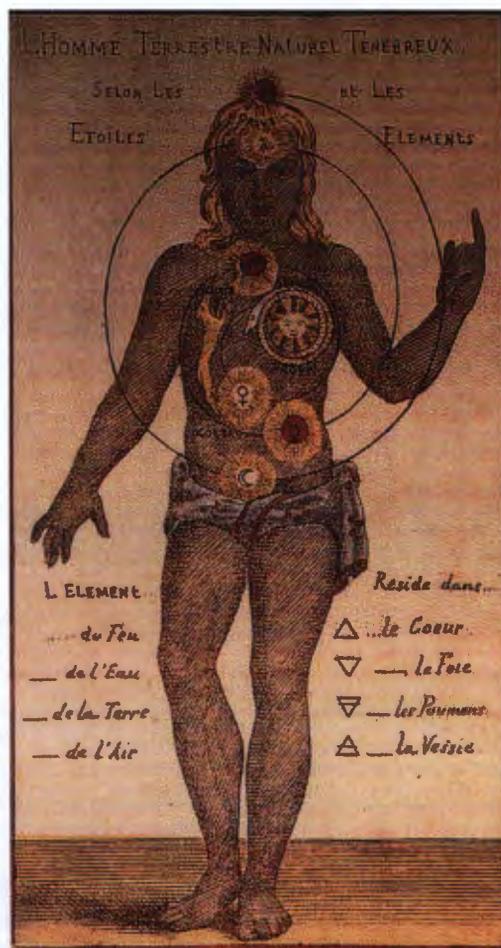


Los doce signos del zodiaco y las partes corporales que señorean  
*Manuscrito Hebreo, siglo XIV*

Dentro de este ambiente, el cuerpo era asumido como parte de la persona y era básicamente considerado como lugar del trabajo, la reproducción y la disciplina; es decir, en tanto que propio de cada persona y, por ende, en tanto que modo de ser de la persona; el cuerpo era lo que la persona era –artesano, campesino, sacerdote--; los individuos se reproducían gracias a los cuerpos –masculino y femenino, aunque el sexo del producto se decía depender de temperaturas— y la disciplina era ejercida directamente en los cuerpos de las personas –como los afamados suplicios públicos, que el morbo ha descrito y difundido exhaustivamente (Cfr: Le Goff, 1987 y Le Goff y Truong, 2005).

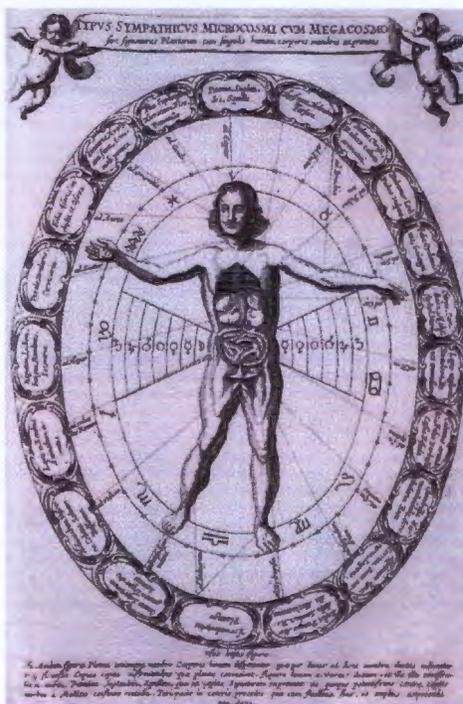
Sobre esta idea y, a decir verdad, cancelándola, hubo otra que bien se puede señalar con palabras de San Agustín –quien por supuesto no fue el único en elaborar y sustentar esta visión, pero su palabra es representativa de esta gran transformación--. Cabe recordar que en ese periodo de la historia la religión no sólo jugaba un papel fundamental, sino que era el eje central de la vida; los conocimientos y creencias derivados del catolicismo fungían como modelo que si bien era hegemónico, no era monolítico pues se encontraba en permanente cuestionamiento y con constantes disputas en su interior.

San Agustín se afanó en construir esa visión --medio esquizoide quizá-- que consideraba al ser humano dividido en una parte necesaria: el hombre, y una contingente: la mujer; asimismo, se dio a la meticulosa tarea de disociarlo en dos complejas entidades: cuerpo y alma, amén de ponderar a la segunda muy por encima de la primera; de hecho, no sólo dicotomizó al individuo, sino que ubicó al cuerpo como centro y emanación del pecado, lo negligente, lo indómito y desechable, como puede apreciarse en la siguiente imagen que ilustra la forma en la que la rueda de los planetas imprime al alma siete sellos diabólicos (Ilustración: Gichtel, 1696). Pero esto mismo es ambivalente puesto que: por un lado el cuerpo era el mal mismo --pues el cuerpo mortal lo es por culpa del pecado original-- a la vez que medio de redención --pues controlando al cuerpo puede llegarse a la salvación--; asimismo, el cuerpo era concebido como el origen del mal --pues en el cuerpo están las fuentes del pecado-- a la vez que existía todo un culto centrado en el cuerpo de Cristo; además, la sexualidad --intrínseca del cuerpo-- fue pensada como un mal necesario, ya que es la única vía para la reproducción, a la vez que síntoma inequívoco de la fragilidad humana (Cfr: Le Goff, 1987, Le Goff y Truong, 2005 y Ranke-Heinemann, 1994).



Forma en la que la rueda de los planetas imprime al alma siete sellos diabólicos  
 Georg Gichtel, 1696

Así, con la consolidación del cristianismo llega una época muy larga, de desvalorización del cuerpo –aunque sus antecedentes se rastrean desde mucho antes<sup>57</sup>–. Durante el medievo, las representaciones plásticas aparecen condenadas por las nociones de culpa y pecado que la Iglesia insertó en las conciencias y en los cuerpos de los hombres. Toda figura humana, ya fuera de santo, rey, pagano o iluso debía ser elaborada bajo estricto seguimiento de los cánones estéticos severamente establecidos, mismos que respondían a la doctrina que se imponía en aquel entonces, donde el cuerpo no era algo de lo cual enorgullecerse; por lo mismo, la fidelidad hacia la anatomía es prácticamente borrosa<sup>58</sup>, como puede pareciarse en la siguiente imagen en la que, además, se representa la correlación de microcosmos y macrocosmos (Ilustración: A. Kircher, 1682). En el intento por hacer valer y difundir los valores de su doctrina, en estos tiempos se realizaron muchas de las pinturas que muestran la salvación o santificación vía el martirio y las sorprendentes y conocidas vidas de ascetas y monjes, quienes reprimían al cuerpo hasta el grado de negarse alimentación y descanso, o que buscaban dominarlo por medio de la flagelación. También es el auge de las torturas públicas, muchas de las cuales estuvieron en manos de la Inquisición, aun cuando no le eran ajenas a la normatividad civil.



Correlación de microcosmos  
y macrocosmos  
A. Kircher, 1682

<sup>57</sup> Desde antes comenzaron a concebirse las nociones del cuerpo como algo desdéniable que, con el paso del tiempo, se convirtió en vergonzoso, degradante, indigno, lo cual trajo consigo manifestaciones, bastante conocidas, como las de los ascetas, los maniqueos y los gnósticos, quienes llegaron a reprimir, lastimar y despreciar al cuerpo.

<sup>58</sup> Dado el legado artístico, médico y filosófico de la Antigüedad, es impensable que en el medievo hubiera desconocimiento de la anatomía y las proporciones humanas; sin duda, la poca atención a la expresión y el detalle corporal se debe a la negación del cuerpo por considerársele nido y fuente del mal.

En el arte medieval, donde se recuerda que no se apelaba a la expresividad del cuerpo y de las emociones<sup>59</sup>, se observan gestos corporales de las formas del dolor con sufrimiento, marcando también de esta manera no ya la emotividad de la expresión del gesto, los que se han llamado síntomas —pues ello aparece con más fuerza en otros estilos— sino las formas corporales, kinéticas, con las que se relaciona; es decir, las poses que los cuerpos sufrientes y doloridos asumen en tales condiciones (ilustración 9: *Vida y martirio de San Sabino y San Cipriano*, fines del siglo XI. *Historia de la pintura*, tomo 2, 1989: 245).

Con respecto a las categorías propias del sistema de la gestualidad, se observa que en esta obra la dinámica gestual se centra básicamente en la kinética y en los objetos. Del contexto se ha dicho la época, lo cual inmediatamente remite a un modo de vida y a una expresividad plástica específicas; además de que su fuente son los preceptos católicos pues, como el título de la obra lo señala, es uno de los tantos martirios impuestos a los cristianos a lo largo de sus primeros años de vida. De los síntomas, poco puede decirse debido a que, como ya se ha mencionado, en el arte medieval se otorgó escaso interés a este aspecto; de hecho, los cuerpos y los rostros son prácticamente iguales en todos los personajes: los cuerpos aparecen solamente delineados identificando los miembros, y los rostros son casi inmutables; las diferencias se encuentran principalmente en la kinética.

La proxémica proporciona la ubicación de la escena y el lugar en el que acontece, así como los objetos posibilitan reconocer a los personajes participantes: en medio de lo que simula una típica villa medieval, aparecen las figuras centrales del evento que se ha querido relatar. A la derecha, unos personajes, cuya vestimenta los identifica como habitantes de la villa, aplauden y festejan la escena principal, centrada por un arco; al interior de éste hay nueve personajes, punto central de la acción: el martirio de los santos Sabino y Cipriano.

La proxémica —el colocarlos dentro del arco— muestra a los personajes principales del acontecimiento y ubica la acción que se quiere relatar; sin embargo, en la kinética está dada la

<sup>59</sup> “En la Edad Media se siguió representando la figura humana según ‘escorzos’ muy distintos de la perspectiva frontal o del perfil puro de los egipcios. No se valora la mirada del espectador ni la elección consciente del punto de vista como factores de la percepción estética: como en el arte egipcio, hay una búsqueda de la objetividad *constructiva*. Los artistas de la alta Edad Media, que están artísticamente bajo el influjo de Bizancio, aplican un sistema de medidas que no se concibe como reproducción de las proporciones reales del cuerpo, sino sencillamente como instrumento para la representación estereotipada de figuras humanas. Conocer el canon significa poder dibujar la figura, como para los egipcios, pero los artistas bizantinos y bizantinizantes tratan también de reducir a medidas definidas una vez por todas la técnica del escorzo (...) el canon constructivo no respeta el movimiento orgánico (el esquema de proporciones del cuerpo) asumía como unidad de medida la cara (*faccia*): el cuerpo, en su conjunto, correspondía a nueve caras. Al interior de la cara, la unidad de medida era la nariz. Poniendo el compás en la raíz de la nariz, se trazaba un primer círculo con una nariz de diámetro para los ojos; un segundo, de dos narices para mentón y frente; un tercero, de tres narices para cabello, aureola y cuello: la cara resultaba entonces compuesta por tres círculos concéntricos, con una evidente deformación de las proporciones ‘naturales’, pues la frente resultaba más amplia.” (D’Ascia, 2004: 153-154). También ver “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en Panofsky, 2000.

gestualidad, pues es a partir de las posiciones de los santos que se puede interpretar no sólo el suceso —el martirio— sino la forma como es vivido —con resignación—, además de que le dan dinamismo a la obra en correspondencia con las posiciones de los otros personajes —la dinámica gestual—. Siete de los personajes principales aparecen como los torturadores, tres dirigidos hacia el santo de la derecha y cuatro hacia el de la izquierda. Los verdugos están mirando a los santos, o concentrados en su actividad. Los dos que están al centro atrás, de quienes sólo se observan las cabezas, parecieran tan sólo mirar; lo mismo que el del lado derecho, atrás. Al parecer los personajes que martirizan a los santos son principalmente cuatro. Estos personajes tienen prácticamente las mismas posiciones: erguidos o moviendo la cabeza en dirección a los santos, con las rodillas flexionadas, en un intento por mostrar que están de pie y en movimiento, cada uno ejecutando una acción específica en el martirio: sosteniendo los ganchos, acuchillando a uno de los santos o testereando la cabeza a otro de ellos. Solamente el que se ve como verdugo principal, pues destaca por estar más al centro y adelante de todo el cuadro, está más encorvado que el resto; no obstante es posible inferir que se trata de una cuestión técnica, pues nada en su acción justifica tal encorvamiento; es decir que, a falta de perspectiva, se le agacha para que se vean los personajes de atrás.

Completamente desnudos, o sea que también completamente a la vista de todos, completamente desprovistos de todo, completamente a expensas de todos, los santos simple y llanamente se dejan hacer por los martirizadores. Ambos están prendidos de la parte superior de la espalda por unos ganchos, que pueden imaginarse filosos, desgarradores, sostenidos por los torturadores. De los ganchos cuelgan los cuerpos, sin resistencia, sin voluntad, según se aprecia por la kinética. El santo de la derecha pende completamente encorvado, aunque mueve los brazos y las piernas —pues los brazos no caen a la altura de los hombros, ni las piernas a la altura de la cadera, como sucedería si no estuviera haciendo un esfuerzo por moverlos y sólo cayeran sin más— y también levanta la cabeza a la que otro verdugo “algo” —que no se alcanza a ver qué es— le hace. No se ve que las manos de este verdugo levanten la cabeza, por eso la lectura de la kinética permite saber que es la víctima quien la levanta. El santo de la izquierda, además de estar prendido del gancho por la espalda, se mantiene en pie —a diferencia del otro santo— y es jaloneado del brazo derecho, desgarrado a la vez por el cuchillo que empuña el verdugo, según se aprecia por la sangre derramada. La cabeza está caída, al parecer con los ojos cerrados. También está encorvado. Como se ha dicho, se sabe que en la pintura medieval no se le ponía mucha atención a la expresión emotiva, es decir a los síntomas; sin embargo, resulta muy revelador que en las posturas, lo propio de la kinética, está por demás dicha la actitud de resignación de los santos ante lo que se les hace. Ambos están vivos, pero ninguno opone resistencia, simplemente encorvan los cuerpos, se dejan hacer, se resignan. La kinética, fundamental en el arte medieval, impone una nueva marca a la experiencia del dolor que es la resignación.



*Vida y martirio de San Sabino y San Cipriano*  
Iglesia de San Sabino-sur-Gartempe  
Fines del siglo XI

Los objetos, o la falta de los mismos, enseñan, por un lado, quiénes son los personajes; obsérvese el vestuario, en todos igual, salvo por los colores lo cual, junto con la proxémica --es decir, donde se encuentra cada personaje-- señala quienes son los más importantes -- o sea los colocados al centro de blanco y el que está más al centro y delante, de café-- . Y, muy obvio, los instrumentos de tortura --los ganchos y el cuchillo-- que ilustran con claridad las acciones realizadas. Pero sobre todo la falta de vestuario de los santos señala su precariedad --la desnudez se aprecia como despojo--, el estar expuestos a la voluntad de sus martirizadores. Están desnudos y expuestos ante la mirada y acción de todos los demás; y los santos, sin más, se resignan y se someten ante su destino, ajeno del todo a su propia voluntad.

Más que una imagen desgarradora --aunque sin duda el suceso lo haya sido-- lo que aquí se muestra a partir de la gestualidad, pues es obvia la diferencia de disciplinas, estilos artísticos y materiales empleados, es una misma situación vivida de formas radicalmente opuestas. La misma situación porque tanto los santos como Laocoonte, son víctimas de los designios divinos; en el caso del Laocoonte, la encargada de victimarlo es una serpiente, mientras que en los santos unos verdugos ejecutan la voluntad de dios; como lo dicen múltiples textos, las desventuras de los cristianos deben ser aceptadas pues es la voluntad de dios. Tanto en esta obra como en la anterior, los personajes centrales sufren por un designio divino, ejecutado por distintos seres, pero designio divino al fin. Se sabe que en el medievo la cristiandad pujaba con mucha fuerza por tener y mantener un lugar central en la vida de esos tiempos; y se sabe que entre sus preceptos se sostiene la resignación ante la voluntad de dios, resignación ante el destino que él ha elegido y resignación ante el dolor, lo cual, precisamente, se observa en esta obra. Los cuerpos de los santos, aún con vida pues mueven algún miembro --el de la derecha, el brazo izquierdo y el de la izquierda, ambos brazos--, no presentan resistencia alguna ante sus verdugos, ante su destino; se dejan hacer aún cuando el suplicio que les infringen sea, habrá que imaginarlo, muy doloroso.

Los santos que aquí aparecen se encorvan ante las torturas infringidas, se doblan de dolor; gesto corporal exactamente opuesto al del Laocoonte, que abalanza el torso hacia arriba doblando hacia atrás la espalda y mostrando su fortaleza. En Laocoonte, en Sabino y en Cipriano hay dolor; sin embargo, la actitud ante el mismo y, por ende su representación, ha sido cambiada: Laocoonte lucha heroicamente, Sabino y Cipriano languidecen sin defensa con lo que queda establecido, como se ha dicho, otro de los significados a imponerse en la experiencia del dolor: la resignación.

Tanto lo que debe causar dolor como la interpretación a darle y la actitud ante él, han quedado marcadas por la culpa y el sufrimiento; de la misma manera como la codificación pictórica del gesto del dolor con resignación ha sido también establecida. Las representaciones del dolor se pasean por los mismos senderos: dolor es sufrimiento y cuerpos encorvados; tensos hasta reventar o completamente lánguidos, ya caídos; corrompidos; mortecinos o rogando piedad.

Una pintura procedente del gótico<sup>60</sup> señala otra característica propia de la significación y la gestualidad del dolor (ilustración 10: *La lanzada* de Simone Martín, después de 1339. *Historia de la pintura*, tomo 2, 1989: 292-293.). Dentro del contexto deben considerarse los preceptos cristianos y el que esta obra proviene de finales de los tiempos medievales. Se ha retomado sólo un fragmento de la pintura para mostrar, enfatizar el sufrimiento como importante significación aprendida del dolor, si bien a partir de las obras de los Cristos sangrantes ya se había observado el sufrimiento de sí, ahora, a partir de las peculiaridades de esta obra, se observará la construcción del sufrimiento de sí al establecerse la comunión con el sufrimiento del otro. A partir del contexto, la proxémica leída en vínculo con los objetos, muestra como ante una multitud que se aproxima a ver al crucificado, los romanos –reconocibles por sus lanzas y escudos--, hacen una valla humana para impedir el paso; el gentío se encuentra del lado derecho. Uno de ellos, de alto rango a juzgar por el “bastón de mando” que sostiene en la mano derecha y por el vestuario sumamente decorado, diferente al de todos los demás, invita a los espectadores –con un ademán del brazo izquierdo-- a observar la lanzada hecha a Cristo en el costado –siempre polémico el lado en el cual se enterró la lanza romana--. Al considerarse ahora también los propios de la kinética y los síntomas se observa que debajo de él aparecen dos niños prácticamente de espaldas; el primero, mira al jefe romano mientras el segundo lo mira a él, pero con todo el cuerpo llama la atención hacia otro lado. Las piernas abiertas; por la forma en la que se distribuye el peso, la derecha que está cerca del primer niño pareciera flexionada. Con el brazo derecho abraza, aunque en realidad llama la atención del primer niño, pues tiene el brazo izquierdo completamente derecho y levantado por el costado en lateral a la altura del hombro, con los dedos de la mano flexionados, menos el índice, que indica al primer niño hacia donde dirigir su atención --de hecho, es la combinación de toda la posición: la distribución del peso y de ambos brazos invita a pensar que más allá de abrazar a su amigo, le está llamando la atención para que voltee--. Aquí aparece un dato singular, si bien el objetivo central del cuadro es la lanzada al crucificado, en este fragmento lo llamativo es cómo el niño, que aparece en primer plano, por lo cual destaca del romano que está atrás señalando a Cristo, dirige su dedo y llama la atención hacia otro lado. De hecho, se aprecia que muchos de quienes están en la multitud, no están viendo al crucificado, sino hacia el mismo punto indicado por el niño: al pie de la cruz, según se interpreta porque en ella se alcanzan a ver los pies clavados y la sangre que escurre en hilillos y donde aparece una mujer hincada y completamente abrazada al madero. Se la reconoce como María de Magdala gracias a la lectura de los objetos, es decir, al halo que le rodea la cabeza, y se la distingue de la madre del señor por la cabellera suelta. Los ropajes y la muy larga cabellera no permiten observar con detalle, aunque en realidad todo lo que conviene saber queda dicho, o sea

<sup>60</sup> En la pintura gótica se sigue conservando el canon bizantino de las proporciones humanas, pero “Si el estilo bizantino privilegió el círculo, el gótico privilegió el triángulo, analizando la figura humana según esquemas poligonales. Pero estos esquemas, a diferencia de los bizantinos, encontraron una aplicación práctica limitada: la doctrina gótica de las proporciones (...) tuvo carácter ornamental más que propiamente constructivo y tomó las distancias de antropometría objetiva (como) determinación de proporciones ‘naturales’ que, a pesar del esquematismo, aún se conservaba como herencia grecorromana del arte bizantino.” (D’Ascia, 2004: 154-155). También ver “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en Panofsky, 2000.



*La lanzada* (fragmento)  
Simone Marhini, después de 1339

que ella está a los pies del señor. La kinética y los síntomas, es decir, la forma en la que abraza la cruz y el rostro vuelto hacia arriba, mirando al crucificado, indican ansiedad y devoción tanto como sufrimiento y, con ello, se reafirma uno de los principales significados dados por el catolicismo al dolor, que es, precisamente, el sufrimiento visto ahora desde la comunión con el sufrimiento del otro y la ansiedad, uno más de los sentimientos característicos de dicha religión.

En esta obra la gestualidad se revela un tanto por los síntomas, aunque principalmente por la kinética. Del contexto no hay mucho por agregar: es la interpretación pictórica sobre uno de los temas más famosos de Occidente. De los objetos tampoco hay mucho más que se pueda decir: los vestuarios ayudan a crear el ambiente del contexto donde sucedieron estos hechos, así como de los personajes que participaron en los mismos. Sólo cabe resaltar el halo de la Magdalena mismo que, por supuesto, proporciona más información acerca del estatuto peculiar de este personaje. De la proxémica interesa resaltar, en particular a partir del niño que está en primer plano, cómo la gestualidad, o lo que se ha llamado dinámica gestual, le da un sentido peculiar a la pintura. Según se sabe, este cuadro está consagrado a la herida provocada a Cristo, pues incluso uno de los personajes principales la señala; sin embargo, es el chiquillo quien más llama la atención precisamente porque está al frente del cuadro y apunta hacia la Magdalena con lo que, o bien llama la atención sobre otro aspecto que no es el titulado del cuadro, o bien indica cuál es el tema central de la obra. Nuevamente es la dinámica gestual la que hace reflexionar entre “el decir y lo dicho”, entre el título y aquello a lo que se le da importancia en el cuadro, entre las palabras y las cosas... Al menos en este fragmento del cuadro, el centro no es el crucificado, sino Maria Magdalena y, como se ha visto, el hacer énfasis en el sufrimiento generado por la comunión con el otro, como significado de la experiencia del dolor. Por lo demás, todo cae en la kinética y un poco en los síntomas. Ya se ha descrito la posición del chiquillo que --junto con la proxémica-- es quien llama la atención hacia la Magdalena. Y de ella se destaca la posición hincada, la forma en la que se abraza a la cruz y el gesto del rostro apenas dibujado, conjunto que, como se ha dicho, remite a caída --hincarse ante la cruz-, a resignación --la forma de mirar al crucificado--, sufrimiento --la forma desgarradora en la que abraza la cruz--, dolor --en toda la posición y en el rostro--. En el cuadro del martirio a los santos Sabino y Cipriano, ya se había visto la actitud de resignación y desvalijamiento que vuelve a aparecer aquí aunque, y por eso el retomarlo, en esta obra aparece la de sufrimiento, misma que será central como marca distintiva de la forma de vivir el dolor. Según, pues, la kinética y los síntomas, la Magdalena cae de hinojos, abrazada y casi desfallecida ante la cruz y voltea hacia arriba sufriendo, llorosa. El cuerpo acongojado se vence ante el dolor. En la cristiandad se está muy lejos de vivir el dolor con heroicidad --como el Laocoonte-- o con estoicismo, o de mostrar indiferencia ante él: dolor es sufrimiento y debe vivirse con resignación.

Aquí podrían recordarse escenas tales como la de los cristianos devorados por leones en el circo romano, en las cuales, al parecer, los creyentes --o según el imaginario los más heroicos de ellos-- toleran inmutables su destino; sin embargo, lo que se encuentra en realidad es resignación ante la voluntad de

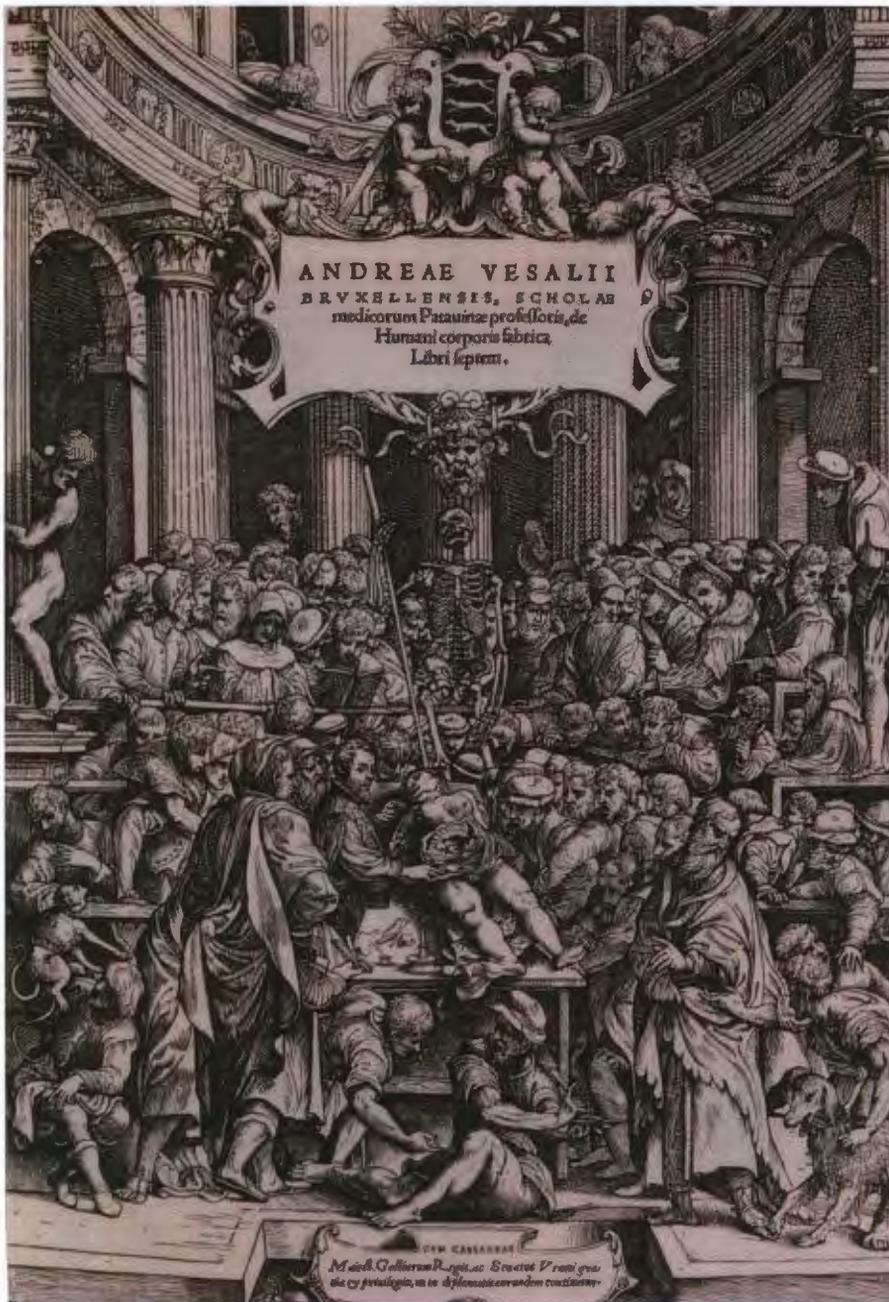
dios. El Laocoonte fue castigado por los dioses, pero luchó contra su destino; los cristianos se vencen ante el destino por considerarlo voluntad de dios e, incluso, están dispuestos a tolerar lo que sea por defender su creencia, o dicho de otra manera, se resignan ante el destino pues les está deparado por su fe. Habrá que recordar también a Job, quien es despojado de todo y posteriormente convertido en una llaga humana para poner a prueba su fe. En adelante, Job vive atormentado por la duda y la confusión y lamentándose de su suerte. El dolor se convierte entonces en su eterna compañía. Resulta ilustrativo que Job sea una de las figuras centrales de la cristiandad y su marca sea la del sacrificio, la resignación, el dolor y el sufrimiento; es decir; a través de parábolas —como agrada decir a la doctrina— se establecen criterios que marcan la concepción y experiencia del mundo.

Hay, además, otra significación que es el miedo; se aprende a temerle al dolor, que es sufrimiento, y a cualquier cosa que pueda deparar dolor pues, por si acaso a alguien se le ocurre desobedecer, está la amenaza, precisamente, de vivir en el dolor y el sufrimiento perpetuos. La concepción es una interminable caída que llega hasta la náusea: el camino hacia el infierno en donde se desciende más y más en un infinito vértigo, según como es platicado por Dante en *El Infierno*, obra que se convirtió en paradigmática de estas épocas —de hecho *La Divina Comedia* completa— y que bien puede ser utilizada, junto con la catedral de Chartres y *La Suma Teológica* de Santo Tomás de Aquino como muestra representativa del mundo tal y como fue concebido en la Edad Media (Cfr: Gaos, 1992). El miedo ante los dolores que se sufrirán es la consolidación del miedo actual. “En la representación cristiana de la condenación eterna se ha hecho del dolor ocasionado por la separación (...) del hogar del amor absoluto personificado por Cristo y de la desesperación surgida de allí la esencia propia de la condenación” (Caruso, 1986:7). Durante el medievo, las representaciones del infierno, que se encuentran en cuantiosas catedrales, murales, vitrales, pinturas y demás, se concentraban en plasmar a la fauna que se creía habitaba en esos sitios: incubos, súcubos, faunos demoníacos, gárgolas, diablillos malévolos y demás, amén de tormentos llevados a cabo por estos personajes, así como los pecados capitales. Aunque la paulatina consolidación de la ciencia, las investigaciones catalogadas dentro de este rubro, las grandes expediciones y conquistas que llevaron a conocer el tamaño y características del mundo en su totalidad, cambiaron la creencia de la existencia de estos seres e, incluso, dieron pie a los cuestionamientos acerca de si realmente existía el infierno.

En los tiempos cercanos al Renacimiento y durante el mismo, el cuerpo y su experiencia se viven con el estigma de la dicotomización del individuo presentada con palabras de San Agustín; sin embargo se da un vuelco que será fundamental: las miradas se posarán directamente en los cuerpos y ya no en las personas; el cuerpo tomará un lugar central; se hablará del cuerpo del rey —en su doble advocación de cuerpo mortal y cuerpo místico, que otorgaba la cualidad de hijo enviado o emparentado con dios, a la vez que daba la posibilidad y sentido al grito de ¡muera el rey! ¡viva el rey!, en una especie de permanente y certera reencarnación—. También se hablará del cuerpo del rey considerando a todo el reinado como un cuerpo donde el rey es la cabeza, el clero es el corazón,

los comerciantes son los brazos y los campesinos y artesanos son las piernas y los pies. Utilizar al cuerpo como punto de partida de una metáfora señala con claridad dónde se está poniendo el acento de la mirada: ya no es la persona con todo y su cuerpo, sino el cuerpo por sí solo.

A partir de lo anterior se entiende el auge que se tuvo con respecto a las investigaciones anatomofisiológicas (ilustración: Frontispicio, *De humani corporis fabrica*, de Andrea Vesalio, cuyo ejemplo marcó el desarrollo de la medicina). Puesto el acento en el cuerpo, más allá de la persona, interesaba



Frontispicio  
*De humani corporis fabrica*  
Andrea Vesalio, 1543

conocerlo por sí mismo, como objeto digno de observación<sup>61</sup>. Es, entonces, el tiempo de las disecciones, del establecimiento de las partes y sistemas del cuerpo, del reconocimiento de las conexiones entre órganos, músculos, huesos y extremidades, tanto para la medicina como para las artes, pues éstas también se aplicaban al conocimiento y elaboración detallada de la figura humana y sus modos de expresión.

A lo anterior habrá que sumar un exorbitante señalamiento, ampliamente conocido, que puede recuperarse de las letras de Descartes, no por ser el único en construir y avalar tales afirmaciones, sino porque representa todas ellas. Este autor sostuvo la visión dicotómica de la persona, aunque en esos momentos la llamó cuerpo y mente, y subrayó la preeminencia de la mente sobre el cuerpo, dándole a este último el estatuto de máquina (*Mano mecanizada*, Paraceus, Ambrosius, *Opera chirurgica*, 1594).

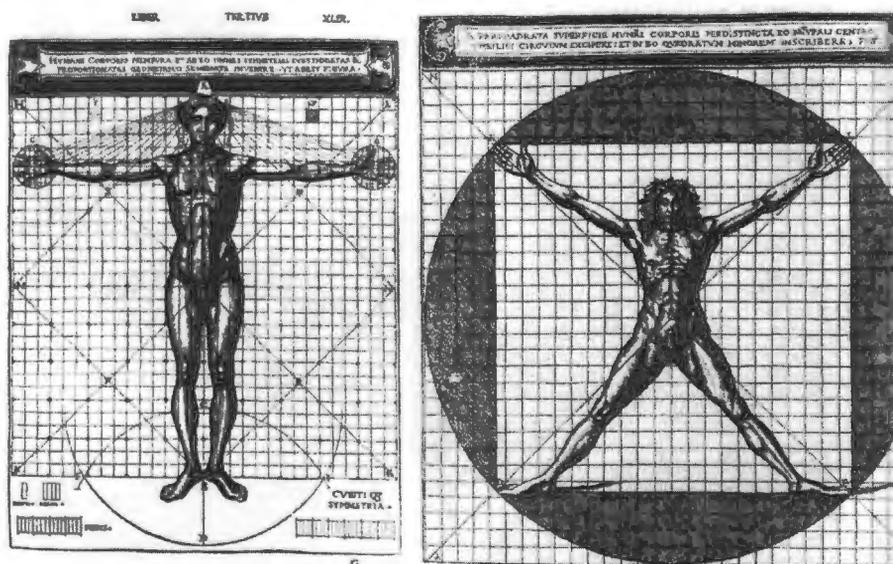


Mano mercanzada  
*Opera Chirurgica*  
Ambrosius Paraceus, 1594

<sup>61</sup> Y esto no porque se tuviera una absoluta ignorancia al respecto, pues se conoce bien que el legado de la Antigüedad era extenso y complejo en cuanto a conocimientos del cuerpo –tan sólo recuérdense las artes y la influencia de Galeno, por señalar dos ejemplos cruciales–; pero en estos momentos el acento y el objetivo eran otros. Recuérdese también que en la Antigüedad el cultivo del cuerpo era pensado como el cultivo del individuo, y las enfermedades no eran vistas, como hoy en día, como algo que se inoculaba en el cuerpo, sino como una persona que al estar en estado de desequilibrio anímico, alimenticio o de lo que fuera, terminaba enfermándose.

De estos tiempos destacan tres situaciones clave: por un lado la disociación del cuerpo de la persona; por otro, el cuerpo como objeto de observación y, por último, una nueva afirmación de la disociación de la persona; en ambas disociaciones el cuerpo ha quedado subsumido a la otra entidad –llámese alma, espíritu o mente–. Estas características dotan de una conceptualización peculiar al cuerpo que es, precisamente, la de convertirlo en objeto. Valga recalcar lo anterior, la conversión del cuerpo en objeto, pues es a partir de ello serán posibles otras transformaciones, como la de considerar al cuerpo como máquina, vehículo del alma, fragmentarlo y hacerlo partícipe de transformaciones quirúrgicas y demás, propias de la modernidad y los tiempos actuales.

Así, las representaciones de los cuerpos en el Renacimiento aparecen realistas, naturalistas y con atención a lo anatómico; retoman un poco de la Antigüedad, además de nuevos bríos pues se busca nuevamente la precisión anatómica y la libre expresión de los cuerpos. El hombre ocupa una posición central –a diferencia de los tiempos anteriores, cuando dios se hallaba al centro-- lo que lleva a la búsqueda de su representación en movimiento, y a incrementar el vínculo de las medidas del hombre con el entorno, a propósito del reestablecimiento de la perspectiva en la artes plásticas y la arquitectura, pues no pueden pasarse por alto los trabajos de Cesare Cesariano y de Brunelleschi (siglo XV), quienes retomaron los viejos apuntes de Vitruvio, arquitecto romano autor de diez libros en los que trazó un sistema de construcción de proporciones matemáticas basadas en el cuerpo humano<sup>62</sup> (Ilustración: *El Vitruvio Cesariano*, 1521)— y, por ende, al conocimiento de su anatomía para comprender las formas motoras del cuerpo.



*Vitruvio Cesariano, 1521*

<sup>62</sup> Como dato interesante puede mencionarse que no sólo las dimensiones de una construcción se planteaban en proporción al cuerpo humano, sino además se consideraba que el capitel era como la cabeza, las columnas como el torso y la base como los pies. Por cierto que no todas las columnas eran iguales pues las dóricas eran consideradas masculinas y las corintias femeninas (Cfr: *Atlas cultural del Renacimiento*, Óptima, Barcelona, 2000).

Desde estas fechas se pueden rastrear estudios anatómicos consistentes, con una visión que busca ser “objetiva y científica” y que determinaron las representaciones plásticas del cuerpo, concepción predominante hasta estos días. La disección de cadáveres, que había sido muy rechazada, se generalizó en diversas universidades de Europa; hacia el siglo XVII se inventaron técnicas revolucionarias para el estudio y conservación de piezas anatómicas, lo que incluía la precisión en el dibujo de las partes internas del cuerpo, como puede verse en la ilustración de una figura femenina (Ilustración: *Nouvelles tables anatomiques*, de Amé Bourdon, 1678) y para el XVIII se crearon museos en los que se presentó, con piezas de cera, el crudo realismo de la anatomía corpórea, como el museo de *La Specola*, en Florencia, fundado en 1775 (Ilustración: Lamina de *La Specola*); además de una curiosa combinación que bien podría nombrarse de anatomización de la religión que puede apreciarse en las siguientes láminas (Ilustraciones: El esqueleto, *Thesaurus anatomicus primus* de Frederik Ruysch, 1701-1716 y Cristo crucificado. *Nouveau recueil d'osteologie et de myologie dessiné après nature* de Jacques Gamelin, 1779).



*Nouvelles tables anatomiques*  
Amé Bourdon, 1678



*Encyclopaedia Anatomica*  
Museo de *La Specola*  
Florencia, 1775



---

Cristo crucificado  
Jacques Gamelin, 1779



---

El esqueleto  
Frederik Ruysch, 1701-1716

Por supuesto, es en las obras del Renacimiento —con su explosividad por el detalle en general y de los cuerpos en particular— donde puede apreciarse con excelsitud y exactitud cómo se pensaba la experiencia de los cuerpos viviendo el dolor con temor y algunas de sus causas primordiales como es, precisamente, el infierno, si no se vive bajo los preceptos de dios (ilustración 11: *Castigo de los*

condenados de Luca Signorelli, 1504. *Historia de la pintura*, tomo 2, 1989: 366.)<sup>63</sup>. Del contexto ya se ha dicho que son los tiempos del Renacimiento y los preceptos del catolicismo. En este caso la proxémica es fundamental, pues el hacinamiento de los cuerpos reproduce la sensación de vértigo y asfixia que se ha supuesto como propia del infierno. En adelante se realizará la descripción principalmente de la kinética, en relación con los objetos y los síntomas, pues es la combinación de estos, a partir de la proxémica, lo que proporciona contundencia a la obra.

¿Dónde se ha encontrado más dolor y sufrimiento? Estas escenas son demasiado parecidas a las de un campo de concentración. No hay un momento de respiro, un cuerpo junto a otro y otro y otro más. Desnudos, hacinados, contorsionados, maltratados, golpeados, amenazados sin respiro, sin suspiro, sin alivio. Uno junto a otro, cada uno en su propio sufrimiento, incrementado por lo que les sucede a los que se encuentran al lado, al otro lado, encima y abajo también. Escenas candentes, de cuerpos que se queman, son estrangulados, golpeados, ahorcados, sobajados, retorcidos, aventados, amenazados, lastimados, torturados... El ingreso a este mundo es una caída de vértigo infinito después de lo cual no hay salida. Los cuerpos encimados, perdidos, irreconocibles provocan asfixia y, cuando se logran distinguir algunos, estremece la violencia con la que son tratados<sup>64</sup>: uno, tirado en el piso, está siendo asfixiado; el de junto, que da la espalda, está siendo amenazado, y bajo sus piernas hay otro que tan solo yace tendido; al lado, hay uno ahorcando a otro, ya en cuclillas que, aun cuando trata de defenderse, en el rostro refleja agonía: los ojos desorbitados, la boca en un grito, la mirada perdida; junto, otro le rompe los dedos de los pies a uno más que se encuentra boca abajo en el piso —y cuyo cuerpo ya no se alcanza a ver—; a un paso, otro cuerpo de pie levanta un arma contra alguien amarrado e hincado a sus pies, quien lo voltea a ver con un grito desesperado y agónico y, al lado, hay otro cuerpo de pie ahogando al que tiene a sus pies, pues le obliga a meter la cabeza en el agua y, junto, hay otro al que le rompen el cuello torciéndole la cabeza con la manos, en vano trata de defenderse pero ya está en el piso sojuzgado por quien lo aniquila y se encuentra de pie, inclinado hacia él; y justamente atrás<sup>65</sup> un cuerpo, lleno de pánico, trata de huir pues parece

<sup>63</sup> “Sólo en el Renacimiento se estableció una estrecha relación entre la especulación cosmológica y la práctica artística y filológica. La reconstrucción crítica del canon antiguo de las proporciones humanas fue considerada premisa para una representación del cuerpo fiel a lo ‘ideal en la naturaleza’. La simetría, que en la tradición medieval (...) había sido una de las muchas categorías de la belleza, se volvió en el primer Renacimiento (...) criterio estético unificante y primordial. Gran influjo sobre la antropometría renacentista tuvo el sistema de proporciones humanas descrito por el arquitecto romano Marco Vetrúvio Polión, que en un primer momento fue aceptado sin discusión, pero después de verificado empíricamente sobre distintos tipos antropológicos. Que se pudiera medir la belleza ideal fue un presupuesto por todos reconocido, hasta que, en el siglo XVI la afirmación de la estética neoplatónica modificó radicalmente los términos de la cuestión. Uno de los aspectos más destacados de la teoría artística del Renacimiento es el asunto de definir un tipo de cuerpo perfecto o, en otros términos, enunciar de manera rigurosa las proporciones del hombre ideal. En línea de principio, esta exigencia se refiere tanto al interior como al exterior del cuerpo (...) ‘sería muy útil conocer el número de los huesos y la proyección de los músculos y los nervios’. De hecho, en la práctica, la medición de las proporciones del cuerpo se limita a las superficies visibles, aunque se tome en cuenta también la relación entre la porción visible y la invisible de una estatua observada desde un punto de vista específico.” (D’Ascia, 2004: 155-156). También ver “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos” en Panofsky, 2000.

<sup>64</sup> Se describirá la primera línea frontal de derecha a izquierda.

<sup>65</sup> Ahora se describirá de izquierda a derecha la segunda línea frontal.



*Castigo de los condenados*  
Luca Signorelli, 1504

que, como el de al lado, está siendo golpeado con un arma por un individuo que maltrata a ambos; junto, hay otro de pie que carga en sus espaldas a otro más, a su vez de espaldas, quien se retuerce sobre el lomo del primero mientras al lado, casi atrás, hay uno en cuclillas al que le rompen el cuello con las manos; al lado hay otro al que le ha caído encima un cuerpo de cabeza, el rostro volteando hacia arriba en un quejido que parece que le han roto todos los huesos; al lado hay uno más al que le están jalando los brazos por arriba y hacia atrás, desmembrándolo, y cuyo rostro es un dolor interminable; a lado hay un cuerpo que se cubre el rostro en ese gesto canonizado de desesperación y de intento por negar, al no ver, lo que a su alrededor sucede; al lado uno que está siendo devorado por un ser de apariencia bestial; y al lado uno que cae al fuego y sólo extiende los brazos esperando que alguien lo libre del incineramiento; más atrás<sup>66</sup> los cuerpos ya no son tan claros; hay uno llevado a cuestras por los pies; y otro del que sólo se mira el rostro agónico; más otro que trata de salir del aplastamiento subiéndose a los cuerpos de quienes están siendo torturados a sus pies; y al lado uno es llevado con la cabeza gacha; y al lado uno está siendo sometido y, aunque se cubre la cabeza, no alcanza a librar los golpes; al lado alguien que es llevado a jalones del cabello, mientras al lado hay otro que ya va en vilo, ya caído; al lado hay otro que mira hacia arriba en busca de alguna salida, de alguna esperanza, de algún alivio; al lado hay otro que lleva a uno que yace en sus espaldas, indefenso; al lado de otro cuyo cuerpo es cargado como costal inerte; mientras al lado hay dos que han caído de cabeza y sólo se ven sus pies<sup>67</sup>; uno más es levantado y voltea a ver la terrorífica escena; uno más está siendo ahorcado con el antebrazo de otro a la vez que uno más, con un cuerno, le acerca la boca del mismo a la cara ensordeciéndolo; a lado uno más se afana enterrando un arma punzante en el cuello del que tiene bajo sus manos; y uno pegado a éste voltea exactamente hacia el otro lado con las manos entrecruzadas y colocadas en la mejilla como pidiendo compasión; al lado, uno se monta sobre la espalda del que tiene rendido ante sí y más allá se ven los pies de alguien que ha caído de cabeza. Arriba se ve un cuerpo que cae, y cae y cae con la espalda encorvada hacia atrás y la cabeza que azotará contra el piso; junto a otro que prácticamente de cabeza cae sin posibilidad alguna de evitarlo. Precisamente al centro del cuadro, uno es llevado en la espalda de otro que lo lleva en vuelo hacia su destino. Un poco más arriba, del lado derecho, hay dos que con alas y espadas atienden el lugar mientras voltean a ver a los tres personajes que se encuentran del lado izquierdo: los únicos vestidos, los únicos de pie, con alas y espadas, parecen los guardianes del lugar.

Todos estos cuerpos, salvo los de los tres guardianes que enfatizan la diferencia por ser contrastantes, aparecen torcidos, contorsionados, retorcidos; no hay uno que tenga una posición ordinaria; no hay uno que sea un cuerpo liberado. Todos se tuercen y se retuercen ya sea completamente encorvados, sojuzgados, hacia el frente; ya sea completamente doblados hacia atrás, sobre todo los que caen sin control alguno; los pocos rostros que se observan se tuercen para mirar

<sup>66</sup> Se proseguirá de derecha a izquierda en la tercera línea frontal.

<sup>67</sup> Se continuará de derecha a izquierda con la última línea, la cuarta frontal.

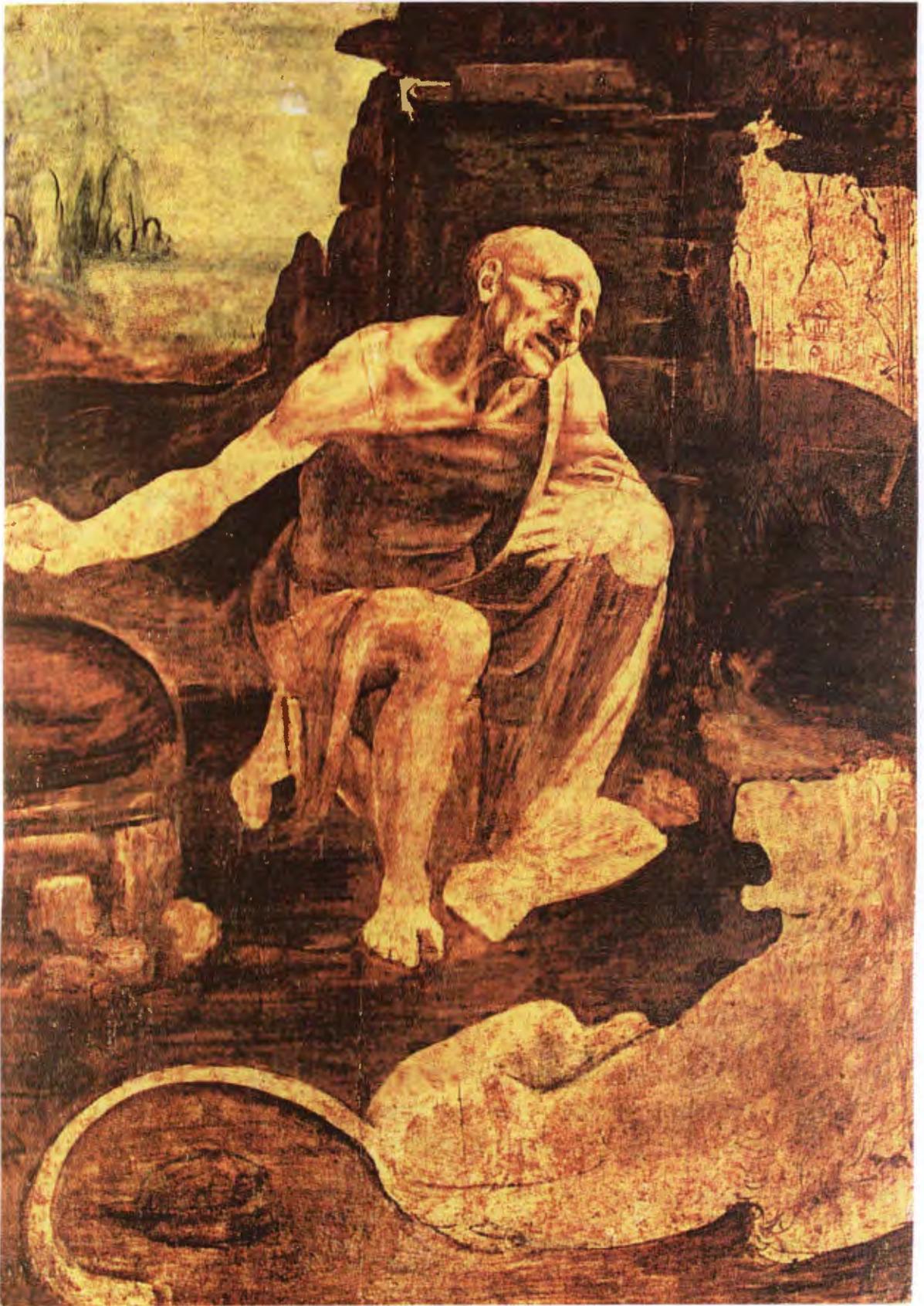
hacia arriba o hacia su verdugo y los gestos son de horror, de pavor, de dolor, de agonía. Todos desnudos, todos desprovistos, todos expuestos<sup>68</sup>. Son los condenados. Los que han sido pecadores en la Tierra y ahora están sentenciados a pagar por ello. Y con esto, con esta imagen, también se puede resaltar otra de las características aprendidas para vivir, que es con miedo; siempre con temor de las acciones propias, de terminar, finalmente, en ese otro mundo despiadado donde no hay perdón, donde no hay respiro, donde no hay aliento, donde el dolor es y será lo único que se obtendrá y se conocerá; donde el sufrimiento hará pagar por lo que se hizo en vida. Miedo al dolor y dolor con sufrimiento.

Los cuerpos –aun aquí anatómicos y muy estilizados, como es característico del Renacimiento– se contorsionan, se revuelcan, se tuercen; se doblegan ante su verdugo y otra vez –como Sabino y Cipriano– las espaldas se doblan hacia delante –salvo en aquellos cuerpos a los cuales la interminable caída obliga a arquearse perdiendo el control de sí–. En el dolor hay contención mas no tolerancia estoica pues las bocas gimen interminablemente, con miedo, súplica, agonía, enojo o resignación –a diferencia del Laocoonte–. El dolor es una amenaza, pues de portarse mal se estará sentenciado a vivir en medio de torturas interminables –si el dolor griego era una forma de convertirse en héroe, el dolor cristiano es un castigo a los pecados–. Se impone la culpabilización y se amenaza con vivir grandes dolores, por eso se teme el dolor, por eso se sufre con el dolor. El dolor ya no forma parte del repertorio “normal” de emociones con las que viven los humanos, sino que es el castigo a la culpa. Se estigmatiza al dolor y con ello se instaura irremisiblemente el temor.

También, tal y como se especifica a partir de las virtudes cardinales: fe, esperanza y caridad y parte fundamental de ellas, sobre todo de la última que tiene como objetivo marcar la manera de relacionarse con los demás, se ha aprendido a comulgar con los otros a partir de la pena y la piedad, según lo muestra uno de los grandes gestores de la codificación gestual en la pintura y también, aún sin proponérselo, uno de los pilares de la forma en la que actualmente se ve el cuerpo. Da Vinci buscaba y sostenía como primordial la observación de los movimientos y formas de expresión de las personas, a partir de lo cual creó íconos de la expresividad, como *San Jerónimo*<sup>69</sup> (ilustración 12: 1482-1483. Da Vinci, s/f: 37.). El contexto remite a los tiempos del Renacimiento y no puede soslayarse que se trata de Da Vinci, pintor que ha sido maestro para posteriores generaciones, plenamente conocidas son sus aportaciones en cuanto a la perspectiva, el color, y la gestualidad, por señalar sólo algunas de ellas; asimismo, dentro del contexto deben tomarse en cuenta los preceptos de la religión católica.

<sup>68</sup> A propósito de los objetos, sólo los guardianes están vestidos con armadura y espadas y uno más, del lado derecho, volando, y, aunque desnudo, lleva espada. Los guardianes tienen alas como algunos de los verdugos pero salvo estos tres, todos los demás están desnudos. El resto de los objetos mostrados son instrumentos de tortura.

<sup>69</sup> “En el siglo XV, fue popular la imagen de Jerónimo como un viejo ermitaño en el desierto rezando frente a un crucifijo o golpeándose el pecho con una piedra, con capelo, un león cerca (...) Un día, cuando Jerónimo estaba en Belén con sus seguidores, un león entró cojeando al monasterio, los monjes huyeron pero Jerónimo extrajo la espina de su garra, sus heridas se curaron y a partir de entonces se convirtió en su compañero constante.” Carr-Gom, 2003: 134.



*San Jeronimo*

Leonardo Da Vinci, hacia 1482-1483

A partir de la lectura de la proxémica, los objetos y la kinética<sup>70</sup> se observa que el personaje motivo de la obra se encuentra en un paraje solitario, acaso desolador, en medio de ruinas, algún inmueble desvencijado, el ambiente pedregoso, desértico. Jerónimo está sentado casi a ras del piso en un pequeño escalón de las ruinas, cubierto tan sólo por una tela, una túnica quizá y no sólo sentado, sino encorvado, tanto, que se le tensa el cuello con la torsión que la cabeza efectúa para voltear hacia arriba. Jerónimo aparece casi de frente —de hecho en tres cuartos—, con el brazo izquierdo recargado sobre su rodilla izquierda, y la mano dirigida hacia sí mismo. El brazo derecho extendido, apunta hacia algo o muestra algo que tiene en la mano, pero al estar el brazo un poco hacia atrás y a menor altura de la cabeza, lo que llama la atención es hacia dónde dirige la mirada y el ademán de su brazo izquierdo, que se señala a sí mismo y no tanto lo que el brazo derecho muestra. Tiene la cabeza más ladeada aún que el cuerpo, hacia su izquierda y un poco hacia arriba. Esta torsión de la cabeza se ha visto en el Laocoonte, pero no parece igual. El movimiento es el mismo, incluso hacia la misma dirección, sin embargo no es igual; remite más a algún ademán visto en los cuerpos de los condenados, ¿cuál es la diferencia? Sin duda la expresión, es decir, los síntomas: la extrema delgadez del personaje destaca ostentosamente los huesos de la clavícula, los músculos del cuello y la osamenta del rostro: pómulos salidos, mandíbula marcada, cuencas de los ojos y cavidad nasal; los huesos de la cara se adivinan a través de la piel. La boca está entreabierta y los ojos, la mirada, esa mirada que se pierde mucho más allá del cuadro, esa mirada buscando la única fuente de luz, esa mirada llena de pena que demanda y suplica comprensión y piedad: los ojos buscan la luz y la mano se señala a sí mismo, ademanes de quien suplica piedad. Jerónimo medita o ha sido dicho que medita en compañía de un león, o quizá vigilado por un león o quizá enfrentándose a su estigma, el león, mientras se encorva de dolor, dolor ante las tentaciones, pero levanta el rostro en busca de ayuda, de alivio, de piedad; es decir, el dolor causa un sufrimiento que busca aliviar. A diferencia del Laocoonte, cuyo cuerpo se yergue con fortaleza, el cuerpo de Jerónimo se encorva de pena, de dolor; pero a diferencia de los santos Sabino y Cipriano, la cabeza no cae, sino que mira hacia arriba pero no como María Magdalena, quien sólo sufre, el Jerónimo se señala a sí y mira la luz en busca de consuelo: que se detenga su dolor. Y aquí, gracias a la lectura de los síntomas en vínculo con el contexto, se establece otra marca, otra significación del dolor, que es un nuevo dato a considerar: la piedad.

La proxémica y los objetos crean un ambiente peculiar, desolador, como se ha dicho, salvo por la única fuente de luz hacia la que el personaje dirige la vista; sin embargo es a partir del juego entre la kinética y los síntomas que es posible establecer la actitud del Jerónimo: la extrema delgadez del

<sup>70</sup> Por la particularidad de la obra, en esta descripción aparecen mezcladas las categorías que se han estado analizando propias del sistema de la gestualidad: con respecto al contexto se ubica la obra en el Renacimiento y, con ello, cosa que también se ha señalado, el que se convierta en paradigmática de lo que en muchos sentidos llega hasta la actualidad. Con respecto a la proxémica, se señala el lugar central que el personaje tiene en medio del ambiente y el león. Los objetos —las ruinas en las que se encuentra, la vestimenta y el león— se describen en relación al personaje central. En la kinética, combinada con los síntomas, se centran la mayor parte de los comentarios.

cuerpo; el ademán del brazo izquierdo dirigido hacia sí; la dirección de la mirada hacia la luz, es decir el cielo donde se dice habita su guía y consuelo; y la expresión dolorosa del rostro suponen que Jerónimo se ha encontrado consigo mismo y vive en pena y sufrimiento ante lo que demanda piedad. Habrá que ser piadosos ante el sufrimiento, ante el dolor. El dolor no se redime, por lo tanto merece piedad o, dicho de otra manera, el dolor, el incurable dolor, se hace digno de piedad. Hay que ser piadosos, comulgar con el dolor y el sufrimiento de los demás.

Aparece aquí una clara síntesis de a) la actitud que debe asumirse ante el dolor culturalmente marcada por la cristiandad —en este caso se enfatizan el sufrimiento que ya se había observado en la actitud de Maria Magdalena--, la pena, la súplica y sobre todo la piedad, sin olvidar que ya habían sido establecidas las marcas de culpa —en la presentación de los Cristos sangrantes--, resignación —como se observa en el martirio a los Santos Sabino y Cipriano--, miedo y agonía —mostrado a partir de la obra del castigo a los condenados en el infierno--; b) las formas en las que se ha codificado la experiencia y la gestualidad del dolor —acompañadas de los significados que se han descrito--; c) los paradigmas de la estética del cuerpo propias del Renacimiento, muchas de las cuales llegan hasta la actualidad; d) la importancia de la observación y representación anatómica y, e) de los movimientos retomados de la observación de la gestualidad propia de la cotidianeidad. La tenacidad de Da Vinci<sup>71</sup> por comprender la anatomía humana —que, como es sabido, lo llevó a realizar observaciones de cadáveres-- según la cual se podría entonces llegar a la expresividad total, marcó fehacientemente la visión actual del cuerpo, que ya no podría verse si no es a partir de su anatomización, en específico de la musculatura que, aun cuando no siempre está presente en los cuerpos vivos, debe estarlo en los cuerpos pintados; de hecho, la comprensión de que el cuerpo tiene musculatura es absolutamente occidental y ni aun de los tiempos antiguos, pues los griegos ni siquiera contaban con dicha palabra. La idea de la anatomía y de la expresividad corporal a partir de la misma, es también una construcción vinculada directamente con el desarrollo de la medicina (Cfr: Kuriyama, 2005). El Jerónimo de Da Vinci resulta paradigmático y transparente para observar el concepto de cuerpo creado durante el Renacimiento —anatomizado—, los cánones de representación —nueva estética y estilización a partir de las nuevas proporciones corporales designadas y de la propia anatomización--, los códigos de la gestualidad o cánones gestuales —la construcción de la dinámica gestual, en este caso en particular del dolor-- y de la expresividad --socialmente interpretada— que, con muy ligeras modificaciones, llegan hasta la actualidad.

Como es sabido, la contundencia y dominio de los preceptos católicos han sido parte central del desarrollo de Occidente y éste, según puede observarse al realizar la lectura conjunta de las imágenes seleccionadas --por ser representativas de los principales significados y formas

<sup>71</sup> Se ha tomado a Da Vinci como ejemplo, aunque es sabido que ello es un proceso propio del Cuatrocientos y que tiene magistrales exponentes como Alberti, Durero, Giotto y Miguel Ángel, entre otros, sin omitir las exploraciones médicas y todo lo que implicó el vuelco dado en el Renacimiento.

gestuales del dolor--, cuyo contexto común es dicha doctrina, se postuló como el maestro que ha podido mostrar, según sus propias palabras, lo que "verdaderamente" quiere decir dolor; ha marcado las pautas de lo que debe vivirse como tal y cómo debe experimentarse; ha enseñado que debe haber empatía con el dolor de Cristo el único y gran dolor universal, lo que hace posible tener empatía por el dolor en general. Sus postulados se han vuelto del dominio público y de este modo ha sido posible construir una iconografía interpretable de las expresiones del dolor --ya que la iconografía se desarrolla cuando los gestos son públicos y no debe soslayarse que durante el medioevo y en buena medida en el Renacimiento, las representaciones religiosas inundaban la vida toda y la carne era víctima favorita del dolor, la tortura y el poder--; con ello se ha logrado que las imágenes sean efectivas, pues siempre debe tenerse presente la capacidad interpretativa --sin la cual toda imagen es absurda -- y el dolor, que es también una forma de comunicarse consigo mismo y con los demás, se ha convertido en una de las formas privilegiadas de comunicación.

El catolicismo construyó figuras paradigmáticas del dolor humano en general; postuló la cima del dolor universal, a partir de la representación del sufrimiento de Cristo durante el triduo pascual; pretendió enseñar que ése y sólo ése era el gran dolor de toda la humanidad, y que debería vivirse con culpa, resignación, sufrimiento, ansiedad, miedo, pena y piedad, instaurando así parte fundamental de la estructura emotiva de todo cristiano y no sólo entre los creyentes practicantes, sino que ha influido en las culturas que han entrado en contacto con su doctrina, es decir, con Occidente en general.

Estas marcas prevalecen en una distinta visión del hombre como entidad no necesariamente supeditada a dios que implica, de forma directa o indirecta, una visión del cuerpo y sus vivencias, como el dolor, con lo que también se modifican las representaciones del mismo. Estudios anatómicos científicos y artísticos; precisión en el conocimiento del cuerpo humano, sus funciones y formas motoras y todos estos bríos iniciados con el Renacimiento y el Humanismo y suficientemente trabajados en siglos posteriores condujeron a que, para el siglo XIX, la representación de los cuerpos fuera pensada como extremadamente fiel. La humanidad, al ser entendida como la cúspide de la evolución, es concebida como centro del mundo; los humanos dejan de formar parte del medio que les rodea, e incluso de sus semejantes pues se dan con fuerza los procesos de individuación --distintos a los de individualización que han estado siempre presentes en la construcción de sí--. A partir de la individuación cobra fuerza la dicotomización del sujeto en entidades independientes --cuerpo, alma, espíritu, mente--. Al hombre se le considera en plenitud aunque cargado de estigmas, sobre todo en lo referente al cuerpo, y más aún a la sexualidad y a la desnudez --baste recordar la época victoriana inglesa--(Cfr: Elias, 1996). Para estos momentos, en realidad, lo que presenta la obra de arte es su propio invento, que es el desnudo, completamente diferente a la desnudez. Lo primero se relaciona con belleza, cuerpos perfectos, virtuosismos, mientras lo segundo tiene que

ver con despojo, desvergüenza: los seres desnudos son gentes despojadas<sup>72</sup>. Paradójicamente, por un lado se representa al cuerpo desnudo, mientras que la desnudez es criticada y censurada, tanto por sí misma como por ser la marca indeleble de la animalidad del hombre. Es la época en la que de manera definitiva la ciencia eleva a la mente muy por encima del cuerpo y éste se convierte, literalmente, en un objeto, lo cual da la pauta para la construcción del cuerpo fragmentado.

Si bien las significaciones dadas al dolor permanecen, es decir el vivirlo con culpa, sufrimiento, resignación, miedo, pena y piedad, durante estos tiempos se buscan otras fuentes de dolor no enlazadas directamente con lo religioso, puesto que de manera indirecta lo siguen estando debido a que ya forman parte de la estructura emotiva de los sujetos cuya cultura haya entrado en contacto con la cristiandad. Se observan, entonces, muestras del dolor como agonía, como terror ante la muerte, ya sea la propia o la del otro, como lo muestra José de Rivera en *El vuelo de Marsias*<sup>73</sup> (ilustración 13: 1637. Brown, 1996: 125). Según cuenta el mito, Marsias fue desollado por Apolo pues al primero —que aprendió a tocar la flauta larga inventada por Atenea— se le ocurrió retar al segundo —tocador de lira—; la flauta contra la lira compitieron ante el jurado creado por las nueve musas y Marsias perdió. Su orgullo e insolencia por desafiar a un dios fue pagado con su muerte. Si bien es una representación de un mito griego<sup>74</sup>, respeta no sólo las formas ya codificadas de la representación del dolor, sino la actitud obligada frente al mismo y que, con la reconocida maestría de este pintor, mezcla, con una suerte de sensualidad, lo que lleva a ver aquella perversión —dirán algunos (Cfr: Bataille, 1997 y 2005)— según la cual se reconoce placer, sensualidad y erotismo en el horror y el dolor.

Presentados los datos del contexto, habrá que analizar la obra enlazando las demás categorías del sistema de la gestualidad: objetos, kinética, proxémica y síntomas. Vencido, tirado en el piso, el cuerpo de Marsias se retuerce. El torso completo, delgado y tenso, está caído de espaldas. Las piernas se mueven, como queriendo alejar a su atacante; los brazos ya no insisten, uno, el derecho, tiene crispada la mano, el otro, el izquierdo, ya no hace nada. Y el rostro, echado hacia atrás, dice lo que Marsias está viviendo. Arriba de él, Apolo, de pie aunque con las rodillas flexionadas para poder estar cerca de su contrincante, ataca al cuerpo caído de Marsias. El brazo derecho de Apolo se levanta y el izquierdo no se ve, perdido entre la gran túnica que envuelve y engalana al dios, amén de que con su vuelo lo presenta en airoso, divino movimiento. La cabeza de Apolo luce una

<sup>72</sup> A propósito de la diferencia entre desnudez y desnudo y la forma en la que el arte ha creado lo segundo, obsérvese el texto de Kenneth, *El desnudo*, 2006.

<sup>73</sup> “Según la mitología, el viejo sátiro Marsias aprendió a tocar a la perfección la flauta de Minerva (Atenea), quien la había maldecido porque al tocarla su rostro se distorsionaba. Según Apolodoro, Marsias desafió a Apolo, dios de la música, en un concurso en el que ambos tocarían su instrumento en posición invertida. Apolo pudo tocar su lira en esta posición, pero Marsias no pudo hacer lo mismo con su flauta. Como castigo por su atrevimiento al creer que podría tocar tan bien como Apolo, Marsias fue despellejado vivo. Los sátiros, las ninfas y los faunos lloraron su muerte y la Tierra se humedeció tanto con sus lágrimas, que se formó un río” (Carr-Gomm, 2003: 156).

<sup>74</sup> Habrá que recordar que ha sido recurrente en la historia de la pintura el representar la mitología griega como es el caso de este autor o de la escuela simbolista.



*El vuelo de Marsias*  
José de Rivera, 1637

herbórea corona que lo deifica aún más. Del lado derecho del cuadro está el tronco de un árbol que puede suponerse muy grande dado el grosor del mismo. Atrás de este hay tres personajes que acentúan la escena; por un lado porque al mirarla hacen centrar la atención en el combate pero, además<sup>75</sup>, uno de ellos tiene las manos en las mejillas –kinética-- y mira sorprendido y asustado –síntomas--. Uno más mira al cielo absolutamente sorprendido. Otro mira la trágica escena por arriba del hombro de quien se toma las mejillas. La lectura de los síntomas permite ver que el contraste en las expresiones de los rostros de todos los personajes le da sentido a la obra, así como el contraste entre el cuerpo y el rostro de Marsias: el cuerpo dice que ha caído y está siendo maltratado, pero el rostro muestra un agónico grito de dolor que contrasta aún más con el impávido, suave, casi dulce rostro de Apolo. A punto está de matar a un mortal y ello no le causa el menor tormento, nada en Apolo parece tenso, atormentado, esforzado. Es como si la imagen siempre presente del “dios de la belleza”, nunca se trastocara; a punto de matar, sigue siendo bello. Pero el rostro de Marsias, su agónico grito de dolor y los rostros de los otros personajes, realmente sorprendidos y aterrados, dicen lo que verdaderamente se está viviendo: el acontecimiento es la muerte del flautista que osó retar a un dios, pero la vivencia es el dolor, el sufrimiento, la agonía de Marsias. Nuevamente hay aquí un ser terrenal castigado por designio divino, como Laocoonte, como Sabino y Cipriano, pero no hay una lucha, una muerte heroica como en el primero, ni tampoco resignación como en los segundos, sino que hay desesperación, agonía, un despavorido grito de dolor.

Al concentrarse en los síntomas llama la atención la serenidad del rostro de Apolo, en contraste con la expresión de horror de Marsias, fortalecido con la estupefacción y también miedo de los pequeños personajes de la derecha; pero a diferencia de lo visto en el Laocoonte, aquí existe el grito despavorido que concentra el dolor de Marsias, cuyo cuerpo –ya anatomizado como lo legó el Renacimiento-- no presenta resistencia. Si se cubren los rostros de los personajes doloridos, en particular el de Marsias, se observa como el cuerpo simplemente yace ahí; la mano izquierda se abre más en sentido de resignación, o quizá súplica, que de resistencia; la mano derecha simplemente está. Es un mito griego pero representado desde nuevos patrones tanto de la vivencia del dolor como de la gestualidad del mismo, así como a partir de la fragmentación del cuerpo iniciada en el Renacimiento, cuando se convierte en objeto; una vez convertido en objeto el cuerpo puede entonces fragmentarse y en esta obra se observa claramente la diferencia entre lo que el cuerpo muestra –falta de resistencia— y lo que el rostro expresa –agonía y desesperación.

El rostro es la clave para ver el dolor con agonía y desesperación mientras el cuerpo lo es para ver la resignación. El rostro adquiere mayor importancia expresiva, como si paulatinamente se fuese olvidando la expresividad del cuerpo completo. Como si al quitar el acento del cuerpo, irlo

<sup>75</sup> Hasta aquí se ha hablado de la proxémica –la ubicación de los personajes en el cuadro–, los objetos –la vestimenta y ornamentos de Apolo, y la kinética –las posiciones de cada uno de los personajes. A partir de este momento se hablará de la kinética y los síntomas.

transformando en una simple máquina, el dolor se fuera conteniendo cada vez más y se revelara únicamente en tensión y resignación, como en el cuerpo de Marsias. Ya no hay heroísmo como en Laocoonte, tampoco cuerpos caídos como en Sabino y Cipriano, ni retorcidos como en el infierno; es un cuerpo tenso y resignado donde el dolor está en el agónico y desesperado grito con el que se le va la vida. Queda la marca de cómo debe ser vivido el dolor, aunque los motivos y sus expresiones —ya no centradas en la kinética de todo el cuerpo sino en los síntomas, principalmente del rostro— se han transformado y han aparecido la desesperación y la agonía como sentimientos que acompañan al dolor.

En esta obra se observa claramente la fragmentación del sujeto y la paradigmática conceptualización del cuerpo; la persona ha sido dividida en mente, cuerpo y espíritu —o términos similares— y se ha buscado qué es lo que le corresponde a cada cual: la razón —ideas, pensamientos, significados, etcétera— son del dominio de la mente, mientras que las pasiones —generalmente bajas y desdeñables— son sólo vividas por el cuerpo y los sentimientos —que se buscan sean bondadosos— son propiedad del espíritu o del alma. Conforme se complejiza y diferencia la experiencia bajo esta lógica, las nuevas categorías caen siempre en alguno de estos rubros, de suerte que las emociones son una parte de los sentimientos y van en el vehículo del alma; la percepción, concebida simplemente como aquello que se obtiene a través de los sentidos, se envía al ámbito del cuerpo, etcétera. Se ha concebido al sujeto de forma fragmentada donde cada una de sus partes tiene dominios específicos. De la misma manera se fragmentan las vías de expresión de la experiencia<sup>76</sup>: una parte del cuerpo puede ser representativa mientras otras pasan desapercibidas, ya no se necesitan los cuerpos completos para hablar de sentimientos, pasiones y emociones, cabe también la posibilidad de presentar algunas de las partes del cuerpo como síntesis del mismo y con ello mostrar la expresión buscada. Si se recuerda que en Marsias el acento ha sido puesto principalmente en el gesto del rostro, ahora existe también la probabilidad de mostrar sólo el rostro, o bien sólo el sentimiento sin necesariamente un cuerpo que lo viva.

Derivado en mucho de esta fragmentación del sujeto, también cambia el lugar del cuerpo y su experiencia, se trasladan los centros de atención, por ejemplo el acento de cierto ejercicio del poder, que solía ser aplicado directamente sobre los cuerpos, se transforma bajo la lógica de que es más económico vigilar que castigar (Cfr: Foucault, 1999). Ya no se piensa que deba someterse al cuerpo —con torturas, castigos y escarnios públicos, azotes como pago de deudas, etcétera— sino internalizar la norma en la persona. Paulatinamente el cuerpo va dejando de ser el centro de atención —o adquiere otro tipo de atención que a la postre se convertirá en el actualmente nombrado culto al cuerpo, aunque para llegar a éste ha sido necesario un proceso a través del cual el cuerpo ha adquirido el mencionado estatuto de objeto y puede, entonces, ser sometido a tratamientos propios de los objetos: el cuerpo,

<sup>76</sup> En términos de la historia de las artes plásticas aquí se encuentra el rompimiento con el arte figurativo, que a la postre llevará hasta la creación del arte abstracto y conceptual.

que ya no es visto como parte integral de la persona, sino como la maquinaria o el vehículo que la porta, tiene atención en la medida en que es la posibilidad para obtener otros fines que no se refieren a la integración de la persona, sino a lo que ésta puede obtener cuidando su cuerpo--.

Se han buscado otras formas de la experiencia, el dolor ya no es nada más un asunto de la religiosidad y si bien prevalece la significación del dolor experimentado con sufrimiento, se encuentran diversidad de fuentes dolorosas que se acompañan de otra gama de sentimientos como depresión, angustia, incertidumbre, miedo, pánico, terror entre otros. La búsqueda se continúa de forma exhaustiva, tanto que quizá a partir de este momento podría hablarse de algo así como géneros de dolor, pues el abanico de posibilidades se abre enormemente.

Recuérdense algunas muestras ejemplares provenientes de la literatura: en *La muerte de Iván Ilich*, León Tolstoi relata como un "simple" dolor, que aparece de súbito por una caída en la parsimoniosa, edificante y bien armada vida de Iván Ilich, se convierte en un trastorno que lo llevará hasta la muerte; parte fundamental de la completa transformación de la vida del personaje es la falta de explicación --y por ende de cura-- del dolor, pues visita médico tras médico, toma todo lo recetado, sin con ello conseguir que el dolor desaparezca. Finalmente, logra vivirlo como parte de sí, pero ello sucede cuando está cerca de la muerte. Un pequeño pero constante dolor modifica toda su vida. Esto, quizá, no es difícil imaginarlo pues de hecho, es sabido cuánto puede alterar un dolor de cabeza que durante todo un día está presente; pero piénsese también en todo lo que involucra el dolor. Cuando alguien va a ser sometido a una operación, cuyo tratamiento fue determinado por la existencia de un dolor que se desea curar, toda la vida se ve alterada y, por supuesto, las emociones, percepciones y sentimientos también, pues como ya se ha dicho, un dolor nunca viene solo. Angustia por lo que está pasando o podrá suceder; nerviosismo o miedo ante la operación; preocupación por el trabajo o la familia que no se estará en capacidad de atender; tristeza ante el estado actual e incluso puede ser que se llegue el momento de preguntar por qué han sucedido así las cosas; si los resultados no son los esperados, puede llegar la angustia o la depresión --sobre todo ante el dolor crónico es muy común llegar a preguntarse el famoso "por qué a mí"--; etcétera.

Hay, entonces, dolor en la experiencia cotidiana y éste puede deberse a diversas causas y estar acompañado también de la incertidumbre o la angustia, como en la conocida vida del Raskolnicov de *Crimen y castigo* de Dostoievski quien, tras el asesinato de la vieja usurera reconoce tanto el asco por haber cometido un acto carente de estética, como el dolor permanente de su desolación. También, como lo hace saber Kierkegaard, quien tras romper su relación amorosa con Regina Olsen, escribe *Temor y temblor*, el dolor puede estar antecedido o ser vivido como miedo --pánico, terror, pavor-- ante la pérdida --por separación o muerte--, cuyo dolor sólo es imaginable por quienes lo hayan vivido pues se sabe también que el dolor no es traducible, a nadie puede hacerse saber cómo es el propio dolor; aun cuando lo que sí podría saberse es, lo dicho a lo largo del tiempo sobre sus causas y cómo debe manifestarse.



Sin duda, uno de los paradigmas del dolor crónico derivado de la experiencia emotiva —es decir donde el dolor no es causado por daño orgánico alguno— es el de la imposibilidad o pérdida amorosa y, sin duda, ha sido Goethe, en su afamado libro *Werther*, uno de los que con mayor maestría ha relatado el acontecer de tales sentimientos. El joven que le da nombre al libro, profundamente enamorado de una mujer inalcanzable, va desvaneciendo su vida en tal imposibilidad, siempre sufriendo, siempre en el dolor de no poder realizar su amor, hasta que lo lleva a suicidarse. Es toda una vida construida en el dolor —donde todas las experiencias y las interpretaciones del mundo están permeadas o determinadas por el mismo— cuya única salida, finalmente, es la muerte.

Así, conforme hay mayor alejamiento de la carne, empieza a buscarse el dolor en múltiples fuentes y a expresarlo de otras formas, ¿cuántas de ellas se pueden entonces reconocer? Es aquí donde más útil puede ser la evocación de las codificaciones de la dinámica gestual. Sin perder de vista las innovaciones propias de estilos, técnicas y escuelas<sup>77</sup>, además de tener presente la constante construcción de nuevos saberes, es posible ubicar perfectamente al dolor e incluso observar con qué diferentes sentimientos se encuentra asociado. Así, se habla de los llamados “males de época”, como ha sido nombrada la depresión en el siglo XX, y todo parece indicar que la angustia será la del XXI. Pero la angustia va cobrando forma desde el ajetreado siglo XIX (ilustración 14: *Sacrificio* de Auguste Préault, 1834. Brown, 1996: 99.).

Aquí hay un interminable grito —que son todos los gritos a la vez--, un grito desesperado, agonizante, angustiante, una de las formas en las que el dolor busca salida. Aparecen rostros desfigurados; no hay ni heroísmo ni abatimiento, sino fuerzas en tensión --dadas por la dinámica gestual en la combinatoria de todos los personajes y en cada uno de ellos--. El personaje de la parte inferior derecha podría ser un Marsias visto desde el ángulo inverso, donde sobresale el grito en el rostro, pero el torso entero se crispa --en la tensión de nervios y músculos del cuello y abdomen--, acción enfatizada por la mano que, sumamente tensa, intenta detener el dolor. El personaje de la esquina superior derecha recuerda aquel del mausoleo egipcio, pero el dinamismo de éste, a punto de salirse del recuadro, evoca desesperación. La figura central, la madre con el niño, casi se ahoga, es como la constatación de la permanencia del dolor sin salida y la angustia que provoca. Los personajes de la extrema izquierda parecen ya muertos, lo que muy probablemente incrementa la angustia de los otros; el de la parte inferior exhaló su último suspiro, el de la parte superior aparenta haber muerto de un garrotazo eternizando un dolor seco, letal. La última figura, de mirada impávida, semeja un testigo inmutable de una escena de horror, lo que multiplica la angustia y desesperación. Bien podría pensarse que es una escena tomada de la vida real: un campo de concentración o una masacre.

En esta obra la kinética, la proxémica, los síntomas y los objetos se funden; es la desesperación —síntoma— lo que lleva a la posición de un rostro —kinética--; el dolor —síntoma-- , lo que jalonea el

<sup>77</sup> No hay que perder de vista que en la propia historia de la pintura hay un doble giro: uno correspondiente al advenimiento del arte abstracto —en oposición al figurativo— y otro el llamado proceso de psicologización, relacionado con la introspección y búsqueda de mostrar la vivencia interna de sentimientos, sensaciones, pensamientos y demás, que no necesariamente deben expresarse con cuerpos.



*El sacrificio*  
Auguste Préault, 1834

cuello —kinética—; la sobreposición de los rostros y sus cabellos —proxémica—, lo que genera angustia, agonía y desolación —síntomas— y el casco —objetos— de uno de los personajes, con la cabeza erguida —kinética— y rostro inmutable —síntoma—, lo que causa perplejidad y, nuevamente, desolación.

En este cuadro se han sintetizado dos características importantes: la primera corresponde a la ya mencionada fragmentación del cuerpo, en la que los rostros pueden servir como expresión de la totalidad; una especie de metonimia en la cual la cabeza —que, se ha dicho, resguarda a la mente por creérsela vinculada únicamente con el cerebro— tiene la capacidad de representar a todo el cuerpo e, incluso, al sujeto en su totalidad<sup>78</sup> y, la segunda, que son significaciones agregadas a la experiencia de dolor, es decir, la angustia, la desesperación, la agonía y la desolación.

Así, se llega a la búsqueda, reconocimiento y representación de la vida interior de los humanos —contexto—: un grito derivado de lo más profundo de la experiencia, que sólo deja saber la desesperación y la dolorosa angustia de quien lo emite (ilustración 15: *El grito* de Eduard Munch, 1893. Brown, 1996: 111). Esta obra no pertenece al arte figurativo, sin embargo las categorías planteadas para revisar el sistema de la gestualidad valen igual, pues esta pieza permite llevar a cabo una interesante reflexión que da cuenta de la transformación ya no sólo de los saberes, sino la base de su construcción. Es sabido que con el advenimiento y consolidación de la escritura, la relación del sujeto consigo mismo y la relación entre objeto conocido y sujeto cognoscente se transforma de manera definitiva. En las sociedades orales, ambas categorías se encontraban fundidas pues el saber y quien lo sabía pertenecían a una misma dimensión donde la voz, la escucha y la memoria tenían un lugar privilegiado, asunto que se transforma cuando la escritura se convierte en la depositaria y memoria del saber (Cfr: Havelock, 1994, Pérez Cortés, 2004 y 2005). Esta misma distinción ha de hacerse válida para las representaciones gráficas, pues la obra ya no es leída considerando al sujeto que la observa —como se señaló para la lectura de los códices precolombinos—, sino que ambos pertenecen a dimensiones distintas, donde el objeto deja de fundirse con el sujeto, sin implicar que el sujeto no participa en la lectura, sino que lo hace de manera diferente, es decir, distinguiendo con claridad al objeto de conocimiento como diferente de sí. En este sentido, es posible realizar una doble lectura de la siguiente obra: una centrada en lo que la pieza representa y otra, donde se aprecia lo que el observador percibe de ella.

Dentro del contexto se han visto los cambios dados dentro de la propia historia de las artes plásticas y, sobre todo, de los conceptos de cuerpo y de las nuevas significaciones que acompañan al dolor: Es la entrada al siglo XX. La proxémica se sigue leyendo igual pues con ella se observa la figura central que inunda todo el cuadro. La kinética tiene grandes variantes pues sólo se adivina la silueta del personaje<sup>79</sup>. Pero en los síntomas está dada la gran fuerza gestual de la obra; de hecho es

<sup>78</sup> Sin duda, en los tiempos actuales el rostro toma el lugar de la totalidad del sujeto; para la mayoría, es la única parte del cuerpo que permite distinguir a las personas.

<sup>79</sup> Parecido, de alguna manera, a lo que sucede, en términos de gestualidad, en el arte medieval donde los personajes solamente están insinuados sin poner mayor atención a las peculiaridades y características de los cuerpos.

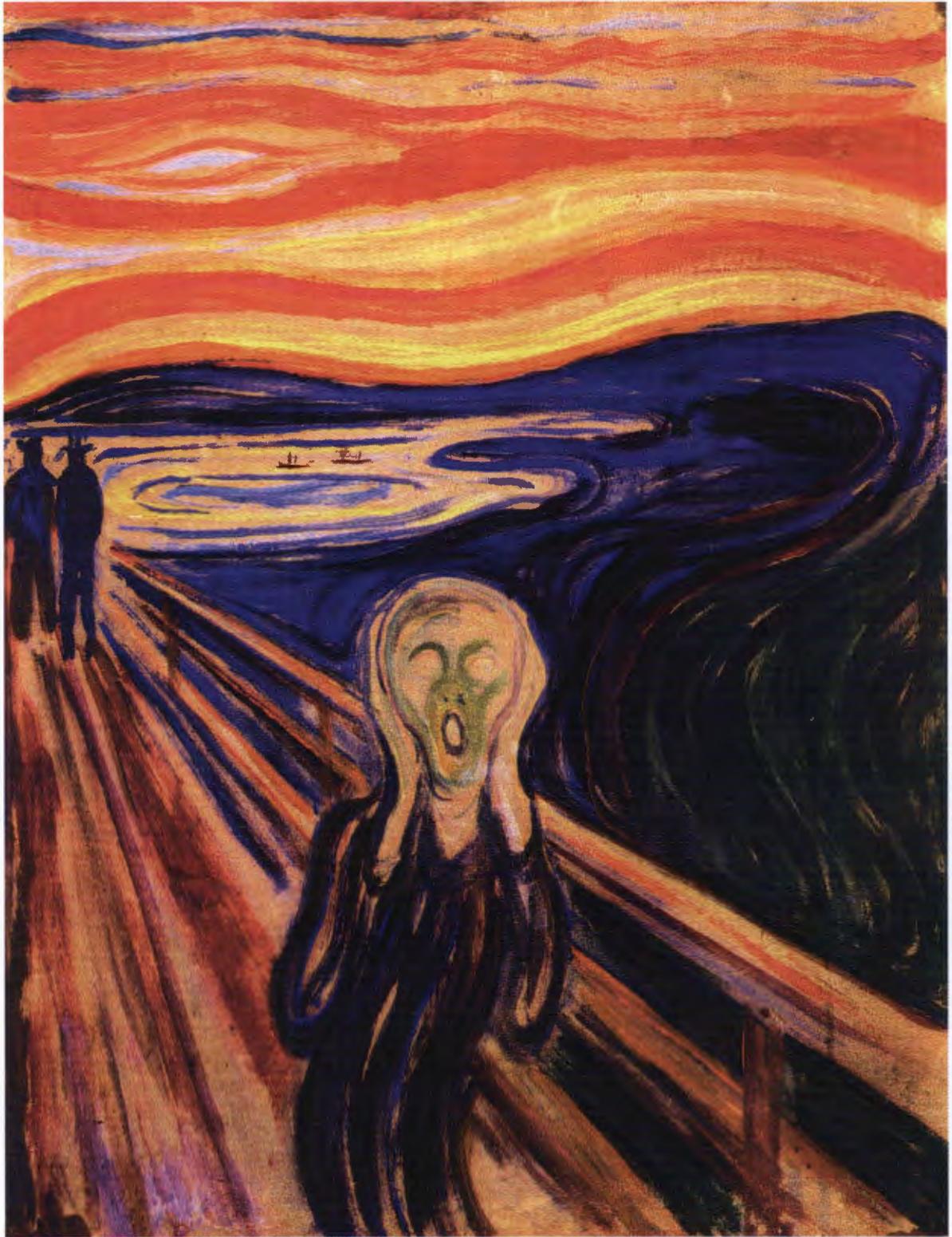
una obra todo síntoma<sup>80</sup>, toda emoción, toda expresividad, todo sentimiento. Y es también el acento que se pone en la plástica desde aproximadamente estos tiempos y en adelante.

El cuerpo ya no es más un cuerpo, sino una silueta que se adivina cuerpo –kinética–; unas líneas de tinta curvas y prolongadas hacen el torso, otras más delgadas y dobladas hacen los brazos y concluyen en las manos que toman las mejillas y las orejas de un rostro que tampoco es rostro ya, sino cinco círculos en lugar de ojos, boca, nariz, en una silueta con forma de cráneo –kinética–; pero la forma y las simples oquedades asustan, es como un cuerpo vaciado –síntomas– que al gritar se queda vacío, como un vacío que se expande por todo el cuadro. Pero sigue siendo un cuerpo, un cuerpo grito. ¿Qué clase de dolor provoca un grito así? ¿Cuán fuerte dolor puede salirse de quien lo vive hasta convertirlo todo en grito? ¿Cuál es la magnitud del dolor capaz de lograr que todo sea un grito, que todo se viva desde el dolor? Prolongadas líneas de color café, ocre, sepías emulan un puente –objetos– atrás del cual caminan dos caballeros, o dos siluetas azul con negro que así se adivinan, con unas manchas como sombreros –objetos– que emulan caballeros. Abajo del puente –objetos–, más líneas de color, negras, moradas, grises y otras amarillezcas, hacen el movimiento de las aguas; por allá unas pinceladas simulan lanchas –objetos–. Más arriba, líneas rojas, amarillas, naranjas con un toque azul morado, hacen el cielo –objetos–. Todas las líneas juegan a partir del personaje central y parecen la extensión del grito –síntomas–. Es un cuerpo grito en un ambiente que es también un grito. Todo grita, todo es dolor, todo es doloroso grito. Angustia, desesperación, agonía, dolor, dolor, dolor. Es un grito que es dolor, o es dolor que sale en un grito. Es un grito doloroso, es un grito que duele. El dolor hace al grito, el grito causa dolor.

La anterior descripción corresponde a la primera lectura señalada, referida a lo que la obra representa por sí misma; sin embargo, *El grito* de Munch se ha relacionado las más de las veces con angustia (Gombrich, 1994: 468) pues es lo que el observador percibe en ella –segunda lectura–: el personaje aparece sumergido en su propio dolor –tal y como ha sido descrito con base en las categorías del sistema de la gestualidad– lo que le provoca angustia agónica al espectador –lo que comúnmente se señala a partir de la percepción–. La disociación del objeto conocido y el sujeto cognoscente a partir del establecimiento de la escritura, como la fragmentación del sujeto en cuerpo y mente –o alma o espíritu– repercuten en la forma de pensar al cuerpo y de realizar obras gráficas, así como en las posibilidades de lectura de las mismas, giro que será fundamental sobre todo para el advenimiento del arte abstracto, concreto, performático, conceptual, de instalación y lo propio de la vida actual.

La primera lectura realizada se apoya también en la vinculación con otra obra; recuérdese que la lectura del sistema de la gestualidad y de las dinámicas gestuales es posible tanto en obras singulares como en piezas provenientes de un mismo contexto, aunque no sea histórico, tal y como ha sido llevado a cabo con pinturas provenientes de distintas épocas pero enmarcadas dentro de los preceptos del catolicismo. Así, puede relacionarse *El grito* de Munch con *Eco de un grito* de David Alfaro Siqueiros (1937, Brown, 1996: 121), con lo cual bien se puede tener un doloroso grito con su pavoroso eco, aquello que hace interminable a la voz del quejido.

<sup>80</sup> A diferencia del arte medieval en donde la expresividad gestual estaba dada principalmente en la kinética.



*El grito*  
Edward Munch, 1893



*Eco de un grito*  
David Alfaro Siqueiros, 1937

Devastación. Caos. Sordidez. Pedazos de piezas metálicas por doquier. Fragmentos de algo que fue y ya no es —objetos—. Destrucción. Ni siquiera es posible alcanzar a reconstruir qué es eso que era y no es más. Sólo destrucción. Y por encima del caos, un niño, demasiado delgado, demasiado chico para sobrevivir a tanto, llora —síntomas—. Sentado sobre restos, las piernas semi dobladas, la derecha más que la izquierda; los brazos semi doblados, el derecho menos que el izquierdo —kinética—; con una tela violentamente roja cubriéndole el torso —objetos—. Lloro. Todo el ambiente es de grises metálicos, pedazos brillantes, fragmentos de tonos violáceos, sólo la tela que cubre al niño es roja, violentamente roja. A la altura de la cabeza del niño que llora, está magnificada —kinética—, la cabeza del niño que llora —síntomas—. Es un llanto grito y es el eco de un grito —síntomas—. En medio de la devastación, prendido de dolor, el niño grita llora, llora grita y es un grito cuyo eco es aún más fuerte, aún más grande, aún más elocuente con la magnitud del dolor. La cabeza es un dolor grito llanto, llanto grito dolor, grito de dolor, llanto de dolor, llanto, grito. Es, otra vez, una obra todo síntoma: dolor, dolor, dolor que se vuelve llanto, que se vuelve grito y un eco que es más grande que el mismo grito. La kinética y los síntomas dicen de un niño que sólo grita y llora, no hay más movimiento que el eco del grito, el eco del llanto, el eco del dolor. La proxémica ubica a todos los fragmentos haciéndolos un caos; sólo el niño tiene forma precisa y el eco es más grande aún que él. Los objetos yacen desperdigados y la tela, el único objeto reconocible, es violentamente roja. En pleno siglo XX —el contexto—, puede pensarse que son los momentos inmediatos posteriores a un bombardeo aéreo o cualquier cosa por el estilo, de esas que han sobrado por estas épocas; y el resultado, un dolor convertido en grito, en llanto y de nuevo en dolor, llanto, grito, con un eco que es todo el dolor y todos los gritos a la vez. El dolor ha sido representado en abstracción; ya no se cuenta con un sarcófago —remitente inmediato a la muerte—, un mito, la vida de un santo, un evento particular como una masacre, sino que aparece seco y crudo: el dolor es.

Pues la fragmentación del sujeto y del cuerpo han hecho posible que las emociones y los sentimientos como el dolor, simplemente sean, sin necesariamente alguna fuente concreta que los produzca: es posible representar cualquier cosa sin que sea menester darle alguna justificación. Además, la progresiva autocontención de las emociones propia de la modernidad (Cfr: Elias, 1985 y 1994) crea otra fuerte significación ante el dolor que es el abandono, sobre todo, como sucede con frecuencia ante experiencias secas y crudas como la muerte. Se ha aprendido a vivir ajeno a la muerte, a comprenderla como fin, a enfrentarla —si es que realmente se logra hacerlo— sólo en contadas ocasiones y a dejarse llevar por el dolor que ello produce (ilustración 17: *El último canto* de Saturnino Herrán, 1914. *Espejo simbolista...*, 2005: 212).

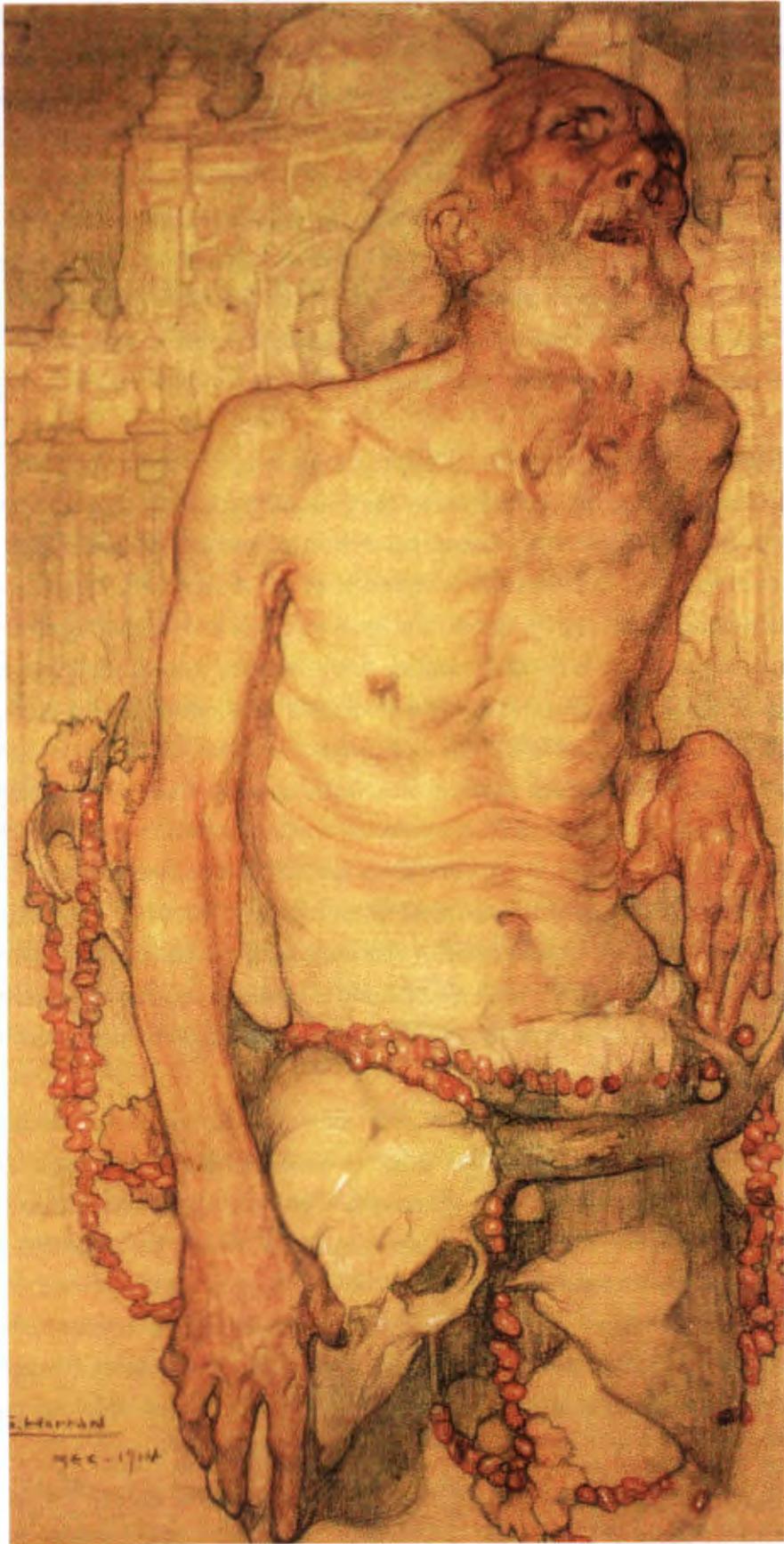
Ubicado dentro del contexto de la corriente simbolista realizada en México a finales del siglo XIX y principios del XX; todo el cuadro es kinética y síntoma y todo el cuadro, en términos de proxémica, está ocupado por el viejo. En realidad prácticamente no hay nada más, sólo algunos objetos: una silueta de un edificio por detrás, y una osamenta ornamentada, en especial esta última, dan el toque de desolación y dolor que se suma al gesto del viejo.

A partir de la kinética y los síntomas se observa que no hay más que un viejo recargado en algo. Atrás, la silueta de un edificio, pero en realidad no hay más que un viejo que, sobre el antebrazo del brazo izquierdo flexionado, se recarga en algo. Delgado, con la piel ajada por los años, la barba y la cabellera cana, el torso encorvado. Un dato de los objetos relacionado con los síntomas es que a la altura de la cintura sostiene, con la mano derecha, una osamenta de venado. Los cuernos parecen rodearle la cintura. En las astas cuelga un collar de piedras rojas y flores, dato demasiado cándido para la expresión de la osamenta que, aún siéndolo, parece mirar con furia con el único ojo —o de la oquedad del ojo libre, pues la otra está cubierta por la mano del viejo—. De pie y encorvado, dando el frente casi en su totalidad, el viejo, además, tira la cabeza para atrás; los ojos están cerrados, la boca semiabierta. Otra vez es un gesto conocido, se ha visto desde el Laocoonte y es otra vez en el contraste entre el gesto y el rostro donde aparece la vivencia y no ya solamente la situación. Ambos, el Laocoonte y el viejo, están a punto de morir, abren la boca con el último aliento, en el último canto, la exhalación del último dolor; pero el Laocoonte luchaba y este viejo tan sólo se despide, ya ni siquiera hay resignación, tan sólo la muerte que dolorosamente llega.

Un hombre está al pie de la muerte y se despide dolorosamente. Su cuerpo se ve ajado por los años, su piel ha perdido toda tersura, su cabello y barba muestran su larga edad. Todo él languidece, su rostro dice que ello le causa dolor, y se observa aquí otra marca de las significaciones de la experiencia del dolor: el abandono. Curiosamente aquí podría verse un profundo dolor sin necesariamente saber cuál es su causa, simplemente ver su profundidad; sin embargo, el título del cuadro hace saber que la fuente de dolor es la muerte y, con ello, hace posible conocer también cual es la visión al respecto, lo que implica, también una visión del cuerpo y su experiencia.

En estos días, que bien pueden nombrarse de una fuerte inclinación a la asepsia, sobre todo en las ciudades, siempre artificiales, en las que poco contacto se tiene con el planeta y la muerte, se ha aprendido a vivirla a distancia o de forma extremadamente dolorosa; cosa que sucede de forma muy distinta en otros tiempos u otros lugares, donde el contacto con la muerte era o es cotidiano. La muerte suele vivirse con mucho dolor —en lo que también tiene que ver la conceptualización de la misma, es decir el pensarla como un fin y no, como en otras sociedades, como parte de la vida misma— y resulta ilustrativo de las significaciones del dolor que la mayoría de las veces haya una suerte de atónita consternación ante la misma, como si todos los sentimientos mencionados e ilustrados se dieran de forma conjunta ocasionando, como en el cuadro de Herrán, abandono ante el dolor que ocasiona la muerte.

En estos tiempos, también denominados de terrorismo psíquico, donde un sin fin de discursos se mezclan para mantener dominios, poderes, ganancias y controles; se está sometido a infinidad de fuentes de dolor que ni siquiera se alcanzan a imaginar; sin embargo, se ha aprendido bien: ante el dolor es menester sufrir y todo aquello que pueda producir dolor debe ser evitado, aunque sin omitir





este doble juego del dolor a distancia que, como ya no se le mira, pareciera que es posible ser inmune a él. Se evita el dolor; incluso al inflingirlo siempre se puede voltear el rostro para así negarlo; en vez de asumirlo como un sentimiento, se ha convertido en una sensación que debe ser evitada, aun por medio de fármacos —pues hasta para evitar el dolor que toda depresión lleva consigo se recurre a las pastillas intentando desaparecerlo— o ya sea ignorando el dolor de los demás. A su vez, tampoco es novedoso decir que se ha aprendido a no manifestar la “vida interior”, se ha enseñado a ocultar los pensamientos y los sentimientos. Los duelos se viven en solitario —salvo los rituales en donde, por supuesto, las actitudes están más codificadas que en la vida cotidiana—; las pérdidas se lloran en solitario y se está impelido a actuar omitiendo o abandonándose ante el dolor y sus significados; la ya señalada autocontención progresiva propia de la modernidad obliga al abandono ante el dolor.

Se ha aprendido a tomar a juego al cuerpo y al dolor, tal y como puede observarse como ejemplo crucial, una vez más, en el medio artístico en el cual los ostentadores del *body art*, quienes plantean una crítica de las condiciones de la existencia a través del cuerpo y lo reclaman como lugar de inscripción de sus *performances* o instalaciones. Es en el cuerpo el lugar en el que se cuestiona al mundo, sin importar si ello tiene tintes de crueldad para sí mismos, siendo así que ciertos personajes transforman su cuerpo por medio de cirugías, señalado que la misma operación es un *performance* artístico y que los resultados son para demostrar que el cuerpo mismo “es un campo de batalla” e instrumento de burla. La carne, la sangre, las excreciones corporales son utilizadas como provocación y demanda. Asimismo, hay aquellos que venden artísticamente el dolor, colgándose de la piel atravesada por ganchos y dejando que sean los espectadores quienes pronuncien las exclamaciones de desesperación que ellos mismos se han negado a pronunciar, declarando que en strictu sensu, eso es un *happening*, acciones que tienen la capacidad de involucrar de forma directa a todos los presentes; pero también, al burlarse del dolor, sostienen que las sensaciones y demandas corporales son algo de lo que habría que desembarazarse, puesto que el cuerpo es obsoleto, sin valor alguno y, preferentemente, habría que modificarlo con repuntes tecnológicos que reduzcan sus limitantes.

Pareciera que el cuerpo, cansado ya de tanta omisión, hubiese tejido sus reclamos, exigiendo atención aun a costa de sí mismo. Simplemente obsérvense las muestras más recientes de expresiones de los últimos estilos que buscan combinar la plástica con lo escénico y que, en realidad, resulta difícil considerarlas artísticas, aun cuando así se autodenominen. Son una auténtica agresión y un grito desesperado por reencontrar al cuerpo, paradójicamente, con plena consciencia, tras mutilarlo, clavarse el sexo, cortarse, vender la sangre o hacer pinturas con ella. Es ya el límite entre la reconsideración de todo lo vivido y mostrado artísticamente hasta ahora, y la necesidad de redescubrir al cuerpo en la búsqueda de la reintegración del ser consigo mismo y con una nueva forma de existencia y cosmovisión.

Como se ha visto tras largo recorrido, el dolor se ha vivido bajo determinadas significaciones culturales que cuentan con expresiones específicas, gestualidades propias de la experiencia

significada. Además de observar las distintas conceptualizaciones del cuerpo subyacentes a cada representación, en cada imagen se ha resaltado una de las significaciones más importantes que han acompañado al dolor. Con la escultura del Laocoonte se ha exaltado la significación del dolor heroico, estético, sublime. A partir de las imágenes del Cristo sangrante se ha enfatizado la vivencia de la culpa y del dolor con sufrimiento. En la pintura del martirio de los santos Sabino y Cipriano se ha resaltado la marca de la resignación ante el dolor. En el fragmento que presenta a María Magdalena se ha observado nuevamente la actitud de sufrimiento ante el dolor, pero ahora en un doble sentido, el sufrimiento propio y el derivado de la comunión con el sufrimiento del otro; a la vez, en esta obra se ha resaltado también el sentimiento de ansiedad. En el cuadro de los condenados en el infierno se ha visto la poderosa significación del temor. A partir de la imagen de San Jerónimo se han señalado las marcas de pena y piedad. Con el cuadro de Marsias se ha dado cuenta de la agonía, al igual que en la pieza de Préault, en donde además hay angustia, desesperación y desolación. Con la obra de Munch se destacó la retroalimentación del dolor que es un grito, mismo que genera dolor y angustia y con Siqueiros, como eco de la obra de Munch, se vio la crudeza del dolor. Por último, en la obra de Herrán se constató la significación y actitud de abandono ante el dolor.

El análisis de las representaciones gráficas con base en las categorías del sistema de la gestualidad ha posibilitado ver tanto las diferencias como las semejanzas en la construcción de las significaciones y experiencias del dolor. Como se ha visto en esta trayectoria de imágenes, se encuentran distinciones y recurrencias gestuales: al analizar cada una de las ilustraciones a partir de criterios de pertinencia, relevancia y contraste, se han observado las diferencias y la forma en la que se han expresado las distintas significaciones más representativas que han acompañado al dolor en Occidente —culpa, resignación, sufrimiento, ansiedad, miedo, piedad, pena, desesperación, agonía, desolación y abandono—, a la vez que se han señalado también las semejanzas. Los cuerpos han aprendido las diferentes gestualidades, tanto como la gráfica ha apelado a ciertas recurrencias: en las representaciones del dolor siempre aparecen cuerpos contorsionados —encorvados, exaltados o retorcidos hasta casi reventar, ya sea heroicamente como en el Laocoonte, abatidos como Sabino y Cipriano, sufrientes perdiendo todo posible control como en el infierno, resignados como la Magdalena, yacientes como Marsias, paralizados como en Munch y Siqueiros o lánguidos como en Herrán— pero siempre en posiciones que no se reconocen como propias de las formas ordinarias del movimiento; nunca están de pie o caminando, sino siempre doblados de formas excesivas, con mucha tensión, o ya en el abandono. Asimismo se encuentra, casi siempre, la apertura de la boca —ya sea de esfuerzo como en el Laocoonte, desesperada y angustiosamente como en Marsias, en un último suspiro como los personajes de Préault, o ya sea desgarradoramente como en el cuadro de Munch o el de Siqueiros— como si el dolor anidado en las quedades del interior buscara alguna salida, como el aliento que sale del cuerpo y lo abandona, y pudiera desaparecer.



Se han visto los distintos modos de ser del movimiento y lo que se ha dicho sobre la comunicación no verbal para llegar a establecer lo que en el presente texto se considera como comunicación corporal, es decir, gestualidad. Así, se ha establecido lo que se entiende por gesto y la forma en que se considera puede analizarse, que es entendiendo a la gestualidad como sistema cuyas categorías se ha dicho que son: síntomas, kinética, proxémica, objetos y contexto. Se ha revisado al gesto como construcción cultural a partir de la altamente significativa experiencia del dolor; para ello se ha rastreado, con apoyo de imágenes provenientes de la plástica –lo que llevó a observar cómo ha sido construida y cómo puede leerse la gestualidad en este código--, cuál ha sido la elaboración tanto discursiva como gestual de las distintas significaciones presentes en la experiencia del dolor en Occidente.

Pero hay el deseo de ir aún más lejos y observar formas más complejas de gestualidad, aquellas en las que los cuerpos en movimiento tienen el explícito objetivo de querer decir algo. Habrá que acercarse entonces a la danza, sublimación del gesto y del movimiento. Habrá de llevarse a cabo una transformación, pues hasta ahora se han analizado obras gráficas, pinturas y esculturas que, por su propia naturaleza, son “estáticas”, en tanto que ahora se revisarán fotos –ciertamente imágenes también “estáticas”--, pero que provienen del dinámico mundo de la danza, donde el registro del significado es distinto. Anclada en los mismos principios que subyacen a todo el movimiento corporal, aquellos que son puntos de partida y se encuentran en la estructura anatomofisiológica, y tomando como punto inicial a la gestualidad que se vive en la cotidianeidad, la danza es, como se verá, gestualidad sublimada, movimiento constante que elabora discursos. Se explicará, entonces, qué es lo que se entiende por danza, cómo se construye y cuales son sus cualidades. Pero, dado que el universo dancístico es muy amplio y se busca realizar una cartografía del cuerpo en situación, del gesto en situación, habrá que centrarse, al final, en la danza contemporánea por ser representativa de la sociedad actual, para analizarla bajo los mismos principios con los que se ha revisado a la gestualidad en la construcción del mismo gesto que se ha venido viendo, el del dolor, pero ahora como es dado en la actualidad y a partir, precisamente, de la danza contemporánea.



*El suelo. A ras del suelo. Hasta ahora sólo he vivido a ras del suelo, mirando al suelo -1... 2... 3...-, atenta al suelo -1 yyy 2 yyy 3...-, uniendo el suelo que va de mi impulso, de la volición de mi ser, de la rotación, del girar sobre mí misma (y sin poder pasar nunca de diez y seis, diez y siete, diez y ocho fouettés, soñando con los Grandes Cisnes Negros que alcanzan a redondear treinta y dos...) hacia la luz aquella, cabo de candilejas -faro y meta- que, prendida a la orilla del abismo negro poblado de cabezas, marcará mi regreso a una efímera inmovilidad de estatua que busca la inmovilidad de la estatua en el inseguro equilibrio -aquietamiento aparente- de músculos que se fatigaron en la lanzada, sosteniendo un pecho que mal contiene sus apresurados respiros, sus pálpitos subidos a la garganta, con los brazos repentinamente alzados sobre la cabeza en ojiva temblorosa y endeble. El suelo. Medida del suelo. Tranco, salto, levitación, anhelada ingravidez sobre el suelo. La danza. La danza siempre, oficio de alción.*

**Alejo Carpentier**  
**La consagración de la primavera**

### III La danza... siempre la danza

*La danza no puede ser sólo una cosa porque implica experiencias públicas y sugiere fantasías íntimas; es, a un tiempo, susurro de emociones y alarido angustioso de cuerpos contruidos, adiestrados y con frecuencia torturados.*

*El hecho dancístico es secuencia de deslices y escaladas, es contracción, respiración y sonrisa, placer, guiño, dolor y jadeo, salto y caída, paso, pulso y pirueta, carrera, zancada, elevación, giro y descenso, avance, retorno, enraizamiento y estabilidad fugaz... lejos del equilibrio, porque el equilibrio deviene en estatismo y la danza es y requiere movimiento.*

Lizarraga



omplejo hacer, la danza se ha constituido como la sublimación de la gimnasia corporal que a través de una larga trayectoria de adquisición técnica —y aquí vuelve a aparecer Marcel Mauss— entrena los cuerpos para que estos, portadores ya de un saber, puedan manifestar algo más con su movimiento. El cuerpo no sólo mide sino que se mide y se descubre; lo que era técnica se convierte en modo de ser: la danza, si bien se construye tras un arduo entrenamiento técnico, a la larga, de tan introyectado en el cuerpo, se convierte en modo de ser; ser bailarín es vivir como bailarín, siempre con el cuerpo “a flor de piel”.

La danza... siempre la danza... es una dimensión, casi exclusiva, en donde “toda la verdad se le da al cuerpo”; es éste el que sabe, es éste el que habla y el bailarín es de los pocos seres que viven considerando al cuerpo, pues es su modo de ser<sup>81</sup>. En todo evento dancístico se pone en juego un saber y un hacer construido cotidianamente, un juego de tiempo y espacio específico y un discurso que, si bien ha sido tomado de la cotidianidad, tras nueva codificación se lleva y se presenta exagerado, exacerbado, recodificado o sublimado.

En la danza el cuerpo vivido es la inmediatez, cada segundo los músculos avisan su condición, los sentidos están exaltados; el yo, el aquí y el ahora están centrados en el movimiento, en la fuerza, en los umbrales de la kinesfera, en la vitalidad para, pese a todo o por todo, mantener el movimiento. El bailarín goza de una particular experiencia del cuerpo vivido pues las exigencias de la técnica le obligan a percatarse del funcionamiento de los miembros, los órganos, los músculos; de su capacidad y condición. El cuerpo se vive intensamente y se tiene que apelar a sus demandas de forma constante: dolor, hambre, fatiga, mismas que de ser desatendidas propiciarán el decaimiento de sus objetivos. A diferencia de la consabida poca atención que suele brindársele al cuerpo, el bailarín se vive a partir de él.

<sup>81</sup> Aquí podría decirse lo mismo de los deportistas; sin embargo, lo que distingue al deporte de la danza es que ambos son un hacer, pero la danza es, además, un decir consciente.

Sentido primordial en la danza es darle vida al movimiento, mas no la cotidiana gimnasia corpórea, sino el movimiento con sentidos o significativo, aquel en donde los actos, las acciones y la conducta están programadas para decir algo y en donde, por ende, el cuerpo percibido —el propio y el otro— serán, en un camino de ida y vuelta, lo que creará y recreará sentidos, significaciones, simbolismos. Todo bailarín sabe que su desarrollo depende del cuerpo percibido —el propio y el otro—, pues en buena medida el aprendizaje está dado por la asimilación de lo percibido y por lo que el otro percibe. Tanto a nivel técnico como expresivo, la percepción es fundamental. Se aprende observando al maestro —en muchas ocasiones más que de lo que éste diga—; se aprende de lo que los demás perciben de uno mismo, lo cual pasa a formar parte del cuerpo vivido.

Búsqueda constante en la danza es el crear sentidos, significaciones, mismos que, a partir de datos culturales, posibilitarán al cuerpo interpretado y harán comprensible a la danza en su conjunto; creará cuerpos como textos legibles a partir de sentidos o significados. Los cuerpos en movimiento habrán dicho algo y los interpretantes articularán, según su propia experiencia, los saberes ahí contruidos. Por supuesto, todo bailarín sabe que su objetivo es ser un cuerpo interpretado —de ahí la contundencia del cuerpo vivido y lo fundamental del cuerpo percibido—; esa es la apuesta: decir, dar sentidos, brindar, entregarse al movimiento para con él, o por medio de él, ser interpretado.

Estas son, pues, las razones por las que se habla del cuerpo al hablar de la danza —y viceversa también—: “la danza es la única de las artes que como medio expresivo, como material de construcción primario e indispensable, se sirve del cuerpo humano bien sea animado y movido por el sonido de la música, la recitación de versos, el juego de luces y colores, (...) integrado en una atmósfera eventual escénica y teatral; de todos modos, un cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color, alcanza a construir el particular esquema plástico y dinámico al que llamamos danza. Y no cabe duda que si la danza utiliza además otros materiales para su construcción, siempre habrá de ser llevada a la particularísima función del cuerpo humano que por medio del movimiento rítmico y el gesto creador (...), logra transformar el pesado y sordo cuerpo del hombre en una especie de instrumento vibrante y sonoro. De hecho, la danza es una auténtica ‘síntesis humana’ de los diversos elementos estéticos presentes en las otras artes: por ejemplo, será el sonido el que encontrará en el gesto del bailarín su representación, o será la palabra y lo serán también los mismos elementos de la pintura y de la escultura: el dibujo que trazan los brazos, las piernas, los pies, en el desplazamiento de la bailarina, y en el movimiento de sus miembros ágiles; el claroscuro, la perspectiva, creados por el avanzar y el retroceder en la escena, el iluminarse y el desaparecer en la penumbra; y será efectivamente la encarnación de la escultura, de esa escultura que hoy a perdido su antiguo contacto con la representación humana y que encuentra en la danza una expresión transfigurada. Sobre todo la música, que además de ser acompañamiento no siempre indispensable, pero a menudo oportuno de este arte, vuelve a encontrar en él muchas de sus leyes y de sus misterios. De hecho tenemos una danza monádica y una danza sinfónica, un contrapunto de

figuras danzantes y una armonía de las mismas; razonablemente se puede hablar de melodía, por el desenvolvimiento continuo de la línea del baile, y de armonía por el entrelazarse y fundirse de las bailarinas reunidas y sincronizadas; y fácilmente puede reunirse el tiempo y la duración de las dos artes, ambas vivientes en el momento de su devenir” (Dorfles, 2001: 309).

Dicho lo anterior resulta evidente que la danza es experiencia. En lo efímero de su especificidad, pues es algo que acontece una vez, después de lo cual ya se ha ido, en esa medida forma parte de la experiencia cotidiana, amén de que los códigos que utiliza son retomados de la misma, y porque la técnica que en ella se utiliza es algo que sólo es posible elaborar de forma cotidiana. A su vez, es experiencia significativa, pues no responde solamente a los avatares de la cotidianidad, sino que ha sido construida *ex profeso* y cargada de sentidos; además, es experiencia liminal, puesto que rompe e irrumpe en los procesos cotidianos. Todo evento dancístico se convierte en un acto liminal, tanto por las particularidades de presentarse en un tiempo espacio definido, que no sólo aparece ajeno a la cotidianidad, como porque la sublima; lo cotidiano se recodifica y se presenta exacerbado: un gesto que puede pasar desapercibido en la calle, es vital para la danza.

Y todo movimiento es expresión de algo, en general de un estado anímico o, dicho de otra manera, cualquier estado emotivo tiende a expresarse en movimientos que quizá no sean prácticos y útiles, al menos que se entienda que son representativos, sino que reflejan el carácter específico de ese estado emocional; en esa medida la danza revelaría, sobre todo, un estado emocional del individuo, y como tal, su punto de partida será la referencia al movimiento como expresión de tal estado.

Así, tal y como se ha comentado a lo largo del presente texto, lo que se ve en la danza son gestos, contruidos culturalmente, en los que a partir de la propia experiencia del cuerpo vivido, percibido e interpretado, según se haya aprendido a vivir las emociones y sentimientos, es posible recibirlos y dotarlos de sentido o, incluso, de significado. La danza es gestualidad, mas gestualidad sublimada, pues utiliza los códigos de expresión corporal cotidiana que se pueden relacionar con situaciones y/o estados emotivos, pero los estiliza, los exagera, los incrementa; es decir, los recodifica para que el cuerpo en movimiento —con apoyo de otros elementos—, sea capaz de transmitir el discurso que se propone.

Cuando se dice que la danza retoma a la gestualidad cotidiana y la presenta recodificada o exacerbada; se hace referencia a una estrategia obvia que puede darse de distintas maneras como en un ritmo inusual (anormalmente lento o rápido) respecto de las acciones comunes; puede ser el movimiento aislado de una parte del cuerpo que normalmente no se mueve en total aislamiento, o un énfasis especial puesto en cierta parte del cuerpo; o bien, la variación en el patrón espacial, es decir, un diseño o trayectoria más amplio o reducido que el que se utilizaría en la vida ordinaria, o formas del cuerpo que reproducen posiciones conocidas pero ejecutadas con ciertas modificaciones que

las apartan de la cotidianidad; o bien una calidad inusual del movimiento como fuerza exagerada, suavidad, relajamiento o gran tensión.

“Frente a otras artes como la pintura, la poesía o el cine, por ejemplo, la danza prioriza las lecturas que parten y se focalizan en la corporeidad más que en la anécdota narrativa, las lecturas que, como la danza misma, se concentran más en el encuentro-desencuentro físico que en el combate verbal (sonoro) y se preocupan por el desplazamiento antes que por lo intenso o sutil de la gestualidad de un rostro. Es por ello que no podemos pensar y comprender la danza si no hacemos un esfuerzo por comprender y leer también el adiestramiento, el rigor y las demandas somáticas (...). Pensar la danza es, en consecuencia, pensar y leer los somas torturados en la construcción de unos cuerpos capaces de abrirse al grito de las formas y cerrarse al murmullo de las sugerencias, guardando para sí (para lo privado) el dolor y el daño físico.

De todas las marcas de la teatralidad en el arte, la danza tal vez sea la que no sólo propone espejos al espectador, sino que se construye a sí misma aferrada a los reflejos del azogue... el bailarín y el coreógrafo, para construir su narración, requieren ‘escribir la idea y leerse en movimiento’ cientos de veces frente al espejo. Incluso rebotando y retroactuando con los reflejos. La danza es, en ese sentido, *doblemente reflexiva*. Por ello, pensar (para leer y comprender) la danza escénica demanda pensar en horas de movimientos repetidos y fortalecidos ante paredes de espejos, en supervisión del detalle y en exigencia acrecentada; horas en las que el bailarín no debe extraviarse en la contemplación de Narciso porque pierde movilidad, pero tampoco debe dejar de cuidarse narcisamente porque entonces corre el riesgo de perder su poder de seducción.

Así, pues, hagamos la lectura que hagamos, también podemos –y debemos— leer la danza en términos de *seducción y peligrosidad*. Ya que todo cuerpo es capaz de seducir (precisamente mediante el movimiento) y toda seducción conlleva sus peligros, tanto para quien seduce como para quien es seducido. Sin embargo, la seducción, como los espejos, tiene una zona ciega en la que se oculta una mediación, un encuentro o un desencuentro, una sospecha, un valor, un agente perverso que revuelve los textos y complica las lecturas... por lo que la danza pasa de ser alegría lícita a misterio y crimen, de ser inocencia a estallido de queja, de insatisfacción a inconformidad” (Lizarraga, 2002: 81).

Los cuerpos llaman a ser vistos –percibidos e interpretados--; la danza seduce, envuelve con su ritmo, con sus formas y diseños, provoca; los cuerpos que danzan invitan a testificar su hacer, quizá a comprender su desenvolvimiento que es tiempo y espacio revivido. La danza... siempre la danza, ¿qué es la danza?

La danza es una apariencia; o, si se prefiere, una aparición. Surge de lo que hacen los bailarines, pero es algo diferente. Al contemplar un baile, no se observa lo que está físicamente

presente (o no solamente), esto es, las personas que corretean o contorsionan sus cuerpos. Lo que se observa es un despliegue de fuerzas en interacción en virtud de las cuales la danza se crea y pareciera ser elevada, impulsada, atraída, cerrada, atenuada; sea un solo o un grupo, rápida o bien lenta, centrada y única en su movimiento. Un solo ser humano puede presentar toda la acción de fuerzas que parecen misteriosas.

Pero estos poderes, estas fuerzas que parecen actuar en la danza no son las fuerzas físicas de los músculos del bailarín, las cuales en realidad son causa de los movimientos que tienen lugar. Las fuerzas que envuelven más directamente, en forma más convincente son creadas para la percepción, y sólo para ella existen, pues dependen del llamado impulso de movimiento que es lo que diferencia un simple ademán de una acción con sentido y que no puede ser fácilmente explicado pues es principalmente percibido.

Esta es la dimensión que aparece inaprensible en la danza: ¿cómo dar cuenta de la fuerza, impulso, energía, de la que se dota un movimiento y que lo hace ser significativo para la percepción? No es nada más el uso de posturas reconocidas culturalmente que dan significación al movimiento —gestos comunes de ataque, de ira, de alegría—, sino las cualidades que engalanan un sencillo movimiento y que no necesariamente son signos pero que portan sentido, nuevamente, para la percepción.

Lo que los bailarines crean es una danza; y una danza es una aparición de poderes --de fuerzas, pues-- activos, una imagen dinámica. Todo cuanto un bailarín hace realmente sirve para crear lo que vemos efectivamente. Las realidades físicas son dadas: lugar, gravedad, cuerpo, fuerza muscular, control muscular, así como elementos secundarios entre los que se cuentan la luz, el sonido o las cosas. Todo esto es real. Es por una interacción de fuerzas que la danza se hace posible; fuerzas tanto externas como internas. De las primeras, la única que aparece como inevitable, como siempre, es la de gravedad y la danza se hace valer de ella: la desafía, la utiliza, se deja llevar por ella, la maneja... en última instancia, es un perpetuo juego entre dejarse llevar por ella y vencerla hasta llegar a los más altos grados de virtuosismo. En ello es donde entran las fuerzas internas dado que, como es ampliamente sabido, la técnica dancística es una construcción de intersección de fuerzas musculares. Pero en la danza todo esto desaparece: tanto más perfecta es la danza, tanto menos se ven sus materialidades. Lo que se ve, escucha y siente son las fuerzas motoras de la danza, los aparentes centros de poder y sus emanaciones, sus conflictos y resoluciones, su elevación y declinación, su vida rítmica. Éstos son los elementos de la aparición creada, los cuales, por su parte, no son dados físicamente sino creados artísticamente.

La danza es un despliegue de fuerzas en interacción, fuerzas aparentes que parecen mover la danza misma. La sustancia de la danza, la aparición en sí, consta de esas fuerzas no físicas, emotivas, pues, que atraen e impulsan, mantienen y modelan su vida. Las fuerzas reales, físicas, que

hay tras ello, “desaparecen”. No bien el espectador ve gimnasia y distribución, la danza se quiebra, la creación fracasa. La danza crea un mundo de poderes, que hace visible la estructura intacta del gesto, de la gestualidad toda, en un juego de espacios, acontecimientos, tiempos y fuerzas.

Juego de modificación y creación de tiempo, la danza es espacio y energía; aunque aquí hay que aclarar que deberá entenderse el concepto de energía como un fenómeno físico susceptible de ser medido y según el cual, una de sus leyes primordiales es que es intercambiable; hasta ahí nada más, pues lejos se está de querer andar por los vericuetos de la mística.

Como se ha señalado, toda experiencia del cuerpo vivido, percibido e interpretado introduce la noción de especialidad y temporalidad en el esquema, la imagen y la postura corporales; todo cuerpo-consciencia se ubica espacialmente presente como ser-en-el-mundo. Aprender la totalidad del cuerpo es vivir el cuerpo y no sólo reflexionar sobre él como objeto o como suma de movimientos en secuencia. El cuerpo como ser en situación es una totalidad y no un sistema de partes, es un constante estar aquí. El esquema corporal es la fundación del conocimiento de la espacialidad corporal; de hecho, el esquema corporal no se presenta como una proyección de forma o como una imagen del propio cuerpo, sino que da un conocimiento inmediato y un sentido del movimiento —en el cual se involucra, entonces, el conocimiento de la temporalidad a través del juego de la imagen y la postura corporales—, que al ser visto desde el exterior del cuerpo se convierte en gestos. Las sensaciones se llenan de sentido a través del esquema, la imagen y la postura corporales —que involucran al cuerpo vivido, percibido e interpretado—; los gestos y movimientos existen para cada quien como totalidad. La danza, que es gestualidad, se vive como totalidad y no nada más por ello, sino porque el bailarín —como todo sujeto— toma un punto de vista del mundo porque el cuerpo es ese punto, a partir de ahí se establece la ubicación, dirección, cercanía, lejanía, de todo lo demás; en esa medida bien puede decirse que el cuerpo extiende su espacialidad hacia el mundo y, dado que no es posible hablar de espacio sin hablar de tiempo, el cuerpo tiene la perspectiva espaciotemporal de sí mismo —como se señaló en el apartado sobre experiencia del espacio tiempo— y del entorno. De tal suerte que la danza, que son cuerpos en movimiento, concibe a su vez universos espaciotemporales propios que son una totalidad.

Además, en una danza no es solamente el o los bailarines los que están en juego, ni siquiera la totalidad de la danza en sí, sino que también forman parte de ella quienes la ven o la perciben sin que necesariamente la ejecuten. Dado que una danza es cuando es, efímera e irrepetible, no queda una obra que pueda ser vista, revisada y reconsiderada, sino que la danza no bien ha empezado a ser cuando ya ha terminado de serlo, es únicamente en el momento en el que se realiza y, por ello, la apreciación del espectador sucede al mismo tiempo en el que la danza se realiza; las lecturas que de ella se hagan dependen de la perspectiva y sus transformaciones, que a su vez se construyen a partir de una exigencia de sentido o simbólica de los hombres acorde con las diferentes épocas y culturas.

Es viable hacer y encontrar sentido a una danza de acuerdo a como cada cultura haya moldeado la percepción y los procesos de sentido y significación; de acuerdo a la experiencia de vida. La actitud de simpatía –o incluso de antipatía-- del espectador en relación con el bailarín, evidente y siempre observado, permite a la danza una facultad de comunicación intersubjetiva diferente –debido a que el cuerpo es una estructura estructurante y en esa medida nunca pasa desapercibido ante nadie; la comunicación cuerpo a cuerpo no sólo moldea la experiencia estética de la danza, sino que se involucra con la experiencia del sujeto en su totalidad-- a la de muchas otras formas artísticas. El asistir a una sucesión rítmica de movimientos corpóreos, en especial si están acompañados de la música, es irremisiblemente contagioso.

“La experiencia visual es dinámica (...) el objeto de la percepción humana y animal no es únicamente un conglomerado de cosas, de colores y de formas; de movimientos y de dimensiones: es en primer lugar, quizás, una interacción entre tensiones dirigidas. Tensiones que no son una contribución añadida por el espectador, a título individual, a imágenes estáticas, sino que forman parte de cualquier objeto de la percepción tanto como la dimensión, la forma, la posición, el color de un cuerpo. Y dado que dicha tensión tiene una magnitud y una dirección, podemos definirla como una ‘fuerza psicológica’ (psíquica emotiva).

En el campo visual hay más cosas de las que percibe la retina. Los ejemplos de ‘estructura inducida’ no son raros: por ejemplo, un círculo no completado aparece como un círculo completo al que le falta una parte. En un dibujo realizado a partir de la perspectiva central, el punto de fuga puede ser establecido por las líneas convergentes aunque efectivamente no se vea objeto alguno en el punto en el que se encuentran. En una melodía, la regularidad del compás puede ser ‘oída’ por pura intuición, y un tono sincopado advertido como una desviación (...) Dichas inducciones perceptivas son distintas a las inferencias lógicas. La inferencia es un proceso intelectual que, además de interpretar un fenómeno visual determinado, le añade una contribución particular. La inducción perceptiva es tal vez una interpolación basada en un conocimiento adquirido precedentemente: pero por lo general es un elemento integrante que deriva espontáneamente, durante la percepción, de la configuración determinada por el modelo” (Arnheim *apud* Barba, 2001: 333).

La danza es lo que se ha dicho y aún más; pero amén de lo anterior y de todo lo que desde la fascinación –o seducción-- pueda decirse de la danza y lo que de ella emana, también hay que considerarla en cuanto a su estructura, es decir, cómo está hecha y cómo es que comunica y tiene la capacidad de provocar lo que se ha dicho... y aún más. Para poder dar cuenta de ello se parte del principio, ya señalado también, de que la danza --los cuerpos que con su movimiento hacen danza-- es una forma particular de gestualidad; se basa, en principio, en gestos corporales que, con apoyo de otros elementos, según se verá a continuación, construye su discurso. Dado lo anterior, se retoma la construcción que ha sido elaborada en el presente texto sobre las características constitutivas de

la gestualidad, mismas que también son los componentes del sistema comunicativo danza; es decir, nuevamente se plantean cuales son los elementos que la construyen —es decir las categorías del sistema de la gestualidad, pero traducidos a como habrían de entenderse para el caso de la danza— así como las relaciones que estos establecen entre sí.

## ***La danza como gestualidad***

Tal y como se ha construido a lo largo del presente escrito, la gestualidad como sistema comprende las siguientes categorías: contexto, objetos, síntomas, kinética y proxémica. De la misma manera en la que se hizo la traspolación con respecto a cómo deberían entenderse dichas categorías en el caso de la gestualidad en la pintura, ahora se realizará la traducción correspondiente a la danza en la que se agregará todo lo dicho que se encuentra en la base del movimiento corporal.

Antes de desarrollar cada una de las categorías señaladas, se hará una especie de introducción en la que se hablará de la técnica pues, si bien al momento de hacer y ver un evento dancístico ello forma parte de la danza misma —razón por la cual no se considera como categoría dentro del sistema—, dada su importancia es necesario mencionarla. A continuación se indexan las categorías así como lo que en cada una se contempla y construye; posteriormente se desarrollan a detalle.

### **La técnica**

El **contexto**, que comprende la construcción del *espacio tiempo* en tres dimensiones:

- a) Creados por el lugar en la que se realiza
- b) Creados por la duración y las cualidades de la obra coreográfica
- c) Creados por el o los bailarines

Los **objetos**, que son todos aquellos elementos que se utilizan en un evento dancístico.

La **kinética**, que está dada principalmente por el *ritmo*:

- a) Creado por el o los bailarines o cadencia
- b) Sonoro

y donde también habrá que considerar lo que ha sido señalado con respecto a todo cuerpo en movimiento:

- \* A partir de la estructura anatomofisiológica: ejes, polos, planos, escalas.
- \* Los principios básicos del movimiento.
- \* Las afinidades del movimiento.
- \* Las cualidades del movimiento.
- \* Con respecto a su evolución en el tiempo: dinámica, mecánica y cinemática.
- \* Con respecto a su desarrollo en el espacio: ancho, largo —a nivel inferior, medio y superior— y profundo.

La proxémica, que se presenta en el *diseño coreográfico*

Los **síntomas**, que construyen la *dinámica* —calidad o textura— del movimiento:

- a) tensión
- b) linealidad
- c) área
- d) proyección

### ***De la técnica***

La danza, se ha dicho mil veces, es técnica —y vaya que si lo es—; técnica llevada, literalmente, hasta el cansancio, la fatiga y la lesión, pues también habría que decir que, al exigir la danza un trabajo físico extremo, lleva consigo, casi sin excepción, lesiones físicas; prácticamente podría establecerse que la adquisición de la técnica dancística es adquisición de lesiones que, tarde o temprano, son padecidas por el cuerpo.

Pero más valdría a la técnica que se la entendiera como lo hacían en la antigüedad: “El sentido del término técnica coincide con el sentido general de arte: comprende todo conjunto de reglas aptas para dirigir eficazmente una actividad cualquiera. La técnica en este sentido no se diferencia ni del arte, ni de la ciencia, ni de cualquier procedimiento u operación capaz de lograr un efecto cualquiera y su campo es tan extenso como el de todas las actividades humanas. Existen, entonces, dos tipos de técnicas: A) *Las técnicas racionales*, que son relativamente independientes de particulares sistemas de creencias y, por lo tanto, pueden conducir a la modificación de tales sistemas y son ellas mismas autocorregibles; B) *las técnicas mágicas y religiosas*, que pueden ser puestas en acción sólo por particulares sistemas de creencias y, por lo tanto, no pueden modificarlos y se presentan ellas mismas como no corregibles o inmodificables. Estas técnicas constituyen uno de los dos elementos fundamentales de toda religión y pueden ser designadas con el nombre genérico de *ritos*.

*Las técnicas racionales* pueden, a su vez, distinguirse en: 1) técnicas simbólicas (cognoscitivas o estéticas) que son las de la ciencia y de las bellas artes; 2) técnicas de comportamiento, esto es, morales, políticas, económicas, etcétera; y 3) técnicas de producción: 1) Las técnicas cognoscitivas y artísticas pueden llamarse técnicas simbólicas por consistir esencialmente en el uso de los signos. Se distinguen de los métodos que son, estrictamente hablando, indicaciones generales acerca del carácter de las técnicas por seguir. Las técnicas simbólicas pueden ser a) técnicas de explicación, b) técnicas de previsión o c) técnicas de comunicación, pero estas distinciones no se excluyen mutuamente. 2) Las técnicas de comportamiento del hombre con referencia a otro hombre cubren un campo muy extenso que comprende zonas dispares y van desde las técnicas eróticas de la propaganda, de las económicas a las morales, de las jurídicas a las educativas, etcétera. 3) El tercer

grupo de técnicas es el que concierne al comportamiento del hombre en relación con la naturaleza y que se dirige a la producción de bienes. La técnica en este sentido ha acompañado siempre a la vida del hombre en la tierra. Un determinado grado de desarrollo de la técnica es, por lo tanto, indispensable para la supervivencia de cualquier grupo humano, y la supervivencia y el bienestar de cada vez más amplios grupos humanos están condicionados por el desarrollo de los medios técnicos (Cfr: Abbagnano, 1996: 1117-1118).

Hasta aquí no es difícil reconocer, junto con el ya citado Marcel Mauss, que en toda actividad humana se involucran técnicas propias del cuerpo que las aprende, culturalmente, para desarrollar todas y cada una de las actividades que se realizan a lo largo de la vida; esta es la pertinencia de retomar constantemente el planteamiento de dicho autor, quien señala que toda técnica corporal es una herramienta tradicional eficaz.

Así pensado y si de técnicas se trata, pues entonces, necesariamente, aparece el arte: en su significado más general, todo conjunto de reglas idóneas para dirigir una actividad cualquiera. En tal sentido habla Platón del arte y, por lo tanto, no establece una distinción entre arte y ciencia. Para Platón el arte es el arte del razonamiento como la filosofía misma en su grado más alto, o sea, la dialéctica; el arte es la poesía, aun cuando a ésta le sea indispensable una inspiración delirante; la política y la guerra constituyen arte; la medicina es un arte, y el respeto y la justicia sin los cuales los hombres no pueden coexistir también son arte. Todo el dominio del conocimiento está dividido en dos artes: el arte judicial y el dispositivo o imperativo. El primero consiste simplemente en conocer, el segundo en dirigir, a base del conocimiento, una determinada actividad. De tal modo, el arte comprende, para Platón, toda actividad humana ordenada (incluida la ciencia) y en su conjunto se distingue de la naturaleza (Cfr: Abbagnano, 1996: 100-101). (Después de Platón se ha restringido el término de arte –por Aristóteles, Plotino, Varrón, Marciano Capella, Santo Tomás, Kant, y demás-- a lo que actualmente se conoce como las bellas artes, sin embargo, lo anterior bien puede argumentarse para señalar que la técnica es un arte).

Técnica sí, pues, y en este sentido, técnica que se adhiere al cuerpo, que se queda en él, lo transforma, lo hace ser. Y más allá de lo que se pueda decir, que no ha sido poco, sobre cómo y todo lo que los manuales sobre danza señalan, también hay que decir y agregar a lo que se ha dicho aquí sobre el esquema, la imagen y la postura corporal: que la técnica que se implanta en el cuerpo se convierte en la persistencia de una impresión sensorial, es decir, una impresión causada por una postura habitual en el cuerpo. La técnica dancística es repetición *ad infinitum*, miles de veces, todos los días, toda la vida... una y otra y otra vez reconocer y moldear los músculos, una y otra vez, reconocer y manejar la estructura ósea, una y otra vez las mismas posiciones hasta el refinamiento; es decir, dejar huellas imborrables en la propiocepción que se convertirán en una persistencia del tono, es decir, cuando un miembro se ha acostumbrado a mantener una postura, retornará a ella

o mantendrá cierta relación con la misma. Lo que se realiza cientos de miles de veces en la vida de un bailarín, su lucha permanente, irónicamente podría decirse en breves palabras: persistencia de una impresión sensorial y persistencia del tono. Las técnicas corporales como la dancística tienen siempre que transmitirse y recibirse a través de la constante repetición.

Desde esta perspectiva se entendería entonces que técnica no es el levantamiento sistemático de los miembros del cuerpo que a la larga produjeran musculatura, sino que la ejecución armoniosa del movimiento depende de la exactitud de la vivencia y percepción así como de la interpretación y representación. La adecuación del tono muscular, en su máxima regulación, se convierte en económica puesto que permite una adaptación muy sutil y muy rápida, ya que la sensibilidad no está bloqueada por ningún exceso de tensión; es unificada porque hace participar a todo el cuerpo en cada gesto, y es rítmica en la medida en que los esfuerzos concuerdan armoniosamente con los ritmos fisiológicos: respiración, circulación, etcétera.

A partir de la repetición constante, los músculos, huesos, ligamentos, tendones y demás, aprenden y asimilan “lo que deben hacer”, lo cual es otra manera de decir que a través de la experiencia se aprende una técnica dancística —es decir el esquema, la imagen y la postura corporales se adecuan, por medio de la vivencia, percepción e interpretación del cuerpo—. Un cuerpo, con todo lo que se ha dicho que involucra, se hace un cuerpo danzante, de ahí la importancia de la técnica, de la constante repetición de una técnica creada para moldear un cuerpo y hacerlo bailarín.

Sin embargo, la técnica es sólo una herramienta para el bailarín, eso es sólo el principio, fundamental y vital, por cierto, pero sólo el inicio pues ni duda cabe que debe trabajarse también sobre la interpretación. La danza que se reduce a movimientos que persiguen la forma, se queda en eso, forma sin contenido, una simple gimnástica corpórea. En todo lo que se crea en el momento mismo de la danza, la técnica queda en un segundo nivel pues, como se ha señalado, lo que otorga sentido —y no se queda en la forma del cuerpo— es el impulso que se le da al movimiento, y bien puede decirse que es el que porta el sentimiento o la sensación emotiva y que se recibe principalmente por la percepción.

## ***El contexto***

### **De la construcción del espacio-tiempo: la danza como totalidad**

El **contexto** comprende la construcción del *espacio tiempo* en tres dimensiones:

- a) Creados por el lugar en la que se realiza
- b) Creados por la duración y las cualidades de la obra coreográfica
- c) Creados por el o los bailarines

Se ha dicho que el contexto es todo aquello que está presente, y hasta se podría decir que condiciona, en el momento —tiempo y espacio— en el que un gesto se lleva a cabo o, en este caso, que una danza se realiza. Todo lo que la cultura construye y que, por supuesto, también hace posible un gesto o una danza: saberes, lugares, características, momentos, circunstancias, etcétera.

Como parte de lo anterior habría que acentuar cierto tipo de información, aunque ésta siempre debe ser tomada en cuenta de forma relativa, puesto que sería imposible asegurar que es compartida tanto por los que hacen danza como por los que la observan. De hecho, sería más fácil demostrar lo contrario; es decir, la información específica en cuanto al tipo de danza que se realiza, el momento en el que se lleva a cabo, la historia de la danza en sí, el contexto específico dentro del que un evento dancístico se ubica, qué técnicas y/o estilos se utilizan para realizarla, cuál es la filosofía subyacente a la técnica y al estilo y, por lo tanto, qué se busca —explícita o implícitamente— al utilizarla, al igual que los principios o modelos que se utilizaron para llegar a la creación de una danza. En fin, una serie de datos —o vivencias— que, obligadamente, acarrearán otra forma de ver, percibir y sentir un evento dancístico y que pueden ser determinantes, por ejemplo, en los casos de danzas tradicionales o de danzas que se encuentran inmersas en un ritual o danzas que parecen “extrañas”, como muchas de las correspondientes a la danza contemporánea.

Además de lo anterior, que late al interior o es intrínseco de toda danza —de hecho de todo evento humano—, ésta tiene la peculiaridad de construir su propio contexto, como se ha dicho, al ser una totalidad. Dondequiera que una danza se represente, lo primero en suceder es su delimitación de un espacio donde involucra todas las partes en las que ésta se desarrolla, incluido el lugar donde se encuentran quienes no ejecutan propiamente la danza, pues, de manera indirecta, forman también parte de ella. Se acota el espacio lo mismo que el tiempo, el tiempo desde el ingreso al ámbito en donde la danza se desarrollará, hasta salir de él. Esta es una primera reconstrucción que del tiempo-espacio que, además, va acompañada de una serie de comportamientos y actitudes asumidos por todos los involucrados. Es decir, se crea un espacio-tiempo específico en donde reina una forma de ser igualmente específica. Se ingresa a un mundo que es en sí mismo otro mundo y donde se creará, a su vez, otro mundo más.

Esta construcción espaciotemporal resulta básica —tanto para los danzantes como para los demás involucrados que, como se ha dicho, también forman parte de manera indirecta de la danza— y es más reconocible su influencia en las danzas rituales o en eventos dancísticos como parte de un ritual mayor; de hecho, en estos últimos casos es el propio ritual el que acota el espacio geográfico y delimita el tiempo sagrado. Ya se podrá saber cuán importante resulta esta primera construcción, cuando el espacio en el que se realiza la danza, justo en el momento en la que ésta se lleva a cabo, se convierten una representación del cosmos o de una parte del mismo, como sucede en muchas danzas tradicionales. Pero en el caso de las danzas escénicas también es importante pues, por

ejemplo, al ingresar a un foro, ese mismo hecho lleva consigo toda una serie de implícitos —estar en silencio, aplaudir en su momento, no comer, etcétera— que regulan los actos, las acciones y la conducta. Y aún más, pues se tiene la disposición de recibir —y quizás entender— lo que ahí suceda. Esta primera construcción del espacio tiempo lleva a quienes formen parte de un evento dancístico —ya sea como bailarines o como observadores— a entrar en disposición de recibir una danza independientemente de lo que por ella, con ella o a través de ella puedan experimentar: placer, rechazo, incompreensión, aburrimiento, fascinación.

Esa construcción es la primera transformación a la que le sigue aquella que es creada por la danza misma. Todo montaje dancístico, una coreografía si se quiere, crea su propio tiempo, no sólo en términos de duración, sino en cuanto a las cualidades que le otorga al mismo —como puede ser en una danza ritual, el tiempo de la creación del universo, que sería un tiempo sagrado con todo lo que ello implica; o bien en un montaje de ballet la época en la que un rey murió por una reina; en fin—. Pero además es un tiempo definido en el cual no existe ni antes ni después, es decir, el modo de ser de la danza es efímero y es cuando es; un evento dancístico, una coreografía —independientemente del tiempo de preparación tanto de los bailarines como de la coreografía misma, tiempo que se sintetiza en el momento del evento— construye su propio tiempo, acotado por definición. Lo mismo sucede con el espacio pues, amén de lo que propiamente puede considerarse como “escenario” —y aquí se está hablando de cualquier tipo de escenario: un espacio ritual o uno escénico ya sea tradicional, clásico, moderno, posmoderno o alternativo—, la coreografía diseña su espacio al que también dota de cualidades específicas.

Hay entonces un sumergirse, si se puede decir así, en una doble esfera de dimensiones espacio-temporales, por si alguna duda cabía acerca de lo extracotidiano del suceso que, como se desarrollará más adelante, resulta fundamental al momento de la percepción y, luego entonces, del sentido o de la significación de la danza.

Mas existe todavía otra creación de espacio tiempo la cual es fragmentaria e individual, pues cada bailarín la construye en la medida en que se desplaza en el espacio escénico en un tiempo definido. Es decir, como la danza es creación *in situ*, la danza y el bailarín que la realiza son lo mismo, la misma cosa; en esa medida, cada vez que un bailarín realiza una serie de movimientos está construyendo su propio espacio y su propio tiempo dotado de cualidades diversas; en la medida en que transforma, desplaza, agranda o constriñe su kinesfera, el espacio-tiempo sufre transformaciones. Sin embargo, aunque estos son fragmentarios, lo que se percibe de ellos es su unidad y a su vez, crea su continuidad.

Resultan pues tres las dimensiones espacio temporales que se crean al momento de llevarse a cabo una danza, fundamentales para la percepción de la misma pero, además de ello, con cualidades vitales para el sentido de la danza.

Toda danza es una totalidad (unidad espacial y continuidad temporal). Pasado, presente y futuro existen dentro del fenómeno total de la danza misma; por lo tanto, con su capacidad de unificar y sintetizar tiempo y espacio, es una totalidad. No se observa la sucesión de movimientos sino la construcción por la totalidad de los mismos, percibidos de acuerdo con su organización interna. Así, al cortar y acotar sus propios tiempo y espacio, la danza crea una diferencia con el tiempo-espacio cotidiano. Cuando inicia no tiene pasado, cuando concluye no tiene futuro: es cuando es.

La danza es un arte basado en el cuerpo como elemento primario que se sirve de representaciones en una la temporalidad y una espacialidad tridimensionales, que desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas, expresadas dinámicamente. La danza podría considerarse como el arte capaz de dar la medida del espacio interior y exterior más que ningún otro, es decir, del espacio interior en relación con el propio organismo y el exterior al mismo, pero ligado al sentido de la existencia —tal y como se ha señalado en el apartado sobre la experiencia del tiempo y del espacio—. Asimismo, lleva al cuerpo al rango de una construcción artística, al hacer al bailarín consciente —y en muchos casos al espectador también— de la íntima constitución del organismo. La danza logra desarrollar en quien la vive el conocimiento —o al menos una instintiva sensibilidad— acerca del esquema, la imagen y la postura corporales, lo que también involucra al cuerpo vivido, percibido e interpretado; es decir, la experiencia del cuerpo en su totalidad.

Así, la experiencia de estas tres dimensiones espaciotemporales, creadas por los datos culturales, se convierten en el contexto. Sin duda y como todas las artes, la danza es un espejo de la sociedad que la practica; en esa medida, precisamente en el nódulo de su creación, lleva cantidad de presupuestos que la hacen ser y ser comprensible; por ello se considera el contexto, siempre cultural: muchos sentidos están dados y son descubiertos en la medida en que se cuenta con la misma información, es decir, la danza y los espectadores —generalmente habitantes de la misma cultura— manejan similar información con respecto al mundo así como, por lo menos, la mayoría de los códigos utilizados para realizarla. Existe una misma comprensión del espacio tiempo —de los tres espacios tiempos señalados— pues finalmente un escenario es un microcosmos cuyos valores parten de los mismos principios comprendidos en el mundo donde se habita.

### ***Los objetos***

Aquí se comprenderán todos los objetos, la ubicación y el uso de los mismos integrados a un evento dancístico y que, de hecho, resultan fundamentales para el sentido del mismo. Por ejemplo, en el caso de danzas rituales, el vestuario, los ornamentos, los objetos sagrados, los altares, etcétera, indicarán de qué danza se trata, de qué habla, quiénes participan en ella, cómo se relaciona con otras danzas pertenecientes a una misma cultura, y demás. En el caso de las danzas escénicas la utilería, la escenografía, el vestuario, los ornamentos, e incluso la iluminación, el uso que se haga

de ellos, los momentos cuando aparecen, los espacios donde se resalten a partir de su utilización —por ejemplo de una luz cenital—, serán también parte fundamental de la construcción y del sentido del evento dancístico en su totalidad. La gestualidad —la cotidiana, la plasmada en las artes plásticas, la dancística— se valen siempre de objetos —como apoyo, énfasis, complemento— para crear su discurso.

## ***La kinética***

### **Del ritmo**

El ritmo es vital para la experiencia, construye al movimiento y a la apreciación del movimiento del mundo; el ritmo es repetición y constatación de las regularidades en los cambios del cuerpo y del entorno; la repetición da ritmo y marca al tiempo; intervalos de tiempo son ritmos vividos, las repeticiones rítmicas son armónicas. El ritmo hace posibles los modos de ser del hombre y sus expresiones pues toda experiencia es imposible sin el ritmo. En la danza, las repeticiones, en todos sentidos, son fundamentales —como se ha señalado cuando se ha hablado de la técnica— y toda repetición genera ritmo que compromete la memoria del cuerpo, así como rítmicas son sus fuentes y todo su movimiento. Todo movimiento lleva consigo un ritmo; el movimiento es el modo de ser del cuerpo, del ser; la danza es el modo privilegiado del ser en movimiento: el ritmo es el modo de ser de la danza.

Ahora bien, se ha dicho ya que la kinética se refiere a los movimientos del cuerpo, y se ha establecido la diferencia con la intención, el impulso y la cadencia del mismo; aquí se habla de la forma visible de la postura corporal, aun cuando se sabe ya que ésta no es arbitraria, sino que responde a cuestiones de ritmo, como se explicará a continuación, tanto el a) creado por el o los bailarines o cadencia, y el b) sonoro.

El hombre cuenta con cuatro fuentes de organización rítmica: a) el aparato respiratorio, origen del fraseo y de la frase misma; b) aquellos, prácticamente inconscientes, de las funciones orgánicas como los latidos del corazón, la perístole, la contracción y dilatación de los músculos, las ondas de percepción y sensación de las terminaciones nerviosas; c) el mecanismo propulsor, principalmente las piernas y d) el ritmo emocional que involucra el surgimiento y declinación de un sentimiento —pues el ser humano no es capaz de conservar un mismo sentimiento con una intensidad y ritmo constantes— cuyos acentos ofrecen pautas rítmicas que determinan la vivencia y la percepción en los demás de sus devaneos emotivos (Cfr: Humprey, 1981; Ramos, 2002, entre otros). Todo ello construye lo que puede llamarse cadencia del movimiento del bailarín, cuya base es el ritmo. Por último, el ritmo emocional tiene que ver directamente con los síntomas, sin embargo no puede dejar de mencionarse de forma específica, pues resulta fundamental para el ritmo en su totalidad, además de que éste

influirá directamente en los otros ritmos, por ejemplo, si se está sumamente nervioso antes de iniciar una danza, ello traerá consigo la alteración del ritmo respiratorio y cardiaco, lo cual podría incluso llevar consigo que la kinética, la dinámica y la cadencia se incrementen, en comparación con el ritmo buscado en la danza —que puede ser lento si se habla de un ritual donde se representa el tiempo de espera de un dios en la creación del mundo—, o bien según el ensayo de la obra de danza escénica.

Las primeras tres fuentes rítmicas --a) el aparato respiratorio, que da origen al fraseo y a la frase misma; b) aquellos de las funciones orgánicas como los latidos del corazón, la perístole, la contracción y dilatación de los músculos, las ondas de percepción y sensación de las terminaciones nerviosas y c) el mecanismo propulsor— se encuentran directamente relacionadas con los mismos parámetros que todo cuerpo en movimiento:

- \* A partir de la estructura anatomofisiológica: ejes, polos, planos, escalas.
- \* Los principios básicos del movimiento.
- \* Las afinidades del movimiento.
- \* Las cualidades del movimiento.
- \* Con respecto a su evolución en el tiempo: dinámica, mecánica y cinemática.
- \* Con respecto a su desarrollo en el espacio: ancho, largo —a nivel inferior, medio y superior— y profundo.

“De todos los ingredientes del arte de la danza, el ritmo es el más persuasivo y potente (...) el diseño impresiona, el ritmo es incitante y la dinámica es un colorido sutil” (Humphrey, 1981: 119). Así, el ritmo en la danza no puede superponerse al musical pues para desarrollarse tanto en el tiempo como en el espacio, la danza ha adquirido una dimensión rítmica peculiar. En la percepción, lo primero de lo que uno se percata es de los cambios; de este modo, el día no es lo mismo que la noche, pero posteriormente se cae en la cuenta de la ciclicidad de estos cambios, lo cual conduce a un ritmo: la duración del día es prácticamente la misma, el vaivén de las olas del mar tienen un ritmo, las caídas de agua, etcétera. Del ritmo, lo primero que se vive son los acentos: el día-la noche, cuando rompen las olas, cuando cae el agua y, posteriormente, de la cadencia.

El ritmo afecta todos los aspectos del ser humano; en danza sucede lo mismo, existe un tiempo, que bien puede estar marcado por un acompañamiento musical —pues falta señalar la existencia del ritmo creado por la sonorización que acompañe a la danza, las más de las veces musical, aun cuando este ritmo será internalizado en la propia cadencia del bailarín y, si el resultado es feliz, también en el espectador, quien vivirá “todos los ritmos” al unísono—. Además, se trata de un ritmo con sus respectivas cadencias, mismo que puede ser el compás al que se baila, que también involucra la respiración, los latidos del corazón, la tonicidad y todo el recorrido de los músculos hasta convertirse en movimiento visible. Todo ello lleva una cadencia que se convierte en lo que se

percibe como ritmo y forma parte fundamental del sentido de la danza. La velocidad y la fuerza de los movimientos, con todo lo que implica, constituyen la forma del ritmo y son significativos.

## ***La proxémica***

### **Del diseño coreográfico**

Un aspecto básico del movimiento corporal es el diseño que éste crea, mismo que siempre será ejecutado, visto y entendido en el tiempo y en el espacio. Generalmente se comprende y se busca el diseño únicamente en el espacio; sin embargo, en general y en el caso de la danza muy en particular, el diseño debe ser entendido en ambas dimensiones: el espacio y el tiempo. Por supuesto que la proxémica se encuentra directamente relacionada con los objetos y el contexto, pues serán los determinantes de las formas en las que el espacio se utilizará; y con la cinética, pues todo movimiento se realiza en el espacio.

En la danza el diseño coreográfico juega un papel fundamental; de hecho, “la danza puede emprender vuelos de simbolismo en los que el movimiento sumamente estilizado habla convincentemente de estados emocionales, sin tener relación alguna con el realismo. Afirmo que, por lo menos en parte, ello ocurre porque el espectador puede ‘leer’ el movimiento certeramente a través de la consciencia del significado fundamental del diseño”, (Humphrey, 1981: 65); los diseños tienen la capacidad de transmitir fielmente una actitud frente a ciertas actividades o sentimientos humanos; por lo cual no resulta arbitrario en absoluto considerarlos tanto para la lectura de los cuerpos en general como de la danza en particular.

Conviene señalar que en términos de la gestualidad cotidiana, los diseños resultan prácticamente inaprensibles, pues al ser marcados de forma tan determinante por los patrones culturales de comportamiento, pasan prácticamente desapercibidos; sin embargo, piénsese en los tipos de movimiento y las actitudes corporales observables en distintos sectores sociales y en diversas circunstancias; por ejemplo, cuando se busca dar una imagen de “seriedad y propiedad”, los movimientos tienden a ser simétricos, rectos y suaves: por el contrario, cuando la situación invita al relajamiento, las posturas aparecen asimétricas, sin tensiones, y pueden variar de la suavidad a la rudeza –desparpajo, manoteo– sin que ello implique mayores alteraciones entre los presentes. Todas estas actitudes corporales, altamente codificadas en la gestualidad cotidiana, son retomadas en la danza, aunque, a veces, con toda una sistematización y análisis de por medio.

Los principios del diseño son sencillos, se basan en la simetría y la asimetría provocada por sucesión o por oposición; las múltiples combinatorias que de ello resultan son el meollo del diseño; ahora bien, en términos del movimiento corporal, lo primero a percibir es el diseño espacial; sin embargo, tales combinatorias son posibles debido a su continuación en el tiempo: simetría por oposición, simetría por sucesión, asimetría por oposición y asimetría por sucesión.



---

Simetría por oposición



---

Simetría por sucesión



---

Asimetría por oposición



---

Asimetría por sucesión

En las imágenes precedentes aparecen los principios básicos de los distintos tipos de diseños posibles y, a partir de su combinatoria, se elaboran cualquier cantidad de variantes. Asimismo, los recorridos del movimiento van creando diseños en el espacio con lo que se obtienen no sólo las formas “fijas” —como en las imágenes presentadas—, sino que además las creadas por las secuencias del movimiento., es decir en conjunción con los síntomas —en tanto que construcciones del bailarín— y el contexto en general —lo que involucra las distintas creaciones espacio-temporales señaladas— al igual que con la obra en su totalidad.

Un dato que es imprescindible señalar es que dichas combinaciones quedan almacenadas en la memoria —tanto del bailarín como del espectador—, no sólo como una sucesión de fotos de las posiciones que fueron realizando los bailarines, sino que se plasma la totalidad del trazo coreográfico, mismo que forma parte básica del sentido total de la obra, tal y como resulta con la huella del movimiento, pues lo mismo sucede con el diseño. Sólo en raras ocasiones es posible percatarse de manera consciente de lo antedicho; sin embargo, para la percepción esto resulta fundamental debido a la carga intrínseca que las formas poseen. Los distintos tipos de memoria almacenan —en ocasiones sólo durante el tiempo que dura la obra, en otras por mucho más tiempo— tanto la huella del movimiento como del diseño (además de todos los elementos constitutivos de la coreografía), es decir, del trazo coreográfico en su totalidad, lo cual resulta fundamental para la creación final de sentido.

En las siguientes imágenes se aprecia el rastro del movimiento que queda almacenado en la memoria:



Movimiento en la memoria I



Movimiento en la memoria II

## *Los síntomas*

### **De la dinámica del movimiento**

Se ha dicho ya que por síntomas deben entenderse todas aquellas reacciones involuntarias del cuerpo como el ruborizarse, sudar, estornudar, temblar —aunque también se ha aclarado que si bien son reacciones involuntarias, muchas veces el detonador de las mismas es una construcción cultural—. Asimismo se ha señalado que aquí deberán comprenderse las acciones y reacciones emotivas —también las anteriores se deben muchas veces a cuestiones psíquico emotivas— que pueden ser involuntarias o no, como gritar de alegría o de susto, tensar los músculos por enojo o miedo, relajar el cuerpo por disfrute o sueño, etcétera. Todo este tipo de vivencias —alegría, susto, enojo— se convierten en reacciones que se construyen en el cuerpo y se manifiestan en el gesto en su totalidad, por eso forman parte fundamental para la percepción y/o interpretación de los cuerpos. En el caso de la danza, como en el de las artes plásticas—este tipo de gestos culturalmente reconocidos —aunque sea sólo por la percepción— son codificados y exaltados o estilizados, precisamente, para enfatizarlos y construir el discurso que se pretende, por ello resultan fundamentales para la lectura y análisis de la gestualidad.

Además, dentro de la creación, ejecución y percepción de la danza habrá que poner particular atención al impulso del movimiento que finalmente creará la dinámica del mismo pues esto, como se

verá a continuación, es lo que hace que un cuerpo empiece a bailar: cuando hay decisión de hacerlo, es un impulso el que hace que el gesto sea diferente a cualquier otro realizado cotidianamente, aún cuando el movimiento sea el mismo; a la vez, le dará calidad —en dos sentidos, por un lado dirá de cuál gesto se trata, pues podrá ser un mismo movimiento, aunque realizado con distinta intención lo que se observa en el impulso y dinámica del mismo y, por otro lado, le dará la calidad de la ejecución, por ejemplo, si logra o no proyectar lo que pretende; en suma, es lo que hace la diferencia entre una ejecución técnica, virtuosa si se quiere, o una interpretación, entre un ejecutante y un bailarín.

La calidad o textura del movimiento, también llamada dinámica del movimiento —que no debe confundirse con la dinámica entendida desde las leyes de la mecánica expuestas en páginas anteriores—, refiere al flujo de energía que inicia, conduce y controla el movimiento; de hecho, más que ninguna otra cosa, es el uso de la energía el motivo por el cual una acción pasa de ser ordinaria a convertirse en un movimiento dancístico pues, como se ha señalado, el código de la gestualidad de la danza implica la utilización de la forma a la que se le conoce un contenido, aun cuando en esos momentos éste no se encuentre presente, es decir, para mostrar alegría se corre eufóricamente como síntoma de tal, aunque lejos se esté de sentirse alegre; o bien se estilizan los movimientos que se reconocen como propios de la alegría los cuales pueden ser desde una amplia y simple sonrisa hasta una serie de movimientos que, en su conjunto parezcan una veloz y eufórica carrera.

Todo el “espejismo” de la danza se asienta en la dinámica del movimiento pues, si bien es cierto que la técnica corporal resulta fundamental, si no hubiera dinámica, la danza se quedaría a la mitad de su proyecto, es decir, habría gimnasia corporal, formas cuyo contenido sería la fuerza, destreza y/o elasticidad muscular. Pero para aspirar a comunicar mensajes de otra naturaleza —cualquiera que sea la temática elegida—, debe dotar a la gimnasia corporal, pues esa es su materia prima, de dinámica: cualidades en el movimiento que le otorguen el sentido buscado y se reflejen en una gestualidad que sea percibida y/o comprendida. Al comprender la dinámica de los movimientos se observa como resulta fundamental en la comunicación pues, por ejemplo, lo fuerte y rápido es un estimulante, mientras lo suave y lento sirve como sedante.

Los términos apropiados para describir a la dinámica son: la *tensión*, la *linealidad*, el *área* y la *proyección*. Conviene hacer una aclaración fundamental: si bien la dinámica se encuentra directamente conectada con la kinética, es menester diferenciar el impulso, la intención y la dinámica del movimiento al movimiento en sí, es decir, una cosa es ver un cuerpo levantando los brazos, acción propiamente kinética, y otra considerar si el levantamiento de brazos ha sido fuerte, suave, sinuoso y si eso tiene que ver con alegría, desesperación, cólera o cualquier otro sentimiento y/o emoción. Diferenciar entre síntomas y kinética hace posible distinguir entre los distintos impulsos e intenciones del movimiento, del movimiento en sí, ambos parte intrínseca de todo gesto.

Entonces, los términos que se pueden utilizar para describir a la dinámica son: la tensión, la linealidad, el área y la proyección. El movimiento como revelación de fuerza sintetiza estas cualidades y hace que estén mutuamente influenciadas; de hecho, la transformación en una de ellas afecta a todas las demás. La cualidad *tensional* existe solamente proyectada y a través del movimiento; sólo porque el estado tensional revela fuerza, se puede hablar de cualidad tensional del movimiento; está vinculado directamente con la intención que se le busca dar al movimiento. La *linealidad* es el diseño direccional, la actitud direccional que el cuerpo proyecta cuando se mueve; el diseño lineal del cuerpo es la configuración direccional total del movimiento de fuerza. Un aspecto importante de la linealidad es el relacionado con el foco, pues éste crea una línea imaginaria desde los ojos (o el cuerpo) con un punto de contacto (donde se posa la mirada); el foco es un aspecto direccional del movimiento sumamente peculiar, pues no existe ningún movimiento que establezca tal dirección, sino que se crea únicamente con la mirada y forma parte indispensable del movimiento del bailarín, del sentido total de una danza. El *área* es leída como los diseños y patrones creados por el movimiento del bailarín ya sean estos contractivos o expansivos. Aquí cabe aclarar que los diseños espaciales creados por el movimiento del bailarín no deben confundirse con los diseños de la danza en su totalidad, los cuales corresponden directamente a la proxémica; observación debida a que aquí se está precisando, como se ha dicho, la intención, impulso y cualidad del movimiento, y no la kinética y la proxémica. Tal distinción establece la diferencia entre los usos del espacio —proxémica— y la intención y cualidades con las que el espacio es utilizado —área—. *Proyección* es, obviamente, la manera en la que la fuerza es proyectada. La combinación de estos cuatro elementos son lo que crean la danza y lo que se ha llamado construcción espacio-temporal creada por el propio bailarín o bailarines.

Para evitar confusiones, cabe enfatizar las diferencias establecidas entre la kinética, lo proxémico y las cualidades de tensión, linealidad, área y proyección pues si bien forman parte unas de otras, deben tomarse, en términos analíticos, de forma disociada pues cuando en otros momentos se habla de movimientos —kinésis—, diseño, trazo geográfico o coreográfico —proxémica— que se lleva a cabo en un tiempo-espacio, etcétera, no son los mismos que las cualidades proyectadas por el movimiento. Las cualidades de la dinámica de la danza se refieren única y exclusivamente a lo que es proyectado por el movimiento, como se ha señalado; no tienen que ver con las formas específicas de un diseño que pueda ser fotografiado —proxémica—, sino con aquello que solamente es percibido en términos energéticos, en lo que se ha llamado aquí comunicación cuerpo a cuerpo; se hablaría entonces de la huella sensorial que un diseño o trazo coreográfico deja tras de sí, se hablaría de lo que la mirada —el foco— puede señalar a nivel emotivo, de las evocaciones que la tensión imprime en los receptores... en fin, se refiere a las cualidades del movimiento que, habrá que insistir, no deben confundirse con las formas del mismo.

Así, ya no es sorpresa decir que la danza es creada para la percepción y sólo en ella existe. En esa medida, es necesaria una perspectiva que sintetice y conjugue la visión tanto de quien hace la

danza como de quien la recibe, pues es a partir de los sentidos como se llega a ella y aquí, a propósito de la construcción del esquema, la imagen y la postura corporal, conviene destacar que los sentidos no proporcionan un conocimiento pasivo de cualidades sensibles, pues su funcionamiento expresa determinada conducta, misma que viaja del bailarín al observador y viceversa, construyéndose en ambos mutuamente. El movimiento, comprendido no sólo como movimiento objetivo y desplazamiento en el espacio, sino también como proyecto de movimiento o movimiento virtual —es decir la intención que cada movimiento tiene— es el fundamento de la unidad de los sentidos; además, a propósito de las construcciones de tiempo-espacio creadas en la danza, no existe ninguna percepción primaria del espacio, sino que la localización se alcanza mediante impresiones ópticas y kinestésicas en relación con el modelo postural del cuerpo —es decir con el esquema, la imagen y la postura corporales—, lo cual es fundamental para la creación y percepción de la danza. Cuando se presentan dificultades en la construcción del modelo postural del cuerpo, resulta imposible utilizar y coordinar los diversos sentidos. La relación con la tierra y la gravedad es fundamental para la mecánica del movimiento y para la percepción de la imagen corporal y, como se ha dicho cientos de veces, la danza es un desafío contra la gravedad; la percepción óptica y kinética de tal reto, consolida sentidos tanto para la experiencia del cuerpo vivido y/o percibido como, en el caso del espectador, del cuerpo percibido y/o interpretado.

La danza es una creación de ilusión de fuerzas espacialmente unificada y temporalmente continua —en la segunda creación de espacio-tiempo señalada, la propia de la coreografía—; la ilusión es creada y sostenida por un “haciendo forma” permanente, misma que es, por sí misma, también espacialmente unificada y temporalmente continua —en la tercera creación de espacio-tiempo, la creada por los bailarines y por ello llamada “haciendo forma”, pues es en su hacer permanente que ésta se crea—. El “haciendo forma” es creado a través de la interrelación de las cualidades de la fuerza virtual; el bailarín trabaja con los aspectos cualitativos como medio (ya sean tensión, linealidad, área, proyección), mismas que no son cualidades distintivas sino partes interdependientes del sentido o de la significación total. El “haciendo forma” es creado y se presenta a través del movimiento; aparece como una revelación de fuerza, es decir, los componentes efectivos o presentes de la fuerza, que subyacen a la ilusión de fuerza, son plásticos y son transformados en cualidades de movimiento como una revelación de fuerza y son perceptibles al momento de la contracción-dilatación del cuerpo y los distintos componentes de la fuerza con que se lleva a cabo.

La fuerza —poca o mucha— necesaria para movilizar al cuerpo es utilizada y aparece como una ilusión en la medida en que no es precisamente tal fuerza la que se percibe sino lo que con ella se crea. Puede ser utilizada de distintas maneras, pues por medio de sensaciones físicas es posible transmitir sensaciones emotivas o bien, más complejo aún, se utilizan no los sentimientos que se viven sino las formas de dichos sentimientos. Es por eso que en ocasiones se habla de un proceso de simbolización; es decir: en la actual sociedad se sabe, porque se experimenta, que la angustia o

la ansiedad provocan tensión, al tensionar el cuerpo de forma evidente —exacerbada— es posible transmitir angustia o ansiedad, aunque se esté lejos de vivirlo realmente. Se utilizan las formas —la tensión— para mostrar un sentimiento o sensación específica dando por resultado movimientos simbólicamente expresivos. Asimismo se utilizan sentimientos que resultan simbólicos, como cualquiera podrá saberlo, referidos, por ejemplo, a la pasión o al odio. Así, la danza utiliza gestos que hacen sentido a la percepción o son simbólicamente expresivos, o sentimientos simbólicos para su hacer; ya sea de forma sintomática (energía expansiva cuyo impulso y cualidad indique alegría) o referencial (maneras culturales como brincar de alegría), son la forma y el medio de la danza. Igualmente se utilizan fuerzas que, como se ha señalado, hacen sentido, son significativas o simbólicas; cuando se conjugan estas experiencias en la percepción, resulta que la danza o hace sentido, o es significativa o resulta simbólica; cualquiera de estas modalidades, pueden presentarse en conjunto o por separado.

Así, la danza aparece abstracta en doble sentido; por un lado, abstraída de la cotidianeidad pues, como se ha dicho, crea sus propios universos espaciotemporales, es una totalidad y, por otro, abstraída de todo sentimiento efectivo, presente o específico —salvo los vividos en el momento de la ejecución de la danza, aun cuando no necesariamente sean los que se tienen que expresar como parte del mensaje de una danza: es posible estar absolutamente triste, pero ejecutar una danza alegre o mostrar alegría<sup>82</sup>--, es decir, no es un sentimiento específico de gozo sino una evocación, un signo o símbolo de la forma del gozo. Cuando se abstrae el puro movimiento de la expresión sintomática, se experimenta el movimiento y se transmite el sentimiento; asimismo, cuando se abstrae la pura forma del sentimiento, se experimenta la forma y también se transmite el sentimiento. Ese es el constante crear dancístico. El sentido, la significación o la forma simbólica de la danza resulta entonces expresiva porque existe una congruencia perceptiva, vivencial y lógica con las formas de una emoción o sentimiento específico, y porque es comprensible dada la importación de las mismas, pues lo que se vive cotidianamente se comprende escénicamente.

“En la danza se despliega un singular silencio del cuerpo que es, sin embargo, una estridencia de signos, una condensación y una exhuberancia de silencios y de señales en una aparente indiferencia a las palabras. Es la afirmación de una multiplicidad de sentidos que desborda la mecánica reiterativa del lenguaje (...) En ella, la repetición, la reaparición de una figura, la reiteración de un gesto, se transforman en acentos rítmicos de un movimiento siempre inaugural. Más radicalmente que en el lenguaje, cada reiteración de un movimiento disciplinado es un acontecimiento único, dotado de una inflexión propia.

<sup>82</sup> Esta puede ser una diferencia entre las danzas tradicionales y las escénicas pues, en principio, los personajes que participan en una danza sagrada, se suponen fusionados con la personalidad total del personaje, de tal suerte que lo personifican, por ejemplo, si se tratase de representar a un dios, ello implicaría ser, durante el tiempo sagrado, el dios mismo. También, a partir de esta distinción se han buscado nuevas técnicas o estilos dentro de las danzas escénicas —por ejemplo el butho— donde lo que se pretende es vivir en el momento el sentimiento o la emoción que se intenta proyectar, de tal suerte que la intención, el impulso, la cadencia del movimiento, el gesto todo, corresponda directa y efectivamente con lo que en el momento se experimenta.

La reiteración no afirma el cuerpo como signo, sino como un mero soporte maleable de una pulsación irrepetible del cuerpo, de una fisonomía inaugural de su propia identidad. Cada movimiento, como cada acento rítmico, es al mismo tiempo un momento de la serie de acciones, punto en una trayectoria, pero también un vestigio, un fulgor sin resonancia, una caída, una estridencia, la irrupción autónoma de una calidad indescifrable del cuerpo. Así, la danza, como todo acto estético, revela un rostro singular de la disciplina: su capacidad para desdibujar los hábitos del sentido, para engendrar, a partir del formalismo de los cuerpos, una extrañeza radical de los signos, para vaciarlos de su sentido, para desplegarlos en un entorno móvil e irrepetible. En la serie de pasos disciplinados, como en cualquier elaboración rítmica con impulso estético, los signos mantienen un dualismo irreconciliable: son al mismo tiempo la materia de los hábitos y el testimonio de su enrarecimiento. El hábito se hace irreconciliable, se arrebatada de cualquier cauce monótono de la memoria, de cualquier decaimiento de la reminiscencia. Es memoria tácita, primordial, que se reinventa. Es todo menos una estructura imperativa, un marco, un régimen de certidumbre, Es la fuente misma de la perturbación. Cuando prevalece el ritmo, la cadencia de los signos engendra otra percepción, mutable, caleidoscópica: el cuerpo-signo se ofrece como algo inmediato, como una experiencia pura, tajante, ajena al régimen mediato de los signos. Esa experiencia inmediata trastoca el tiempo de la danza, como ha dislocado la identidad del cuerpo, como ha derrotado la inercia y la forma previsible de los signos. La disciplina se separa de la norma, de las estructuras, de los códigos, de las categorías preestablecidas. La disciplina se convierte en una invención serial. Cada movimiento es al mismo tiempo el producto de un patrón y su ruptura. Es un signo y una cancelación de toda significación determinada. Está sometido a la ley implacable aunque incierta de la serie, pero al mismo tiempo revela la identidad precaria de todo enlace secuencial. El cuerpo se hace al mismo tiempo acontecimiento y atavismo. Es al mismo tiempo arrebato y figura. El cuerpo modela en sí la efigie de una identidad, para revelar el vértigo de esa efigie. Es al mismo tiempo máscara, identidad y señal desplegada del abandono, el olvido, la revocación expresa de esa identidad. La disciplina, expresada en la serie, no es sino la creación de una distancia frente al cuerpo habitual, una experiencia de la fragilidad y la metamorfosis de la experiencia.

“Los múltiples nombres de la danza no sólo se abren a historias distintas, sino a narraciones heterogéneas. Las líneas de tiempo, los ritmos de los cuerpos, la congregación de signos, la discordia de las afecciones, alimentan distintas narraciones. Se abre un doble horizonte: por una parte, el sentido de la danza como narración; por la otra, las narraciones que alimenta la danza.

“El cuerpo que danza —que inventa esa multiplicidad de tiempos, de espacios, de distancias— bosqueja apenas una *promesa* de un espectro de narraciones, un vislumbre de significaciones renuente a encauzar la afección de la mirada según una voluntad expresiva. La narración en la danza no es un contar, no es un desplegar un relato dotado de una estructura de sentido: no es un acto reconocible, normado, de lenguaje, sino la tentativa de conjugar la experiencia de las afecciones del cuerpo propio, con la experiencia y la afección de quien mira, para lograr en el lenguaje sin márgenes

una iluminación inaudita. No es posible esa narración dancística sino arraigando la palabra en las afecciones y la memoria fluida de los cuerpos. La narración corporal funde los múltiples silencios de las memorias que se agolpan y los asedios divergentes de múltiples deseos. El cuerpo que danza no enuncia *una* narración, sino el espectro de jirones, arrastrados de reminiscencias incontables, los trazos de memorias tácitas que se despliegan en el silencio de la figuración corporal.

“Así, las historias se multiplican en las inflexiones del cuerpo mismo. Las modulaciones, la mera figuración de unas intensidades o la figura fija en el instante rechazan todo relato inequívoco, toda restitución de un sentido; es la historia secreta e inaccesible del deseo lo que se despliega en escenas inaprensibles en el movimiento corporal. La serie de las figuras corporales señala también el trazo de sus propios olvidos, la primacía del arrebató, del hundimiento del lenguaje, de su inutilidad y su generosidad, de su presencia y su desaparición. Es ante esa movilidad que es posible el *decir* del cuerpo puro —que la danza—, dice su propia identidad al condensar la experiencia de quien danza y de quien contempla: la conjugación recurrente de patrones entrelazados de distanciamiento, de ritmo, de apresuramiento o lentitud, de acentos o señales corporales de la afección —interior o exterior—, de formas, de flexiones, trazos figurales y gramáticas siempre inconclusas, despliegues de geometrías equívocas de los cuerpos y del trayecto de los pasos, la permanente recreación de la propia identidad siempre en disolvencia.

“Desmentir el olvido del cuerpo, condescender a una elaboración metafórica de un mapa exiguo de las afecciones que han dado forma a la historia de las sensaciones, de los impulsos, de los deseos. Danzar no es el nombre de un acto, ni siquiera de una secuencia de actos; es la alusión a ese vértigo de la acumulación de acciones, de signos, de lenguajes, de narraciones, de testimonios, de historias, cada uno de ellos gobernado por objetos y deseos dispersos, rara vez convergentes. Más aún, la danza, quizá, narra privilegiadamente el sobresalto de la finitud y su negación, su cancelación, la revuelta que subyace al desafío del movimiento exacerbado. La danza asume entonces lo indecible de ese límite experimentado sólo como el paroxismo de la afección corporal” (Mier, 2002: 114-115).

## ***La elocuencia del gesto***

*La palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo*

Peirce

Es entonces que se ha visto cómo el cuerpo se manifiesta a través de la gestualidad. De alguna manera, lo que se está construyendo es una hermenéutica de la gestualidad, aunque cabe aclarar que se utiliza el término hermenéutica en su sentido más viejo y tradicional: “Hermes, el mensajero de los dioses, ejercía una actividad de tipo *práctico*, llevando y trayendo anuncios, amonestaciones,

profecías. En sus orígenes míticos, como más tarde en el resto de su historia, la hermenéutica, en cuanto ejercicio transformativo y comunicativo, se contraponen a la teoría como contemplación de las esencias eternas, no alterables por parte del observador. Es, ante todo, a esta dimensión práctica a la que la hermenéutica debe su tradicional prestigio: *hermeneutike techne, ars interpretationis, Kuntsnder Interpretation*: arte de la interpretación como transformación, y no teoría como contemplación” (Ferraris, 2005: 11). Es decir, como una práctica de interpretación que es tan antigua como la manifestación y recepción de discursos. Se sabe bien que la hermenéutica, en tanto que disciplina desarrollada en la filosofía, en la lingüística o en la estética, ha tenido su propia historia —desde los griegos, pasando por San Agustín hasta llegar a las relativamente recientes propuestas de Heidegger, Ricoeur, Gadamer, etcétera quienes, bajo distintos planteamientos, muchas veces llevan variantes por la filosofía o discurso de los que cada uno proviene o sustenta como punto de partida—; sin embargo, no es este el momento pertinente para adentrarse en tales diferencias, ni adherirse a ninguna de ellas en particular.

Ahora bien, por qué una hermenéutica. En principio, como ya se indicó, porque con ello se apela a esa cualidad intrínseca de los humanos para interpretar; sobre todo, como también se ha dicho incansablemente, interpretar los cuerpos ante los que nunca se es indiferente. Los cuerpos siempre son interpretados, aunque para llegar a dicha interpretación, se transita también por la vivencia y la percepción de los cuerpos. Sin embargo, como también se desea hacer explícita dicha interpretación y llevarla al análisis, se apela al proceso que lleva consigo toda hermenéutica que tenga como objeto no sólo interpretar, sino también dar cuenta de dicha interpretación; así, se retoma dicho proceso igualmente de la hermenéutica.

La interpretación a la que apela la hermenéutica implica el siguiente ciclo o proceso: comprensión intuitiva-explicación-comprensión intencional e intelectual. Por comprensión intuitiva se entiende a esa cualidad humana también intrínseca, de tener impresiones de sí mismo y del mundo, que no necesariamente pasan por procesos de atribución de significados precisos, sino que se refiere mucho más a la percepción de las cosas del mundo —misma que, como ya se ha visto, contiene los gérmenes de la explicación—; percepción de las cualidades sensibles que se han estado denominando como atribución y adquisición de sentidos. La explicación referiría al proceso en el que se involucran los significados, es decir, donde a partir de cualquier tipo de conocimiento, con apoyo de cualquier tipo de herramientas, se explica el mundo. “La instancia explicación supone la anterior, a la comprensión intuitiva, y trabaja propiamente sobre ella, aunque aquí se hace necesario remarcar que esto no quiere decir que tome la comprensión intuitiva como un dato, pues su examen supone la emergencia constante del discurso, del texto primigenio, que de alguna manera se halla siempre presente, ya sea para ser refrendado o como elemento que, en caso extremo, deberá imponer sus valores a una intuición desvariada” (Prada, 2003: 48). Por su parte, la comprensión intencional e intelectual se refiere al intento de articular un discurso teórico que de

cuenta de lo que se pretende analizar; es decir, ocupa herramientas teóricas ya no sólo para explicar sino también para analizar un dato dado<sup>83</sup>.

Lo anterior permite ahondar en la idea reiterada acerca de cómo la comunicación cuerpo a cuerpo lo primero que hace es sentido; es decir, en este primer nivel de interpretación, el señalado como comprensión intuitiva, los cuerpos no necesariamente adquieren significados —en su lectura—, sino que tienen y hacen sentido. Ya sea por el tono muscular, ya sea por los cambios de temperatura, ya sea por los olores secretados y percibidos, ya sea porque hay gestos que remiten a situaciones pasadas, ya sea porque se percibe en la imagen corporal del otro una estructura libidinal deseable... Todo ello hace sentido, aun cuando difícilmente se tenga claridad en todo ello; son fenómenos de los que no necesariamente se es consciente, sin embargo están comunicando y forman parte fundamental de todo lo que se pueda interpretar de un cuerpo, máxime cuando es un cuerpo que tiene el explícito objetivo de comunicar algo a través de un discurso, como es el caso de la danza.

En correspondencia con lo antedicho, es de considerar que existe la interpretación atemática y la temática. La primera, la atemática o atematizada, “es ejercida como cualquier tipo de recepción del sentido; incluso, muchas veces, desde nuestra primera infancia antes de la aparición del lenguaje: el niño que responde con una sonrisa o con el llanto a lo que le llega desde su entorno como halago o castigo: estas respuestas ya constituyen interpretaciones a dichos ‘estímulos’” (Prada, 2003: 100). Por su parte, la interpretación temática o tematizada refiere al “discurso hermenéutico, como teoría y práctica, más o menos sistemática, de la interpretación” (Prada, 2003: 102).

Estas son pues las razones para hablar de hermenéutica: la implícita en el principio de que siempre hay una recepción —aunque sea al nivel de la percepción de las cualidades sensibles— misma que, cuando es atematizada, refiere a la atribución de sentidos, aun cuando estos pasen absolutamente desapercibidos y que, cuando es tematizada, toma como punto de partida lo anterior y busca, con apoyos teóricos, analizar lo que se interpreta —en este caso los cuerpos y la danza— y lo interpretado —o sea las herramientas que utiliza para interpretar.

Si resulta imposible ignorar al cuerpo, dado que el cuerpo es una estructura estructurante para todos y cada uno de los individuos, como se ha repetido insistentemente, sus percepciones y expresiones nunca son desatendidas, por mucho que esto suceda a nivel inconsciente. No se es indiferente ante los cuerpos, ante ningún cuerpo aunque existen algunos que llaman mucho más la atención. Tal es el caso de los cuerpos danzantes que pueden, en principio, provocar diversas reacciones; desde la “admiración”, surgida del saber que todos tienen un mismo cuerpo pero que no

---

<sup>83</sup> Cabe señalar que se hace el doble uso de intencional e intelectual debido a que, como ya se ha señalado anteriormente, todo acto de consciencia, incluso la comprensión intuitiva, es intencional a la vez que intelectual; sin embargo, aquí se quiere enfatizar el explícito interés de dar cuenta de un discurso.

todos pueden hacer lo mismo con él, hasta la proyección de emociones, sensaciones y sentimientos creados por la danza y percibidos por el observador —identificándolos o no— pero ante los que siente ya sea empatía o rechazo, pero sin poder ignorarlos.

Desde el nivel aparentemente más imperceptible, las sensaciones y percepciones internas y externas del cuerpo afectan el sistema nervioso, provocando cambios en la tonicidad y motricidad; pequeñas alteraciones que se traducen en cambios de temperatura o mayor o menor tensión nerviosa y muscular. Estos cambios pueden ser percibidos —tanto por quien los vive como por los demás— y provocar sensaciones, algunas de las cuales, la mayoría, no son conscientes, aun cuando se pueda llegar a conocerlas y utilizarlas voluntariamente. Lo anterior resulta uno de los primeros datos que se perciben en alguien, pues los estados de ánimo —por nombrarlos rápidamente—, tras este recorrido, se revelan en la corporeidad y, cuando ellos devienen una constante, alteran el esquema, la imagen y la postura corporal.

Se ha dicho innumerables ocasiones que la imagen corporal es la primera “carta de presentación”, mas debe considerarse que lo es no solamente en cuanto a la vestimenta —moldeable a gusto y consciencia—, sino principalmente en cuanto a la estructura corporal y su movimiento. Bajo este principio, que se revela como un interminable proceso, el cuerpo es de por sí un signo y cada movimiento, por minúsculo que sea, es un significante cuyo sentido o significado estará dado por diversidad de situaciones: experiencia personal, datos culturales, deseos, proyectos, etcétera. Invariablemente se tomarán a los cuerpos de los demás como signos que brindan información vital para la propia estructuración, para la vivencia, percepción e interpretación de los cuerpos, el propio y el de los demás.

Al no existir un ser sin cuerpo, hay muchos sentidos y significados compartidos, sobre todo entre los miembros de una misma cultura; sin embargo, la mayoría no son conscientes, ni racionalizados, por lo tanto es más viable hablar de sentido y no tanto de significado, a menos que se acepte que se puede arribar a significados “desconocidos”. Lo anterior deviene de esa suerte de mala costumbre de pensar que cuando se habla de significado es porque se está plenamente consciente del mismo, lo cual resulta a todas luces arbitrario, máxime cuando la referencia es el cuerpo, puesto que éste siempre hace sentido o da significados, pero pocas veces se está consciente de ellos. La evidencia es clara: lo primero que expresa un cuerpo en movimiento es su condición de estar vivo, pero prácticamente nunca se reflexiona al respecto, salvo cuando hay que enfrentarse a la muerte. En la sociedad occidental actual, pocas veces se es consciente del cuerpo-sujeto, a menos que la enfermedad, las lesiones o la muerte lo recuerden.

Bajo esta lógica y la condición de los cuerpos de construirse en relación a otros cuerpos —por lo que al cuerpo se le ha nombrado estructura estructurante—, los cuerpos siempre e

inevitablemente perciben a los cuerpos, de tal manera que los esquemas, imágenes y posturas corporales se construyen a partir de la vivencia, percepción e interpretación del cuerpo; más preciso: el cuerpo es una yuxtaposición constante de esquemas que se alteran por la imagen y, en conjunto, construyen la postura corporal. Toda nueva postura, localizable por la imagen, modifica los esquemas corporales. Los esquemas se graban, dando por resultado la persistencia del tono muscular; las técnicas corporales funcionan gracias a la persistencia del tono muscular, lo que necesariamente conduce a la motilidad --máxime cuando se considera, como ya se ha señalado en páginas anteriores, que toda percepción es acción— y como toda motilidad está cargada de emotividad, por ende, lo está toda gestualidad.

El cuerpo es movimiento: desde el nivel tónico, pasando por los constantes cambios en el esquema, la imagen y la postura corporal, hasta la permanente ubicación del sujeto en tiempos y espacios específicos, así como todo movimiento del cuerpo es gestualidad que resulta, si se sabe leer, comunicativa. El movimiento --y especialmente la danza-- se sirven a menudo de reflejos posturales no plenamente conscientes o que varían de acuerdo con reflejos y percepciones ópticas. El cuadro óptico durante cada movimiento rápido tiende a la multiplicación y aflojamiento del esquema corporal. Además, el movimiento ejerce influencia desde el lado cinestésico sobre la percepción del cuerpo. Todo movimiento, en especial si es rápido, y más aún si es circular, modifica la reacción vestibular y, con ella, la liviandad o pesadez del cuerpo. Esto se debe en parte a la acción muscular, pero también a la irritación vestibular. La tensión y relajación de los músculos que mueven al cuerpo a favor y en contra de la gravedad, a favor y en contra de los impulsos centrífugos, pueden ejercer una enorme influencia sobre la imagen corporal. El fenómeno de la danza es, por lo tanto, un aflojamiento y alteración de la imagen corporal. El hecho de que sean tantas las danzas relacionadas con el movimiento circular posee un profundo sentido vinculado con la irritación vestibular que proporciona una mayor libertad en lo concerniente a la masa y sustancia pesada del cuerpo. La danza es entonces también un método para cambiar la imagen del cuerpo y aflojar su forma rígida. Cabe agregar cómo la danza también modifica considerablemente la relación de las ropas con el cuerpo, lo cual se traduce en variaciones en la gravedad y cohesión del esquema corporal. No cabe duda de que el aflojamiento de la imagen corporal acarrea consigo una actitud psíquica determinada. El movimiento influye así sobre la imagen corporal y lleva de un cambio en la imagen corporal a otro cambio en la actitud psíquica.

A su vez, todo movimiento corporal, todo gesto, está cargado de emotividad para quien lo realiza. Cuando se observa a alguien en movimiento, se percibe la tonalidad y la motilidad, la gestualidad, lo cual genera sensaciones. Los movimientos, enlazados con lo anterior, generan en quien los observa emociones, sensaciones y sentimientos significantes, algunos de los cuales con significados explícitos pero que, en conjunto, crean un sentido global. El movimiento, la gestualidad, hacen sentido en quien lo hace y en quien lo observa.

En principio, prácticamente cualquiera puede reconocer cuestiones tan aparentemente simples como la velocidad –rápido, pausado, lento, medido...-- o la fuerza –ya sea en los propios músculos o en la activación de los mismos, como cuando se carga algo pesado, o bien en la fuerza que a cualquier tipo de movimiento se le puede imprimir, lo necesite o no, pero que formará parte del sentido que a dicho movimiento se le quiera dar--. Con un poco de atención, es posible percatarse de la vitalidad o de la intención del movimiento, la cual aparece como un tanto nebulosa debido a que raramente se hace consciencia de la cantidad de energía utilizada en los movimientos; por ende, se observa poco la energía que emplean los demás. Sin embargo, cuando sin mucho reflexionar se dice de alguien que es muy vivaz, en otras palabras lo perceptible es la cantidad de energía emanada por esa persona en sus actividades, lo cual no necesariamente pasa por el estado de ánimo o la emotividad –aunque sin duda ésta se encuentra en el fondo de las actitudes de cualquier persona. En el caso específico de la intención del movimiento, como de todas las intenciones, llevan en sí buena parte del mensaje, pues no es lo mismo ver a un brazo saludar, que “mentar madres”.

Así pues, todo movimiento, toda gestualidad genera significantes; una sucesión de movimientos es una sucesión de significantes que crean un sentido global. Aunque este sentido se genere de forma individual, está anclado en la construcción a partir de la yuxtaposición de esquemas e imágenes corporales y, como no hay nadie que no sea cuerpo con la misma estructura anatomofisiológica, mucho del sentido se comparte, máxime entre los miembros de una misma cultura. Existen actitudes culturalmente enlazadas a sentimientos que todos los miembros del mismo contexto reconocen, aunque muchas veces no de manera explícita. Toda actitud lleva consigo necesariamente determinadas posturas –cuerpo interpretado-- que de inmediato, de forma consciente o no, se reconocen en los esquemas –cuerpo vivido-- y las imágenes corporales –cuerpo percibido--. Entonces, ya es posible señalar que si todos reconocen, en primera, la laxitud muscular, y se suele ver en ella sensaciones y sentimientos de languidez, decaimiento, relajación las cuales, de acuerdo a como se enlacen en el contexto, se podrá decir que remiten a tristeza, hundimiento, soledad...; si a ello se le suman ciertas formas culturalmente reconocidas como cabeza gacha, mirada baja, andar pausado y rodillas flexionadas, entonces la apreciación empieza a confirmar que se trata de una profunda depresión.

Igualmente respecto al diseño que los cuerpos en sí mismos y en su desplazamiento en el espacio van creando, siempre es posible encontrar puntos de sentido o de comprensión. Por ejemplo, en el caso de la danza, los elementos del diseño crean efectos en la percepción que “son de gran importancia para comprender la coreografía. Las líneas opuestas sugieren siempre fuerza: la energía que se mueve en dos direcciones dramatiza y acentúa la idea misma de energía y vitalidad. Cuanto más se acerca la oposición al ángulo recto, más vigor sugiere. Cuanto más se cierra el ángulo, más débil es. Si el ideal de la danza fuera ser lo más fuerte posible, la mejor danza se compondría de diseños asimétricos en ángulo recto, significando el máximo de pujanza (en el ángulo recto) y el

máximo de excitación (en la asimetría). Sería desde luego tremendamente cargado (...) El diseño de oposición refuerza y subraya toda sensación o sentido que exija energía y vitalidad agresivas. Es indispensable en toda idea de conflicto, ya sea emocional y subjetivo o frente a personas o cosas externas. También es útil para expresiones más felices de energía, como la alegría exuberante o la esperanza alborozada. Por el contrario, el diseño de sucesión es siempre más suave y apacible. Ya sea en curvas o en rectas, la forma lineal sin cortes, que fluye agradable en encadenamientos de escorzos sucesivos, no ofrece resistencia al ojo humano. Por consiguiente el diseño más sereno es el simétrico de sucesión. Mucho más rica en sugerencias resulta la sucesión asimétrica, propicia a la gracia y a la belleza; aquí hallamos la asimetría necesaria para suscitar una grata ligereza, sin choques de oposición y sin el equilibrio frío de la simetría. Estas dos clases de esquema corporal contienen otras sugerencias de sentido. El diseño con contrastes de energías, la oposición, parece retener siempre algo o la totalidad de su fuerza, por más que las líneas se extiendan hacia fuera del cuerpo. El cruce de las direcciones de energía parece anclar o aprisionar parte de la fuerza de modo que no toda se proyecta hacia el espacio. El cuerpo aparece siempre colmado de energía. No sucede así con el diseño de sucesión. La energía necesaria para el movimiento recorre el cuerpo, como la electricidad por un cable, y escapa por cualquier punto terminal al que se dirige la vista (...) Naturalmente, si las inyecciones de energía son lo bastante frecuentes como para que no muera una antes de que comience la otra, se tiene la impresión constante de que la energía se expande, aunque toda ella se escapa del cuerpo, por lo cual el bailarín no parece 'actuar' con su fuerza, sino tocado por una fuerza que pasa por él" (Humphrey, 1981: 66-67).

Es así como se van tejiendo los sentidos en torno a la expresividad de los cuerpos y su gestualidad, misma que, aun cuando parece total y absolutamente individual, según lo observado a lo largo de este texto resulta básicamente una construcción cultural con posibilidades de ser interpretada y hasta llegar a establecer que cuando se observa un cuerpo, existe todo un código sólidamente estructurado susceptible de ser leído, puesto que hace sentido y genera una comprensión. Ahora bien, cuando el objetivo es crear discursos a partir del movimiento corporal —como la danza—, se utilizan formas aptas para ser reconocibles desde distintas perspectivas, ya sea por la llamada renglones arriba "forma del sentimiento", es decir, movimientos que remiten directamente a estados de ánimo específicos; ya sea por el diseño, velocidad, energía, vitalidad o intención impresos en el movimiento.

Si se conjuga todo lo dicho hasta aquí en el presente trabajo, se tendría como resultado a la danza como un fenómeno creado que se experimenta desde una perspectiva peculiar pues conjuga, en su haber y para poder ser, tanto al bailarín como a la danza misma, es decir, el bailarín y la danza son uno y lo mismo, pues el sentido del primero está dado en lo segundo que a su vez, no podría ser sin lo primero; en esa medida y dado que la danza está hecha para la percepción, en la danza el sentido emerge únicamente como experiencia vivida. El fenómeno danza aparece en la consciencia

sólo cuando se es consciente de él; la consciencia toma un punto de vista sobre o acerca del mundo porque el cuerpo establece un punto que es origen de la reflexión.

La danza adquiere sentido cuando es creada y presentada porque la fuerza virtual espacializada y temporalizada de modo inherente cuando el bailarín, en su constante sucesión de movimientos, crea la forma. En esa medida, el cuerpo se convierte en signo o símbolo dentro del fenómeno total de la ilusión cuando en su forma lógica es común a lo significado o simbolizado, lo cual no tiene que ver nada más con la forma física, sino con el plus de significación adquirido por la forma tras la experiencia, tanto la vivida por el bailarín como la percibida por el espectador, a la que siempre deberá agregar su propia experiencia vivida.

En la experiencia vivida de la danza el bailarín es uno con el sentido, con la significación o con la forma simbólica; la plasticidad de los componentes deben ser creados y desarrollados de acuerdo con las demandas de la forma para hacer sentido, tener significación o ser simbólicamente expresivos.

Si, como se ha establecido, se entiende la distinción entre forma y contenido del sentimiento —entre kinética y síntomas—, entonces es plausible comprender que la danza, en tanto que experiencia vivida de forma inmediata, es una intuición del sentimiento sentido, significado o simbolizado por la forma. Debido a que forma y movimiento —que son gestos— son abstraídos simultáneamente, no son separables, aparecen como lo mismo y, debido a que los sentimientos en la vida cotidiana son comúnmente expresados con gestos, es posible hablar de su forma en términos de movimiento. Los elementos estructurales de la forma no son principios de composición, sino categorías de comprensión.

Entonces, la danza aparece como expresiva en la medida en que existe una congruencia lógica de las formas —una cadena de significantes—, es decir, un signo corporal, un gesto, es una forma concreta y, en tanto tal, un significado según el orden de lo que crea, presenta e intuye en el momento. Si la danza es signos y si la danza es algo más que una sucesión de movimientos de un cuerpo, el sentido no existe independiente de la forma concreta que toma el cuerpo, así como la forma no es independiente del sentido que tiene, como en toda gestualidad.

Así, la danza adquiere sentido en tanto lo va creando y en la medida en que utiliza sensaciones, sentidos y signos que lo son de algo. La naturaleza unitaria de la danza deriva del hecho de que la gestualidad en danza es creada, presentada e intuita como una perpetua revelación de fuerza, la cual se encuentra internamente unificada y continua, y no puede ser reducida o separada en sentidos particulares. El sentido se engendra en la totalidad del hecho dancístico, que es gestualidad puesta en movimiento bajo una lógica peculiar.

¿Cómo entonces se construyen sentidos cuando aparentemente lo único que se observa es una serie de cuerpos, espejismos quizá, con movimientos orlados, engaños lumínicos que se

desenvuelven en el espacio? “El estudio de la figura proviene de mi antigua convicción de que, como la poesía de tradición oral me lo ha enseñado, aquélla es común al cuerpo y al discurso porque ambos tienen el mismo origen” (Dorra, 2005: 22) es decir que, como se ha señalado en varias ocasiones a lo largo del texto, la gestualidad corporal, en tanto lenguaje, se encuentra estructurada, en principio, bajo la misma lógica que la lengua<sup>84</sup>. Dado que uno de los objetivos del presente trabajo es poder sistematizar la lectura del cuerpo en movimiento —según como es vivido, percibido e interpretado—, el movimiento y la gestualidad son el modo de ser del cuerpo, construcción cultural donde radican sus sentidos y significaciones. De no ser así, se estaría hablando de otras formas del cuerpo como lo anatómico, fisiológico o biológico --y aún ahí el movimiento es vital aun cuando apela a otras cualidades—. El cuerpo como construcción cultural y sus discursos, el cuerpo del sentido, el cuerpo significante y significado: su gestualidad y, más aún, el cuerpo que tiene el explícito objetivo de crear sentidos con su movimiento, es decir, la danza.

Si el pensamiento a final de cuentas se estructura por la palabra, es decir, si la estructura mental tiene que ver con la estructura de la lengua, entonces los sistemas de comunicación se encuentran estructurados, en principio, de la misma manera pues pertenecen a la misma mente que los vive, los percibe, los interpreta, los piensa. Con esta claridad es como se ha propuesto estudiar aquí a la gestualidad, bajo la misma lógica bajo la que se estudian la lengua oral y escrita; de ahí el que se hayan buscado constantemente los sistemas y su estructura. Como aparece líneas arriba, todo discurso debe tener alguna organización inteligible, pues bien puede partirse del principio según el cual “una misma organización formal regula verosímilmente todos los sistemas semióticos cualesquiera sean sus sustancias y dimensiones” (Barthes, et al., 1996: 9); así, todo discurso tiene, en principio, la misma estructura que la lengua con la que se lo piensa. Ahora bien, cabría analizar la danza como gestualidad que elabora discursos, es decir, la vinculación discursiva, secuencial, el hilo que construye la gestualidad y hace que la danza se revele.

Como lo ha enseñado la escuela estructuralista --lingüística y antropológica— en universos complejos e infinitos, como los del habla o el mítico, la manera más viable para localizar su estructura es a partir de un modelo, mismo que también se han tomado la tarea de elaborar; así el estudio de todo evento comunicativo, dada su extensión y complejidad, debe realizarse a partir de criterios de pertinencia, relevancia y contraste, así como por niveles jerárquicos, apelando a su estructura a partir de los elementos formales que la integran. Bajo ésta lógica se han presentado las categorías del sistema de la gestualidad. Ahora, habrá que apelar a la articulación de las categorías del sistema de la gestualidad en sus distintos niveles, es decir, viendo que no es el tema abordado lo que la define, sino la estructura según la cual se realiza. Esto habrá de tenerse presente sobre todo porque, en términos de danza, no solamente tiene que ver con aquellas coreografías llamadas temáticas donde, precisamente, el objetivo es “contar una historia”, sino con todo tipo de montaje

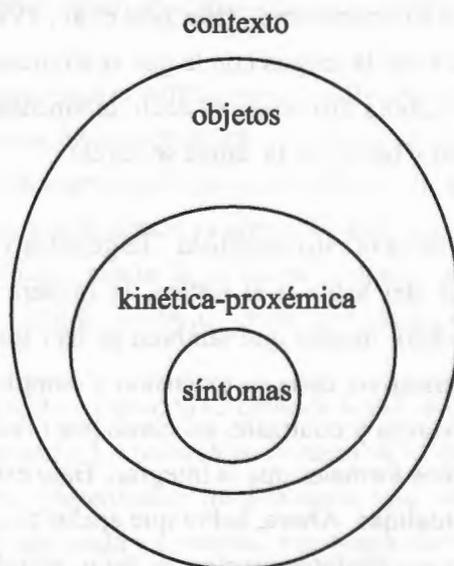
<sup>84</sup> Obsérvese también la propuesta de Jousse (1974) que aparece en el presente texto.

coreográfico, pues se apela a la estructura del mismo, entendida ésta a su vez como el sistema y las relaciones que unen a los elementos que la componen.

Ahora bien, dado que se busca destacar lo esencial en todo sistema de sentido, es decir, su organización, es posible darse cuenta de que una danza no es una simple suma de proposiciones, por lo tanto, se debe partir de la clasificación de los elementos que forman parte de la composición, dividiendo a ésta en niveles de sentido<sup>85</sup> bajo el principio de que ningún nivel puede producir sentido por sí sólo, pues toda unidad que pertenece a un cierto nivel sólo adquiere sentido si puede integrarse en un nivel superior. Siguiendo con la lógica presentada, se sabe que una teoría que se ocupe de observar los distintos niveles en los que un evento se desarrolla, proporciona dos tipos de relaciones: distribucionales (si se encuentran en un mismo nivel) donde la articulación o la segmentación produce unidades (lo que se ha llamado como forma), e integrativas (si se encuentran en niveles diferentes), donde la integración reúne a ambas en unidades de un orden superior (lo que se llama sentido y/ significado).

Así, habrá que recordar el nivel donde se ubican cada una de las categorías planteadas, para después ver cómo se articulan con los otros niveles pues, como ya fue dicho, para leer una danza no sólo se debe seguir la secuencia coreográfica, sino analizar los pasos entre los niveles propuestos:

Sistema de la gestualidad:



<sup>85</sup> Por niveles de sentido se entiende la forma en la que los distintos componentes del sistema se van articulando, ya sea en un mismo plano o nivel —donde su unidad radica en pertenecer a un mismo ámbito— como los fonemas, las palabras, etcétera— o ya sea entre planos o niveles —como los fonemas con los discursos—. Precisamente en el reconocimiento de las unidades constitutivas y su articulación radica el análisis del sentido.

Habr , pues, que tener presente como al construir o leer un discurso coreográfico, el orden cronológico no necesariamente conduce al sentido o a la significación pues, como en todo discurso, las unidades son haces de relaciones cuyos componentes no siempre est n en seguimiento continuo unos de otros. Así, es posible tener inicios de secuencias repartidos a lo largo de una coreografía que se van ligando con su propia secuencia de manera intercalada con otras secuencias. Pues al desarrollarse, tal y como lo percibimos a "primera vista", en una secuencia lineal temporal, una coreografía instituye así una aparente confusión entre la secuencia y la consecuencia, entre el tiempo y la lógica, aun cuando en realidad el orden de sucesión cronológica se reabsorba en una estructura matricial atemporal. Por lo tanto, hay que buscar una descripción estructural de esta ilusión cronológica, pues la temporalidad no es sino una clase estructural del discurso, "así como en la lengua el tiempo sólo existe en forma de sistema: desde el punto de vista del (discurso), lo que nosotros llamamos el tiempo no existe o, al menos, sólo existe funcionalmente, como elemento de un sistema semiótico: el tiempo no pertenece al discurso propiamente dicho, sino al referente; el relato y la lengua sólo conocen un tiempo semiológico; el 'verdadero' tiempo es una ilusión referencial, 'realista'" (Barthes, et al., 1996: 18-19).

Para decirlo de forma groseramente simple: la trayectoria de un personaje se intercala con la trayectoria de otros tantos; así, para poder entender cada una de las trayectorias es necesario separarlas de la forma cronológica en la que se han presentado y apelar a la forma lógica –por ejemplo, todo lo que pertenece a un solo personaje– y, después, ver cómo se vinculan las trayectorias de los personajes entre sí. Cada trayectoria se inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente solidario y se cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Tal vinculación se construye tanto por el ejecutante como por el observador, pues el receptor capta toda la sucesión lógica de acciones como un todo nominal: leer es nombrar; escuchar no es sólo percibir un lenguaje, sino también construirlo. La trayectoria o secuencia comporta siempre momentos de riesgo y eso es lo que justifica su análisis. Toda descripción de una secuencia, por banal que pueda parecer, deja al descubierto los distintos momentos de posible bifurcación, una alternativa que es, por lo tanto, una libertad de sentido, mismo que no podrá conocerse en su totalidad sino cuando se logren comprender todas las secuencias, vistas como haces de relaciones, y se enlacen en los distintos niveles, que, como se ha dicho, son jerárquicos y est  en su combinatoria la totalidad del sentido.

Así, es en el punto de encuentro de los niveles –tanto los de cada uno de los gestos, contruidos por los síntomas, la kinética, la proxémica, los objetos y el contexto; como los del discurso, armado por secuencias– donde se capta el sentido, nunca arbitrario, jams  ajeno y, si bien al momento de apreciación de una obra coreográfica entran en juego todo el conjunto de los hechos conocidos por el receptor en el momento del acto s mico e independientemente de éste; la danza, como todo evento comunicativo, no es ajeno a su estructura. Según se ha visto, es viable analizar la gestualidad discursiva construida por la danza; así y siempre viendo al cuerpo, la danza no resulta neutra

ni incomprensible; tampoco es una dimensión en donde cada quien, como si fuera un individuo aislado, vive, percibe, interpreta o entiende lo que se le viene en gana.

Existen estudios avocados a la lectura del cuerpo desde su estructura anatomofisiológica; otros a partir principalmente de lo que aquí se ha llamado imagen, esquema y postura corporal; otros más que lo han hecho tras la consideración de los discursos establecidos sobre él; algunos más que lo ubican en contextos o temáticas específicas...<sup>86</sup> Ahora, en un intento por sumar tales perspectivas —según como se han desarrollado a lo largo del texto— y tomando como principio al cuerpo en movimiento y su gestualidad, se realizará una hermenéutica del cuerpo en movimiento. A continuación se presentará, a manera de ejemplo, la articulación de las categorías de la gestualidad en la lectura de una danza en particular. En principio se ha elegido una danza tradicional<sup>87</sup> para observar la viabilidad de la propuesta presentada en este género dancístico.

En la sierra de Nayarit viven los coras quienes realizan una serie de rituales llamados mitotes; dentro de ellos se llevan a cabo varias danzas. En cada mitote —que tiene una duración de seis días—, al amanecer del último día del ritual se inicia una peculiar danza llevada a cabo por los personajes principales — que lo son tanto del ritual como de la danza, algunos de los cuales son “el costumbre” (un hombre mayor), el cantador (hombre mayor), la Malinche (una niña), los mayordomos (número variable, todos hombres), las mujeres (número variable, todas casadas)—<sup>88</sup>. “Al amanecer, cuando el sol empieza a asomarse [contexto, primera construcción espaciotemporal], la Malinche, de nuevo vestida con su blanco atuendo —amplia falda, pulcra blusa y rebozo, ahora con cintas de colores, elegantemente portado sobre la cabeza— [objetos], va al frente de los asistentes y se encaminan [kinética] hacia el altar [objetos]. La Malinche carga [kinética] a la (jícara sagrada) y los demás flores, flechas, elotes y otras ofrendas alimenticias [objetos].

La Malinche con la jícara sagrada [objetos] en las manos, se coloca frente a los demás, todos viendo hacia el oriente; levantan los brazos [kinética] y, con mucha devoción [síntomas], muestran al sol, precisamente cuando está naciendo, todo lo ofrendado en el altar... el sol responde poniendo sus rayos sobre los objetos...

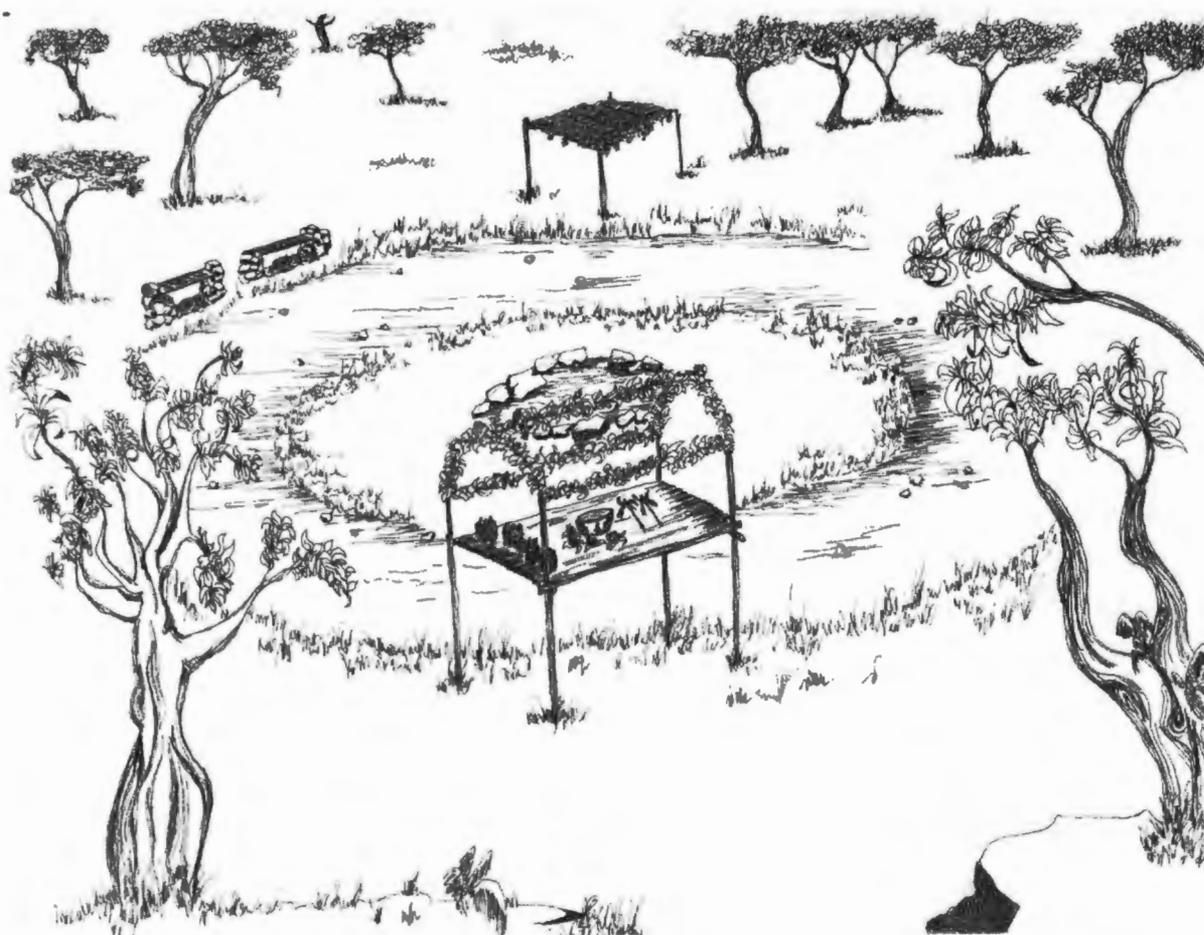
<sup>86</sup> Como podrá observarse en la bibliografía citada a lo largo del texto.

<sup>87</sup> Como es sabido existen diferentes géneros dancísticos, a saber: **danza tradicional**, **bailes de convivencia** también llamados “**de salón**” o cuando se han convertido en danzas escénicas se les llama de **competencia** y **danzas escénicas**, dentro de todas las cuales hay de diferentes tipos; por ejemplo, dentro de las **danzas tradicionales** las hay *lineales* y *circulares*; dentro de los “**bailes de salón**” se encuentra *la salsa*, *el tango*, *la cumbia*, etcétera y dentro de las **danzas escénicas** se encuentran el *ballet*, la *danza folclórica*, la *danza flamenca* y la *danza contemporánea*. No es intención del presente trabajo establecer las diferencias entre géneros y tipos dancísticos, únicamente se señalará que en principio, la **danza tradicional** pertenece a contextos propiamente rituales, con todas las implicaciones del caso; los **bailes de salón** son propios de ámbitos festivos no necesariamente rituales, además de no exigir para su realización un entrenamiento técnico; por su parte, las **danzas escénicas**, propias de las sociedades occidentales actuales, se llevan a cabo obligadamente con entrenamientos técnicos y se presentan en foros específicamente destinados para ello.

<sup>88</sup> En la siguiente descripción aparecen entre corchetes las categorías del sistema de la gestualidad en danza.

De nuevo encabezados por la Malinche, los participantes danzan en levógiro [kinética] (...) los cantos y la música suben de volumen, a diferencia del apagado tono en el que se habían mantenido por la noche. El ánimo de los presentes no se disimula; los que fueron cansados danzantes durante la noche han tomado nuevos bríos, perceptibles en su danza entusiasta que se prolonga durante casi media hora [síntomas].

Después de cinco vueltas [kinética y proxémica], tras la indicación del costumbre [kinética], los danzantes vuelven a colocar las ofrendas en el altar [kinética]. Poco después, el cantador deja de tocar, pero sigue cantando. Entonces, quienes tienen las pipas y el agua sagrada, se colocan entre el cantador y el altar y, girando cinco veces sobre su propio eje en dirección levógira, bendicen los puntos cardinales [kinética-síntomas]. Mientras esto sucede la Malinche (...) junto con algunas mujeres de alto rango de la comunidad, continúan bailando [kinética], pero ahora sólo en línea recta [proxémica] entre los principales y el cantador, en un constante recorrido norte-sur.” (Guzmán, 2002: 65-66).



---

Patio del mitote cora  
Mesa del Nayar  
Nayarit, México

El contexto general son los coras y su cosmovisión, donde habrá que observar lo propio de los mitotes y, a partir de ello, interpretar el sentido, significado y simbolismo de la gestualidad hecha danza<sup>89</sup>. El **contexto** de la danza —la primera creación espaciotemporal— está dado por el ritual que se realiza en una fecha determinada y en un lugar específico. Este sitio —la segunda creación espaciotemporal—, el escenario pues, es una reproducción del cosmos de acuerdo a como es concebido por los coras. Es un patio en el que al centro hay una fogata alrededor de la cual se colocan unas piedras. En torno a las piedras hay una circunferencia —el piso se encuentra desgastado— creada por el constante danzar. A su vez, los movimientos de los bailarines —la tercera creación espaciotemporal—, serán una nueva reproducción del cosmos y, precisamente, de su movimiento. Los **objetos** que aparecen en el ritual y que son utilizados en la danza, ayudan, nuevamente, a construir el contexto, a la vez que le dan sentido a los movimientos realizados. Habrá que revisar los objetos en correspondencia con la **proxémica**, pues es precisamente su ubicación la que indica su importancia, así como la forma de construir el contexto. Son una serie de círculos concéntricos, en el centro está la fogata —que representa al sol—; en el siguiente círculo se encuentran las piedras mencionadas —frontera entre la tierra humana y el resto del universo, morada de los dioses principales. Entre éstas y la circunferencia, o círculo, creado por el paso de los danzantes —la tierra, el lugar donde habitan los hombres—, en el oriente, hay un banco donde se sienta el cantador y cuya ubicación lo distingue como el intermediario entre los hombres y los dioses. Más al oriente de dicha circunferencia se encuentra un altar —en sí mismo una nueva reproducción del cosmos— sobre el que se colocan diversos objetos sagrados, entre ellos, la jícara sagrada que a su vez es una reproducción del universo y en el extremo opuesto del altar, en el poniente, hay una ramada, donde se sienta la Malinche y que es el lugar de lo femenino. El poniente es, entonces, femenino y, por contraste —aunado a otra serie de datos que aparecen en el texto citado—, el oriente es masculino. La **kinética**, es decir, los movimientos realizados, muestran sus objetivos e intenciones: la Malinche va de la ramada al altar, es decir de poniente a oriente, mostrando cuál es el recorrido de los astros cuando no son vistos en la Tierra, pues ella es mujer y lo femenino habita en el poniente y en el inframundo, lo que indica que su recorrido fue necesariamente “por abajo” y no “por arriba”. Cuando los astros caminan “por arriba”, morada de lo masculino, es decir de oriente a poniente, es posible verlos, a diferencia de cuando lo hacen “por abajo” recorriendo el inframundo, morada de lo femenino. Así, los astros viajan por arriba de oriente a poniente y luego van por abajo para volver a salir por el oriente. Los astros, la Malinche, van delante de los hombres: ella encabeza a todos los demás. Toman los objetos del altar y, junto con los **síntomas**, los elevan dirigidos hacia el sol, es decir, que le ofrendan al sol su alimento. Nuevamente la **kinética** y los **síntomas**, la vigorosa danza levógiro, cuyo movimiento, igual al de los astros que con su brío brindan la vida. Dan cinco vueltas —**kinética**— indicando los puntos cardinales de la cosmovisión cora: oriente, poniente, norte, sur y centro. Y, por último, la danza de las mujeres en línea recta —**kinética** y **proxémica**—, señalando los puntos cardinales norte-sur que no están marcados por los **objetos** —el altar, oriente; la ramada, poniente; el fuego, centro.

<sup>89</sup> En otro lugar (Cfr: Guzmán, 2002) se ha dado la oportunidad de mostrar cómo es que se llegó a las mencionadas interpretaciones; por el momento solamente se señala hasta donde las categorías ahora empleadas han permitido saberlo.

## Del dolor en la danza

*Pero la danza no es sólo movimiento:  
es movimiento que narra  
aquello que difícilmente pueden tocar las palabras...*

Lizarraga

Se continuará con la revisión de la gestualidad en la danza pero ahora habrá que centrarse en aquella que es propia de la sociedad actual: la danza escénica. Como se ha dicho, el cuerpo y su gestualidad siempre son en situación, por lo que para poder leerlos lo primero e indispensable es ubicar el contexto en el cual se observa: en principio, por supuesto, se habla de los cuerpos en la actualidad, con sus designios y todo aquello que culturalmente los circunda y determina, surgido de las experiencias y discursos, de las propias herencias, cadenas y liberaciones. En este recorrido, la danza también teje su historia y en ella misma existen sus anecdóticos y postulados, sus búsquedas y alcances, sus tremendas caídas, sus desajustes y nuevos encuentros. La trayectoria histórica de la danza escénica, con todas sus variantes, es de larga data; sin embargo interesa rescatar, de entre todas las danzas escénicas reconocidas en la actualidad --ballet o danza clásica, folclórica, flamenca y contemporánea--, aquella que tiene como punto central al cuerpo, que es la danza contemporánea<sup>90</sup>. Si bien en toda danza el cuerpo es la "materia prima" para su realización, habrá de observarse cómo en la contemporánea el acento está puesto, de forma muy peculiar y a diferencia de las otras, en el cuerpo; de hecho, puede suponerse que, precisamente, un cambio histórico en la conceptualización del propio cuerpo en Occidente da pie a su creación<sup>91</sup>.

<sup>90</sup> Ya ha sido señalada la diferencia entre géneros dancísticos: **danzas tradicionales, bailes "de salón" y danzas escénicas**; a continuación se hablará de las últimas. Dado que no es lugar aquí para definir los distintos tipos de danzas, únicamente se dirán unas muy breves palabras que permitan distinguirlas y esclarecer el porqué la danza contemporánea se encuentra centrada en el cuerpo. Siempre con respecto únicamente al lugar que el cuerpo tiene en cada danza y en general, realmente a muy grandes rasgos pues lejos estamos de pensar que las distintas danzas se reducen a lo que a continuación se señala, la *danza folclórica* se ha centrado no en el cuerpo --aunque siempre teniéndolo como materia prima-- sino en la construcción de un lenguaje que mezcle lo que entiende por tradición y actualidad. Su objetivo es construir lo que desde su propia perspectiva es una expresión de danza cargada de tradición, dicho de otra manera, su objetivo no es el cuerpo sino lo que supone como una tradición dancística. Por su parte y también dicho de forma muy general, la *danza flamenca*, tampoco está centrada en el cuerpo sino en vincularse, en principio con su propia música y actualmente con la de otros géneros, desarrollar su propia técnica --el zapateado-- algunas veces buscando el virtuosismo en la misma y expresar la emotividad que históricamente ha acompañado a cada palo --ritmo--; así, las alegrías son alegres, los tangos provocadores, la soleá cargada y fuerte, la Farruca contenida, etcétera; dicho de otra manera, su objetivo no es el cuerpo --aunque otra vez siempre teniéndolo como materia prima-- sino una peculiar forma de expresar sentimientos en un código musical y dancístico específico. En el *ballet* o *danza clásica*, antecesor directo de la *danza contemporánea*, el acento ha sido puesto en la técnica, de hecho, las historias que narra son sólo un pretexto para ver el desenvolvimiento de los bailarines en escena en donde el grado de virtuosismo técnico --ciertamente si se logra con una buena interpretación es mejor-- son su búsqueda y su máxima realización; más que el cuerpo, se privilegia la capacidad técnica del bailarín.

<sup>91</sup> No es este el espacio en el que se ha realizado una historia del cuerpo en occidente, tan sólo habrá que señalar que el surgimiento de la danza contemporánea se encuentra en los tiempos en los que se dio la urgencia de expresar la emotividad del cuerpo, hablar de la experiencia de las personas y no ya nada más de las elaboraciones conceptuales o filosóficas de las mismas. En épocas en las que ya es posible hablar del cuerpo moderno --es decir, con el que se puede denominar como estigma de fragmentación, con influencia de la religión católica y de los paradigmas descartiano y positivista-- que separa tajantemente el cuerpo de todo lo demás que integra a los sujetos; hay un acto de rebeldía que lleva al intento de que los cuerpos hablen por sí mismos, intento que, precisamente, se combina con la danza contemporánea.

Surgida en el siglo XX, la danza contemporánea aparece como un rompimiento con el ballet clásico. Nuevas técnicas corporales, tratamiento de diversidad de temáticas –incluidas la reflexión en torno a acontecimientos del mundo, la introspección, la búsqueda por hablar de sentimientos y emociones, y a diferencia de las temáticas que solían abordarse, básicamente montajes escénicos de historias, novelas y/o leyendas, como la Cenicienta, El Lago de los Cisnes, Giselle, Romeo y Julieta, entre otros--; distintos usos del espacio –desde las nuevas propuestas dentro del mismo escenario a la italiana, hasta búsquedas de otro tipo de escenarios--. Creación y paulatina consolidación de un nuevo tipo de danza en el mundo, en definitiva es la danza contemporánea “es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal, de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. Esta danza se convierte así en un modo de ser para el hombre que quiere hablar con su cuerpo bailando ‘descalzo’. Esto implica, para el bailarín de danza contemporánea, la necesidad permanente de encontrar en sí mismo los principios de una técnica que, como en el caso de la danza clásica, está sujeta a unas reglas. Pero las normas son diferentes. Dicha diferencia reside tanto en la técnica como en el origen de la motivación del movimiento” (Baril, 1987: 13).

Nombres tan reconocidos como los de Isadora Duncan y Ruth St. Denis, se asocian con el surgimiento de la danza contemporánea, que es también el primer rompimiento con el ballet clásico aunque en esos momentos se la conoce como danza moderna. De hecho, es hasta 1926 cuando la denominación de danza contemporánea se aplica por vez primera. Posteriormente será básicamente con Martha Graham, creadora de una técnica particular que se sigue utilizando hasta la fecha, con quien la danza contemporánea cobrará auge, aunque se reconozcan a la par autores como Doris Humphrey y Charles Weidman. Es principalmente a partir del trabajo de estos personajes cuando se despliega en el mundo el quehacer de la danza contemporánea, hoy en día poseedora de diversos estilos, técnicas o escuelas, según como se las considere, en todo el mundo.

Lo anterior, de excesiva brevedad, son sólo algunos datos que permiten contextualizar a la danza contemporánea; sin embargo, la razón por la que interesa en el presente texto es, como se ha dicho, porque tiene la peculiaridad de estar centrada en el cuerpo. Cuando aparece la danza moderna, después danza contemporánea (y en la cual por el momento también pueden incorporarse nuevas incursiones como el performance), hay una búsqueda de expresión del propio cuerpo: lo que él siente, vive, experimenta; cuáles son sus emociones, sus sentimientos; sus posibilidades para expresarse más allá de cualquier técnica o, mejor dicho, con una técnica como base pero yendo más allá de ella. Habrá que recordar cómo en las artes durante el siglo XX hay una acuciosa exploración del interior humano, según se ha visto en la pintura, lo que, por supuesto, lleva consigo un cambio en la forma de entender, experimentar y tratar al cuerpo. Se hace posible así el surgimiento de la danza contemporánea, una danza centrada en el propio cuerpo y sus posibilidades de vivir y expresar sus vivencias. Por eso se la ha considerado para hablar de la gestualidad en la danza. Sin embargo, de acuerdo con lo expuesto,

la búsqueda por hacer una cartografía del cuerpo en situación, del gesto en situación, habrá que centrarse una vez más en el gesto explorado con anterioridad; así, con la danza contemporánea, con ella o a través de ella, se observará cómo es la gestualidad, en estos días, del dolor.

Antes de continuar con la lectura de la gestualidad, se destaca como la danza, por tener el explícito objetivo de construir discursos con el cuerpo, es un lugar privilegiado de observación de todo lo señalado hasta aquí. La danza construye a los cuerpos. Principalmente por la percepción –propiopercepción y exterocepción–, el cuerpo danzante –como todos los cuerpos, pero en este momento con referencia al cuerpo que danza– asimila una técnica corporal que construye al cuerpo<sup>92</sup>:

El *esquema corporal* –el mapa tridimensional propioceptivo de cada quien para sí mismo, anclado en la estructura antamofisiológica pues es la vivencia de ésta en movimiento– vive una constante elaboración en torno a cómo deben colocarse los músculos, los huesos, los ligamentos; cómo debe respirarse, cómo llevar al máximo el equilibrio, etcétera. Esto es una *vivencia* completamente intraducible que debe realizarse de forma *cotidiana* pues el cuerpo aprende, a través de la repetición constante, las distintas formas en las que el esquema debe adecuarse a sus quehaceres. Nadie podría decir cómo se encuentran colocados todos los miembros, ligamentos, músculos y demás, al momento en el que se encuentra realizando una triple pirueta, pero la felicidad de su empresa radica en que el esquema corporal haya asumido todo lo que cada uno de los milímetros del cuerpo debe hacer en semejante calistecnia.

Además, la *imagen corporal* –el mapa tridimensional visual y motriz de cada quien sobre sí mismo, anclada en el esquema corporal– debe tener la capacidad de adecuar la dimensión del cuerpo en su totalidad, en correspondencia consigo mismo y con el espacio. A este nivel la *percepción* será la posibilidad de que el esquema corporal se adecue a la actividad por realizar, de acuerdo a lo que el propio cuerpo debe hacer y el espacio donde habrá de ejecutarlo. De haber una distorsión entre el esquema y la imagen corporal podría tenerse un esquema corporal capacitado para brincar pero que no logra hacerlo felizmente porque la imagen corporal se ha extraviado en el espacio, en el miedo o en la incertidumbre. Y no sólo, sino que será a través de la percepción de la imagen corporal de otros danzantes como asumirá la forma –que también es contenido pues cuando un cuerpo se ve de una manera es porque está colocado de forma particular– en la que el propio cuerpo debe colocarse –por ejemplo, también en la triple pirueta, con los brazos en primera posición, las piernas rotadas, etcétera. La percepción, que es articulación de sí y con el mundo, sabe cuánta fuerza imprimir para que el esquema corporal se mueva de tal o cual manera, siempre en correspondencia con el espacio y la velocidad necesaria para realizar exactamente lo que se desea.

<sup>92</sup> A continuación se revisarán las categorías anteriormente trabajadas, que aparecen en cursivas, en vinculación directa con el cuerpo danzante: *esquema, imagen y postura corporal; vivencia, percepción e interpretación y experiencia cotidiana, significativa y liminal*. Aún cuando en algunos casos de manera muy breve se señalan sus características definitorias, se remite a la primera parte del presente texto, donde han sido ampliamente trabajadas.

El esquema corporal, que ha sido formado cotidianamente, se articula con la imagen corporal para, a través de la percepción, desenvolverse en el espacio de determinada manera, en un momento que resulta *significativo*, pues ha logrado ejecutarse, por ejemplo una pirueta particular, con sus propias características, en un momento específico.

Por supuesto que la *postura corporal* —que es el resultado de la vinculación entre el esquema y la imagen corporal y es lo que directamente se observa: el tamaño del cuerpo, su peso y densidad, la forma de los músculos, las tensiones “normales” por ejemplo para caminar y las “excesivas” causadas, podría ser, por un estado de nerviosismo extremo; la colocación ósea que se traduce en si el cuerpo está encorvado o sobre su eje vertical o con el torso fuera de él, etcétera--, ni qué decirlo, se encuentra completamente formada por el diario entrenamiento y por lo que el cuerpo sabe que debe hacer. De hecho y otra vez retomando la triple pirueta, lo observable es, precisamente eso, un cuerpo que realiza esa acción y, cuando se mire y se *interprete* como tal, será en un momento *liminal* —una función, por ejemplo—. En el momento en el que la realiza, el cuerpo ya aprendió todo lo necesario para hacerla, no es entonces cuando se cuestiona si el músculo debe hacer tal o cual cosa: lo realiza y ya pues es algo aprendido —la técnica corporal asimilada— y, aun cuando no sepa cómo lo hace, sabe que lo hace.

Persiste el ejemplo de lo visto en una triple pirueta; sin embargo, eso es sólo lo que se alcanza a mencionar, pues todo lo que está de por medio para lograrlo solamente logra percibirse y, con esto, resalta el papel de la percepción en la construcción y comunicación corporal. Cabe señalarlo nuevamente aquí puesto que, como se ha dicho, es precisamente a través de la percepción cuando la danza hace sentido. Después de haber visto una obra dancística será posible encontrarle infinidad de significados, por ejemplo si se piensa en una danza tradicional en su contexto ritual y se analiza cómo aparecen los símbolos culturales en la misma; o bien al asombrarse con la virtuosa excelsitud de la bailarina interprete del cisne negro; o lo que sea, pero al apreciar una danza, básicamente se aprehende la gestualidad que llega directamente a la percepción: la fuerza, la energía, la irritación vestibular por los giros, los cambios en la tónica y la temperatura corporal, el sudor, la ruborización por el esfuerzo y las muecas del rostro, de las manos; de los pies ahora veloces; ahora voltea; frunce el ceño; abre la boca; extiende los brazos; tensa las manos. Todo ello llega directamente a la percepción y “golpea”, una imagen tras otra que van llevando los sentidos, dirigiendo las emociones, provocando la percepción, apelando a la memoria, a las ideas, a las visiones, confabulando uno o varios sentidos —para quien lo hace y para quien lo observa— que podrán arribar a un significado.

Así pues, en la comunicación cuerpo a cuerpo, la percepción es fundamental por lo que, sobre todo en complejos discursos gestuales como el de la danza, debe tenerse presente que es gracias a ella o a través de ella que son recibidos. Valga pues la insistencia en el papel prioritario de la percepción.

A continuación se realizará la lectura de la gestualidad en danza aplicando todas las herramientas analíticas y conceptuales desarrolladas a lo largo del texto; para ello, primero se presentarán a manera de cuadros sinópticos o marcándolas y señalando sus características principales:

## CUERPO

Del cuerpo: en tanto que estructura estructurante ante la que no se puede ser indiferente.



## MOVIMIENTO

(Anclado en la estructura anatómica)

Eje	Principio	Afinidad	Tipo de movimiento
horizontal	extensión (cerca/lejos)	espacio (libre, abierto/ Constreñido, cerrado)	transición (gradual/abrupta)
vertical	flexión (inmediata/mediata)	peso (ligero/fuerte)	intensidad (baja/alta)
sagital	orientación-volumen (atrás, adelante, lados, arriba, abajo)	tiempo (urgente, constreñido/ indulgente, premeditado)	frecuencia (fluctuante/ Constreñida)

Planos:

Puerta: ejes horizontal y vertical

Mesa: ejes horizontal y sagital

Rueda: ejes vertical y sagital

Evolución del movimiento en:

Tiempo: estática, dinámica y cinemática.

Espacio: largo –alto, medio y bajo—, ancho y profundo

Combinatoria por sucesión y por sustitución

Tipos de gestos: involuntarios e inconscientes; involuntarios y conscientes; voluntarios e inconscientes; voluntarios y conscientes; voluntarios, conscientes y con intención; y los que tienen el explícito objetivo de construir discursos como la danza.

## DANZA

Entendida como interacción de fuerzas con unidad espacial y continuidad temporal cuyo objetivo es crear discursos. En tanto que sistema gestual sus componentes son:

**Contexto:** triple construcción de *espacio-tiempo*:

- a) Escénico
- b) En su duración y cualidades
- c) El creado por los bailarines

## Objetos

**Kinética:** *ritmo*:

A.- de las fuentes:

- a) del sistema respiratorio
- b) de las funciones orgánicas
- c) del mecanismo propulsor
- d) emocional

} cadencia (en el bailarín)

B.- de la sonorización (generalmente musical)

**Proxémica:** *diseño* coreográfico: simétrico/asimétrico por sucesión/oposición

**Síntomas:** *dinámica* del movimiento:

Tensión: que es proyectada, revela fuerza

Linealidad: actitud o diseño direccional (foco)

Área: diseños y patrones creados por los bailarines (no confundir con el diseño coreográfico en su conjunto)

Proyección: de la fuerza y/o energía

Ahora se tomarán imágenes fijas de obras coreográficas. Obsérvese como precisamente el hecho de ser imágenes que congelan lo que en principio es secuencia de movimientos, instalan a la vista inmediatamente en un tipo de percepción diferente a la provocada cuando se aprecia una obra en vivo, es decir, en constante movimiento; sin embargo y dado que en el texto escrito no hay otra opción, se comenzará así para poder plantear la posibilidad de analizar la danza entendida como gestualidad. Se revisará y articulará, entonces, las que se han denominado categorías del sistema de la gestualidad, tal y como han sido propuestas líneas arriba para la danza --es decir, la que se ha denominado como tipo de gestualidad discursiva--, en este caso específico para la danza contemporánea.

Cada una de las imágenes presentadas es considerada una unidad en la que se revela el sistema de la gestualidad; para mostrarla se revisarán las categorías partiendo del último nivel, es decir, del contexto, pues es el que permite establecer las fronteras de la unidad y su lugar de pertenencia, es decir el tipo de danza y dónde se lleva a cabo.

**Foto I. Intérprete: Kazuo Ono.**  
Fotógrafa Christa Cowrie

#### **Contexto:**

Por las particularidades del ambiente general de la fotografía se observa que la obra coreográfica se ha desenvuelto en un escenario con una iluminación particular creada *ex profeso*; así, la primera creación espaciotemporal ubica a la imagen inmediatamente en lo correspondiente a un típico foro occidental contemporáneo. Es obvio suponer, entonces, que la coreografía transcurre en un escenario y el público se encuentra como espectador, todo ello con las reglamentaciones ampliamente conocidas que son asumidas en un evento de esta naturaleza. Con respecto a la segunda creación espaciotemporal, en realidad no es posible decir mucho pues la foto es una abstracción, un segundo, de la obra completa; solamente a partir del vestuario --o la carencia del mismo, lo cual ya es significativo-- ha de pensarse que es un evento atemporal, es decir, el vestuario es lo suficientemente neutro como para suponer que no se busca ubicar a la obra en una época determinada, sino más bien en una circunstancia específica, que bien puede ser un acontecimiento invariablemente repetido en cualquier momento histórico y en todo lugar. Ello también permite pensar que lo expresado es igualmente algo atemporal, quizá emociones, sentimientos, vivencias aunque, por supuesto, estas siempre serán experimentadas de acuerdo con patrones culturales. Lo anterior se conjuga con la tercera creación espaciotemporal, la cual solamente puede inferirse de la actitud de los bailarines plasmada en el momento de la foto que, como habrá oportunidad de describir más adelante, pareciera igualmente la vivencia atemporal de un sentimiento.

#### **Objetos:**

Además de la iluminación que se centra en el personaje fotografiado, el otro objeto que aparece es una tela tirada en el piso, del lado izquierdo del bailarín, quien viste un calzoncillo, lo cual, como

ha sido dicho, aleja el intento de ubicar al personaje en una época específica y establece una idea de atemporalidad con respecto tanto a la época como a la temática a tratar.

### **Kinética y proxémica:**

Hay un personaje masculino parado. Los dos pies, ligeramente separados, bien plantados en el piso; las rodillas, en vez de seguir alineadas hacia arriba, se doblan apuntando al centro del cuerpo, se juntan un poco flexionadas. La cadera y el torso siguen su propia línea vertical hasta el cuello, que se extiende llevando la cabeza hacia atrás. Ambos brazos están muy pegados al torso, flexionados a la altura de los codos y de las muñecas, de suerte que los dedos de las manos, levemente flexionados también, tocan ligeramente el esternón; la derecha unos centímetros más arriba que la izquierda. La posición del personaje se desenvuelve en el *plano de la puerta*, según se sabe por la predominancia de los movimientos en los *ejes horizontal y vertical* o, dicho de otra manera, por la ausencia de movimientos en el *eje sagital*. Respecto a los *principios, afinidades y tipos de movimiento*: Principios: hay *extensión cercana*, pues el cuerpo se encuentra recto y aún más a partir del cuello, ya que la posición de la cabeza obliga al alargamiento del cuello —la extensión no es *lejana*, pues implicaría que los miembros estuvieran alejados del cuerpo e incluso haciendo el esfuerzo de ir más lejos aún—. También se observa *flexión mediata*, dada la posición de las rodillas, ligeramente dobladas y echadas hacia el centro, misma situación de los brazos —habría flexión *inmediata* si prácticamente el cuerpo estuviera plegado en todas sus partes sobre sí mismo, algo parecido a la posición fetal—. Afinidades: hay un marcado uso del *espacio* aunque de forma *constreñida*; la propia posición —de pie— señala la fuerza de su presencia en el escenario, es decir, es sabido que siempre se utiliza el espacio pero en ocasiones ello sobresale por encima de las otras cualidades, como es el caso<sup>93</sup>; además de encuentra la marca del *peso fuerte* —no es *ligero* pues ello implicaría que el bailarín estuviera, valga el comentario, luchando contra la gravedad, tratando de “eliminar” el peso como en un brinco<sup>94</sup>—. Tipos de movimiento: hay *transición gradual* —no es *abrupta* pues nada indica el arribo a esa posición de forma súbita o que a esta posición le siga un movimiento brusco— y se sabe que es transición porque se ve que el movimiento continuará sin detenerse en esa posición<sup>95</sup>. Asimismo se reconoce que la *intensidad es baja* —pues de ser *alta* parecería alguien corriendo o brincando—. Como se habrá notado, estos principios, afinidades y tipos de movimiento coinciden con los señalados como predominantes en el plano de la puerta, a diferencia de los que

<sup>93</sup> Valga recordar que, como se ha insistido, todas las categorías con todas sus cualidades, utilizadas en el presente texto para la descripción, se encuentran siempre e invariablemente presentes sin posibilidad de omisión de alguna de ellas; de hecho son sólo disociables analíticamente. Cuando son utilizadas para la descripción es porque alguna (s) de ellas predomina (n) sobre las demás, lo que le da las características peculiares y distintivas con respecto a otro gesto. La descripción consiste, pues, en señalar los rasgos a partir de su distinción, pertinencia y relevancia que permiten, por un lado, identificar un gesto en particular y, por otro, establecer similitudes y diferencias con otros gestos.

<sup>94</sup> De hecho, solamente es en los movimientos desarrollados en el plano de la mesa cuando es posible decir que no hay predominancia del peso pues, al desarrollarse a un mismo nivel, parecería que han evitado el peso y pueden desenvolverse sin la fuerza de gravedad. Piénsese por ejemplo en algo que se desarrolla completamente en el piso.

<sup>95</sup> Esto también se sabe porque, aun cuando no se haya descrito, los síntomas indican cómo se llega a las posiciones. Se describirán con detalle en su momento.



Foto I  
Kazuo Ono  
Fotógrafa: Christa Cowrie

se desenvuelven en los otros planos –de la mesa y de la rueda<sup>96</sup>. A partir de lo anterior también es posible reconocer la evolución de la *mecánica* del movimiento como *estática*.

Dado que la foto está centrada únicamente en el personaje, se desconoce la ubicación de éste con respecto al resto del escenario, sólo puede saberse que en términos espaciales, de lo *alto* él se encuentra a *nivel intermedio* y tiene un *diseño simétrico por oposición*.

### Síntomas:

Es un cuerpo desnudo, primer síntoma de su gestualidad: la desnudez es ya un gesto y en ella o a través de ella es posible ver cómo se revela el cuerpo. Aún cuando es sabido que el desnudo artístico –principalmente en la plástica-- ha tenido el objetivo de representar de forma perfeccionada o estilizada<sup>97</sup> a los cuerpos, en la danza, sin dejar de ser un desnudo artístico, se trata también de un cuerpo desnudo y, en cuanto tal, remite indefectiblemente a la apreciación de que “la desnudez corporal es aquella en la que nos encontramos desvestidos, despojados” (Kenneth, 2006: 17); así, no es arbitrario, pues, presentarlo sin ropajes que lo oculten; es un cuerpo despojado, sin cubrimientos ante la mirada: un cuerpo sin más. Gracias a la desnudez es posible observar con detalle cómo, respecto a la *cualidad tensional*, no hay una extrema tensión en ninguna parte del cuerpo; la posición misma y la fuerza con la que realiza los movimientos no se ven ni suaves, ni ligeros; es decir, no hay tensión pero sí hay fuerza, se percibe una gran cantidad de energía que al no ser aplicada para movimientos fuertes o violentos, se encuentra contendida, proporcionando gran fuerza y proyección. Aún el cuello alargado y la mueca del rostro no se ven tensos, pero la propia posición de la cabeza y la boca semiabierta, nuevamente reflejan contención. A lo anterior se suma la sensación que produce la piel ajada y avejentada, reseca: no hay vigor muscular –pues éste le daría otra cualidad a la piel--, hay energía, pero no hay vigor. La *linealidad* o actitud direccional indican que la fuerza se está introyectando, volcando sobre sí mismo. Aún cuando no sea posible ver si tiene los ojos abiertos o cerrados, se percibe que su intención se dirige hacia sí mismo; además, la posición de las manos provoca la misma apreciación; así también el *área* o diseño creado por el bailarín a partir de su propio cuerpo y con respecto a sí mismo, muestra el involucramiento de su actitud, toda hacia sí. *Proyecta* una gran fuerza que no conduce a tensión sino a introyección, involucramiento y contención.

<sup>96</sup> De hecho, ha sido en la constatación del desenvolvimiento del movimiento que se ha podido constatar la correspondencia entre los ejes, planos, polos y escalas y los principios, afinidades y tipos de movimiento, tal como se han descrito a lo largo del texto. Dicho de otra manera, primero se observaron las constantes que había en el movimiento y después se buscaron las correspondencias, articulando lo desarrollado a lo largo del texto, lo que permitió dar cuenta de que cada vez que hubiera predominancia del eje horizontal, el principio de movimiento sería primordialmente de extensión, la afinidad estaría directamente vinculada al espacio, y el tipo de movimiento sería transicional. El mismo procedimiento fue llevado a cabo con los demás ejes, lo que llevó al planteamiento tal y como ha sido descrito a lo largo del texto. Así constatadas, ahora estas categorías sirven para describir y explicar al movimiento y su gestualidad.

<sup>97</sup> Es sabido que sobre todo en la actualidad, en la plástica se hacen representaciones de cuerpos aparentemente no estilizados –gordos, deformes, etcétera—; sin embargo ello tiene que ver con poner en juego los conceptos de lo estético y lo estilizado y no propiamente con los cuerpos en sí.

Hasta aquí, con apoyo de las categorías elaboradas a lo largo del texto, ha sido posible describir lo observable en la imagen --aún cuando no se esté del todo consciente de lo que se observa-- pero que está presente al momento de leerse e interpretarse la gestualidad. Ahora, al articular los distintos niveles y sus categorías, se dará cuenta de lo que la imagen proyecta.

Antes de continuar cabe recordar, como ha sido dicho ya al hablar del contexto, que esta imagen es una unidad que se desarrolla como obra coreográfica en un foro específico, lo cual instala a la percepción inmediatamente en la consideración de tomar lo observado como una realidad, la realidad del escenario, si se quiere, pero una realidad. En ese momento no se cuestiona si lo que se observa “verdaderamente sucedió”, sino que es una realidad que está sucediendo.

Al articular, entonces, no sólo las relaciones distribucionales o asociativas --o a nivel sintagmático-- que es lo que fue elaborado en la descripción, sino también las integradoras o combinatorias --o el nivel paradigmático--, es cuando aparece el sentido o el significado total de la imagen. Arriesgando un poco más, yendo hasta la percepción, apelando a la búsqueda de sentido en aquello no dicho pero siempre presente; buscando en la expresividad todo aquello que los cuerpos y sus formas y su desenvolvimiento dicen; haciendo un arriesgado uso de la metáfora como creación de sentido... Si se observa nuevamente la imagen. Si los cuerpos son estructuras estructurantes; si no es posible ser inmunes a lo que otros cuerpos dicen; si hay un viaje constante en la vivencia, percepción e interpretación de los cuerpos; si la experiencia cotidiana, significativa y liminal son inevitables; si nos conformamos como sujetos a partir de nuestros cuerpos; si los cuerpos siempre hablan aún cuando no se sepa, todavía, descifrar todos sus enunciados; si permanentemente hay proyección libidinal en los otros y por los otros; si es posible conocer y, acaso, reconocer códigos culturales propios de la gestualidad. Se podría, todavía, jugar con la paciencia. Si lo antedicho ha logrado ser congruente, si se ha encontrado una forma de poder descifrar la gestualidad, porque, ya se sabe, los gestos son una construcción cultural que se puede descifrar ya que todos conocen el código de su manifestación --por lo menos todos los miembros de una misma cultura--; la gestualidad se encuentra altamente codificada y es por eso que se le puede rastrear, enunciar, interpretar; cada día, todos los días se asimila el código gestual y toda la gente se expresa, se entiende y se comunica a través de él. Si las preguntas han sido, cómo el dolor se apodera de los cuerpos; cómo las funciones emotivas --síntomas-- se convierten en afecciones corporales, en gestos; cómo el cuerpo representa al dolor: es porque el cuerpo es capaz de representar al dolor precisamente porque el dolor ha aparecido en él. Si se asume que pocas cosas hay arbitrarias en los cuerpos y su hacer... es posible, entonces, interpretar la imagen de la siguiente manera:

Hay un hombre doliente que sufre, hay un cuerpo dolido y avejentado, la piel reseca, los músculos contritos, todo envuelto hacia sí --las rodillas hacia sí, los brazos pegados hacia sí, las manos señalándose a sí-- y el rostro, ese rostro tan alargado que regresa hacia sí; la boca entreabierta que no gime, no grita, no habla, sólo deja escapar un aliento, la expresión de que hay dolor contenido, sin salida, que

se abalanza sobre sí. Es un cuerpo contrito, ajado, es un hombre contrito y ajado por un dolor que se desconoce, que no se sabe desde cuándo está, pero que aparece en un gesto detenido, atemporal; como si el dolor fuera eterno o como si el momento de experimentarlo fuera la eternidad misma cubierta por el propio dolor. El cuerpo se descompone en el dolor, no hay descanso, no hay acomodo del dolor en el cuerpo y el cuerpo no encuentra ningún acomodo posible; no hay posición ni actividades posibles en medio de las punzadas del dolor. El dolor es insoportable. El dolor se esparce por todo el cuerpo y no hay manera alguna de estar, sólo se es dolor. El cuerpo es capaz de representar al dolor precisamente porque el dolor se ha adueñado de él: es así como se construye el gesto, cuando las funciones emotivas, los síntomas tamizados por el caleidoscopio cultural, se convierten en la expresión de todo un cuerpo. En el dolor no transcurre el tiempo, no transcurre otra cosa diferente al dolor, que lo dobla, un poco ya, que lo envuelve, un mucho ya. Es un ser que se duele de sí, por el dolor que lleva en sí.

Ahora se realizará el mismo tipo de lectura pero en una imagen que involucra a dos personajes; ha sido seleccionada así porque, además de la totalidad creada en su unidad, se aprecian diferencias contrastantes entre cada uno de los personajes que participan en ella, lo brinda la posibilidad, a partir de las comparaciones, de afirmar en varios sentidos la viabilidad de la propuesta de lectura: por un lado, se demuestra cómo puede ser utilizada sin importar cuántos personajes se encuentren involucrados y, por otro, el ver, a través de la comparación descriptiva de las cualidades de cada uno de ellos, por qué se definen de una forma y no de otra.

**Foto II.** Intérpretes: Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta.  
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola

**Contexto:**

Como en la imagen anterior, el contexto y las tres construcciones espaciotemporales corresponden a una obra coreográfica de danza contemporánea presentada en un escenario específico, donde no se sabe lo sucedido en el resto de la obra y sólo se cuenta con la actitud de los bailarines en el instante mismo en que fue tomada la fotografía

**Objetos:**

De los objetos cabe señalar la iluminación que acentúa este momento en particular, es decir, el segundo en el que, dentro de la obra coreográfica completa, se llegó a lo fotografiado. Asimismo, dadas las sombras provocadas por la luz en los cuerpos, se sabe que la iluminación era tenue.

Además, se debe resaltar el vestuario, o mejor dicho, el hecho de que uno de los personajes tenga vestuario y el otro no, lo cual, junto con la ubicación de cada uno de ellos —según descripción posterior— es parte importante del sentido que esta imagen transmite. El personaje femenino, único con vestuario, porta un vestido largo, levemente ceñido a la cintura con una banda ancha, y una tela o manto que le cubre la cabeza y cae, por la espalda, hasta las piernas. El otro personaje, también femenino, se encuentra desnudo salvo por un pequeño bikini.

### **Kinética y proxémica:**

La mujer vestida se encuentra de pie, con el torso erguido, las piernas abiertas y las rodillas flexionadas, de suerte que su posición es angulosa, es decir, está creada a partir de ángulos rectos –como de 90°-- entre los pies y las pantorrillas, entre las pantorrillas y los muslos y entre los muslos y la cadera que se alarga, recta, por toda la espalda hasta el cuello. La cabeza está inclinada hacia atrás tanto como los brazos que, a la altura de los hombros, están echados hacia atrás, generando una cierta expansión del pecho hacia el frente. La postura corresponde con el *plano de la puerta* –donde, se recordará, confluyen marcadamente los ejes horizontal y vertical; en la fotos, precisamente, son dichos ejes los que resaltan en la postura: el horizontal, porque el cuerpo se divide a la altura de la cadera en una parte, la superior, completamente extendida y otra, la inferior, flexionada en distintos ángulos--<sup>98</sup>. Asimismo, en lo concerniente a los *principios, afinidades y tipos de movimiento* se encuentra la siguiente combinatoria: Principios: hay *extensión cercana* en la parte superior del cuerpo con una prolongación que tiende a la *lejana*, por la elevación de la cabeza; y *flexión inmediata* en los distintos ángulos, realizada con la parte inferior del cuerpo. Afinidades: el uso del espacio a partir de y con respecto a su propio cuerpo es *cerrado*, según evidencian la posición y la elevación de la cabeza, lo que también provoca la sensación de que empuja el resto del cuerpo hacia el piso, hasta transmitir la impresión del *peso fuerte*, asentado. Tipos de movimiento: hay una *transición* muy *gradual* de *baja intensidad*. En cuanto a la evolución de la *mecánica* del movimiento es de *estática* que además corresponde directamente con la percepción que se tiene cuando se observa marcado el peso.

La mujer desnuda se encuentra sentada en el piso en medio de las piernas de la mujer vestida. La espalda recta recargada sobre las piernas de la otra, principalmente a la altura del cinturón escapular. Los brazos están levantados y recargados en las piernas de la mujer vestida de tal manera en que se suben los hombros, principalmente el derecho lo que indica que hay más presión en ese hombro, es decir, que su peso está recargado principalmente de ese lado; lo que se acentúa por la colocación de la cabeza, echada hacia atrás, recargada en la pierna derecha de la mujer vestida. Los codos, flexionados, dejan caer los antebrazos y las manos. Con una leve torsión a la altura de la cadera, el cuerpo de la mujer desnuda no está en paralelo al de la mujer vestida, menos todavía a la altura de las piernas pues éstas, más rotadas aún, se aproximan al lado izquierdo de la mujer vestida. Las rodillas están flexionadas de manera que sólo los glúteos y los pies están en contacto con el piso. Su postura corresponde con el plano de la rueda, en el que predominan los ejes vertical y sagital; el vertical queda marcado por la extensión del torso e incluso en las piernas que aun estando flexionadas, se distingue una de otra; si bien se nota el eje horizontal por la marcada diferencia en la posición del cuerpo entre la parte inferior y la superior, la rotación que mantiene entre estas dos

<sup>98</sup> De hecho, el que no haya movimiento a partir del eje sagital, es decir, el peso está en el centro, es también lo que permite saber que su movimiento se desenvuelve en el plano de la puerta en el que, como se ha señalado, predominan los ejes vertical y horizontal.



Foto II  
Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta  
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola

partes marcan su desenvolvimiento en el plano de la rueda —la posición completa da un sentido de circularidad constante— pues se enfatiza la presencia del eje sagital<sup>99</sup> ya que su peso se distribuye hacia atrás, a la altura del torso, y hacia adelante a la altura de las piernas.

Por lo que respecta a los *principios, afinidades y tipos de movimiento* se encuentra: Principios: predomina la *flexión mediata* por los ángulos que aparecen entre las piernas y entre éstas y el torso, así como entre los brazos y antebrazos; a su vez, la misma sensación de circularidad que caracteriza su desenvolvimiento en el plano de la puerta, indica rotación y proporciona la orientación del mismo, es decir, circular y en desvanecimiento; además, la posición produce la sensación de volumen, dado que se pueden apreciar todos los polos del cuerpo —atrás, sobre todo los abductores y las pantorrillas; adelante; ambos lados; arriba, básicamente por la posición de la cabeza, y abajo porque se encuentra sentada. Afinidades: la posición y el sentido de circularidad, en el que parece que se desvanece marcan el *peso fuerte*, pues da la impresión de que terminará por estar completamente tirada en el piso; esta misma sensación de que acabará por estar recostada da una idea de *transición gradual* y de *tiempo indulgente*. Tipos de movimiento: es de *baja intensidad* y de *frecuencia fluctuante*. La evolución de la *mecánica* del movimiento es de *cinemática*, precisamente porque da la sensación de que está cayendo por desvanecimiento.

En correspondencia al resto del escenario, se desconoce el lugar que ocupan dentro del mismo, solamente se puede establecer que, en cuanto a lo *alto*, la mujer vestida se encuentra a un nivel medio y la desnuda a un nivel inferior, y ambas realizan un diseño de *asimetría por oposición*.

### Síntomas:

Con respecto a la *tensión* o cualidad tensional se observa que en la mujer vestida hay fuerza contenida —que también se ha señalado en la evolución estática del movimiento—, de suerte que no se relaciona con acción sino, precisamente, con lo contrario, con imposibilidad, que es otra forma de decir impotencia, lo que también se revela en el hecho de que aunque la otra mujer está cayendo, la que está de pie no la sostiene, se recarga en ella pero ésta no evita la caída, lo que sucedería si hubiera acción de parte de la vestida. Además se nota tensión, tanto por el *área*, es decir el diseño del cuerpo, que es anguloso en la parte inferior —si las flexiones fueran curvas transmitiría suavidad— como por la manera en la que jala los omóplatos hasta elevar el pecho y, sobre todo por la extrema tensión en el cuello, que la lleva a elevar la cabeza: es un cuerpo tenso y paralizado. La mueca del rostro —en conjunto con lo demás— invita a pensar en un sentimiento contenido, no es un grito desesperado, ni una mueca exagerada, sino que hay tensión en la mandíbula pero la boca

<sup>99</sup> Nuevamente, el hecho de que no se encuentre marcado un movimiento en el eje horizontal, es decir, no es la lateralidad lo que predomina, es que se sabe que se desenvuelve en el plano de la rueda donde, como se ha visto, confluyen principalmente los ejes vertical y sagital. En lo sucesivo, cada vez que se establezca en que plano se desenvuelve un movimiento —la puerta, la mesa o la rueda— será, como se ha señalado en las notas a pie de página, porque la presencia de algunos de los ejes predomina sobre otros.

sólo está entreabierta y los ojos cerrados. La posición de todo el cuerpo —erguido y un poco echado hacia delante, sobre todo a la altura del pecho— y sobre todo la de la cabeza, dan el sentido de la *linealidad*, es decir la actitud direccional, transmisora de la sensación de algo que se introyecta, pues no hay desplazamiento y el foco —la mirada— se dirige al interior. Lo que se *proyecta* es que hay fuerza contenida que se interioriza.

En la mujer desnuda es evidente que la cualidad *tensional* es de relajamiento, o mejor dicho de decaimiento; no hay fuerza, sino todo lo contrario, el cuerpo cae, no se sostiene por sí mismo, apenas se detiene en el cuerpo de la mujer vestida, pero a no ser por ello, ya estaría en el piso —lo cual ya se ha señalado cuando se describió que la evolución del movimiento es de cinemática—. Incluso, aunque se observa claramente el costillar, no se ve tensión allí, sino precisamente aparece como marca no de fuerza sino de lo que sucede cuando se cancela toda fuerza en el cuerpo —en este caso sobre todo la abdominal—, que la piel se pega a la carne y a los huesos<sup>100</sup>. Lo que *proyecta* es que no se está moviendo por sí misma. La *linealidad* o actitud direccional está marcada principalmente por el pecho y la cabeza: el pecho abierto, pero cayendo, y la mirada perdida, como viendo hacia la nada o dejando de mirar. La linealidad en combinación con el *área* dice que está cayendo: el diseño del cuerpo —recargado en la otra mujer y con una leve torsión—, y la falta de fuerza para sostenerse, indican que su propio peso la llevará al piso.

Al articular todo lo descrito —es decir categorías y niveles—, lo que se tiene, entonces, es un evento específico, en el que lo único que está en juego es una mujer vestida y otra desnuda pues no hay más objetos presentes. Lo anterior se articula con lo ya descrito en la kinética y la proxémica, es decir, las posiciones de las mujeres con respecto a sí mismas, la evolución de su movimiento y al lugar que ocupan en el espacio, así como en la relación establecida entre ellas. Pero esto cobra sentido cuando se vincula con los síntomas, pues pudieran ser las mismas posiciones con otros síntomas y el sentido sería otro. Es posible, entonces, comprender la imagen de la siguiente manera:

Una mujer está contenida, paralizada por el dolor, la impotencia. Otra mujer muere a sus pies y no puede hacer nada al respecto, ya no hay nada que hacer. Es el dolor ante la muerte y el dolor de la impotencia. El pecho, ahí donde está el nudo del dolor, quiere abrirse, como si ello le permitiera sacarlo, pues el dolor es insoportable, el cuerpo no encuentra acomodo y desea librarse de él. El cuello, de tan alargado ya, lleva la cabeza al extremo y el rostro parece desprenderse del cuerpo, pero el dolor permanece y se va hacia adentro paralizándola; sólo un leve aliento sale de su boca, no hay grito, no hay salida. No hay movimiento posible; sus piernas se han asentado en la inmovilidad; no está sentada, está inmovilizada, tanto, que se ve obligada a tratar de que todo salga por el pecho, por el cuello, por la boca, pero el dolor regresa, los ojos cerrados, la mirada hacia sí. Dolor contenido, impotencia, fuerza llevada a ningún lado, tal y como lo han aprendido a través de una muy larga historia. La otra mujer, ya desnuda, ya desprovista de todo, solamente se derrumba, su cuerpo, todavía sostenido en un último

<sup>100</sup> Valga señalar que aquí también lo que se observa es la postura corporal, es decir, el hecho de que es una mujer muy delgada.

momento por la inmovilidad de la otra, está a punto de caer desarticulado, pareciera que las piernas se colapsarán hacia un lado y el torso hacia el otro. Ya no hay fuerza, la cabeza ya no es mundo, ya no se sostiene, ya no piensa, ya no mira nada, los ojos abiertos aún, pero la mirada perdida. Un poco más y los brazos se contraerán y perderá su único y último apoyo. Ya no hay lucha, ni resistencia, ni búsqueda, el cuerpo todo, el rostro todo se han perdido, ni siquiera hay un último aliento, ese también se ha perdido. Está muriendo y la otra se duele, le duele, duele el dolor que no encuentra cabida, duele el que lo único que entiende es el dolor mismo, duele su impotencia, duele su contención, duele su fuerza perdida en sí misma. Duele no saber qué hacer con el dolor. El dolor, así, atemporal, infinito. Sólo dolor, puro dolor. A punto está de la muerte y todavía falta la caída final.

Es posible hacer algunas observaciones más, al revisar la lectura que se ha realizado de las dos fotos anteriores. Claramente se observa que la posición de la cabeza y la mueca del rostro se parecen, de hecho se reconoce el gesto pues ya ha sido observado en las imágenes del Sacrificio, de Auguste Prévault (ilustración 14) y la de El último canto, de Saturnino Herrán (ilustración 17) todas ellas pertenecientes al siglo XX, es decir, a la época actual. Asimismo, en ambas fotos se encuentra el movimiento de los personajes en los que la gestualidad del dolor se desenvuelve en el plano de la puerta, y donde la evolución de la mecánica del movimiento es estática con diseños de simetría por oposición. Hay, entonces, una mueca del rostro repetida y la cualidad de encontrar paralizados y envueltos hacia sí a los personajes, lo que lleva a establecer que el dolor se vive de forma estática, paralizante, que lleva a la interiorización y quema sin posibilidad alguna de salida. Como se ha dicho, por lo menos dentro de la cultura occidental actual, el duelo —ante la muerte de algún ser querido, por ejemplo— es un proceso interno que deberá soportarse hasta que se desvanezca. Ya no se está impelido a actuar frente al dolor —como lo hiciera el Laocoonte— sino a vivirlo en el interior.

Ahora se retomarán los rostros de los personajes confrontados: Laocoonte, San Jerónimo, alguno de los dolientes de Prévault, quien exhala su último canto según Herrán, al bailarín Kazuo Ono y la última bailarina. En ellos es posible ver con claridad los cambios a lo largo de la historia y, como se ha dicho, la extrema similitud de las imágenes provenientes del siglo XX. Al analizar los cambios en la representación del dolor se constata cómo, salvo el del Laocoonte, en los demás rostros —todos posteriores a la marcada influencia del catolicismo que ya se ha comentado— se encuentra al dolor acompañado de súplica —en San Jerónimo— o resignación, desolación, desesperanza, introyección, parálisis —constantes en todas las imágenes—. Es así como se ha significado culturalmente al dolor.

Pero más aún. Se realizará una comparación para ver lo viable de la interpretación: de cualquier manera y sin importar la época de la que se esté hablando, todos estos rostros son sumamente diferentes de otro, también paradigmático de las artes, que no ha estado nunca relacionado con el dolor: el rostro de Santa Teresa (*La visión de santa Teresa* de Lorenzo Bernini, hacia 1630).



La visión de santa Teresa  
Lorenzo Bernini, hacia 1630





Esto sirva para ver cómo, por un lado, deben combinarse las categorías del sistema de la gestualidad pues kinéticamente el movimiento es el mismo, pero hay variantes en los síntomas: todas las cabezas están ladeadas y echadas hacia atrás —amén de los demás elementos: la proxémica, los objetos y el contexto, no considerados por ahora— pero son los síntomas los que marcan la diferencia. Y, por otro lado, dentro de los síntomas son muy sutiles las diferencias: todos tienen la boca entreabierta, los ojos entrecerrados, mas hay algo en el ceño, en los extremos de los ojos y sobre todo en la forma de los labios y de la quijada que no se presta a confusión. Esa es la referencia cuando se habla de la inconfundible percepción de los gestos, prueba además de la acertividad de la actual interpretación. Dado que, como se ha insistido, la gestualidad se construye culturalmente, en todos está la posibilidad de aprehenderla y comprenderla, porque el código es común y por ende, puede descifrarse; incluso las sutiles diferencias —las que marcan la distinción entre los gestos de dolor y el de éxtasis de Santa Teresa— es claro observarlas y saber que, pese a que haya una extrema similitud, los gestos de los rostros no expresan lo mismo. Se ha dicho que todas las anteriores son muestras de dolor y ahora se puede ver que, sin duda, estas no se parecen a la última, con lo que es posible corroborar estas palabras.

En seguimiento de la comparación entre algunos gestos de dolor, ahora conviene analizar otros: los rostros de Marsias, uno de los del Sacrificio de Préault y los de los gritos de Munch y Siqueiros. En ellos no sólo se percibe dolor, sino terror, angustia o pavor, lo cual no resulta sorprendente pues, como ya se ha destacado, el dolor nunca viene solo, sino junto con otra gama de sentimientos que lo anteceden, acompañan o preceden. Habrá que retomar también el rostro de una bailarina de danza contemporánea y observar las similitudes: los ojos desorbitados —tanto que en *El grito* de Munch aparecen sólo como órbitas o cuencos— salvo en el cuadro de Siqueiros puesto que los ojos aparecen cerrados por el llanto y aun cuando no se ven las lágrimas, se sabe que lloran o dicho de otra manera, no se necesitan ver las lágrimas para saber que ese gesto es de doloroso llanto. La boca completamente abierta, gritando e, igualmente, aun cuando no se escuche el grito —asunto en verdad imposible—, se reconoce que una boca así exhala con fuerza un alarido —por supuesto que además, los títulos de las obras de Munch y Siqueiros lo recuerdan y es también lo que permite enlazar las otras gestualidades con la sensación de que están gritando—; gritos en los que parece que todo el interior de los personajes se abalanza hacia el mundo, gritos que saben a desesperación, pavor, angustia, terror. Todo el rostro se expande y se crispa —como el resto del cuerpo que no se atiende en este momento pero que ya ha sido revisado.

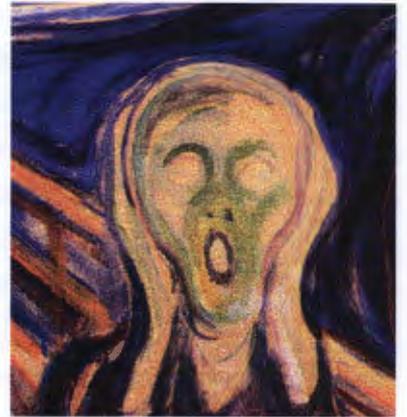
Cabe un comentario más; estos gestos, que nadie dudaría que son de pavor, de desesperación, de angustia, de terror, ya no se encuentran en la gestualidad cotidiana; sin embargo, todavía son reconocidos como tales, ante lo que habrá que señalar que las artes han tenido esa particularidad de hacer perdurable la que fuera una gestualidad construida cotidianamente y ahora solamente es posible ver en caso liminales. Tras la severa represión y contención de la que el cuerpo ha sido



Foto  
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola

objeto a lo largo de la historia de Occidente y como culminación durante la época victoriana (Cfr: Elias, 1994), hoy en día está prohibido mostrar las emociones públicamente, a tal grado que ya incluso en la intimidad “lloramos en silencio”. Actualmente no se suele encontrar en la calle, como sucediera en tiempos, por ejemplo medievales, a gente gritando de desesperación o angustia; sin embargo el gesto aún es reconocido como tal. Las artes se han convertido en resguardo de muchas de las distintas gestualidades construidas por la humanidad.

Como se ha visto, la gestualidad se construye y se comparte. En estas dos comparaciones, centradas en los rostros, se pueden establecer dos líneas de proyección: por un lado, en las primeras imágenes, se encuentra dolor con resignación, súplica, contención, introyección; en la otra serie hay dolor con angustia, llanto, desesperación, pavor. Todas ellas hablan del dolor y se sintetizan en la pieza de Préault, pues esta obra presenta las dos líneas de gestualidad de dolor que se han encontrado, sin embargo desde diferentes formas de significarlo y de vivirlo, todas las cuales, como se ha señalado, corresponden a una particular construcción occidental del dolor y su gestualidad: o hay dolor con decaimiento y el gesto invita a situar a los personajes en procesos de contención, introyección, ensimismamiento, impotencia –primeras imágenes— o hay dolor con desesperación y miedo, cuya gestualidad presenta a los personajes en desbordamiento, con desesperación, queriendo gritar y deshacerse de lo que les acontece –segundas imágenes.





Ahora se realizará la lectura de las imágenes de danza en donde se observará cómo ambas gestualidades del dolor —las de las primeras y segundas imágenes arriba descritas— aparecen de forma conjunta —como en la obra de Préault—. Así, la acertividad de las categorías de análisis se corrobora una vez más, tal y como sucedió al describir e interpretar imágenes fijas. Y se podría arriesgar un poco más la lectura a la vez que extender, peligrosamente, la eficacia de las propias categorías de análisis. Los cuerpos, el movimiento, la gestualidad hablan por sí solos, tienen una lógica y una estructura que les es propia, independientemente de cualquier otra cosa. Así, más allá de si se sabe el contexto real de las fotografías —o sea dónde, cuándo, cómo se tomaron, si pertenecen o no a un mismo lugar, si son parte de una misma trama o no, etcétera—, si lo dicho hasta aquí es congruente, bien se podría construir una historia a partir del propio movimiento<sup>101</sup>, apelando únicamente a lo expresado por él. Es posible jugar aún más, poner más a prueba esta propuesta de lectura de la gestualidad y ver conexiones entre imágenes, ver cómo se desarrolla la gestualidad en una pequeña secuencia. Para ello se describirá primero una fotografía más y después se articulará con la que se acaba de revisar.

**Foto III.** Intérpretes: Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta.  
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola

#### **Contexto:**

El contexto y las tres construcciones espaciotemporales son como en la primera foto: una obra coreográfica de danza contemporánea presentada en un escenario específico en donde no se sabe que ha sucedido con el resto de la obra y solamente se cuenta con lo que podrá apreciarse en la actitud de los bailarines en el instante en que fue tomada la foto.

#### **Objetos:**

Al igual que en la foto anterior, lo único que se observa es una iluminación particular que enfatiza el momento y el vestuario que uno de los personajes porta, a saber una tela que la cubre por completo aunque no impide observar, a grandes rasgos, la posición en la que se encuentra.

La luz cae sobre el frente de otro personaje que yace boca arriba, sostenido por el que se encuentra oculto entre la tela.

#### **Kinética y proxémica:**

Nuevamente son dos personajes, uno vestido, cuyo asomo parcial del rostro deja adivinar su carácter femenino y otro, femenino también, que está desnudo. Es posible suponer la posición de

<sup>101</sup> Este tipo de trabajo de enlazamiento de imágenes de personajes o cuerpos a partir únicamente del movimiento, ha sido propuesto para la lectura iconográfica de obra pictórica y grabados: por ejemplo, tras seleccionar obras de épocas y estilos muy diversos, únicamente teniendo como hilo conductor las posturas de los cuerpos, Cartón (2004) ha elaborado una narrativa iconográfica del Nuevo Mundo a partir de la dinámica de las formas gestuales.

la mujer vestida a partir de su ubicación respecto a la otra mujer y de la forma en la que se mueve con respecto a sus propias proporciones, es decir que tiene las piernas abiertas y está hincada, pero con sólo la pierna derecha recargada en el piso, mientras la izquierda está flexionada pues alcanza a dibujarse su rodilla a través de la tela a su costado —si estuviera sentada no podría estar tan cerca del otro cuerpo, y si estuviera acuclillada, su torso no podría estar tan cerca de la otra mujer, pues en ambos casos le estorbarían su propias piernas—. Además, también a partir de la relación que tiene con la otra mujer, si bien no se ven sus brazos, es claro que con el derecho está sosteniendo el torso del otro cuerpo, y con el izquierdo las piernas, a la altura de las rodillas, de la otra mujer. Hincada como está, su posición se encuentra en el *plano de la rueda* en donde predomina el eje vertical pues se aprecia sobre todo su lateralidad y el eje sagital, ya que se observa todo su peso echado hacia delante. En cuanto a los *principios, afinidades y tipos de movimiento* se evidencia: Principios: todo el cuerpo está flexionado, hay *flexión inmediata*, aún cuando su cuello y cabeza se encuentren un poco extendidos, pero todo el cuerpo está plegado hacia sí mismo. Además se observa la rotación y orientación que todo el cuerpo realiza, pues al estar flexionado hacia delante crea, una especie de círculo con su propio cuerpo lo que da la sensación de todo su volumen. Afinidades: Al estar agachada se percibe la presencia del peso, el cuerpo echado hacia abajo totalmente indica que no hay ligereza ni intento de elevación, es decir, el *peso es fuerte*, a la vez que se aprecia la presencia del *tiempo indulgente* ya que se ve que es una posición que no tardará mucho en cambiar. Tipo de movimiento: es de *baja intensidad y de frecuencia fluctuante*. A partir de lo anterior también se sabe que la evolución de la *mecánica* del movimiento es de *estática*, por la fuerza que ejerce para sostenerse en esa posición y para sostener a su compañera.

La mujer desnuda se encuentra recostada en el piso, sostenida por la otra mujer a la altura del cinturón escapular y de las rodillas, lo que ocasiona que el pecho se abra y los hombros, los brazos —el izquierdo sobre su cintura y el derecho sobre el piso—, el cuello y la cabeza caigan, a la vez que la flexiona a la altura de la cadera y de las rodillas, levantando sus pies del piso. En este caso se reconoce que la posición en la que se encuentra corresponde con el *plano de la mesa*, debido a que hay presencia absoluta de los ejes horizontal y sagital, hasta podría decirse que ha perdido la verticalidad y todo lo que corresponde con dicho eje, pues ha abandonado su peso: no hay intensidad en el movimiento y la flexión es consecuencia de la acción de la otra mujer. Respecto a los principios, afinidades y tipos de movimiento: Principios: hay *extensión cercana* sobre todo a la altura del torso y, si bien se ven las rodillas flexionadas, es claro que predomina la extensión, puesto que si le dejaran de sostener las piernas, languidecería en el piso; asimismo es posible percatarse de su volumen básicamente porque no hay esfuerzo alguno en el personaje para sostener su propio peso. El *tiempo es indulgente* pues hay una *transición gradual* hacia la caída, cuando la otra mujer deje de sostenerla, de una *frecuencia fluctuante*. A partir de lo anterior también se sabe que la evolución de la *mecánica* del movimiento es de *cinemática* pues ella no ejerce fuerza alguna para ocasionar su movimiento.



Foto III  
Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta  
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola

En correspondencia con el resto del escenario, no es posible saber el lugar que ocupan dentro del mismo, solamente puede establecerse que en cuanto a lo *alto* ambas se encuentran en el *nivel inferior* y en conjunto crean un diseño de *asimetría por sucesión*.

### **Síntomas:**

En la mujer vestida se observa que la cualidad *tensional* se revela en la extensión que realiza con el cuello y la cabeza, con lo que busca aproximarse al rostro de la otra mujer; toda su atención está centrada en el cuerpo de la otra; su esfuerzo, tanto para sostenerse en la posición en la que se encuentra, como el efectuado para sostener a su compañera, tienen como objetivo, precisamente, a la otra mujer. La *linealidad* o la actitud direccional, incluida su mirada, están dirigidas hacia la otra mujer, el *área*, o el diseño creado a partir de y con respecto a su propio cuerpo, tienen como centro también a la otra mujer, así como toda su *proyección*. Su centro absoluto de atención es la otra mujer y, además de atención, también hay cuidado, pues la sostiene con sutileza; podría decirse que está ayudándola a recostarse, evitando que la otra caiga sin más.

Por su parte, la mujer desnuda solamente yace, no hay fuerza ni *tensión* alguna, no hay mueca en ninguna parte del cuerpo; el rostro se ve inmutable y la mirada perdida, aun cuando tiene los ojos abiertos, lo que hace que no se vea serenidad sino ausencia; la *actitud direccional* y el *área* son de desvanecimiento hacia el piso; no *proyecta* relajación ni serenidad, sino desvanecimiento y ausencia.

Al articular todo lo descrito—es decir al vincular las categorías en su propio nivel y en correspondencia con los otros niveles— se puede realizar la lectura completa de la imagen, tomada como unidad:

Una mujer muere. Nada en ella indica el más mínimo esfuerzo, el más mínimo dolor, el más mínimo intento de nada, solamente está ahí, yacente; su cuerpo se desvanece, ha perdido toda movilidad, toda intención, todo bienestar o malestar, solamente muere. Pero no hay serenidad, lo dice su mirada pedida, la ausencia total de mueca alguna; lo que se ve es vacío, ausencia, abandono de sí, abandono del mundo, abandono de todo. Es un cuerpo que se desvanece abandonado a su muerte. Aún cuando la otra mujer se acerque cuidadosa y atenta, lo único que logra es evitar el desplome de la otra, pues nada hay más por hacer; ni todos sus cuidados ni toda su atención logran evitar la muerte. Se sabe que ya no hay más por hacer, pues la mujer vestida solamente ayuda a la otra a caer, no evita la caída, no se traslada para buscar alguna solución, no se desespera ni se angustia, solamente sostiene el cuerpo, que se abandona a su desvanecimiento; ni siquiera la ayuda a morir, solamente la sostiene y la ve morir. No hay más que hacer.

Y aún se observa algo más en la dinámica gestual que es también lo que se evoca al construir y descifrar la expresión de los cuerpos y es la recurrencia de estos gestos que han sido ampliamente representados en las artes. Esta imagen ha sido vista innumerables ocasiones—y no ha

de ser gratuito que se recurra a ella pues, como ha sido dicho, la danza utiliza gestos ampliamente reconocidos, apela al código de gestualidades ya construidas para emitir su mensaje-- pues recuerda inmediatamente al depósito del cuerpo de Cristo del que la plástica tiene numerosos ejemplos. Valga ahora retomar uno de los más bellos y más conocidos que es el del Entierro de Cristo de Caravaggio, que data ya del 1603 (Robb, 2004).



---

El entierro de Cristo  
Caravaggio, 1603



---

Secuencia de fotos II y III  
Marcela Aguilar e Itzel Zavaleta  
Fotógrafo: Ricardo Ramírez Arriola

### Lectura en secuencia de fotos II y III:

La mujer vestida se ha dado cuenta ya de la inevitable muerte de la mujer desnuda que yace entre sus piernas; se ha percatado ya de que nada puede hacer, por eso está contenida de impotencia y padeciendo el dolor en sí y para sí. Lo único posible es ayudarla a no caer, a sostenerla hasta depositarla en el piso; cuando lo hace no se ve ya su dolor, pues éste fue mostrado un segundo antes, cuando se la veía tensa y paralizada. Ahora está tratando de ser cuidadosa, ahora ya no está paralizada, aún cuando ya no pueda hacer más que dejarla ir. La mujer desnuda dejó de preguntarse, dejó de mirar, extravió los ojos y se desvaneció, sin fuerza, sin intención, pero sin serenidad. Se quedó en la agonía y se fue sin más; la otra ya nada pudo hacer. Manifestó su dolor antes de la caída, se arqueó de impotencia, se detuvo a contener su dolor antes de acercarse a la otra y dejarla ir.

Y aquí se constata lo que se ha dicho acerca de la dinámica gestual: que ella misma permite, debido a que está altamente codificada, reconstruir una historia; la gestualidad que aparece en una foto y en otra, así como la combinación que se puede realizar a partir de los gestos mismos, da pie a construir una pequeña historia, aún cuando no se sepa si en el evento escénico una imagen siguió a la otra; la dinámica gestual auspicia reconstruir el seguimiento y nada indica que no haya sido así. La gestualidad, por sí misma, dice lo que se está viviendo y cómo enlazar la historia. La dinámica gestual, en tanto que ya está codificada, habla por sí sola.

En el caso anterior se realizó la descripción de dos fotos y se vio la posibilidad de leerlas en secuencia; pero ahora se llevará cabo la lectura sin individualizar las imágenes, sino en su secuencia directa. A partir de la dinámica gestual se ha podido establecer el seguimiento de las imágenes que, como se verá, tienen esa secuencia y no otra pues, se insiste, la gestualidad —en toda su complejidad, es decir, entendida como sistema en cuya articulación aparece el sentido o significado— no es arbitraria y mucho menos puede serlo cuando se trata de realizar una obra coreográfica —aunque esto no siempre se logre en obras carentes de calidad coreográfica—. Si no hubiera congruencia, a partir de la relación de las posibilidades de movimiento anatomofisiológicas hasta todo lo demás, la gestualidad carecería de sentido, o bien éste se perdería en la desarticulación, en la contradicción o en la desazón.

Se podría incluso jugar a voltear todas las imágenes, es decir cambiar la secuencia de dirección. No es posible alterar el orden de las fotos pues, como se notará en la descripción, cada gesto —cambio de peso, flexión de los miembros, expresión del rostro y del resto del cuerpo, etcétera— llevan de una a otra, tal y como se presentarán. Si se alterara el orden —con lo que se rompería el seguimiento dado por la gestualidad— se estaría obligado a dar algo así como brincos en el sentido: se cae, luego se levanta, luego se hinca, luego se acuesta y después se sienta, o sea que se perdería la idea de la secuencia. Lo que sí es viable realizar es voltear todas las imágenes, es decir, cambiarlas de dirección, quedando la primera como última, con lo cual se obtendría el mismo sentimiento en juego pero un resultado distinto; es decir, en la secuencia tal y como se presentará, es una caída; en sentido inverso sería un levantamiento, pero en ambos casos es el dolor el que está en juego: caída por dolor, levantamiento del dolor.

**Secuencia de fotos (1 a 6):** Intérprete: Kazuo Ono. Fotógrafa: Christa Cowrie.

**Contexto:**

Como en las fotos anteriores, la coreografía se desenvuelve en un espacio *ex profeso* para la realización de eventos escénicos, lo cual implica, como se ha dicho, la reglamentación propia para el caso.

**Objetos:**

Por lo que se puede apreciar en la secuencia de imágenes, los únicos objetos en juego son la iluminación y, como vestuario, el calzoncillo del personaje. Resalta el uso de una tela que jugará un papel fundamental dentro de la secuencia. Predomina la oscuridad, salvo por la luz dirigida expresamente hacia el bailarín.

**Kinética y proxémica:**

A partir de la kinética se puede observar el recorrido corporal del bailarín; la secuencia comienza a desarrollarse en el *plano de la puerta* (foto 1), a continuación cambia hacia el *plano de la rueda* (fotos 2, 3, 4 y 5) y termina en el *plano de la mesa* (foto 6); de tal suerte que los *principios, afinidades y tipos de movimiento* van cambiando y con ello modificando la percepción del acontecimiento. Principios: hay una marcada modificación de *extensión lejana* (foto 1) a *extensión cercana con flexión mediata* (foto2); en seguida, al enfatizar la flexión, pasa a rotación (foto 3) que se incrementa paulatinamente (fotos 4 y 5) hasta que se cambia de plano. Afinidades: en principio hay un *abierto* uso del *espacio* —gracias a la extensión— (foto1) que se convierte en *cerrado* (foto2) lo cual va en crecimiento hasta llegar a la mayor presencia del *peso*, cada vez más *fuerte* (fotos 3, 4, 5 y 6) mientras el *tiempo* permanece *indulgente*. Tipos de movimiento: hay una *transición gradual*, de *baja intensidad y frecuencia fluctuante*.

Como se habrá notado, hay un recorrido descendente tanto en los planos como en los distintos principios, afinidades y tipos de movimiento, correspondiente con las posturas que el bailarín va adquiriendo, pues en un primer momento se encuentra totalmente de pie, erguido, con los brazos extendidos hacia lo alto, sosteniendo la tela que, según se aprecia, agranda su figura (foto 1); posteriormente, aún de pie, va perdiendo “altura” y extensión: la tela cae, los brazos, las rodillas y la cabeza se flexionan, el torso se inclina hacia el frente, la espalda se encorva, las rodillas y los brazos se flexionan aún más —estos últimos agarrando la tela— (foto 2). Continúa el descenso: el cuerpo está completamente flexionado —rodillas, cadera y brazo derecho— sostenido con el brazo izquierdo (foto 3) para bajar aún más y quedar sentado en el piso, completamente “empequeñecido”; esta sensación se logra sobre todo por el juego de torsiones realizadas con el torso, los brazos, las manos, la cabeza y las rodillas, que aparecen en una “s” disforme. Los pies, las rodillas, los codos, las muñecas, la cadera y el cuello, todo está flexionado, con el peso un tanto cargado hacia el lado derecho (foto 4), lo cual se invierte al caer hacia el lado izquierdo, igualmente







Secuencia de fotos 1 a 6  
Kazuo Ono  
Fotógrafa: Christa Cowrie

flexionado; ha colocado el codo y la pierna derechos sobre el piso y con el brazo izquierdo se sostiene, amortiguando la caída (foto 5), ya inevitable. Después, todo el cuerpo yace en el piso sobre el costado derecho: la cabeza sobre el hombro, el brazo derecho sobre el piso, el brazo izquierdo llevado hacia atrás de la espalda, la pierna derecha flexionada y sobre el piso, la pierna izquierda casi completamente estirada, suelta sobre la pierna derecha (foto 6).

Asimismo, el desarrollo proxémico es descendente —hasta donde se alcanza a ver, pues se desconoce el lugar que ocupa respecto al resto del escenario—. Se observa que a lo *alto* va del *nivel medio* con diseño *simétrico por oposición* (foto 1) a diseños *asimétricos por sucesión* (fotos 2 y 3) pero ha cambiado ya a *nivel inferior* (desde foto 3 y ss), vuelve a hacer un diseño *simétrico por oposición* (foto 4) y concluye en diseños *asimétricos por sucesión* (fotos 5 y 6). Como se habrá notado, las imágenes que impactan con mayor fuerza, las más agresivas en cuanto a su proyección, son las que aparecen con diseños simétricos por oposición (fotos 1 y 5), mientras que las demás, sin dejar de ser contundentes, representan más el seguimiento de las anteriores y resultan, con respecto a éstas, no tan fuertes; podría decirse que son éstas (fotos 1 y 5) las imágenes nodales de la secuencia, mientras las otras aparecen como momentos de transición. Por supuesto que éstas, las llamadas de transición, deben ser consecuentes con las nombradas nodales, pues de lo contrario carecerían de sentido, es más, no podrían construir, entonces, una secuencia<sup>102</sup>.

### Síntomas:

Gracias a la impresionante facultad expresiva del bailarín, los síntomas resultan sumamente importantes y reveladores<sup>103</sup>. Dada esta cualidad, habrá que detenerse un poco en cada una de las imágenes para poder ver su secuencia<sup>104</sup>.

En un principio se observa a un hombre erguido, la *tensión* revela extrema fortaleza y el *área* es expansiva: piernas y brazos extendidos. Todo el se expande, se proyecta hacia el exterior; hay fortaleza y furia, reto; pareciera que podría salirse de sí (gesto que se puede relacionar con la segunda serie de imágenes descrita páginas arriba). Se ve el cuerpo completamente de frente,

<sup>102</sup> Cabe aquí hacer una aclaración. Si bien en toda obra coreográfica se encuentran puntos nodales de la secuencia, hitos de la coreografía, los momentos de transición, aun cuando no juegan el mismo papel, no quiere decir que sean menos importantes, pues de no haber consecuencia entre las transiciones y los momentos nodales, el sentido —y a la postre el significado— se diluiría en la contradicción. Esto vale incluso en cuestiones únicamente técnicas, ya que no sólo se trata de manejar posiciones, sino de saber transitar de una posición a otra, es decir, precisamente el estar en movimiento. De nada valdría saber girar muy bien si no se es capaz de terminar de pie y sin perder el equilibrio. Aunque se ha aprovechado este momento para hacer el comentario de la importancia de las transiciones, ello vale para todo lo que involucra a la coreografía en su conjunto.

<sup>103</sup> Así se enfatiza el comentario realizado al hablar de la técnica, cuando se señalaba que si bien el entrenamiento corporal es básico para el bailarín, éste queda supeditado a la facultad de interpretación; de hecho, también de ahí el que para construir el sistema de gestualidad ahora utilizado, la técnica, pensada como algo adquirido para poder bailar, quede asumida dentro de la kinética y los síntomas y fuera del sistema como una categoría más.

<sup>104</sup> De este modo se plantea una diferencia respecto a como se llevó a cabo en las categorías anteriores, en las que se describió la secuencia más que las particularidades de cada imagen.

incluso podría decirse que en actitud retadora, lo que se enfatiza por la colocación de la cabeza —ligeramente echada para adelante y la *linealidad*, el foco, la mirada, que es fija y severa. Las piernas se proyectan musculosas, sólidas, bien plantadas aún cuando el pie izquierdo tenga el talón fuera del piso. Son fuertes y contundentes. La cadera firme, perfectamente asentada sobre las piernas. El torso seguro, si bien se puede ver la caja torácica —las costillas, el esternón y, muy ligeramente, las clavículas—; no se mira flaqueza, el cuerpo está fuerte. Los brazos extendidos alargan la figura, el hombre está en toda su extensión —y le ayuda la tela que lo enmarca, es decir, hace contraste con la oscuridad del entorno—, no se logran ver los músculos de los brazos, pero ello no minimiza la fuerza de toda la expresión. Es como si toda su fortaleza se *proyectara* y dijera aquí estoy, soy contundente. Hay reto, desafío.

Pero la fuerza se pierde, el cuerpo se encorva y la *tensión*, antes fortaleza, ahora es decaimiento. El cuerpo se enjuta, los músculos desaparecen. Los pies ya no se ven firmes en el piso. Se marcan contundentemente las clavículas y la tensión de los omóplatos. El cuello se crispa: venas, arterias, ligamentos saltan a la vista. Los brazos caen, el derecho se flexiona y se pliega al cuerpo y el izquierdo, ligeramente extendido, apenas y sostiene la tela, que está a punto de caer al piso. Las rodillas se flexionan hacia dentro enfatizando la curvatura del torso. El rostro tiene una mueca agonizante, ya no está de frente, se ha volteado y la *linealidad* se va hacia el piso, hacia el vacío. La boca se abre. El dolor se ha apoderado de él; es como si quisiera vomitarlo pero, al no poder lo dobla. El *área* se vuelca sobre sí, el dolor anudado en el estómago lo encorva. Se *proyecta* doblado por su propio dolor y aún cuando quisiera sacarlo, éste lo obliga a volcarse hacia sí.

El hombre que un segundo antes se veía corpulento y agigantado, ahora es débil, vuelto una mueca de dolor, doblado, enjuto y tenso. Quiere sacar el dolor, vomitarlo, pero en vez de librarse del dolor, éste lo obliga a caer.

Todo él se ha doblado. Por la *cualidad tensional* se observa como los pies ya no lo sostienen; los músculos, de tan laxos, dejan ver la piel gastada, seca. El brazo y la muñeca derechos se flexionan, los dedos, salvo el meñique, se pierden, y esa mano se ve disforme, como de quien no puede controlar sus propios miembros. El brazo izquierdo evita el desplome. Los huesos de la clavícula se marcan y más aún los músculos del cuello, que ya no están tensos, sino al parecer haciendo el esfuerzo por sostener la cabeza. La *linealidad* se va al vacío, ya no mira al piso, pero ve hacia la nada. Se ha abandonado. Toda el *área* se ha constreñido, en su *proyección* ya no está volcado hacia sí, sino hacia el piso. El dolor se lo ha comido y lo tira.

Trataba de expulsar al dolor, pero este lo devoró y lo obligó a caer. Ya no es el cuerpo que se dobla, angustiado, queriendo sacar el dolor; ahora el dolor lo ha doblado, diezmado, obligado a caer y lo único que hace es evitar desplomarse mientras se abandona, presa de sí. Porque el dolor

es insostenible, porque el cuerpo no encuentra acomodo cuando está en el dolor, porque cuando el dolor apresa al cuerpo no hay nada más que hacer: el hombre cae de dolor.

Como terrible caricatura del hombre soberbio que se veía al principio, ahora hay un ser completamente deformado. La *cualidad tensional* es de quien no puede controlar sus movimientos, las manos en mueca de deformidad, el torso descuadrado —con la parte derecha más alta que la izquierda—; pareciera que el cuello ha desaparecido. El torso se ve huesudo, la piel ajada. Las piernas y los tobillos se flexionan sin fuerza, como desproveídos. La *linealidad* es hacia la nada, desposeído, abandonado, resignado. El *área* es de ensimismamiento pero sin concentración, tan sólo un dejarse ir hacia dentro y hacia la nada. No se *proyecta* nada de fuerza, ni siquiera alguna para sostenerse en la posición en la que está, de hecho, más pareciera que va a caer. El rostro es el de un viejo, todo arrugado, con las cuencas de los ojos casi vacías, enormes ojeras, pómulos salidos, músculos laxos, la boca cerrada porque no hay fuerza para abrirla. Ya ni siquiera se ve dolor, sino las consecuencias del mismo: decrepitud, desvalimiento, deformidad.

Ya ni siquiera hay resignación, el hombre ha caído, ya nada lo sostiene. Tampoco se ve que se detenga, sino desvaneciéndose hacia el piso. Contrito, enjuto, maltrecho.

Y en efecto cae. En la *cualidad tensional* se ve como el peso que apenas se equilibraba, se ha vencido hacia su derecha; se sostiene en el codo derecho, aún disforme, pues el brazo y la muñeca siguen doblados hacia sí. En su *proyección* todo el peso se desploma. Con dificultad el brazo izquierdo hace que no azote. Los huesos se resaltan más, ahora es el hombro izquierdo el que se ve puntiagudo, y la clavícula y el omóplato se marcan en la piel arrugada, como en el estómago, donde sólo se ven pliegues de piel avejentada. Las piernas no tienen fuerza, sólo el pie izquierdo se flexiona, aunque crispado, sin fuerza. La *linealidad* va hacia el piso, sólo hacia el piso y ya no hay más que el piso; al igual que el *área* proyectada donde parece como si fuese a ser tragado por la tierra, como si quisiese ir más allá y el mismo piso no se lo permitiera. El dolor lo ha llevado a la muerte y podría descender aún más.

El ser disforme y desarticulado que ya no podía hacer nada por sí, ahora solamente se abandona fatalmente; el último aliento lo utiliza para evitar desplomarse, hasta finalmente caer.

El cuerpo yace en el piso, sin nada que lo ayudara siquiera a acomodarse; ha caído tal cual, sobre su costado derecho y con los miembros en la posición ya sin fuerza a la que lo llevó su intento por no desplomarse. Una vez más semi deformado, un brazo hacia el frente, otro completamente hacia atrás, la cabeza apenas echada para adelante, las piernas tal y como se soltaron. La *cualidad tensional* ya ni siquiera es de abandono, sino de ausencia: ese hombre ya no está más aquí. La *linealidad* también es de ausencia, destacada por los ojos cerrados.

El *área* dice que el cuerpo ya no se ve enjuto, crispado, debilitado, pero tampoco *proyecta* ya nada más que su ausencia. Los músculos, los huesos, la piel, las venas, no se ven hirsutos, ni tensos, ni ajados, ni nada, solamente están. Ni extremadamente fuertes como al inicio; ni extremadamente tensos, ni extremadamente laxos, ni extremadamente marcados como en el medio, sino tal cual. Yacentes.

En el dolor no hay nada que hacer, el sentimiento se apodera del cuerpo, lo marca; el hombre se deja caer transido de dolor, porque el dolor es insoportable, porque el cuerpo no tiene acomodo cuando está viviendo el dolor, porque no hay posición, acomodo, postura con la que se pueda estar cuando el dolor ataca, porque no hay reposo cuando se es presa del dolor; todo él es desajuste consigo mismo, todo él es desajuste de dolor, por dolor, con el dolor en la piel, en los huesos, en todo el cuerpo, en todo él.

Después del último aliento quedó, tal cual, en el piso. Muerto ya.

1) Un hombre de pie, firme, piernas robustas y sólidas van hacia el frente; un calzoncillo que trasluce potencia, un torso erguido marcado por la osamenta. Los brazos levantados sostienen una tela que cae en sus espaldas, misma que cubre la cabeza y enmarca un adusto rostro; será la luminosidad pero sólo se alcanzan a ver las cuencas de los ojos. La nariz, las narinas y la boca entreabierta revelan un gesto que expresa extrema fortaleza. Parece poderoso, sin duda lo es.

2) Mas aparece de nuevo con toda la furia convertida en caída. El dolor se ha apoderado de él. Las piernas, antes sólidas, ahora están enjutas; los pies lo detienen, pero apenas colocados en el piso. Las rodillas se doblan, el torso también. Los brazos ya no sostienen nada, han tirado la tela y se constriñen hacia el cuerpo. La tensión sube, desgarradoramente, hacia el cuello, asentado en sobresalientes clavículas que develan el encorvamiento enfatizado por los omóplatos que parecen descolocarse. Las arterias rectas van hacia el rostro marcado por el dolor, la cara de náusea, vómito y desesperación.

3) Está a punto de caer. El dolor lo tirará. La tela, tan fuerte y airosamente levantada, lo ha abandonado, yace a los pies, que apenas lo sostienen. Las piernas, completamente dobladas dejan ver hasta los huesos. El torso no tiene fuerza y la piel luce desgastada, corroída, corrompida. El brazo derecho doblado cubre el torso y la mano, que también cae, levanta el meñique como último esfuerzo. El brazo izquierdo evita que el desplome sea total, prepara la caída. La tensión del cuello disminuye y se va hacia el rostro donde se adivinan, de tan demacrado, los huesos. Parecen cuencas, orificios con un poco de ajada piel. Súplica y desesperanza.

4) Su peso ha llegado al suelo y sigue cayendo, talones e isquiones lo sostienen. Los pies estáticos, las rodillas dobladas, juntas, contritas; hueso y piel. Se ha derrumbado por el dolor y aún le falta caer más. El torso se dobla; la osamenta se adivina bajo la piel corrugada. Los brazos siguen pegados al torso, doblados hacia adentro, al igual que las manos, caídas, tiesas, deformadas. La cabeza ladeada muestra de frente un rostro demacrado, ojeroso, arrugado. Hay fatiga, resignación; todavía alcanza a asomar levemente la súplica.

5) Y cae aún más, casi todo su peso está en la pierna derecha, que se dobla para sostenerlo. Los dedos de los pies se crispan, las piernas ya no sostienen nada. Del torso, escondido tras el brazo izquierdo, sólo se observa la corrompida piel y los huesos, extremadamente resaltados del hombro y la clavícula. Lo que evita la caída total es el apoyo de la mano —de tensos dedos pero que ya se doblan— y el brazo derecho, así como del codo izquierdo, cuya mano intenta sostener la cabeza con un rostro que ya sólo mira hacia su tumba. Sucumbirá por dolor. Falta poco, el cuerpo lo sabe: enjuto, diezmado, acabado, se derrumba.

6) Ya ha caído. Yace en el piso sin fuerza, mas no tendido, sino agotado, vertido sobre su costado. La pierna derecha sobre el piso se dobla hasta casi llegar al pecho, la otra la acompaña poco más extendida. La cadera se ha vencido, el torso, cubierto con árida piel, echado hacia delante, incrementa la torsión. El brazo derecho lánguido sirve de reposo a la cabeza. Del brazo izquierdo sólo queda el hombro como muñón. Hueso y piel; algunas venas crispadas. Boca cerrada, ojos cerrados, arrugas, marcas. Ya ha caído y el gesto sigue siendo de dolor, el triunfo de la angustia. Derrumbe total. Muerte. El dolor lo ha llevado a la muerte.

Bien podría tenerse la misma secuencia —estar de pie y terminar en el piso— como quien se va a dormir. Pero sin duda es la combinación de todas las categorías la que posibilita percibir, leer, interpretar que no es un recostarse, ni siquiera una simple caída, sino un irse desvencijando, precisamente, por el dolor. Tal y como se ha aprendido: temer al dolor, querer huir del dolor hasta quedar, ante su contundente presencia, paralizado ante el dolor, resignado ante el dolor, volcarse hacia sí y dejarse ir, dejarse morir.

Como se habrá visto, si se considera a la gestualidad como sistema y se revisa a partir de las categorías elaboradas —contexto, objetos, kinética, proxémica y síntomas—, es en su articulación cuando aparece el sentido y, aún más, el significado de la gestualidad, donde quiera que se encuentre, tal y como ha sido revisado en la pintura y en la danza. La gestualidad es un código y, al conocer cómo se construye, es decir cómo se construye el cuerpo, los cuerpos y sus modos de expresión —lo cual ha sido, precisamente, la tarea llevada a cabo a lo largo del presente texto—, se pueden descifrar con claridad —tanto el gesto como el cuerpo—. A partir de este análisis, que permite ver la gestualidad y transitar de la vida cotidiana a la pintura y a la danza, o regresar a cualquiera de ellos

una y otra vez, es posible rastrear, como lo sugerían Marcel Jousse y Marcel Mauss y lo enfatizaba Lévi-Strauss, los sutiles modos de las técnicas corporales, los gestos como modo de expresión del cuerpo, los cuales, “por su insignificancia”, viajan desapercibidos, a lo largo de la historia, a través de discursos que hablan de la cultura donde se gestan, de los saberes que ella contiene y emana, de la experiencia de quienes los viven y reproducen, mientras construyen a los sujetos.

Pues los gestos, en una de esas paradojas fascinantes, pese a suceder en un instante, y quizá justamente por su aparente insignificancia, prevalecen por muy largo tiempo; en Occidente, pese a todas las variantes culturales y de épocas, es posible rastrear los gestos. Dentro de los distintos códigos o sistemas simbólicos de los humanos hay temporalidades distintas, las transformaciones en cada código suceden a su propio tiempo y el tiempo de transformación del gesto es de muy larga duración, amén de que, en espacios como las artes, se mantienen vivos y evocados --de ahí el que se haya apelado a las artes para reconstruir las dinámicas gestuales de la actualidad-- dándoles continuidad. La gestualidad aparece ahí donde haya cuerpos ya sea vivos o pintados. La gestualidad habla de la construcción cultural de los sujetos, con todo y su cuerpo: y el cuerpo se puede revelar gracias a la elocuencia del gesto.

# Bibliografía

**Cuerpo del cuerpo,  
catedral ancestral  
que ocupa los espacios  
y detiene los tiempos  
con rítmico silencio en la elocuencia  
de este estar donde somos,  
donde lloro y me asombro,  
río, canto, me recreo  
entre luces y sombras,  
volúmenes de ensueño y de conciencia  
estallido y reposo de la vida  
y la muerte  
simultáneas.**

**Arturo Guzmán  
Cuerpo del cuerpo**

# Bibliografía

- Abbagnano, Nicola, *Diccionario de filosofía*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- Ackerman, Diane, *Una historia natural de los sentidos*, Anagrama, Barcelona, 2000.
- Aisenson, Aida, *Cuerpo y persona. Filosofía y psicología del cuerpo vivido*, Fondo de Cultura Económica, México, 1981.
- Agamben, Giorgio, "Le geste et la danse", *Revue d'Esthétique : La Danse*, n° 22/92, Jean-Michel Place, Paris, 1992.
- Aguirre Sala, Jorge F., *Ética del placer*, Universidad Iberoamericana, México, 1994.
- Alexander, Gerda, *La eutonia*, Paidós, Barcelona, 1991.
- Alighieri, Dante, *La divina comedia*, UTEHA, México, 1949.
- Allouch, Jean, *213 ocurrencias con Jacques Lacan*, Sitesa, México, 1993.
- Ariés, Philippe y Georges Duby (directores), *Historia de la vida privada. 5 tomos: 1.- Del imperio romano al año mil, 2.- De la Europa feudal al Renacimiento, 3.- Del Renacimiento a la Ilustración, 4.- De la Revolución francesa a la Primera Guerra Mundial, 5.- De la Primera Guerra Mundial hasta nuestros días*, Taurus, Madrid, 2003.
- Atlas cultural del Renacimiento*, Óptima, Barcelona, 2000.
- Aulagnier, Piera, *Un intérprete en busca de sentido*, Siglo XXI, México, 1986.
- , "Nacimiento de un cuerpo, origen de una historia", Luis Hornstein, Piera Aulagnier, Maria L. Pelento, et al., *Cuerpo, historia, interpretación*, Paidós, Buenos Aires, 1994.
- Baillo, Jean-Christophe, *Le champ mimétique*, Seuil, Paris, 2005.
- Bara, André, *La expresión por el cuerpo*, Ediciones Búsqueda, Buenos Aires, 1975.
- Barasch, Moshe, *Giotto y el lenguaje del gesto*, Ediciones Akal, Madrid, 1999.
- Barba, Eugenio, "Pre-expresividad" en Hilda Islas (compiladora), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA/CONACULTA, México, 2001.
- Baril, Jacques, *La danza moderna*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Barthes, Roland, "El cuerpo de nuevo", *Revista Diálogos*, 3, COLMEX, México, 1985.
- , *Análisis estructural del relato*, Ediciones Coyoacán, México, 1996.

- Bartra, Roger, *El salvaje en el espejo*, UNAM/Era, México, 1992.
- , *El salvaje artificial*, UNAM/Era, México, 1997.
- Bataille, Georges, *Las lagrimas de Eros*, Tusquets, Barcelona, 1997.
- , *El erotismo*, Tusquets, México, 2005.
- Baudrillard, Jean, *De la seducción*, Rei, México, 1997.
- Bauman, Zygmunt, *La cultura como praxis*, Paidós, Barcelona, 2002.
- Berger, Peter L. y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Amorrortu, Buenos Aires, 1999.
- Berman, Morris, *El reencantamiento del mundo*, Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 1987.
- , *Cuerpo y espíritu. La historia oculta de occidente*, Cuatro Vientos Editorial, Santiago de Chile, 1992.
- Bernard, Michel, *El cuerpo*, Paidós, Barcelona, 1994.
- Bertherat, Therese y Carol Bernstein, *El cuerpo tiene sus razones*, Arcos Bergara, Barcelona, 1979.
- Birdwhistel, R. L., *Introduction to Kinesics*, University of Louisville Press, 1952.
- , *Kinesics and Context*, UPP, Filadelfia, 1970.
- Boltanski, Luc, *Los usos sociales del cuerpo*, Ediciones Periferia, Buenos Aires, 1972.
- Boorstin, Daniel J., *Los descubridores*, Editorial Crítica Grijalbo, México, 1988.
- Bourdieu, Pierre, "La creencia y el cuerpo", *El sentido práctico*, Taurus, Madrid, 1991.
- Brown, J. Carter, Rings. *Five Passions in World Art*, Harry N. Abrams/Museum of Art, Nueva York, 1996.
- Brown, Peter, *El cuerpo y la sociedad. Los cristianos y la renuncia sexual*, Muchnik Editores, Barcelona, 1993.
- Brown, Ron M., *El arte del suicidio*, Síntesis, Madrid, 2002.
- Brugget, Walter, *Diccionario de filosofía*, Herder, Barcelona, 1995.
- Bruni, Ciro (coordinador), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, GERMS, Paris 1993.
- Cambrón, Ascensión, *Bioética y derecho: Normar los cuerpos*, (mecanografiado).

- Campbell, K., *Cuerpo y mente*, UNAM, México, 1987.
- Carr-Gomm, Sarah, *Diccionario de arte a partir de sus símbolos*, Grupo Editorial Tomo, México, 2003.
- Carrizosa Hernández, Silvia (compiladora), *Cuerpo: significaciones e imaginarios*, UAM-X, México, 1999.
- Carton de Grammont Lara, Nuria, *Sobre la dinámica de las formas gestuales. Narrativa iconográfica del Nuevo Mundo*, Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, México, 2004.
- , *Le « geste esthétique » dans le domaine de l'art: étude sur l'expression corporelle dans la peinture gestuelle, le mime et la danse contemporaine*, Tesis de Maestría en Estudios del Arte, Universidad de Québec, Montreal, 2007.
- Castilla del Pino, Carlos, *Teoría de los sentimientos*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- Castro, Ignacio, *La explotación de los cuerpos*, Debate, Madrid, 2002.
- Catrina Imboden, Rita (editora), *Revista Tópicos del seminario*, "El cuerpo figurado", número 16, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 2006.
- Chastel, André, *Le geste dans l'art*, Éditions Liana Levi, Paris 2001.
- Corbin, Alain, Jean-Jacques Courtine y Georges Vigarello (directores), *Histoire du Corps*, Tomo 1: Georges Vigarello (director), *De la Renaissance aux Lumières* (2005), Tomo 2: Alain Corbin (director), *De la Révolution à la Grand Guerre*, (2005), Tomo 3: Jean-Jacques Courtine (director), *Les mutations du regard. Le XXe siècle*, (2006), Éditions du Seuil, Paris.
- Crémézi, Sylvie, *La signature de la danse contemporaine*, Chiron, Paris, 1997.
- Croci, Paula y Alejandra Vitale (compiladoras), *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, La Marca, Buenos Aires, s/f.
- Cuellar, Ricardo y Florencia Peña, *El cuerpo humano en el Capitalismo*, Folios Ediciones, México, 1985.
- Cuerpo aludido, El. Anatomías y construcciones*. México, Siglos XVI-XX, INBA, México, 1998.
- Cuerpo humano, El. Láminas anatómicas para artistas*, Vinciana Editora, (Italia, s/f)
- Cuerpo y cosmos. Arte escultórico del México precolombino*, Lunwerg Editores, Barcelona, 2004.
- Cyssau, Catherine, *Au lieu du geste*, PUF, Paris, 1995.
- D'Ascia, Luca, *Cuerpo e imagen en el Renacimiento*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2004.
- Da Vinci, Leonardo, *Genios de la pintura*, Susaeta, Barcelona, s/f.

- David, Catherine, *La beauté du geste*, Calmann-Levy, Paris, 1994.
- Davis, Flora, *La comunicación no verbal*, Alianza editorial, Madrid, 1986.
- , *El lenguaje de los gestos*, Emecé Editores, Buenos Aires, 1999.
- Delumeau, Jean, *Le péché et la peur. La culpabilisation en Occident, XIIIe-XVIIIe siècles*, Fayard, Paris, 1983.
- Denis, Daniel, *El cuerpo enseñado*, Paidós, Barcelona, 1980.
- Derridá, Jacques, *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, 1989.
- Dethlefsen, Thorwald y Rüdiger Dahlke, *La enfermedad como camino*, De bolsillo, Barcelona 2004.
- Díaz Cruz, Rodrigo, *Archipiélago de rituales. Cinco teorías antropológicas del ritual*, Tesis de Doctorado en Antropología, UNAM, México, 1995.
- , "Antropología del cuerpo: los escenarios rituales y performativos", ponencia presentada en el ciclo de conferencias: *Antropología, arte y cultura*, CENIDI Danza, José Limón, México, 28 de agosto del 2001.
- Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 1980.
- Didi-Huberman, Georges, *Devant l'image*, Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- , *Devant le temps*, Éditions du Minuit, Paris, 2000.
- , *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Paidós, Barcelona, 2004.
- , *Venus rajada*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- , *Le danseur des solitudes*, Les éditions de minuit, Paris, 2006.
- Dolto, Françoise, *La imagen inconsciente del cuerpo*, Paidós, Barcelona, 1986.
- Dorfles, Gillo, "La danza" en Hilda Islas (compiladora), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA/CONACULTA, México, 2001.
- Dorra, Raúl, "Entre el sentir y el percibir", Eric Landowski, Raúl Dorra y Ana Claudia de Oliveira (editores), *Semiótica, estesis, estética*, EDUC/UAP Au Paulo, Puebla, 1999.
- , *La retórica como arte de la mirada*, BUAP/Plaza y Valdés, México, 2002.
- , *La casa y el caracol. (Para una semiótica del cuerpo)*, BUAP/Plaza y Valdés, México, 2005.
- Dostoievski, Fiódor, *Crimen y castigo*, Cátedra, Madrid, 1999.

- Dou, A. (editor), *Mente y cuerpo*, Ediciones Mensajero, Bilbao, 1986.
- Douglas, Mary, *Pureza y peligro*, Siglo XXI, Madrid, 1973.
- Duch, Lluís y Joan-Carles Mèlich, *Escenarios de la corporeidad*, Trotta, Madrid, 2005.
- Eco, Umberto, *Historia de la belleza*, Lumen, Barcelona, 2004.
- Elias, Norbert, *La solitudine del morente*, Il Mulino, Boloña, 1985.
- , *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, F. C. E., México, 1994.
- , *La sociedad cortesana*, F. C. E., México, 1996.
- , *Sobre el tiempo*, F.C.E., México, 2000.
- Espejo simbolista, el. Europa y México, 1870-1920*, CONACULTA/INBA, México, 2005.
- Evola, Julius, *Metafísica del sexo*, Sophia Perennis, Barcelona, 1997.
- Ewing, William A., *El cuerpo, Fotografías de la configuración humana*, Siruela, Madrid, 1996.
- Fages, Jean-Baptiste, *Para comprender a Lacan*, Amorrortu, Buenos Aires, 1993.
- Fast, Julius, *El lenguaje del cuerpo*, Kairós, Barcelona, 1999.
- Feher, Michel et al., *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Tres volúmenes, Taurus, Madrid, 1992.
- Ferraris, Mauricio, *Historia de la hermenéutica*, Siglo XXI, México, 2005.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Alianza, Madrid, 1984.
- Febvre, Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, Paris, 1995.
- Feyereisen, Pierre et Jacques-Dominique De Lannoy, "La gestualité : les usages du corps comme pratique sociale", en *La psychologie du geste*, Pierre Mardaga, Bruselas, 1985.
- Fontanille, Jacques, *Soma et Séma*, Maisonneuve/Larose, Paris, 2000.
- Foucault, Michel, *El nacimiento de la clínica*, Siglo XXI, México, 1966.
- , "Poder-Cuerpo", "Las relaciones de poder penetran en los cuerpos", *Microfísica del poder*, Ediciones de La Piqueta, Madrid, 1992.
- , *La arqueología del saber*, Siglo XXI, México, 1995.
- , *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI, México, 1999.

- , *Historia de la sexualidad 2- el uso de los placeres*, Siglo XXI, México, 1999a.
- , *Historia de la sexualidad 3- la inquietud de sí*, Siglo XXI, México, 1999b.
- , *Historia de la sexualidad. 1- la voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 2000.
- Fuente Lora, Gerardo de la y Leticia Flores Farfán, *Georges Bataille. El erotismo y la constitución de agentes transformadores*, BUAP, Puebla, 2004.
- Galard, Jean, *La beauté du geste. Pour une esthétique des conduites*, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1984.
- Galinier, Jacques, *La mitad del mundo. Cuerpo y cosmos en los rituales otomíes*, UNAM/CEMCA/INI, México, 1990.
- Gallagher, Kenneth T., *La filosofía de Gabriel Marcel*, Editorial Razón y Fe, Madrid, 1968.
- Gaos, José, *Historia de nuestra idea del mundo*, F. C. E., México, 1992.
- Gefen, Alexandre, *La mimèsis*, Flammarion, Paris, 2002.
- Genovés, Santiago, *Sexo y violencia: un acercamiento lento y distinto*, UNAM, México, 1993.
- Godard, H, "Le geste et sa perception", *La danse au XX<sup>e</sup> siècle*, Bordas, Paris, 1995.
- Godelier, Maurice, "Simbología del cuerpo, orden social y lógica del poder", Marie-Odile Marion, *Simbologías*, CONACYT/Plaza y Valdés/INAH, México, 1997.
- Goethe, *Werther*, Edaf, Madrid, 1997.
- Goffman, Erving, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001.
- Goldstein, E. Bruce, *Sensación y percepción*, International Thomson Editores, México, 1999.
- Gombrich, Ernst, H., *Historia del arte*, tres tomos, Garriga, Barcelona, 1994.
- , *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 1998.
- , *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*, Debate, Madrid, 1998<sup>a</sup>.
- , *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Debate, Madrid, 1999.
- , *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2000.

- , *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, dos tomos, Debate, Madrid, 2001.
- González-Crussi, Francisco, *Notas de un anatomista*, Fondo de Cultura Económica, México, 1996.
- , *Los cinco sentidos*, Verdehalago, México, 2002.
- Graham Cole, William, *Amor y sexo en la Biblia*, Grijalbo, México, 1964.
- Grandes maestros de la pintura universal, Los*, Promesa, México, 1980.
- Graves, Robert, *Los mitos griegos*, Alianza, Madrid, 1985.
- Greimas, Algirdas J. Y Jacques Fontanille, *Semiótica de las pasiones. De los estados de cosas a los estados de ánimo*, Siglo XXI, México, 1994.
- Guérin, Michel, *Philosophie du geste*, Actes du Sud / Hubert Nyssen, Paris, 1995.
- Guiraud, Pierre, *El lenguaje del cuerpo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Guzmán, Adriana, *Mitote y universo cora*, CONACULTA-INAH/UDG, México, 2002.
- Hall, Edward T., *Más allá de la cultura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.
- , *La dimensión oculta*, Siglo XXI, México, 1986.
- , *El lenguaje silencioso*, CNCA/Alianza Editorial, México, 1986<sup>a</sup>.
- Havelock, Eric, A., *Prefacio a Platón*, Visor, Madrid, 1994.
- Hillman, David y Carla Mazzi (editors), *The Body in Parts: Fantasies of Corporeality in Early Modern Europe*, Routledge, Londres, 1997.
- Historia de la pintura*, 4 tomos, Sauri ediciones, Bilbao, 1989.
- Historia del arte*, Montaner y Simon Editores, Barcelona, 1979.
- Hodgson, John y Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An introduction to his Work and Influence*, Northcote House, Salisbury, 1995.
- Holenstein, Elmar, *Jakobson ou le structuralisme phénoménologique*, Editions Seghers, Paris, 1974.
- Hornstein, Luis, Piera Aulagnier et al., *Cuerpo, historia, interpretación*, Paidós, Buenos Aires, 1994.
- Horton, Fraleigh, Sondra y Penelope Hanstein (editoras), *Researching Dance*, Univeristy of Pittsburgh Press, Pittsburgh, 1999.
- Humphrey, Doris, *La composición en la danza*, UNAM, México, 1981.

- Islas, Hilda (compiladora), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA/CONACULTA, México, 2001.
- Jakobson, Roman, *Ensayos de lingüística general*, Origen Planeta, México, 1986.
- , *Nuevos ensayos de lingüística general*, Siglo XXI, México, 1976.
- Johnson, Mark, *El cuerpo en la mente*, Debate, Madrid, 1991.
- Jousse, Marcel, *L'anthropologie du geste*, Gallimard, Paris, 1974.
- Julien, Philippe, *El retorno a Freud de Jacques Lacan*, Sitesa, México, 1992.
- Kenneth, Clark, *El desnudo*, Alianza, Madrid, 2006.
- Knapp, Mark L., *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*, Paidós, México, 2001.
- Kierkegaard, Sören, *Temor y temblor*, Fontamara, México, 1994.
- Kuriyama, Shigeisha, *La expresividad del cuerpo y la divergencia de la medicina griega y china*, Siruela, Madrid, 2005.
- Laban, Rudolf von, *The language of Movement. A guidebook to choreutics*, Plays Inc., Gran Bretaña, 1976.
- Lacan, Jaques, *Escritos 1 y 2*, Siglo XXI, México, 1997.
- Lain Entralgo, Pedro, *El cuerpo humano. Teoría actual*, Espasa Calpe, Madrid, 1989.
- Langer, Susan, *Los problemas del arte*, Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1956.
- Lapierre, André y Bernard Aucouturier, *Simbología del movimiento. Psicomotricidad y educación*, Editorial científico-médica, Barcelona, 1984.
- Le Breton, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1995.
- , *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1998.
- , *La sociología del cuerpo*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- Le Du, Jean, *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*, Paidós Barcelona, 1981.
- Le Goff, Jacques (editor), *El hombre medieval*, Alianza, Madrid, 1987.
- Le Goff, Jacques y Nicolas Truong, *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, Paidós, Barcelona, 2005.

- Leach, Edmund, *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social*, Siglo XXI, Madrid, 1981.
- Leigh Foster, Susan, "Dancing Bodies", en J.C. Desmond (director), *Meaning in Motion*, Duke University Press, Durham, 1997.
- Leroi-Gourhan, André, *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.
- , *El hombre y la materia (Evolución y técnica I)*, Taurus, Madrid, 1988.
- , *El medio y la técnica (Evolución y técnica II)*, Taurus, Madrid, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude, "Estructuralismo y ecología" *apud* Iván Zavala, *Lévi-Strauss*, Edicol, México, 1977.
- , *Antropología estructural*, Eudeba, Buenos Aires, 1977<sup>a</sup>.
- , *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México, 1975.
- , "Introducción a la obra de Marcel Mauss" *apud* Marcel Mauss, *Sociología y antropología*, Tecnos, Madrid, 1979.
- , *Antropología estructural. Mito, sociedad, humanidades*, Siglo XXI, México, 1991.
- , *Las estructuras elementales del parentesco*, Planeta-Agostini, Barcelona, 1993.
- Lewis, William F., "A perspective on the Symbolization of the Body", *Humanity and Society*, 10, 1986.
- Lizarraga, Xavier, "Pensar la danza. Ensayo desde la antropología del conocimiento" en Maya Ramos y Patricia Cardona (directoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, Volumen I, CNCA/INBA/CENIDI/Escenología, México, 2002.
- López Austin, Alfredo, *Cuerpo humano e ideología. Las concepciones de los antiguos nahuas*, Dos volúmenes, UNAM, México, 1996.
- López Ramos, Sergio, *Prensa, cuerpo y salud en el siglo XIX mexicano (1840-1900)*, Porrúa, México, 2000.
- , *El cuerpo humano y sus vericuetos*, Porrúa, México, 2006.
- Loupe, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Bruselas, 2004.
- Lowen, Alexander, *El lenguaje del cuerpo. Dinámica física de la estructura del carácter*, Herder, Barcelona, 2001.
- Lurçat, Liliane, *El niño y el espacio. La función del cuerpo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1979.

- Luria, A. R., *Sensación y percepción*, Martínez Roca, Barcelona, 1984.
- Lutz, Tom, *El llanto. Historia cultural de las lágrimas*, Taurus, México, 2001.
- Maisonneuve, Jean y M. Bruchon-Schweitzer, *Modelos del cuerpo y psicología estética*, Paidós, Buenos Aires, 1984.
- Málaga Iguñiz, Maite, *Cuerpos que se encuentran y hablan. El proceso de conquista y sus relaciones de poder vistos a través del cuerpo*, Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, México, 2002.
- Maldonado Gotti, Helena, *La anorexia nervosa: Sobre el cuerpo histórico. De cinco historias de vida*, Tesis de Licenciatura en Psicología, UNAM, México, 1998.
- Marco Aurelio, *Meditaciones*, Porrúa, México, 1964.
- Martí, Samuel, *Mudrá. Manos simbólicas en Asia y América*, Ediciones Euroamericanas, México, 1992.
- Massoutre, Guylaine, *L'atelier du danseur*, Métissages Fides, Quebec, 2004.
- Mauss, Marcel, "Las técnicas del cuerpo", *Journal de Psychologie*, XXXII, 3-4, Paris, 1936.
- , *Sociología y antropología*, Madrid, Tecnos, 1979.
- McNay, Lois, "The foucauldian Body and the Exclusion of Experience", *Hypatia*, 3, 1991.
- Merleau-Ponty, Maurice, *La estructura del comportamiento*, Hachette, Buenos Aires, 1976.
- , *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona, 2000.
- Mier, Raymundo, "Leer a Valery: la danza, las puntuaciones de la mirada" en Maya Ramos y Patricia Cardona (directoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, Volumen I, CNCA/INBA/CENIDI/Escenología, México, 2002.
- Monnier, Matilde y Jean-Luc Nancy, *Allitérations. Conversations sur la danse*, Galilée, Paris, 2005.
- Mons, Gil, "La théâtralité du geste, une curiosité sémiotique", en Ciro Bruni (director) *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, GERMS, Paris, 1993.
- Morris, David, *La cultura del dolor*, Andrés Bello, Santiago de Chile, 1996.
- Morris, Desmond, *Comportamiento íntimo*, Plaza y Janés, Barcelona, 1989.
- , *El mono desnudo*, Debolsillo, Barcelona, 2004.
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Editions Métailié, Paris, 2000.

- Nasio, Juan David, *Los gritos del cuerpo. Psicosomática*, Paidós, Buenos Aires, 2004.
- Navarro, Antonio José (editor), *La nueva carne. Una estética perversa del cuerpo*, Valdemar, Madrid, 2002.
- Nicol, Eduardo, *Psicología de las situaciones vitales*, F.C.E., México, 1975.
- Panofsky, Erwin, *Idea. Contribución a la historia del arte*, Cátedra, Madrid, 1980.
- , *Estudios sobre iconología*, Alianza, Madrid, 2001.
- , *El significado en las artes visuales*, Alianza, Madrid, 2000.
- Pastor, Marialba, *Cuerpos sociales, cuerpos sacrificiales*, Fondo de Cultura Económica/UNAM, México, 2004.
- Pera Cristóbal, *El cuerpo herido. Un diccionario filosófico de la cirugía*, Edicions Universitat de Barcelona, Barcelona, 1998.
- Pérez Cortés, Sergio, "El individuo, su cuerpo y la comunidad", *Alteridades*, 1, 2, UAM-I, México, 1991.
- , *Palabras de filósofos. Oralidad, escritura y memoria en la filosofía antigua*, Siglo XXI, México, 2004.
- , *Escribas*, UAM, México, 2005.
- Pérez-Rincón, Héctor (compilador), *Imágenes del cuerpo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.
- Picard, Dominique, *Del código al deseo*, Paidós, Buenos Aires, 1986.
- Pomier, Gérard, *Los cuerpos angélicos de la posmodernidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2002.
- Popelard, Marie-Dominique et Anthony Wall, *Des faits et gestes*, Rosny-sous-Bois: Éditions Bréal, 2003.
- Porter, Roy, *Breve historia de la medicina. De la antigüedad hasta nuestros días*, Taurus, México, 2004.
- Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, F.C.E., México, 1986.
- Prada Oropeza, Renato, *Hermenéutica, símbolo y conjetura*, Lupus Inquisidor, Puebla, 2003.
- Pradelles de Latour, Charles-Henry, "El imaginario corporal y lo social", *Revista Cuicuilco Antropología y psicoanálisis*, n.18, v.17, México, enero-abril, 2000.
- Rachewiltz, Boris de, *Eros negro. Costumbres sexuales en África desde la prehistoria hasta nuestros días*, Sagitario, Barcelona, 1967.

- Rafols, J.F., *Historia del arte*, Editorial Óptima, Barcelona, 2001.
- Ramírez, Juan Antonio, *Edificios-cuerpo*, Siruela, Madrid, 2003.
- Ramírez Cobián, Mario Teodoro, *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontiana*, UAEM, México, 1996.
- Ramírez Sáiz, Juan Manuel, *La percepción como expresión natural en Maurice Merleau-Ponty*, Universidad de Guadalajara, Guadalajara, 1994.
- Ramos Smith, Maya y Patricia Cardona Lang, (directoras), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, Volumen I y II, CNCA/INBA/CENIDI/Escenología, México, 2002.
- Ranke-Heinemann, Uta, *Eunucos por el reino de los cielos*, Trotta, Valladolid, 1994.
- Rebel, Günther, *El lenguaje corporal*, EDAF, Madrid, 2002.
- Revista *Artes de México*, número 69, "Elogio del cuerpo mesoamericano", CONACULTA/INAH, México, 2004.
- Revista *DeSignis*, número 3, "Los gestos. Sentidos y prácticas", Gedisa, Barcelona, 2002.
- Revista *Espectros del psicoanálisis*, "El cuerpo", Editorial La tinta en el diván, México, 1998.
- Revista *Fahrenheit. Arte Contemporáneo*, número 9, "Cuerpo", México, febrero-marzo, 2005.
- Revista *Letras Libres*, año II, número 21, "Los límites del cuerpo", México, 2000.
- Revista *Letras Libres*, año IV, número 49, "El cuerpo y sus metamorfosis", México, 2003.
- Riba, Carles, *La comunicación animal. Un enfoque zoosemiótico*, Anthropos, Barcelona, 1990.
- Rico Bovio, Arturo, *Las fronteras del cuerpo. Crítica de la corporeidad*, Joaquín Mortiz, México, 1990.
- , *Teoría corporal del derecho*, Miguel Ángel Porrúa, México, 2000.
- Robb, Peter, *El enigma de Caravaggio*, Océano, México, 2004.
- Robinson, John A. T., *El cuerpo. Estudio de teología paulina*, Ariel, Barcelona, 1986.
- Rossetti, Ana, *Prendas íntimas. El tejido de la seducción*, Ediciones TH, Madrid, 1989.
- Rovaletti, María Lucrecia (editora), *Corporalidad. La problemática del cuerpo en el pensamiento actual*, Lugar Editorial, Buenos Aires, 1998.
- Rowell, Margit, *La peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Klincksieck, Paris, 1972.

- Ruiz Moreno, Luisa, "Procesos de perceptivización" *Tópicos del seminario*, "La Percepción puesta en discurso", número 2, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, 1999.
- Ruyer, Raymond, *La consciencia y el cuerpo*, Paidós, Buenos Aires, 1972.
- Sapir, E. *Los efectos del movimiento en el cuerpo y la postura*, mecanografiado, s/f.
- Sartre, Jean-Paul, *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1972.
- Schilder, Paul, *Imagen y apariencia del cuerpo humano*, Piados, México, 1994.
- Schmitt, Jean-Claude, *Le corps, les rites, les rêves, le temps. Essais d'anthropologie médiévale*, Gallimard, Paris, 2001.
- Schütz, Alfred, *La construcción significativa del mundo social*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Sellami-Viñas, Anne-Marie, *L'écriture du corps en scène. Un poïétique du mouvement*, Tesis de doctorado de estado en Letras y Ciencias Humanas, Universidad de Paris 1, Sorbona, Paris, 1999.
- Sennet, Richard, *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1997.
- Senosiain, Serafín, *El cuerpo tenebroso*, Pre-textos, Valencia, 1981.
- Serres, Michel, *Los cinco sentidos. Ciencia, poesía y filosofía del cuerpo*, Taurus, México, 2002.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *The phenomenology of dance*, Cecil Court, London, 1990.
- Stoddart, D. Michael, *El mono perfumado. Biología y cultura del olor humano*, Minerva Ediciones, Madrid, 1994.
- Strathern, Andrew, *Body Thoughts*, The University of Michigan Press, Michigan, 1996.
- Tello, Antonio, *Gran diccionario erótico*, Ediciones TH, Madrid, 1992.
- Thomas, Helen, *The Body Dance and Cultural Theory*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
- Todd, Mabel E., *The Thinking Body. A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*, Princeton Book Company, Pennington, N.J., 1937.
- Tolstoi, León, *La muerte de Ivan Ilich, El Diablo, El Padre Sergio*, Salvat, Navarra, 1969.
- Toro, Josep, *El cuerpo como delito. Anorexia, bulimia, cultura y sociedad*, Ariel, Barcelona, 1996.
- Turner, Bryan, *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, FCE, México, 1989.
- Turner, Victor, *La selva de los símbolos*, Siglo XXI, Madrid, 1988.

- , *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*, Taurus, Madrid, 1988.
- , *Dramas, Fields and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*, Cornell University Press, Ithaca, 1994.
- Varela, Francisco J., Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente: las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa, Barcelona, 1992.
- Vera, José Luis, *El hombre escorzado. Un estudio sobre el concepto de eslabón perdido en evolución humana*, UNAM, México, 1998.
- , *Las andanzas del caballero inexistente. Reflexiones en torno al cuerpo y la antropología física*, Centro de estudios filosóficos, políticos y sociales Vicente Lombardo Toledano, México, 2002.
- Vernant, Jean-Pierre, *El individuo, la muerte y el amor en la Antigua Grecia*, Paidós, Barcelona, 2001.
- Viader, Fausto, Francis Eustache et Bernard Chevalier (editores), *Espace, geste et action*, De Boeck-Wesmael, Bruselas, 2000.
- Vigarello, Georges, *Lo limpio y lo sucio. La higiene del cuerpo desde la Edad Media*, Alianza Editorial, Madrid, 1991.
- Virchez, Alfonso, *Pantomima*, Gobierno del Estado de México, México, 1986.
- Virgilio, *La Eneida*, Porrúa, México, 1958.
- Viveros Vigoya, Mara y Gloria Garay Ariza (compiladoras), *Cuerpo, diferencias y desigualdades*, Universidad Nacional de Colombia, Santa Fe de Bogotá, 1999.
- Volli, Ugo, "Técnicas del cuerpo" en Hilda Islas (compiladora), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA/CONACULTA, México, 2001.
- Vouilloux, Bernard, *Le Geste suivi de Le Geste ressassant*, La Lettre volée, Bruselas, 2002.
- Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, Sexto Piso, México, 2004.
- , *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Alianza, Madrid, 2005.
- Winkler, Jhon J., *Las coacciones del deseo. Antropología del sexo y el género en la antigua Grecia*, Manantial, Buenos Aires, 1994.
- Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales de la Historia del Arte*, Editorial Óptima, Barcelona, 2002.
- Wundt, Wilhelm, *The Language of Gestures*, Mouton & Co. N.V. Publishers, La Haye, 1973.

Wylie, Kathryn, *Satyrical and Heroic Mimes. Attitude as Way of the Mime in Ritual and Beyond*, Jefferson, McFarland and Company Publishers, Carolina del Norte, 1994.

Yehya, Naief, *El cuerpo transformado*, Paidós, México, 2001.

El cuerpo transformado es un libro que trata de la transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, a través de la danza y el teatro. El autor, Naief Yehya, plantea una serie de reflexiones sobre la relación entre el cuerpo y el alma, y cómo a través de la danza y el teatro se puede lograr una transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, capaz de expresar emociones y sentimientos que no pueden ser expresados de otra manera.

El libro está dividido en tres partes. La primera parte trata de la transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, a través de la danza y el teatro. La segunda parte trata de la transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, a través de la danza y el teatro. La tercera parte trata de la transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, a través de la danza y el teatro.

El libro es un texto teórico que trata de la transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, a través de la danza y el teatro. El autor, Naief Yehya, plantea una serie de reflexiones sobre la relación entre el cuerpo y el alma, y cómo a través de la danza y el teatro se puede lograr una transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, capaz de expresar emociones y sentimientos que no pueden ser expresados de otra manera.

El punto más importante de su propuesta es la que ha denominado "danza-que" que consiste en la incorporación y la clasificación de las técnicas coreográficas a la danza, como un medio para establecer relaciones con la vida humana, sus temas, sentimientos, su estilo de vida, sus valores y sus principios" (Yehya, 1980: 10). Yehya afirma que se lo considera también como un "arte de la danza".

<sup>1</sup> En el libro "El cuerpo transformado" se plantea una serie de reflexiones sobre la relación entre el cuerpo y el alma, y cómo a través de la danza y el teatro se puede lograr una transformación del cuerpo humano en un cuerpo mímico, capaz de expresar emociones y sentimientos que no pueden ser expresados de otra manera.

# Apéndice: La lógica de las posibilidades

...la salud de la confraternidad científica requiere la más absoluta libertad mental...

Peirce

**E**n este apéndice se expresan las consideraciones teóricas y la metodología que hicieron posible la reunión de las propuestas de autores procedentes de diversas disciplinas, enfoques y escuelas que sirvieron de base para la elaboración del este trabajo<sup>105</sup>.

El hombre es un ente sígnico y todas las propuestas elaboradas por él están bajo este parámetro incluidas, por supuesto, como se ha dicho a lo largo del texto, el cuerpo y su experiencia que es una construcción significada. Todas las producciones humanas son un proceso de semiosis ilimitada que pueden tener uno o varios puntos en común –máxime si se piensa en el “*petite savoir*” occidental--; en ese sentido, es menester ubicar el nivel o dimensión en el que es posible que se relacionen y establecer las razones de sus vínculos.

Una de las más elaboradas propuestas en torno a la comprensión de la semiosis ilimitada es, sin duda, la lógica semiótica pragmática de Charles Sanders Peirce; este autor, semiotista, matemático, lógico y filósofo norteamericano, desarrolló su trabajo entre los años 1857 a 1914. La teoría se desenvuelve como eminentemente lógica hasta señalar que decir semiótica es tan sólo otra forma de referirse a la lógica. Para este autor, la semiótica es “la doctrina de la naturaleza esencial de las variedades fundamentales de la semiosis posible (...) La semiótica no investiga un campo determinado como extensión fáctica o dominio empírico, sino una comprensión científica. No existen, entonces, objetos semióticos previos a su determinación teórica (...) La semiótica se propone el análisis de la dimensión significativa de todo hecho desde el momento en que se asigna su pertinencia: el régimen de determinaciones objetivas que hacen significativo a lo real” (Peirce, 1986: 9-12). Debe entenderse entonces su propuesta como resultado del esfuerzo por realizar una ciencia referida a las diferentes formas de producción del conocimiento.

El punto nodal de su propuesta es lo que ha denominado ideoscopia que “consiste en la descripción y la clasificación de las ideas que corresponden a la experiencia ordinaria o que surgen naturalmente en relación con la vida ordinaria, sin tener en cuenta su grado de validez o invalidez o su psicología” (Peirce, 1986: 86); de aquí que se le considere también como eminentemente

<sup>105</sup> Una primera versión de este trabajo, titulada “De cuerpo presente” fue presentada como Ensayo para obtener el Diploma de Especialización en Antropología de la Cultura en la UAM-Iztapalapa, en octubre de 2001.

pragmático. Esto le lleva a clasificar todas las ideas en tres ordenes o modos de ser de las mismas; a partir de lo cual también entiende a la semiótica como “una acción, una influencia que sea, o suponga, una cooperación de tres sujetos, como, por ejemplo, un signo, su objeto y su interpretante, influencia tri-relativa que en ningún caso puede acabar en una acción entre parejas” (Eco, 1980: 45). Conviene aclarar que los sujetos a los que se refiere Peirce no son necesariamente sujetos humanos, sino “tres entidades semióticas abstractas, cuya dialéctica interna no se ve afectada por el hecho de que se dé un comportamiento comunicativo concreto” (Eco, 1980: 45).

Los modos de ser de las ideas que contempla la ideoscopia son la primeridad, la segundidad y la terceridad, de la primera dice que “es el modo de ser de aquello que es tal como es, positivamente y sin referencia a ninguna otra cosa”, cuya cualidad principal es la posibilidad; de la segunda señala que es “el modo de ser de aquello que es tal como es, con respecto a una segunda cosa, pero con exclusión de toda tercera cosa”, en ella se ubican la factualidad, lo real, los hechos; de la última plantea que “es el modo de ser de aquello que es tal como es, al relacionar una segunda cosa y una tercera entre sí”, cuya cualidad principal es (o son) la regla o la ley (Peirce, 1986: 86-87). Todo el conjunto teórico del norteamericano se inserta en la lógica que obliga esta ontología. La semiótica no es sino la manifestación de estas maneras de ser, y el mundo semiótico está estructurado claramente de acuerdo con sus leyes.

Toda idea puede ser entendida desde esta ontología, de ahí que se describa tanto su comprensión de signo o representamen como de procesos argumentativos. Las cualidades que abarca en su noción de signo, amplían el entendimiento de los modos de ser de las ideas. Al signo lo denomina también representamen, es algo que, para alguien representa o se refiere a algo en algún aspecto o capacidad, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o tal vez un signo aún más desarrollado. Peirce utiliza la palabra signo para denotar un objeto perceptible o solamente imaginable o aún imaginable sólo en cierto sentido. El signo es un representamen con un interpretante mental. Así, las características del signo son que “representa” a algo, crea en la mente otro signo y está en lugar de un objeto. Para que algo sea un signo, debe “representar” a un objeto. Nada es signo a menos que sea interpretado como signo.

Debe señalarse otra característica esencial de la propuesta Peirceana, que toca de manera directa el tema de la presente investigación: “La triada de Peirce puede aplicarse también a fenómenos que no tienen emisor humano, aun cuando tengan un destinatario humano, como ocurre, por ejemplo, en el caso de los síntomas meteorológicos o de cualquier otra clase de índice. Quienes reducen la semiótica a una teoría de los actos comunicativos no pueden considerar los síntomas como signos ni pueden aceptar como signos otros comportamientos, aunque sean humanos, de los cuales el destinatario infiere algo sobre la situación de un emisor que no es consciente de estar emitiendo mensajes” (Eco, 1980: 46).

El signo o representamen se encuentra relacionado con tres cosas: fundamento, entidad de primeridad; objeto, entidad de segundidad e interpretante, entidad de terceridad. Por fundamento entiende la "idea" que relaciona al signo con el objeto. El signo está en lugar de algo, en lugar del objeto, no en todos sus aspectos sino sólo en referencia a una "idea". Para que algo sea un signo debe "representar" a otra cosa llamada objeto. El objeto también es aquello acerca de lo cual el signo presupone un conocimiento, para que sea posible proveer alguna información adicional sobre el mismo. Los objetos pueden ser: una cosa singular conocida existente, o que se cree que haya existido, o que se espera que exista, o un conjunto de tales cosas, o una cualidad o relación o hechos conocidos, o algo de naturaleza general, deseado, requerido o invariablemente encontrado en ciertas condiciones generales inmediatas. El interpretante --que no debe confundirse con el intérprete; de hecho, "el interpretante es lo que garantiza la validez del signo aun en ausencia del intérprete" (Eco, 1980: 133)-- es lo que el signo produce, generalmente otra representación referida al mismo objeto, el signo que se crea y se desarrolla en una "casi-mente".

El signo sólo puede representar al objeto y aludir a él; no puede dar conocimiento o reconocimiento del objeto. Un solo signo puede representar a uno o más objetos, en tal caso, ese signo representará a un objeto complejo. La relación entre signo y objeto llega a basarse en sistemas cuando los signos son diferentes a su objeto. El signo y la explicación de por qué un signo, que es diferente a su objeto, es su signo; conjuntamente, constituyen otro signo, la explicación de esto será otro signo que necesitará de otra explicación, la cual consistirá en un signo aún más amplio. Llevando el planteamiento hasta su conclusión, se llegaría a tener un signo en sí mismo que contuviera su propia explicación y la de todas sus partes significantes. De acuerdo con lo anterior, cada una de esas partes tendría a alguna otra parte como su objeto. Visto lo anterior, cada signo tiene, real o virtualmente, un precepto de explicación; procedimiento que se continúa de forma permanente hasta el infinito; es lo que Peirce nombra como semiosis ilimitada.

"Un signo representa algo para la idea que produce o modifica. Aquello que representa se llama su objeto; aquello que transmite, su significado; y la idea a que da origen es su interpretante (...) El objeto de la representación no puede ser sino una representación de aquello cuyo interpretante es la primera representación. Pero podemos concebir una serie infinita de representaciones —cada una de las cuales representante de la que le precede— que tenga un objeto absoluto por límite (...) El significado de una representación no puede ser otra cosa que una representación. De hecho, no es sino la representación en sí, concebida como despojada de sus vestiduras menos relevantes. Pero dichas vestiduras no pueden eliminarse del todo: simplemente se las sustituye por algo más diáfano. Así, se da una regresión infinita. Por último, el interpretante no es sino otra representación a la que confía la antorcha de la verdad: y como representación tiene, a su vez, su propio interpretante. Y ahí tenemos otra serie infinita (...) Ahora bien, el Signo y la Explicación constituyen otro Signo, y, puesto que la Explicación será un signo, éste requerirá probablemente una explicación adicional,

que tomada con el Signo ya ampliado dará origen a un Signo mayor; y, procediendo del mismo modo, llegaremos o deberemos llegar al final a un Signo de sí mismo, que contenga su propia explicación, y la de sus partes significantes; y, de acuerdo con esta explicación, cada una de dichas partes tiene alguna otra parte por Objeto” (Peirce *apud* Eco, 1980: 134-135).

En la serie infinita de conexiones, cada entidad se corresponde con alguno de los modos de ser de la ideoscopia, de tal manera que en el representamen peirceano, como se ha dicho, el fundamento es una entidad de primeridad, el objeto lo es de segundidad y el interpretante lo es de terceridad; así, lo que tradicionalmente se denomina icono, índice y símbolo para Peirce serían aristas de la tríada del signo donde el icono es una entidad de primeridad, el índice lo es de segundidad y el símbolo es de terceridad. Como se observa, cada una de las aristas de cada tríada esta constituida por otra tríada, cuyas aristas, a su vez, se constituyen por una nueva tríada, de tal manera que existen triadas de primeridad de segundidad y de terceridad que contienen, a su vez, cada una de estas categorías encontrándose, por ejemplo, con un elemento que es una segundidad de terceridad de primeridad y así sucesivamente<sup>106</sup>. De esta manera se prosigue hasta el infinito en el permanente proceso de la semiosis ilimitada. En algún punto de esta semiosis ilimitada, se llega a la argumentación, la cual, para el norteamericano, también constituye una tríada cuyas aristas las denomina inducción, deducción y abducción.

“Un Argumento es siempre considerado por su interpretante como perteneciente a una clase general de argumentos análogos, clase que, en su conjunto, tiende a la verdad. Ello puede ocurrir de tres maneras, dando lugar a una tricotomía de todos los argumentos simples en Deducciones, Inducciones y Abducciones.

Una Deducción es un argumento cuyo Interpretante representa que pertenece a una clase general de posibles argumentos exactamente análogos que se caracterizan por el hecho de que, a lo largo de la experiencia, la mayor parte de aquellos cuyas premisas son verdaderas, tendrán conclusiones verdaderas (...) Una Inducción es un método (...) en el cual el Interpretante no representa que partiendo de premisas verdaderas producirá a la larga, resultados aproximadamente verdaderos en la mayoría de las instancias, sino que representa que, si se persiste en ese método, a la larga producirá la verdad, o una aproximación indefinida a la verdad, con respecto a cada cuestión (...) Una Abducción es un método para formar una predicción general sin ninguna verdadera seguridad de que tendrá éxito, sea en un caso especial o con carácter general, teniendo como justificación que es la única esperanza posible de regular nuestra conducta futura racionalmente, y que la Inducción, partiendo de experiencias pasadas, nos alienta fuertemente a esperar que tendrá éxito en el futuro” (Peirce, 1986: 39-41).

<sup>106</sup> Como la construcción elaborada por Pierce de triadas de triadas de signos que aparece en su libro de 1986.

El argumento en sí, dado que está directamente vinculado con el interpretante, de hecho es una labor propia de él, es una entidad de terceridad cuyas aristas son la abducción, como entidad de primeridad (para ser exactos se diría que es una primeridad de terceridad) la inducción como entidad de segundidad (segundidad de terceridad) y la deducción como entidad de terceridad (terceridad de terceridad). Explicados los argumentos peirceanos a partir del propio Peirce se tiene que: para realizar proposiciones lógicas que expliquen la tríada argumentativa tómease como principio que hay reglas, casos y resultados donde, dadas sus cualidades –posibilidad, real, ley--, los resultados –posibilidad-- son entidades de primeridad, los casos –real-- lo son de segundidad y las reglas –ley-- de terceridad.

**Abducción (A):** Parte de un resultado –de ahí que sea una entidad de primeridad—que va hacia la regla y de ahí, hacia los casos:

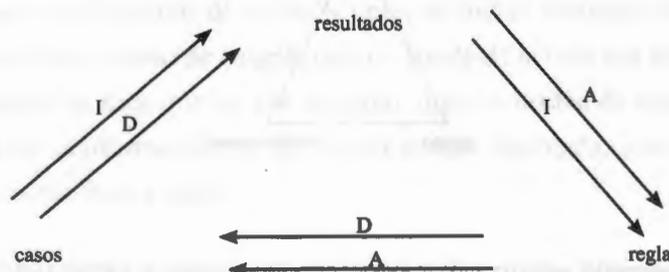
Estos frijoles son blancos  
 Todos los frijoles de esta bolsa son blancos  
 -----  
 Estos frijoles son de esta bolsa

**Inducción (I):** Parte de los casos –de ahí que sea una entidad de segundidad--, va hacia los resultados y de ahí, hacia la regla:

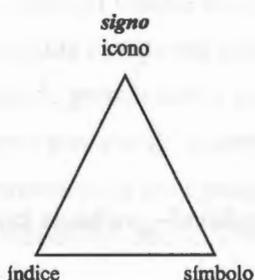
Estos frijoles son de esta bolsa  
 Estos frijoles son blancos  
 -----  
 Todos los frijoles son blancos

**Deducción (D):** Parte de la regla –de ello el que sea una entidad de terceridad— de ahí, va hacia los casos y llega a los resultados:

Todos los frijoles de esta bolsa son blancos  
 Estos frijoles son de esta bolsa  
 -----  
 Estos frijoles son blancos



Las tríadas arriba señaladas igualmente pueden graficarse de la siguiente manera. La primera es la tríada de la ideoscopía, la segunda la del signo, la tercera es la de un representamen cualquiera y la última es la de los argumentos. En todas las tríadas la arista superior comprende a la primeridad o a las entidades de primeridad; la arista inferior izquierda a la segundidad y la última a la terceridad<sup>107</sup>.

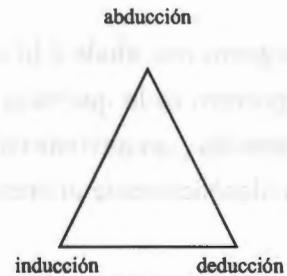


Siendo consecuentes con Peirce, en realidad tendría que graficarse en la lógica de la semiosis infinita y para ello es que fueron elaborados los ejemplos precedentes. Tomando la tríada de la ideoscopía como el centro teórico y, según como se ha descrito, la tríada del signo peirceano como una entidad de primeridad, la tríada de un representamen cualquiera como una entidad de segundidad y la tríada argumentativa como una entidad de terceridad, entonces, lo anterior se graficaría de la siguiente manera:



<sup>107</sup> En todas las graficaciones presentadas –salvo cuando se indique otra cosa– incluida la anterior a esta nota, la de resultado-casos-regla, la arista superior corresponde a las entidades peirceanas de primeridad, la arista inferior izquierda a las de segundidad y la última a las de terceridad.





A partir de la comprensión de las cualidades de aquello que se pretenda estudiar o de las nociones, categorías y/o teorías que se utilicen para abordar un objeto —epistémico o empírico—, la semiótica peirceana permite relacionarlas en tríadas que se unen por la lógica de la ideoscopia, tal y como se ha mostrado en el esquema anterior.

La propia ontología de la ideoscopia, eminentemente lógica, tiene como premisa la necesaria relación de las tres entidades que la conforman y, aunque mantienen distintos tipos de nexos, son sólo en la medida en que están en relación. En este sentido, todo aquello que se interprete a partir de esta propuesta, requiere para sí el proceso de construcción de las nociones que entran en juego en cada tríada. Así, para el representamen se requiere del interpretante quien funge, entonces, como un sujeto posible de la experiencia y quien es, a su vez, el actor posible de la tríada argumentativa, etcétera. La codependencia de las entidades de la triada hace imposible que una de las aristas se resuelva sin la presencia de las otras, si embargo hace ver el tipo de relación que establecen entre sí. Todo elemento pensado en términos de la ideoscopia, se vuelve entonces dependiente, tanto de las demás entidades de su triada como de aquella otra (s) triada de la cual sea antecedente o derivación, de tal suerte que, cuando se dice que es, por ejemplo, una terceridad de segundidad, deben tenerse presentes tanto la total conformación de la primer triada planteada, como aquella de la cual el elemento del que se habla forma parte.

Bajo esta lógica ha sido posible relacionar las categorías necesarias para pensar al cuerpo, mismas que han sido expuestas con detalle a lo largo del presente trabajo — real, imaginario, y

simbólico; esquema, imagen y postura corporal; vivencia, percepción e interpretación; que son lo mínimo indispensable para comprender la estructuración del sujeto-cuerpo a partir de la experiencia cotidiana, significativa y liminal que se da necesariamente dentro de una cultura determinada;— que a continuación se expondrán de acuerdo a la ideoscopia de la semiosis ilimitada peirceana.

Se ha mencionado que para Lacan el sujeto vive en tres registros, cada uno de los cuales tiene un origen corpóreo: el real, el imaginario y el simbólico, los cuales coexisten; dependiendo de las circunstancias en las que se encuentre el sujeto, uno puede predominar sobre otro.

El registro real alude a lo inaprensible (apela a la distinción filosófica entre real y realidad donde lo primero es lo que es y, por lo tanto, inaccesible; toda cosa, cuando es aprehendida -en cualquier sentido-, se convierte en realidad). Es lo que es tal como es. Alude al orden de la posibilidad (de nuevo filosóficamente diferenciado de lo probable).

El registro imaginario tiene que ver con el lenguaje (en tanto que sistema estructurado, es decir, la lengua saussureana) por lo tanto con la relación que se establece entre dos yo. Es el campo de las identificaciones y de las alienaciones. Es donde se reconoce el *summum* del registro real y el imaginario. En él se ubica el espacio, la sincronía, la metáfora, la semejanza.

El registro simbólico tiene que ver con la palabra, por lo tanto, con lo que entabla una relación entre sujeto y sujeto siempre a través del muro del lenguaje. Es el campo del dominio, la normalidad, la verdad que se instauro con el reconocimiento del cuerpo del padre. Es, de hecho, el ámbito de la ley, es decir, en donde la convención dota sentido. Se revela en la relación triádica madre-padre-hijo. Es donde se reconoce el *summum* de los tres registros. En él se ubica el tiempo, la diacronía, la metonimia y la continuidad.

Para Lacan el sujeto es como es y se constituye a partir de los tres registros —en los que el cuerpo juega un papel fundamental, por lo que habrá de nombrarse en adelante sujeto-cuerpo—; a este nivel, el sujeto-cuerpo es una entidad de primer orden y es a partir de los registros que se ubica a sí mismo y se relaciona con el entorno; estos tres registros coexisten invariablemente, la separación es sólo analítica; de hecho son sólo posibles en relación. Se aprecia entonces que el reconocimiento del sujeto-cuerpo como totalidad a partir de la articulación y puesta en funcionamiento de los tres registros, se da a partir de la experiencia de los cuerpos. El lazo de los tres registros hacen del sujeto-cuerpo un ser con todas sus capacidades y hacen posible la realización de todo aquello que se considera humano.

Dentro de la semiótica peirceana, el sujeto-cuerpo lacaniano, dadas sus cualidades, es decir que es como es, es una entidad de primeridad y se observa otra relación: las cualidades de los

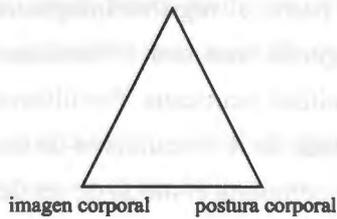
registros de Lacan tienen relación con los modos de ser de Peirce, así, lo real lacaniano, dicho en palabras de Peirce: aquello que es tal como es sin referencia a ninguna otra cosa, es, entonces, una entidad de primeridad. Por su parte, el registro imaginario, en tanto que se construye en el vínculo de una primera con una segunda cosa convirtiéndose en realidad —diferente de lo real—, comparte las cualidades de la segundidad peirceana. Por último, el registro simbólico, en tanto que instauración de la regla como resultado de la vinculación de una segunda —que ya lleva en sí a una primera cosa— con una tercera cosa, comparte el modo de ser de la terceridad. Aparece, entonces, la primera triada de la propuesta que se está elaborando; siguiendo el diseño de graficación empleado, podría mostrarse de la siguiente manera:



Se ha planteado también que parte fundamental de la construcción del sujeto-cuerpo son las determinantes, que a falta de un mejor nombre se denominarán psico-emotivo-fisiológicas construidas con base en el esquema, la imagen y la postura corporal. Como se ha detallado en el texto, el esquema se ancla en la estructura anatomofisiológica y es el mapa tridimensional que cada quien tiene de su propio cuerpo; la imagen corporal es la imagen, visual y motriz, que se ancla en el esquema corporal y la postura corporal sintetiza al esquema y la imagen corporal estructurando visiblemente al cuerpo.

Siguiendo con la lógica peirceana, el esquema corporal, en tanto que vivencia intraducible perteneciente al mundo de lo real, es una posibilidad que es como es, sin referencia a ninguna otra cosa, por lo que es una entidad de primeridad. La imagen corporal es un hecho ineludible; en tanto que anclada en el esquema corporal, relaciona a una segunda con una primera cosa, cualidades que la hacen una entidad de segundidad. Por último, la postura corporal se construye simbólicamente y se da en combinación con el esquema y la imagen corporal, es decir, que vincula a una segunda cosa —que a su vez ya está relacionada con una primera cosa para que sea tal— con una tercera cosa entre sí, cualidades que la constituyen en una entidad de terceridad. Así, la presente triada puede graficarse de la siguiente manera:

**psico-emotivo-fisiológicas  
esquema corporal**



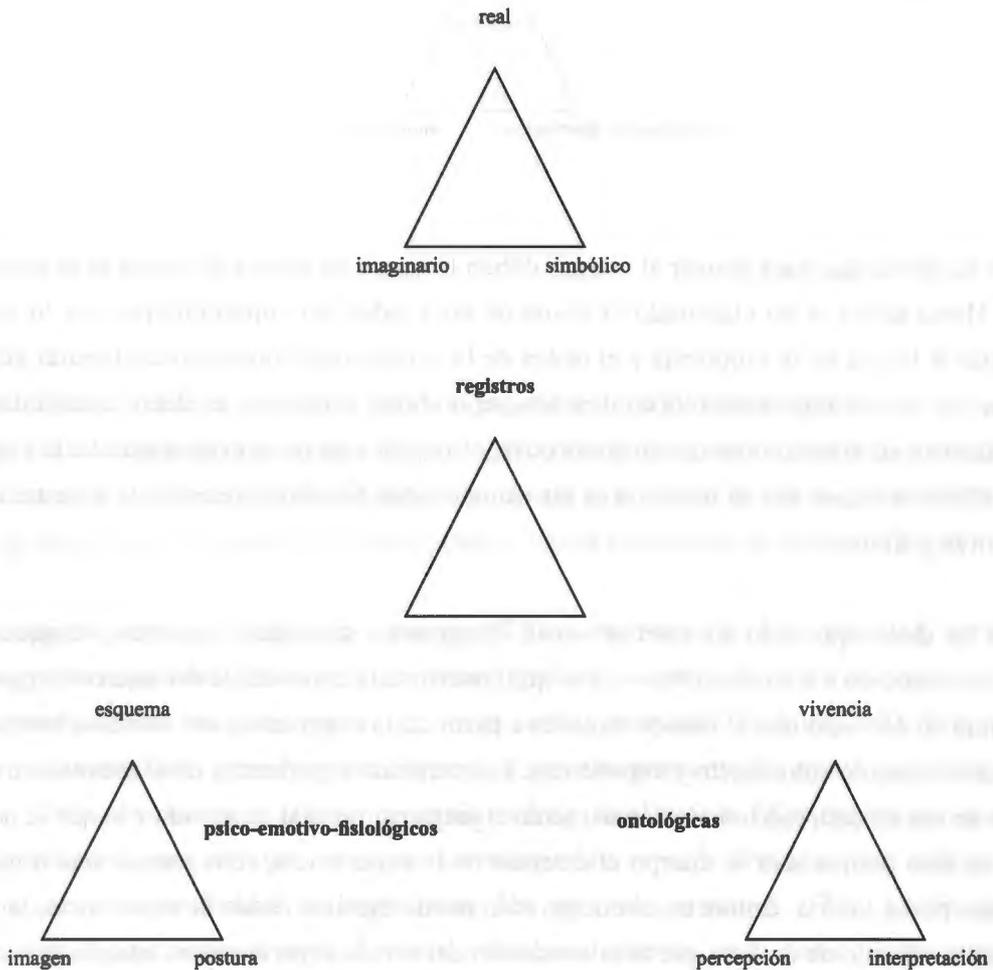
Asimismo, se ha mencionado que son estructurantes de la construcción del cuerpo las dimensiones ontológicas de la corporeidad: vivencia, percepción e interpretación, donde la vivencia, posibilidad de existencia del ser, pertenece a lo real, a la dimensión intraducible del cuerpo en sí, que es tal como es, cualidades que la hacen ser una entidad de primeridad. La percepción, la colocación del cuerpo en sí en una factualidad determinada, es lo que vincula a la vivencia con una segunda cosa, de tal manera que se le identifica claramente como una entidad de segundidad. Por su parte, la interpretación, el mundo de lo simbólico que reúne e instala a la vivencia y a la percepción en el ámbito de la regla, es una entidad de terceridad; así es como queda en la gráfica correspondiente:

**ontológicas  
vivencia**



Ahora bien, dentro de la lógica de la semiosis ilimitada se ha visto que cada triada se constituye por otra triada que, a su vez, se configura por una nueva triada y así hasta el infinito. Bajo ésta premisa es posible elaborar la triada de triadas de la construcción del sujeto-cuerpo donde, como se ha expuesto, los registros lacanianos –real, imaginario y simbólico-- son una triada de primeridad, debido a que son la posibilidad de existencia del ser. El esquema, la imagen y la postura corporal, las llamadas categorías psico-emotivo-fisiológicas cuya base central es el hecho ineludible, la factualidad de la estructura anatomofisiológica, sólo pensable en vida a partir de los registros, es decir una triada que se construye en vínculo con otra triada, es una triada de segundidad –pues es propio de estas entidades ser como son al relacionar una segunda cosa con una primera entre sí--. Por su parte, las dimensiones ontológicas de la corporeidad nombradas vivencia, percepción

e interpretación --que se elaboran a partir del esquema, la imagen y la postura corporal puestas en juego bajo la lógica de los registros real, imaginario y simbólico-- ancladas en la colocación de un sujeto en una realidad simbólica son, por estos hechos, una triada de terceridad --es decir, articularse al relacionar una segunda cosa, que lleva implícita una primera, con una tercera entre sí e instalarse en lo simbólico--. Así, esta propuesta puede graficarse de la siguiente manera:



Aparece entonces el primer gran vínculo de la propuesta. La triada superior, colocada ahí al ser una entidad de primeridad, corresponde a los registros lacanianos; la triada inferior izquierda corresponde a la construcción del cuerpo, con especial énfasis en las determinantes anatómicas y psicofisiológicas --no se olvide que, como se ha descrito a lo largo del texto, en ello está de por medio la estructuración del sujeto en su totalidad, pero al ser la parte que de manera más directa se incardina en la materialidad del cuerpo, es una triada de segundidad graficada en su lugar correspondiente--. La triada inferior derecha, correspondiente a las dimensiones ontológicas de la corporeidad, es una triada de terceridad debido a que es posible su construcción a partir de la comprensión de las

determinantes simbólicas puestas en juego al colocar a un ser en el mundo. Así, la triada de las triadas de la estructuración del sujeto-cuerpo puede simplificarse de la siguiente manera:



Se ha dicho que para pensar al cuerpo deben tomarse en cuenta el sujeto la experiencia y la cultura. Hasta ahora se ha elaborado la triada de las triadas del sujeto-cuerpo, por lo tanto, si se ha seguido la lógica de la propuesta y el orden de la exposición, corresponde elaborar aquello que tiene que ver con la experiencia, la cual es una segundidad peirceana, es decir factualidad, hechos que se construyen al relacionar una primera cosa, el sujeto-cuerpo, con un segunda: la experiencia, y se ha observado que son al menos tres las dimensiones fundamentales de la misma: cotidiana, significativa y liminal.

Se ha dicho que todo lo anterior —real, imaginario, simbólico, esquema, imagen, postura, vivencia, percepción e interpretación— es lo que construye la experiencia del sujeto-cuerpo que, a su vez, entrará en contacto con el mundo también a partir de la experiencia del entorno; habrá entonces un ineludible vínculo entre sujeto y experiencia. Esa perpetua experiencia, de él mismo con su cuerpo y a partir de esa unidad, con todo lo demás, serán el juego primordial de su vida y lo que le posibilitará vivirla; no sólo porque será su cuerpo el detentor de la experiencia, sino porque será a partir de su cuerpo que podrá vivirla. Entonces, el cuerpo sólo puede medirse desde la experiencia, la propia, la ajena y en el vínculo de ambas, que es la condición del ser; la experiencia es aquello que constituye al sujeto-cuerpo, aquello que lo hace ser como es, donde el cuerpo es lo primordial.

A propósito de la primera dimensión de la experiencia señalada, la cotidiana, se ha dicho que es aquella que instala al yo en el aquí y en el ahora, abarcando así las categorías constitutivas de tiempo y espacio en correspondencia con el yo.

Ahora se retoma a Peirce para crear la relación de estas categorías. Tanto Peirce como los autores a partir de los cuales se ha elaborado la categoría de experiencia cotidiana —como se ha planteado en el trabajo— consideran la factualidad de lo real, por lo que se instalan de lleno en el ámbito de la segundidad; el nodo de su teoría es de segundidad. Pero además, las tres categorías centrales de la construcción social de la realidad, el yo, el aquí y el ahora, corresponden también

a los modos de ser peirceanos. El yo es eminentemente una entidad de primeridad, puesto que es positivamente como es, es en sí. El aquí, que instala al yo en un lugar determinado, en una realidad factual, es una entidad de segundidad. Por su parte, el ahora, que apela al tiempo, que retoma al yo en un aquí y lo instala en un ahora que es una construcción simbólica, es una entidad de terceridad. En consecuencia, se obtiene el siguiente esquema:



Con relación a la segunda dimensión de la experiencia, denominada significativa –explicada en el trabajo– es la que pone en escena las categorías de conducta, acto, acción, donde la conducta es una vivencia de asignación de sentido de la conciencia; el acto es la acción cumplida que remite al espacio en el que se ha realizado, y la acción aparece siempre ligada al proyecto, al suceso, al tiempo.

Recuérdese la cita presentada en el trabajo: “La acción (*Handeln*) se caracteriza, frente al acto (*Handlung*) y la conducta (*Verhalten*), por estar ligada al proyecto. La acción es inseparable del proyecto preconcebido, mientras que el acto es la acción cumplida” (Schütz, 1993: 89). “Un acto es siempre algo realizado y puede considerárselo independientemente del sujeto que actúa y de sus vivencias (...) En contraste con el acto, la acción está ligada al suceso. Mientras es acto se cumple, por así decirlo, de forma anónima, la acción constituye una serie de vivencias que se forman en la conciencia concreta e individual de algún actor, sea yo mismo u otro (...) Toda acción ocurre en el tiempo, o más precisamente en la conciencia temporal interna, en la *durée*. Es una realización inmanente a la duración. El acto, en cambio, es lo cumplido trascendente a la duración” (Schütz, 1993: 69). “Toda acción es una actividad espontánea orientada hacia el futuro. Esta orientación hacia el futuro no es de ninguna manera peculiar de la conducta” (Schütz, 1993: 87). “La conducta es una vivencia de asignación de sentido de la conciencia (...) Una vivencia de asignación de sentido debe ser un Acto del yo (...) o alguna modificación de un Acto semejante (...) los Actos de toma de actitudes (son) Actos de actividad engendradora primaria, siempre que incluyamos (...) los sentimientos y la constitución de valores mediante sentimientos, sea que esos valores se consideren como fines o como medios” (Schütz, 1993: 84).

Se retomará nuevamente a Peirce, para ver cómo lo anterior se enlaza a la propuesta. Dadas las cualidades de las nociones de conducta, acto y acción, la primera, al ser una “vivencia de asignación

de sentido” y, por lo mismo, una “actividad engendradora primaria”, es una entidad de primeridad. El acto al ser una “acción cumplida”, “independiente del sujeto” y por lo mismo “anónima”, anclada en un espacio específico, es un hecho en sí, por ello es una entidad de segundidad. Por último, la acción, al ser un “proyecto a futuro”, se instala en una proyección de tiempo, de “vivencias en la conciencia” que son, necesariamente, simbólicas; por lo tanto es una entidad de terceridad. Así, se obtiene el esquema siguiente:



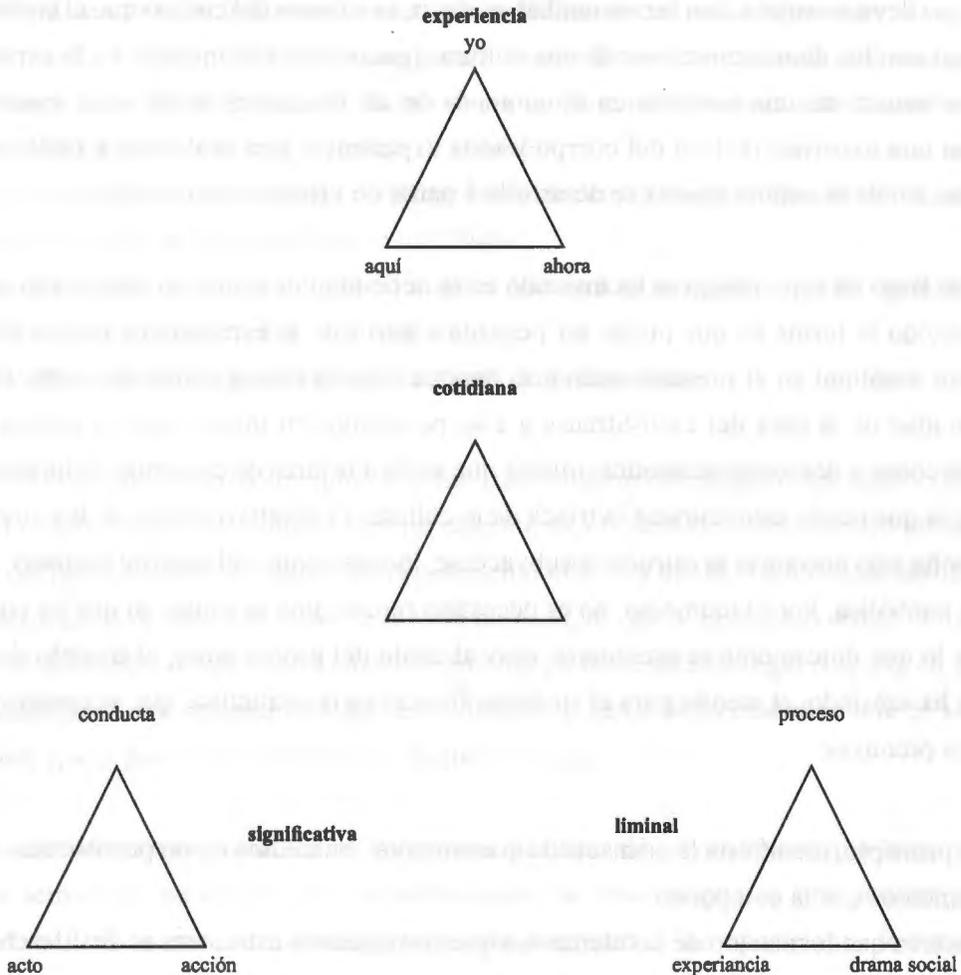
Con respecto a la experiencia en momentos liminales, se ha dicho que puede pensarse a partir de las categorías de: proceso, experiencia y drama social, donde la noción de proceso es un fluir espacio-temporal permanente, está ahí y es perceptible; pero este fluir no es inmutable, al ser proceso es porque es cambiante, lo cual puede suceder a partir de situaciones liminales, dramas sociales, que son todos aquellos con la cualidad de ser extracotidianos, como lo son por excelencia los rituales.

Para continuar con el planteamiento de la propuesta se retomará a Peirce. Las nociones de proceso, experiencia y drama social conforman una nueva tríada. El proceso sucede porque sucede, el fluir no se reflexiona para ser –puede reflexionarse acerca de él--, simplemente es y es, pues, primeridad. La experiencia, como ya se ha señalado, es segundidad, mientras los dramas sociales, en tanto que entramados cargados de significación, son entidades de terceridad:



La experiencia cotidiana, en la medida en que es algo que permanece *per sé*, es una entidad de primeridad; la experiencia significativa se convierte en una elaboración constante de hechos, por

lo tanto es una entidad de segundidad; por último, la experiencia liminal, altamente codificada, es una entidad de terceridad; cada una de ellas, como propuesta general, también puede ser leída como un modo de ser peirceano, de tal suerte que la triada de las triadas de la experiencia se constituye de la siguiente manera:



La triada central corresponde a la experiencia en general y cada una de las triadas, colocadas según su modo de ser, corresponden a los tipos de experiencia expuestos. La triada de las triadas de la experiencia, entidad de segundidad, también puede simplificarse de la siguiente manera:



Al seguir con la lógica de la propuesta, debe contemplarse lo correspondiente a la cultura, pues es ésta la que impone datos a la experiencia. Todo sujeto-cuerpo se encuentra inserto en una cultura cuya normatividad es ineludible. Es en la experiencia donde se presenta la relación del individuo con el cuerpo, y es también en la experiencia donde se presenta la relación del individuo-cuerpo, que deviene sujeto, con la comunidad, es decir, es a través del cuerpo que el sujeto establece un diálogo con los demás miembros de una cultura. Igualmente a la inversa, en la experiencia del cuerpo se manifiesta una posición en el conjunto de las relaciones sociales, el espacio público determina una experiencia de sí del cuerpo y toda experiencia está moldeada a partir de patrones culturales, donde la cultura misma se desarrolla a partir de visiones del cuerpo.

A lo largo de este trabajo se ha insistido en la necesidad de tomar en cuenta a la cultura y se ha establecido la forma en que puede ser pensada a partir de la experiencia; asunto desarrollado con mayor amplitud en el presente apéndice, aunque faltaría mayor profundización. Debido a la sistematicidad de la obra del Lévi-Strauss y a su postulado en torno a que la cultura puede ser entendida como y desde una semiótica, misma que se da a la tarea de construir, se ha establecido la forma en la que puede estructurarse la triada de la cultura. El objetivo último de la extensa obra de este autor ha sido encontrar la estructura subyacente, inconsciente, del espíritu humano, a través de la lógica simbólica. Por el momento, no es necesario repetir, una vez más, en qué ha consistido su obra, por lo que únicamente se presentará, muy al estilo del propio autor, el modelo de la misma. Como se ha señalado, el meollo para el etnólogo francés es la estructura, que se construye bajo las siguientes premisas:

- a) En principio, manifiesta la primacía de la estructura —entendida como persistencia— sobre los elementos que la componen.
- b) Observa que la relación de los elementos que componen la estructura es de diferencia y no de semejanza.
- c) Toda estructura supone, necesariamente, la existencia de un sistema, con una regulación y cohesión internas.
- d) Los elementos que componen la estructura están regidos por el sistema y mantienen relaciones de oposición binaria.
- e) La cohesión es inaccesible en la observación de un sistema aislado, sólo se revela en el estudio de las transformaciones del mismo.
- f) La modificación en uno de los elementos del sistema implica la modificación de todos los demás.
- g) La estructura es un constructo y, en cuanto tal, pertenece a la dimensión lógico-racional, por lo tanto, no es aprensible directamente en los datos empíricos.
- h) Acorde con lo anterior, la construcción de modelos constituye la única vía posible para aprehender la estructura, ya que ésta no puede ser captada directamente.

La creación de modelos es, entonces, la vía para llegar a la estructura. Para que un modelo sirva a estos fines debe cumplir las siguientes premisas:

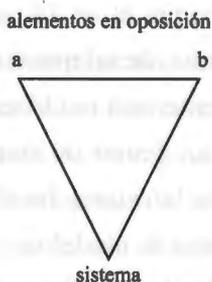
- a) Debe presentar un carácter de sistema, de tal manera que una modificación en cualquiera de los elementos entraña, necesariamente, una modificación en todos los demás.
- b) Todo modelo debe pertenecer a un grupo de transformaciones, cada una de las cuales pertenece a su vez a un modelo de la misma familia, de manera que el conjunto de estas transformaciones constituye un grupo de modelos.
- c) Las propiedades antes indicadas permiten predecir de qué manera reaccionará el modelo, en caso de que uno de los elementos se modifique.
- d) El modelo debe ser construido de tal manera que su funcionamiento pueda dar cuenta de la totalidad de todos los hechos observados.
- e) El modelo debe elaborarse con una economía de explicación.

Lévi-Strauss aplica estos principios en la realización de sus investigaciones; a partir de modelos establece las estructuras elementales del parentesco, la eficacia del pensamiento simbólico, la estructura del pensamiento, el sistema del pensamiento mítico, y demás, observando las diferencias y las semejanzas en diversos ámbitos de la vida humana, lo que le permite postular el lugar de la estructura inconsciente del espíritu humano. Parte básica de su metodología consiste en encontrar los elementos que crean oposiciones fuertes y débiles, a partir de lo cual descubre el sentido, la significación y, a la postre, la estructura de lo que investiga.

Tras entender, en seguimiento de las propias palabras de Lévi-Strauss, que la cultura es un entramado semiótico, un mundo de simbolizaciones, se observa que es una entidad peirceana de terceridad. Pero aparece otra analogía aún más interesante: las oposiciones levistraussianas funcionan de manera triádica: en principio, es el mismo Lévi-Strauss quien plantea la existencia de modelos, estructuras, organizaciones y sociedades que deambulan constantemente del dualismo al triadismo (Cfr: el artículo del mismo autor, 1977, “¿Existen las organizaciones dualistas?”).

Al nivel del funcionamiento de los modelos, es decir, la lectura de los datos empíricos a partir del modelo, con base en oposiciones binarias, se observa que el funcionamiento rector es triádico, es decir, ciertamente los elementos que se observan se ponen en juego a partir de oposiciones, sin embargo, estas oposiciones no se realizan, no se pueden realizar de manera arbitraria, sino que deben ser oponibles teniendo sentido, debe haber algo que diga por qué se oponen unos y no otros. Ese algo es el sistema, las reglas del sistema interno, que se traducirá en el sistema de transformaciones que develará la estructura. Así, las oposiciones adquieren sentido gracias al sistema del conjunto del que forman parte los elementos que se oponen. Entonces, si bien en apariencia las oposiciones son sólo eso, oposiciones, en realidad hay un tercer elemento que las hace posibles. De aquí la

sugerencia de que, a este nivel, las oposiciones sean puestas en funcionamiento como tríadas. Siguiendo el orden de la exposición, este planteamiento se grafica de la siguiente manera<sup>108</sup>:



Así, es a través de oposiciones fuertes y débiles, realizadas a distintos niveles, como este autor construye su obra. Este juego de oposiciones puede leerse como tríadas, puesto que es así como se manifiesta la relación de los elementos:



Como se ha expuesto, las tríadas no son ajenas a la obra levistraussiana --por mucho que, en lecturas cortas, sólo se le achaquen oposiciones por doquier--, aun cuando no es posible plantear como regla que invariablemente las entidades que entran en oposiciones débiles y fuertes correspondan, de una manera fija, a los modos de ser peirceanos. Sin embargo, puede establecerse que el nodo central de la propuesta del padre de la antropología estructural, es una tríada: su objeto de estudio es la cultura y lo que plantea como indispensable para acercarse a ella es la elaboración, localización, comprensión y utilización de modelos, estructuras y sistemas --entendidos tanto como reglas que rigen el funcionamiento de un conjunto como sistemas de transformaciones, que es lo mismo, pero a otro nivel.

Ahora se explicará lo anterior en palabras de Peirce. Los modelos levistraussianos son una posibilidad y, una vez elaborados, quedan como premisa, punto de partida, entidad sin referente, y referente de otras entidades. Dadas estas cualidades, los modelos son propios de la primeridad. Las estructuras, como dice el propio autor, "están ahí", subyacen a las relaciones sociales de todo tipo y, valga la redundancia, las estructuran. Lo anterior, de acuerdo con Peirce, corresponde a la segundidad. Por último, aquello que rige tanto a las estructuras como a los modelos y lo que puede dar cuenta de las primeras, son los sistemas, los cuales son reglas, que desde luego se instalan en el ámbito semiótico de la ley; por lo tanto, son entidades peirceanas de terceridad. De acuerdo con la lógica de exposición la cultura, como objeto de estudio, es asequible por las entidades presentadas en el siguiente esquema:

<sup>108</sup> Se colocan los triángulos invertidos para evitar confusiones, puesto que todavía no se ha planteado la relación con la propuesta peirceana.



A continuación se presentará, más a manera de hipótesis pues es claro que el siguiente planteamiento requeriría de una investigación completa para elaborarlo cabalmente, una posible integración de las triadas que conforman la triada de la cultura, según como ha sido presentada líneas arriba. Siempre teniendo como punto de partida la estructuración del cuerpo-sujeto y la forma en la que éste aprehende y se construye a sí mismo y al mundo, bien puede establecerse que la triada de la primeridad de la cultura, es decir, la que corresponde a los modelos, se construye con las potencialidades o capacidades del sentimiento, el pensamiento y la comprensión, siendo entidades de primeridad, segundidad y terceridad respectivamente. Se entienden como potencialidades o capacidades que en otro momento de la semiosis ilimitada, habrán de convertirse en datos, llenarse de contenidos, a partir de la cultura en la que se desarrollen; esto es lo que las hace ser entidades de una triada de primeridad.

De acuerdo con lo expuesto anteriormente, los modelos son tanto la forma de poder conocer la estructura subyacente, como una herramienta privilegiada para ordenar las distintas percepciones que se tienen del entorno, marcadas culturalmente. El proceso de constitución de los modelos es complejo; sin embargo, una vez establecidos, sirven de parámetro, las más de la veces inamovible, para hacer asequible lo propio, lo otro y el entorno en su totalidad. Los modelos se convierten, entonces, en la posibilidad de acercarse a las cosas del mundo, y la forma en la que lo asimilado será ordenado dentro de los múltiples saberes que todo sujeto posee. Todo sujeto, toda cultura, tiene la capacidad de construir modelos, es decir, que éstos son una potencialidad con la cual se cuenta, capaz de desarrollarse de acuerdo con los distintos datos que se le brinden; en este sentido, los modelos pertenecen al ámbito de la posibilidad en un doble sentido, en principio porque son, precisamente, una potencialidad —a desarrollarse como sea que lo haga, eligiendo entre múltiples opciones y consolidándose de una manera entre tantas, según la propia lógica que cada cultura le imponga—, y, en segunda, porque una vez establecidos, son los parámetros a partir de los cuales es posible entrar contacto con el mundo. Una vez definidos, los modelos se convierten en entidades de primeridad en la medida en que son tal como son, de manera positiva y sin referencia a ninguna otra cosa.

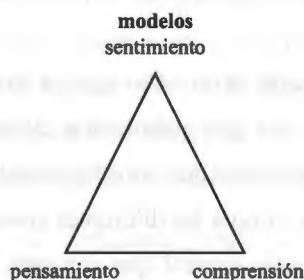
Dichos modelos, formas de acercarse al mundo —que ya son una construcción y en esa medida son una primeridad de terceridad, es decir, son una elaboración cultural—, están contruidos con base en la capacidad de sentir —capacidad del sentimiento que construye sentimientos específicos— que se encuentra en la base de toda cultura y se anida en torno a las diferentes cosas del mundo; los sentimientos, una vez establecidos, se convierten en el parámetro central que regulará, incluso, el pensamiento, la razón y la

comprensión. Como se ha mencionado a lo largo del texto, el sentimiento —en tanto que capacidad para elaborar sentimientos— es una de las herramientas principales que tiene todo sujeto para estar en el mundo, lo cual incluye pensarlo y comprenderlo —la capacidad para sentir empatía o aversión hacia una persona, teoría, dato dependen en mucho del estado de ánimo, de la historia personal, de las ideologías con las que se sea compatible, etcétera—. El sentimiento es la base a partir del cual se da un primer acercamiento al mundo, de esta manera, es una posibilidad en un doble sentido: en primera porque es una capacidad que se irá conformando de acuerdo con la información que se le proporciona y, en segunda, porque una vez establecidos, se convierten en la posibilidad de acercamiento al mundo; así pensado, el sentimiento es una entidad de primeridad, puesto que es una potencia que es tal como es de manera positiva.

Asimismo, la construcción de modelos contempla al pensamiento, que es la capacidad propia de todo cuerpo y a partir de la cual se conoce el mundo. El pensamiento es una estructura que se pone en marcha para el ordenamiento de los datos del mundo a partir de parámetros específicos dados por la cultura. La potencialidad para pensar se pone en funcionamiento vinculada con la capacidad de sentir y siempre partiendo de datos culturales, que proporcionan los indicadores y los contenidos de lo que habrá de sentirse y pensarse. En este sentido, el pensamiento es una entidad de segundidad en tanto que es una factualidad. Los pensamientos —es decir lo que produce el pensamiento en tanto que capacidad— son los que apoyarán el sentido de los hechos del mundo y son, a su vez, hechos del mundo; además, para ser tales, es porque se han vinculado con el sentimiento, es decir que son tal como son de manera positiva, al vincular una primera y una segunda cosa entre sí.

De igual manera la comprensión, que incluye a la razón o el razonamiento, es una capacidad por desarrollarse, también, de la mano con los parámetros culturales; se comprenderá al mundo siempre e invariablemente a partir de cómo se haya aprendido a hacerlo, es decir, de cómo se hayan desarrollado las potencialidades en el ambiente cultural en el que habite el sujeto. En este sentido la comprensión es una entidad de terceridad, puesto que articula el sentimiento y el pensamiento con datos culturales, llegando a la comprensión del mundo, que es tal como es al relacionar una segunda cosa —vinculada su vez con una primera cosa— con una tercera entre sí.

De esta manera, los modelos, indispensables para habitar el mundo son elaborados al poner en marcha las capacidades del sentimiento, del pensamiento y de la comprensión. De acuerdo a como se ha elaborado la presente propuesta, lo anterior ha de graficarse de la siguiente manera:



Se ha señalado que la entidad de segundidad perteneciente a la triada de la cultura, es la estructura, la cual subyace en todos los hechos de la misma; esta estructura, que se revela en estructuras, inaprensible de manera directa, es la lógica que habrá de articular y ordenar las cosas del mundo al ponerse en relación con los modelos. La estructura se encuentra presente de modo invariable y se pone en marcha a partir del sentido, la imaginación y lo imaginario, entidades de primeridad, segundidad y terceridad respectivamente, que son los mecanismos privilegiados de la lógica de las cualidades sensibles, formas de aprehensión de la realidad, que se encuentran en el sujeto y las cosas del mundo.

El sentido, que como se ha dicho a lo largo del texto se diferencia del significado, se encuentra en la base del acercamiento al mundo; se da a partir de la percepción como un primer resultado. Siempre e invariablemente el primer contacto con el mundo hace sentido, a partir del cual se harán múltiples y complejas elaboraciones. Bajo esta lógica, el sentido es una entidad de primeridad, puesto que es tal como es y es la posibilidad de entrar en contacto con el mundo.

Al vincular el sentido con datos del mundo se configura la imaginación, que es uno de los modos de ser de la estructura y se encuentra anclada en las visiones del mundo: “sólo se imagina lo que se puede imaginar”, es decir, si bien la imaginación puede tener una loca y abandonada libertad, depende siempre de la información que tenga para desarrollarse. Como sea que se la entienda, “la loca de la casa” no puede ir más allá de los más lejanos referentes que logre alcanzar, pues siempre hay información precisa y concreta a partir de la cual, tras diversos y complejos desarrollos de desmembramiento, integración y nueva articulación, ésta se desarrolla. La imaginación construye su propia realidad. Siempre hay datos del mundo que están en la base del más desenfrenado de los actos de la imaginación; en este sentido, es una entidad de segundidad pues se ancla en el mundo y es tal como es al relacionar una segunda con una primera cosa entre sí, es decir, al ponerse en relación con el sentido.

Bajo esta lógica se llega al imaginario, la multiplicidad de saberes y creencias puestas en juego a partir de la aprensión de la lógica de las cualidades sensibles, elaboradas a partir del sentido y la imaginación. Todo imaginario construye mundos, legitima comportamientos, establece criterios para la percepción y la comprensión e incluso puede llegar a generar conocimientos, independientemente de su validez: tiene la fuerza de la verdad para quienes estén convencidos de su existencia. En este sentido, lo imaginario es una entidad de terceridad puesto que es tal como es al vincular una segunda –la imaginación que ya está relacionada con el sentido– y una tercera cosa entre sí, convirtiéndose en un mundo particular que dota de reglas y leyes al universo en su totalidad. En consecuencia, la triada del caso, habrá de graficarse de la siguiente manera:



cComo se ha señalado, los sistemas --que siempre e invariablemente se establecen a partir de los contenidos y valores específicos que cada cultura otorgue a las cosas del mundo, razón por la cual son una terceridad de terceridad-- son la última arista de la triada de la cultura que, a su vez, está constituida por el significado, las clasificaciones y los conocimientos, siendo éstos de primeridad, segundidad y terceridad respectivamente.

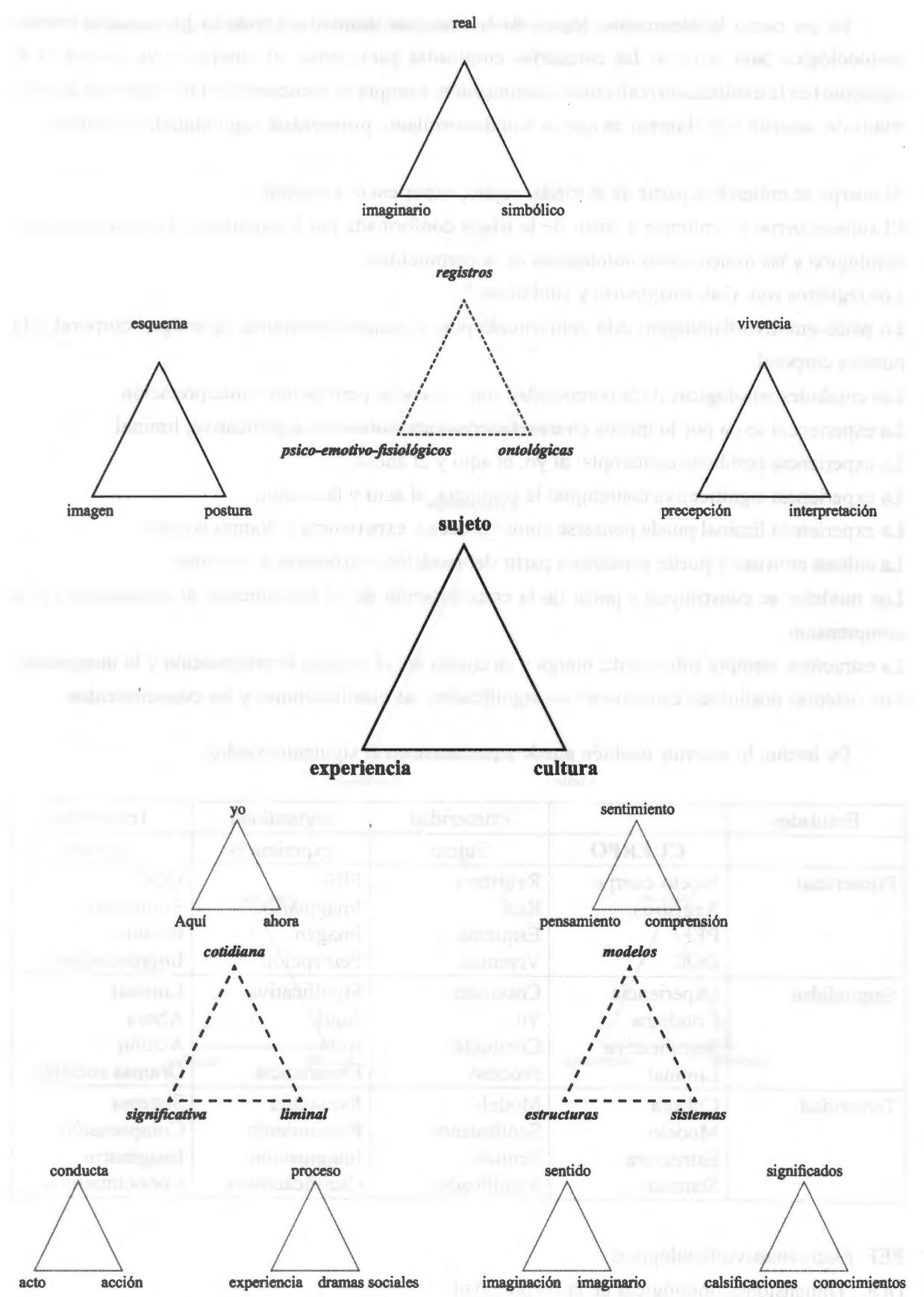
La comprensión de la compleja elaboración de los significados, las clasificaciones y los conocimientos ha sido un campo privilegiado del trabajo antropológico y de otras disciplinas, por lo que sólo habrá que señalar cómo se articulan para los efectos de la presentación que se está realizando.

Los significados son una entidad de primeridad debido a que, una vez establecidos por la cultura, son el referente prácticamente inamovible a partir del cual se da la posibilidad de construir todo lo demás; se convierte en lo que es tal como es. Siempre elaborados con contenidos específicos, los significados son la pauta para establecer clasificaciones, que son formas de ordenar al pensamiento y al mundo. Y se convierten, entonces, en lo que es tal como es al relacionar lo primero, los significados, con lo segundo, los hechos clasificados que se convierten en la realidad que ordena al universo, siendo así una entidad de segundidad. Asimismo al conjuntar significados con clasificaciones se obtienen conocimientos, que son considerados tal como son al relacionar los significados con las clasificaciones y convertirse, entonces, en el parámetro para estructurar modelos de aprensión del mundo, siendo así una entidad de terceridad.

La gráfica de esta última triada se presenta de la siguiente manera:



En consecuencia, la gráfica que presenta la totalidad de la propuesta es la siguiente:



Es así como la ideoscopia, lógica de la semiosis ilimitada, brinda la herramienta teórica metodológica para articular las categorías empleadas para pensar al cuerpo, cuya lectura es la siguiente (en la explicación realizada a continuación, siempre se mencionarán las categorías de cada triada de acuerdo con el orden en que se han desarrollado: primeridad, segundidad, terceridad):

El cuerpo se entiende a partir de la triada: sujeto, experiencia y cultura

El sujeto-cuerpo se entiende a partir de la triada conformada por los registros, lo psico-emotivo-fisiológico y las dimensiones ontológicas de la corporeidad.

Los registros son: real, imaginario y simbólico.

Lo psico-emotivo-fisiológico está conformado por: el esquema corporal, la imagen corporal y la postura corporal.

Las entidades ontológicas de la corporeidad son: vivencia, percepción e interpretación.

La experiencia se da por lo menos en tres dimensiones: cotidiana, significativa, liminal.

La experiencia cotidiana contempla: al yo, el aquí y el ahora.

La experiencia significativa contempla: la conducta, el acto y la acción.

La experiencia liminal puede pensarse como: proceso, experiencia y dramas sociales.

La cultura consiste y puede pensarse a partir de: modelos, estructuras y sistemas.

Los modelos se constituyen a partir de la consideración de: el sentimiento, el pensamiento y la comprensión.

La estructura, siempre subyacente, otorga y da cuenta de: el sentido, la imaginación y lo imaginario.

Los sistemas posibilitan estructurar: los significados, las clasificaciones y los conocimientos.

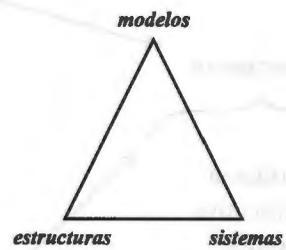
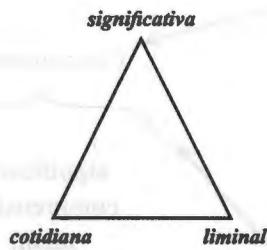
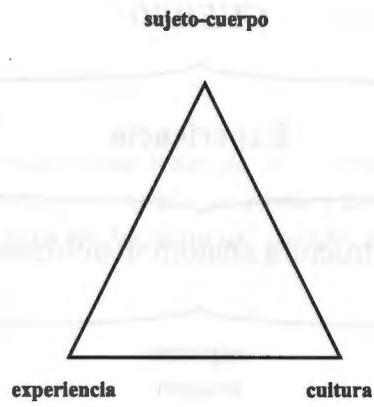
De hecho, lo anterior también puede sintetizarse en el siguiente cuadro:

Entidades		Primeridad	segundidad	Terceridad
	CUERPO	Sujeto	experiencia	Cultura
Primeridad	Sujeto-cuerpo Registros PEF DOC	Registros Real Esquema Vivencia	PEF Imaginario Imagen Percepción	DOC Simbólico Postura Interpretación
Segundidad	Experiencia Cotidiana Significativa Liminal	Cotidiana Yo Conducta Proceso	Significativa Aquí Acto Experiencia	Liminal Ahora Acción Dramas sociales
Terceridad	Cultura Modelo Estructura Sistema	Modelo Sentimiento Sentido Significados	Estructura Pensamiento Imaginación Clasificaciones	Sistema Comprensión Imaginario Conocimientos

PEF: Psico-emotivo-fisiológicos

DOC: Dimensiones ontológicas de la corporeidad

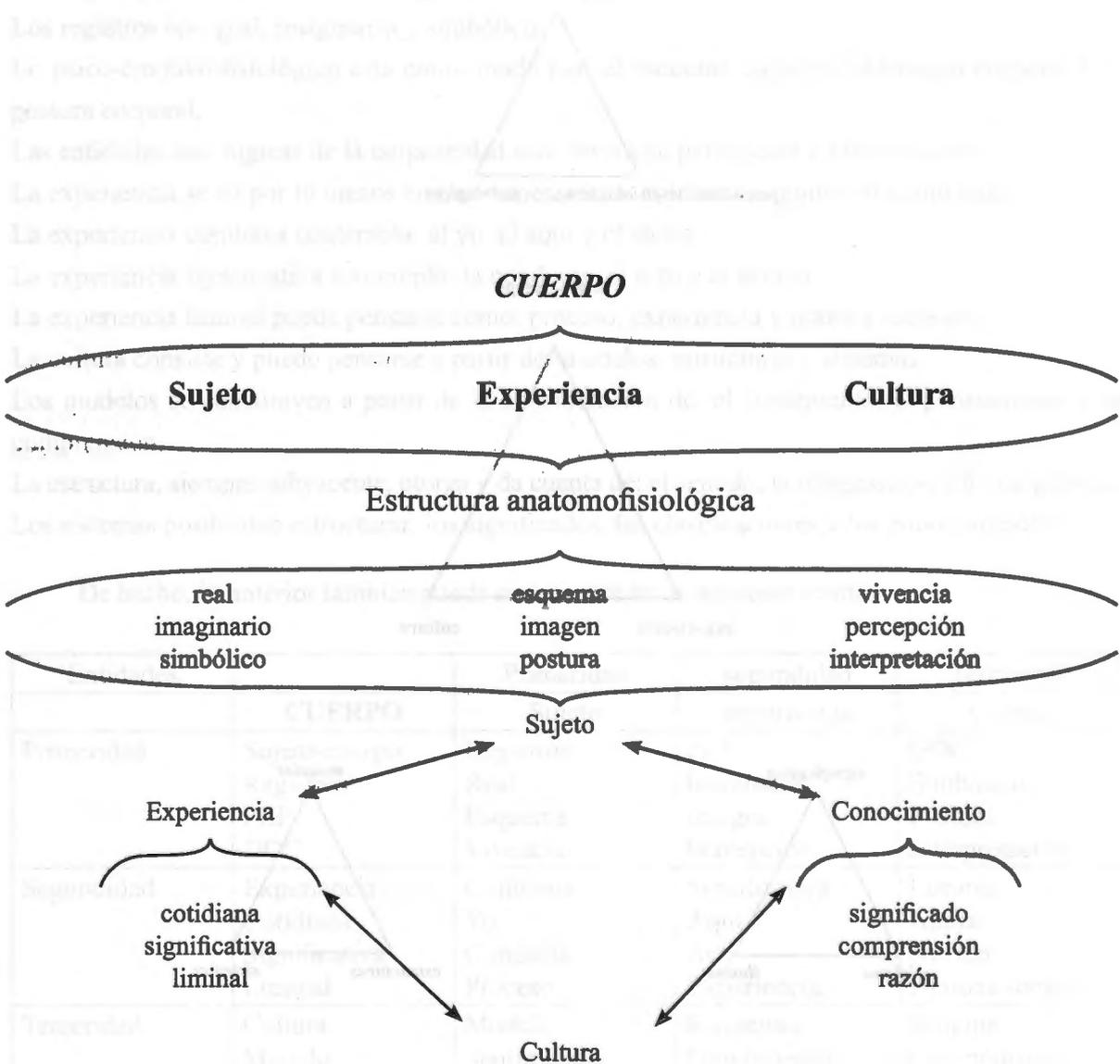
De forma más sintetizada aún, podría graficarse de la siguiente manera:



Como ya resulta claro, lo anterior corresponde al siguiente cuadro sinóptico presentado en el trabajo:

*...es el cuerpo quien soporta, en su vida y su muerte, en su fuerza y en su debilidad, la sanción de toda verdad o error...*

*Foucault*



*Al poco tiempo preguntaste.*

*-- ¿Qué ves en el mundo?*

*-- Una mujer desnuda --respondí.*

*-- No. Es una mujer que baila, una psique rodeada por instintos primordiales. La desnudez es consecuencia de la danza y la danza es sagrada, es fiesta. Pero la posición y la corona de laurel nos hablan de un ciclo que llega a su fin. La fiesta del cuerpo, su danza, celebra la conclusión.*

*-- ¿Conclusión de qué?*

**Vicente Herrasti.**

Además de la bibliografía señalada, para la elaboración de lo que se ha presentado en el presente apéndice, se consultó específicamente la siguiente:

## ***Bibliografía***

Barbut, Jean Pouillon, et al., *Problemas del estructuralismo*, Siglo XXI, México, 1968.

Barthes, Roland, *Elementi di semiologia*, Giulio Einaudi, Torino, 1992.

Bertalanffy, Ludwig von, *Teoría general de sistemas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

Blasco, Joseph L., Tobies Grimaltos y Dora Sánchez, *Signo y pensamiento*, Ariel, Barcelona, 1999.

Bunge, Mario, *La investigación científica*, Ariel, Barcelona, 1986.

Calabrese, Omar, S. Petrilli y A. Poncio, *La ricerca semiotica*, Esculapio, Boloña, 1993.

Carnal, Rudolf, *La construcción lógica del mundo*, UNAM, México, 1988.

Corrain, Lucia (directora), *Il lessico della semiotica*, Esculapio, Boloña, 1994.

Deladalle, Gerard, *Leer a Peirce hoy*, Gedisa, Barcelona, 1996.

Eco, Humberto, *La estructura ausente. Introducción a la semiótica*, Lumen, Barcelona, 1978.

-----, *Tratado de semiótica general*, Lumen/Nueva imagen, Barcelona/México, 1980.

González Ochoa, César (compilador), *Filosofía y semiótica. Algunos puntos de contacto*, UNAM, México, 1997.

Guerra Lisi, Stefania y Gino Stefani, *La globalidad del lenguaje. Antropología, semiótica, pedagogía*, ENAH, México, 2004.

Kuhn, T. S., *La estructura de las revoluciones científicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1995.

Landowski, Eric, Raúl Dorra y Ana Claudia de Oliveira (editores), *Semiótica, estesis, estética*, EDUC/UAP, Puebla, 1988.

Lévi-Strauss, Claude, "Finale", *El hombre desnudo. Mitológicas IV*, Siglo XXI, México, 1976.

-----, "Obertura", *Lo crudo y lo cocido. Mitológicas I*, Fondo de Cultura Económica, México, 1968.

-----, *El totemismo en la actualidad*, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.

- , *La vía de las máscaras*, Siglo XXI, México, 1981.
- , *Mito y significado*, Alianza Editorial, México, 1989.
- Morris, Charles, *Fundamentos de la teoría de los signos*, Paidós, Barcelona, 1985.
- Ángel, Ernst, *La estructura de la ciencia*, Paidós, Barcelona, 1981.
- Peirce, Charles Sanders, *La ciencia de la semiótica*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1986.
- , *Obra lógico semiótica*, Taurus Comunicación, Madrid, 1987.
- , *Escritos lógicos*, Alianza, Madrid, 1988.
- Pérez Martínez, Herón, *En pos del signo. Introducción a la semiótica*, COLMICH, Michoacán, 1995.
- Proni, Giampaolo, *Introduzione a Peirce*, Bompiani, Milán, 1990.
- Sandoval, Edgar, (compilador), *Semiótica, lógica y conocimiento. Homenaje a Charles Sanders Peirce*, UACM, México, 2006.
- Zilberberg Claude, *Semiótica tensiva y formas de vida*, BUAP, Puebla, 1999.