

## REFLEXIONES ENCARNADAS: CUERPOS QUE SE PIENSAN A SÍ MISMOS

ADRIANA GUZMÁN

*“La palabra o signo que el hombre usa es el hombre mismo.”*

Charles S. Peirce

Recientemente, los estudios sobre el cuerpo han cobrado mayor relevancia, sobre todo dentro de la antropología, la filosofía y las artes, principalmente bajo perspectivas fenomenológicas, de las ciencias cognitivas y de la semiótica. Sin embargo, todavía los caminos para su investigación son tormentosos, debido a que la diversidad de perspectivas no facilita las rutas de acceso a su conocimiento y muchas veces propicia divergencias de forma, que no necesariamente lo son de fondo.

Sumamente complejo, el cuerpo es revisado en sus distintas dimensiones por cada disciplina, de acuerdo con lo que cada una de ellas prioriza como su centro de atención; las distintas terminologías que cada una de ellas construye y aplica, así como los intereses específicos que llevan a que cada saber se concentre en determinadas aspectos continúan, en cierto sentido, con lo que por lo menos los estudios actuales tratan de romper, que es la fragmentación del sujeto.

Dado lo anterior, resulta necesario recorrer los avances que cada campo de estudio ha tenido y tratar de conjuntar sus propuestas, partiendo del principio, que bien podría nombrarse antropológico, de que para entender el cuerpo es necesario revisar al sujeto, la experiencia y la cultura. Valga destacar que la formulación de los planteamientos que a continuación se desarrollan, si bien se encuentran fundamentados en diversas lecturas, de las cuales las más importantes se citan en el presente texto, han sido responsabilidad propia y se encuentran de manera detallada en Guzmán 2008.

El cuerpo y su experiencia deben ser comprendidos en términos fenomenológicos y, precisamente, ha sido desde esta perspectiva que se han sentado las bases en los estudios señeros que son pauta para toda investigación actual. La comprensión del cuerpo propio y del cuerpo como sinestesia y percepción, ambos planteamientos centrales de autores obligados para el estudio del cuerpo (Gabriel Marcel y Merleau-Ponty), hacen posible tomar estos principios como punto de partida. De hecho, lo anterior puede complementarse con los planteamientos de Sartre, quien elabora una propuesta que contempla las dos anteriores, la que denomina dimensiones ontológicas de la corporeidad. Sitúa las nociones arriba planteadas como dimensiones del cuerpo, siendo la primera la del cuerpo en sí, que es una reformulación del cuerpo vivido de Marcel; la segunda la del cuerpo para sí que retoma la propuesta del cuerpo como sinestesia y percepción de Merleau-Ponty, y agrega la dimensión del cuerpo como existencia para sí, que también se ha nombrado como cuerpo interpretado y que introduce lo fundamental de los datos culturales en la estructuración del cuerpo.

La primera dimensión, la del cuerpo vivido, se refiere a la experiencia que se vive en el interior y que no es traducible o explicable; aquello que tiene que ver con la propiocepción, la kinestesia, la cenestesia, es decir, el ámbito de vivencia interior; el universo de lo real, siempre inaprensible. La segunda dimensión, la del cuerpo percibido, alude a la forma en la que se percibe el propio cuerpo, siempre en correspondencia con el otro; es decir que en la conformación de la propia percepción se encuentra involucrada la forma en la cual el otro me percibe; el mundo de lo imaginario, donde las palabras, las cosas y sus sentidos y representaciones se imbrican y se tornan difusas. Por último, la tercera dimensión, la del cuerpo interpretado, apela, por supuesto, a esa condición intrínseca del *homo sapiens* de significarlo todo; alude a la interpretación que el otro hace de mi cuerpo, que a la vez condiciona mi propia interpretación, tanto de mí mismo como del cuerpo del otro; es el espacio del signo por excelencia.<sup>1</sup>

Parte fundamental de la existencia del sujeto es lo que el psicoanálisis ha denominado los registros de estructuración, específicamente lo real, lo imaginario y lo simbólico. Como es sabido, el primero alude al mundo tal y como es, inaprensible, intraducible, innombrable; corresponde a la vivencia del cuerpo tal y como se presenta, el cuerpo vivido. El segundo, universo de la percepción en la que no alcanzan a coagularse significados específicos, sino que prevalece el sentido mismo, que puede estar anclado en la objetividad o permanecer en imágenes virtuales o imaginarias, valga la redundancia, propias de la imaginación; es el lugar de estructuras como la lengua y el campo de las identificaciones y las alienaciones; donde se identifica la unión del registro real con el imaginario. En tanto que mundo de la percepción, ésta se da en sí misma y en correspondencia con el otro, siempre a nivel de la percepción que ya involucra la vivencia: en la forma como se percibe el cuerpo propio está de por medio la forma en la que éste se vive, con el agregado de la forma en la que el cuerpo propio es percibido por los demás. El registro simbólico tiene que ver con la palabra; es el

campo del dominio, de la normatividad, del auto-reconocimiento a partir del conocimiento del otro; donde se reconoce el *summum* de los tres registros; corresponde al 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 el sujeto existe en la medida en que existe para los demás y, por supuesto, con la interpretación que los demás tienen del sujeto, la cual será parte fundamental de la interpretación que el sujeto tenga de sí.

En términos de cuerpo, lo anterior se observa con mayor claridad al dar cuenta de lo que la psiquiatría y la psicología han estudiado y denominado esquema corporal, imagen corporal y la que para efectos del presente trabajo se llamará postura corporal. Para dar cuenta de estas categorías deberá tenerse presente que, en principio, el cuerpo es una estructura anatomofisiológica, la red de sistemas, miembros y órganos biológicos de todos los *homo sapiens*. Sin embargo, y precisamente por ser *sapiens*—es decir, vivir con la elegante manía de significarlo todo—, ni siquiera es posible decir que dicha estructura sea un dato genético inalterable, pues bien puede aseverarse que es modificable<sup>2</sup> debido a que la anatomofisiología se vive a través del esquema, la imagen y la postura corporal.<sup>3</sup> El primero, el esquema corporal, refiere al mapa tridimensional creado a partir de imágenes visuales y motrices que cada quien tiene de sí; es la vivencia de la estructura anatomofisiológica en movimiento, que se encuentra directamente vinculada con el registro real de la vivencia del cuerpo.

Por su parte, la imagen corporal—que por falta de su cabal comprensión suele confundirse con el esquema corporal— tiene que ver con la imagen que cada quien se crea de sí; se ancla en el esquema corporal y se construye y reconstruye constantemente, las más de las veces de forma no consciente. La distinción entre el esquema y la imagen corporal permite comprender situaciones tales como la del “miembro fantasma”, donde una alteración en el esquema corporal—la falta de un miembro— no lleva consigo la reestructuración que le sería propia dentro de la imagen corporal.<sup>4</sup> La imagen corporal se construye principalmente a partir de la percepción, es decir que se encuentra directamente vinculada con el registro imaginario, ámbito primordial del desarrollo del cuerpo percibido.

Por último, la postura corporal, que se refiere a la forma en la que el cuerpo vive y percibe el esquema y la imagen corporal; es el resultado visible de lo que influye en la permanente construcción del cuerpo: propiocepción, percepción, exterocepción, emociones, sensaciones, sentimientos, pensamientos y conceptualizaciones, etcétera; es la parte más notoria del cuerpo, es decir, la complexión, las tallas y medidas, las actitudes corporales, las alteraciones que aparecen en la colocación ósea y muscular debido a las posturas al pararse, caminar, estar sentados, etcétera. La postura corporal se relaciona directamente con el registro simbólico, ámbito por excelencia de construcción del cuerpo interpretado, lugar del signo. Es el lugar donde son claramente visibles las construcciones del cuerpo, que también han sido llamadas técnicas corporales, lo cual es otra manera de nombrar a la gestualidad.

Estas nueve categorías constituyen la experiencia del cuerpo, y será en él donde se tendrá cualquier otro tipo de experiencia; habrá que tener presente la existencia de por lo menos tres dimensiones de la misma: cotidiana, significativa y liminal. La primera, la cotidiana –las más de las veces desdeñada precisamente por apelar a lo ordinario–, debe tomarse en cuenta, pues, precisamente, es en la cotidianeidad donde se juega la mayor parte de la experiencia; es en la cotidianeidad donde el sujeto se encuentra, permanentemente, consigo mismo, lo cual, en términos de cuerpo, no resulta nada desdeñable, pues la vivencia, percepción e interpretación del cuerpo –propio y del otro– se coagula en la cotidianeidad; en ella, el yo se ubica constantemente en un aquí y un ahora cambiante a cada segundo y es el cuerpo, precisamente, el que hace posible dicha ubicación. La segunda dimensión de la experiencia, la significativa, alude a los eventos que resultan significativos en la experiencia, ahí donde las acciones, actos y conductas<sup>5</sup> cobran forma y sentido porque llevan a algo, dan algo, provocan algo que se torna significativo. Por último, la dimensión liminal de la experiencia, alusiva de esos momentos del devenir que se tornan hitos; eventos como los rituales en los que el mundo se legitima y se transforma o cualquier otra situación cuya característica sea que se encuentre fuera de la cotidianeidad, como su nombre lo indica, es extracotidiano o liminal.<sup>6</sup>

El conocimiento del mundo con el que el sujeto lo habita proviene de la experiencia, que sólo es posible en el cuerpo, el cuál también la construye en el más amplio sentido del término, pues ya es sabido, gracias al sugerente trabajo de Johnson (1991), que parte fundamental en la creación del significado, la comprensión y la razón son las estructuras corpóreas que, de acuerdo con la experiencia, permiten, a partir de esquemas de imágenes y proyecciones metafóricas, llegar a ellos; es decir que a partir de la experiencia del estar en el mundo se obtienen una serie de esquemas de imágenes –ya sea visuales, ya sea motrices– que mediante proyecciones metafóricas –donde metáfora se entiende como un modo profundo de comprensión y no nada más como una proyección o traducción– hacen posible trasladar una esfera de la experiencia a otra: así como ha sido señalado que la ubicación propia en el espacio otorga la comprensión de aquí o allá, de la misma manera la propia experiencia de la posición erguida proporciona una comprensión de la verticalidad de las cosas, así como la conceptualización de un arriba y un abajo, de un lado y otro o de un atrás y un adelante; este conocimiento derivado de la estructura corpórea será un esquema de imagen que proyecciones metafóricas llevarán a otra esfera de la experiencia posibilitando extender ese conocimiento tanto al exterior –el mundo– como al interior.

Resulta entonces que el cuerpo es una complejísima elaboración que involucra todo lo mencionado anteriormente y de ella, lo que queda abierto a la mirada es la gestualidad, la cual tiene la capacidad de revelar lo más profundo de su creación, que es, por supuesto, la constante construcción del cuerpo mismo. La gestualidad o mimesis gestual, como la denomina Jousse (1974), es el modo primario y fundamental de aprender y aprehender

el mundo que involucra al cuerpo en su totalidad; todo sujeto aprende y comprende a sí y el mundo copiando, meditando y asimilando el entorno, lo que le da la posibilidad de producir y reproducir cuerpos y saberes; proceso que tiene como punto de partida los juegos de las dinámicas gestuales, que se vuelven un modo privilegiado de comunicación. El gesto revela, en principio, que se está vivo (Leach 1981), así como las técnicas corporales a partir de las cuales los hombres se construyen a sí mismos y su cultura, que a su vez construye a los cuerpos (Mauss 1979), al igual que elaborados sistemas de comunicación (Leroi-Gourhan 1971; 1988; 1989). La gestualidad es un sistema codificado de comunicación que cada cultura construye y, por ende, aporta los elementos necesarios para la codificación y decodificación de toda dinámica gestual.

Ahora, si lo que se desea es saber no sólo que el gesto comunica, sino cómo lo hace, lo primero que habrá de plantearse es cuál es el tipo de gesto que se está observando o analizando. Por lo tanto, se presenta una diferenciación entre tipos de gestos, 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 que, 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 forman parte fundamental de la gestualidad y su percepción, pues, como se ha mencionado, la estructura anatomofisiológica y sus cualidades en movimiento están en la base de toda gestualidad:

1. Movimientos involuntarios, no conscientes, como pueden ser aquellos relacionados con la tonicidad, el funcionamiento nervioso o bien los latidos del corazón, la dilatación pulmonar –siempre y cuando no se haga de manera voluntaria– o las contracciones del sistema digestivo. Éstos se relacionan con las fuentes rítmicas de toda motilidad corporal, que son a) el aparato respiratorio; b) el de 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.

2. Gestos espontáneos, como pueden serlo las llamadas reacciones: quitar la mano del fuego, mover algún miembro cuando algo le está ejerciendo demasiada presión, sujetarse cuando se está a punto de caer.

3. Gestos aprendidos que se tornan no conscientes, como aquellos que tienen que ver 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. También caben aquí directamente todos aquellos que corresponden a estados de ánimo, como caminar apuradamente cuando se está ansioso, correr cuando se está alegre, encorvarse cuando se está preocupado, languidecer cuando se está triste, etcétera.

4. Gestos involuntarios y conscientes, como todos aquellos que se efectúan cuando se entabla una conversación o los llamados tics o manías: morderse las uñas, mover los pies o las piernas como si se tuviera “temblorina” (escalofríos), acomodarse el cabello, etcétera.

5. Gestos voluntarios y conscientes, como son la mayoría de los que abiertamente se reconocen y se realizan a diario, que van desde mover el brazo y la mano para tomar algo, hasta caminar, correr, manejar, sentarse, escribir a máquina, desplazar objetos, 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: saludar con la mano, hacer invitaciones con la cabeza, la mano 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 o torso, etcétera. Aquí también pueden considerarse los correspondientes a los bailes.<sup>7</sup>

7. Gestos que tienen el explícito objetivo de construir discursos, o sea, todos aquellos que pretenden decir algo y que en ese hacer construyen mensajes, como es el caso de la mímica, la pantomima, la dramatización actoral y todo tipo de danza.

Inmediatamente surge la pregunta acerca de cómo leer los gestos; sobre todo cuando, como resulta evidente, se observa su enorme variabilidad y los muy diversos ámbitos en los que ella aparece, pues los hay “en vivo” pero también en la pintura, la escultura, la fotografía, pues en todo lugar donde haya cuerpos hay gestualidad. Se hace, entonces, necesario construir un modelo que dé cuenta de cómo es que la gestualidad comunica, y que a la vez permita su lectura en cualquiera de los códigos en los que se presente.

Como se ha visto, el gesto es una acción expresiva y la gestualidad, un sistema codificado de acciones expresivas. Lo anterior sirve de base para la construcción del modelo del sistema de la gestualidad, cuyas categorías constitutivas son: los que bien pueden llamarse *síntomas* y que se entienden como todas aquellas expresiones involuntarias como son el rubor, la sudoración, las palpitaciones, temblar por nervios o excesiva presión, etcétera, 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 desee 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.

La *kinética* (Birdwhistel 1952; Laín 1989) corresponde al movimiento corporal en el más extenso sentido de la palabra, es decir, todo aquello relacionado con el movi-

miento del cuerpo: desde lo “invisible”, como el funcionamiento cinestésico, del aparato vestibular, del equilibrio, del sistema nervioso, etcétera, que se involucrarán con movimientos “visibles” como: rotaciones, traslaciones, posiciones y demás.

Por *proxémica* (Hall 1986) se entiende 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.

Los *objetos* (Merleau-Ponty 2000), es decir, todo lo que acompaña al o los sujetos y que lo caracterizan, lo sitúan, lo ubican: ornamentos, parafernalia, telas, muebles, edificios y demás. Los objetos que porta cada individuo, como el vestido, son proyecciones de la imagen corporal y forman parte fundamental de la manera en la que se experimenta el sujeto en el mundo y de los mensajes que desee emitir, según sucede en 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.

Por último, el *contexto*, que refiere a conocimientos previos, presupuestos sobre el lugar en el que se está, lo que se observa o hace, con quiénes se establece interacción de cualquier tipo, cuáles son sus intenciones y las propias al estar en un lugar con ciertas compañías, etcétera; es decir, todo el bagaje cultural de los individuos. Lo anterior resulta determinante en el caso de la gestualidad debido a que será siempre lo que dote de elementos para la codificación y decodificación gestual. Para la gestualidad, el contexto resulta determinante; de hecho, es condición *sine qua non* para su decodificación, pues un mismo gesto en condiciones diferentes puede cambiar el sentido por completo.

Conviene hacer notar que al estudiar 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 (Barasch 1999). Sin embargo, no parece pertinente continuar con tal distinción debido a que, como se ha visto, es prácticamente imposible trazar la frontera entre la naturaleza y la cultura en el cuerpo: en tanto seres *sígnicos*, nada de lo que suceda, y menos que le suceda al propio cuerpo, carece de sentido o de significación; máxime si se considera que las cosas que pasan en los cuerpos propios no son en absoluto arbitrarias. Ciertamente es posible reconocer, por ejemplo, que el ruborizarse se escapa completamente de la voluntad. Sin embargo, debe tenerse siempre presente que aquello que provoca la ruborización es algo aprendido socialmente, en correspondencia con específicos datos culturales. Lo mismo podría decirse de los detonadores de enojo, celos, alegría y demás; tanto las causas como las reacciones, las formas y los 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 a la que pertenece e infinidad de particularidades de la misma. Una vez establecido esto, de cualquier manera deben tenerse presentes las reacciones involuntarias que forman parte de la

gestualidad, con el objeto de reconocer el lugar que los síntomas ocupan dentro del sistema de la gestualidad.

Dicho lo anterior, resulta evidente que toda la gestualidad es aprendida culturalmente y, salvo en los casos en la que ésta se convencionalice *ex profeso*, como en la pantomima o 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.

Dado que es sistema, a continuación habrá que observar en qué nivel se ubica 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 pues se cuajan en la profundidad del ser –aun cuando, como ya se ha aclarado, muchas veces los detonantes de los mismos sean una cuestión cultural–, van desde el interior y aparecen en la superficie, en la piel. Posteriormente, 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. En un tercer nivel se encuentran los objetos y el contexto, y son terceros porque provienen del exterior y se incardinan en el cuerpo. Es posible ver, entonces, que hay una secuencia de síntomas que sólo adquieren sentido cuando se articulan con la kinética y la proxémica que, a su vez, siempre son en un contexto específico lleno de objetos del mundo. O, dicho de otra manera, en un contexto específico lleno de objetos se puede tener una kinética que necesariamente se da con una proxémica, pero que cobrará su cabal sentido al articularse con los síntomas. En otras palabras, los distintos niveles de expresión del cuerpo sólo cobran sentido cuando se articulan 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. Este modelo, que corresponde a la gestualidad cotidiana, puede traducirse y utilizarse para la lectura de cualquier gestualidad, como la que se encuentra en las danzas tradicionales, los bailes o en las artes escénicas y plásticas. Por cuestiones de espacio, aquí solamente habrá la posibilidad de señalar cómo se traduce el modelo para el caso de imágenes pictóricas, escultóricas, fotográficas, etcétera. Cabe aclarar que se abordará única y exclusivamente el tema de la gestualidad y no la lectura total de una obra plástica, pues ello implica otra serie de factores, como los aspectos técnicos y formales, que en este momento 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 co-



dificado lo que se pretende enfatizar, es decir, la existencia de una serie de “fórmulas” que se establecen a lo largo de la historia de la producción de las 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: así 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 menciona como canon gestual se encuentra lo relacionado con la kinética. En la gestualidad cotidiana, 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 los objetos, otra de las categorías utilizadas para dar cuenta del sistema de la gestualidad, pues muchas veces el sentido de movimiento se apoya en ellos. Se tendrían entonces que observar las poses del cuerpo; por ejemplo, para dar cuenta de la traslación, se utiliza la separación de las piernas y las torsiones propias del caminar; las formas del cabello que al extenderse “por los aires” darían la impresión de tratarse de una carrera o una caída, y que estarían apoyadas por el atuendo que se prolongaría más allá del cuerpo para causar el mismo efecto, así como cualquier otro elemento que ayudara a sustentar el mismo sentido. Como la plástica bien lo sabe, estos recursos le son fundamentales debido a las enormes limitaciones 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 para significar un “sí” o un “no”.

También se deben tener presentes 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 cotidiana 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 o cualquier otra cosa que esté presente. 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 también de la totalidad de la obra.

Por último, el contexto, en el cual se debe considerar la información que no está dada en la pieza pero que forma parte de su sentido y que será fundamental puesto que determinará la obra, los personajes, sus características y demás: una época específica, la historia de un personaje, un tema particular, etc., además del momento histórico en el que se haya realizado la pieza. Todo ello será el marco indispensable que dará la pauta para interpretar la gestualidad.

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 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.

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 el significado de la pieza 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 son el dinamismo y le dan sentido a la obra (Didi-Huberman 1990).

Leer la gestualidad bajo el entendido de que ésta se construye desde las profundidades del sujeto es un camino para comprender la compleja construcción del cuerpo en la que siempre habrá que tener presente la cultura y, con ella, los saberes implícitos o explícitos acerca del cuerpo que, aun cuando han sido dados desde diversas disciplinas, pueden conjuntarse y colaborar en la realización de reflexiones encarnadas de los cuerpos que se piensan a sí mismos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Para la elaboración de las dimensiones ontológicas de la corporeidad tal y como aquí se presentan se han retomado planteamientos de Aulagnier (1994), Lacan (1984), Marcel citado en Gallagher, (1968), Merleau-Ponty (2000) y Sartre (1972).

<sup>2</sup> Ver los estudios de los casos en los que la estructura anatomofisiológica ha sido alterada –poco crecimiento en correspondencia con los datos genéticos, alteraciones en el desarrollo de miembros, órganos y músculos debido a factores psíquicos-emotivos, etcétera– que aparecen en: Bernard (1994), Lowen (2001) y Schilder (1994), entre otros.

<sup>3</sup> Para la elaboración de las categorías de esquema, imagen y postura corporal como aquí se plantean han sido retomados planteamientos de Bernard (1994), Lowen (2001) y Schilder (1994) y Dolto (2001), principalmente.

<sup>4</sup> U otro tipo de alteraciones dentro del funcionamiento del sujeto, pues al mezclar el esquema con la imagen corporal –puesto que en la experiencia no sucede de otra manera, se viven modificaciones del sistema gamma, lo que puede invalidar lo que en un caso “normal” sabría hacerse para cargar algo, moverse entre una silla y una mesa, etcétera.

<sup>5</sup> Por acciones se entiende el momento en el que se llevan a cabo, la acción misma en su momento de realización; por actos, aquellas acciones ante las que se toma distancia, ya sean efectuadas en el pasado y analizadas, o la planeación de actos que se convertirán en acciones; la conducta es la actitud –con todo lo que ello implica, es decir, sentimientos, sensaciones, emociones o procesos intelectivos– que acompaña las acciones y los actos.

<sup>6</sup>La distinción en tres tipos de experiencia se ha elaborado principalmente con apoyo en los trabajos de Berger y Luckmann (1999), Schütz (1993), Turner (1986 y 1988).

<sup>7</sup>Por el momento se distingue aquí entre baile y danza por dos situaciones: 1. la danza debe tener un entrenamiento técnico, lo que no sucede con el baile, y 2. la danza tiene como objetivo explícito transmitir un mensaje a partir del cuerpo en movimiento.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AULAGNIER, P. (1994) “Nacimiento de un cuerpo, origen de una historia” en *Cuerpo, historia, interpretación*, Hornstein, Aulagnier et al. Buenos Aires: Paidós.
- BARASCH, M. (1999) *Giotto y el lenguaje del gesto*. Madrid: Ediciones Akal.
- BERGER, P. y LUCKMANN, T. (1999) *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- BERNARD, M. (1994) *El cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- BIRDWHISTEL, R. (1952) *Introduction to Kinesics*. Louisville: University of Louisville Press.
- DIDI-HUBERMAN, G. (1990) *Devant l'image*. París: Éditions de Minuit.
- DOLTO, F. (1986) *La imagen inconsciente del cuerpo*. Barcelona: Paidós.
- GALLAGHER, K. (1968) *La filosofía de Gabriel Marcel*. Madrid: Editorial Razón y Fe.
- GUZMÁN, A. (2008) *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*, tesis de doctorado en Ciencias Antropológicas, México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- HALL, E. (1986) *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI.
- JOHNSON, M. (1991) *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.
- JOUSSE, M. (1974) *L'anthropologie du geste*. París: Gallimard.
- LACAN, J. (1984) *Escritos 1 y 2*. México: Siglo XXI.
- LAÍN, P. (1989) *El cuerpo humano. Teoría actual*. Madrid: Espasa Calpe.
- LEACH, E. (1981) *Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos*. Madrid: Siglo XXI.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971) *El gesto y la palabra*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- \_\_\_\_\_ (1988) *El hombre y la materia (Evolución y técnica I)*. Madrid: Taurus.
- \_\_\_\_\_ (1989) *El medio y la técnica (Evolución y técnica II)*. Madrid: Taurus.
- LOWEN, A. (2001) *El lenguaje del cuerpo. Dinámica física de la estructura del carácter*. Barcelona: Herder.
- MAUSS, M. (1979) *Sociología y antropología*. Madrid: Tecnos.
- MERLEAU-PONTY, M. (2000) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- SARTRE, J. (1972) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.
- SCHILDER, P. (1994) *Imagen y apariencia del cuerpo humano*. México: Paidós.
- SCHÜTZ, A. (1993) *La construcción significativa del mundo social*. Barcelona: Paidós.
- TURNER, V. (1986) *The Anthropology of Experience*. Chicago: University of Illinois Press.
- \_\_\_\_\_ (1988) *The Anthropology of Performance*. Nueva York: Performing Arts Journal Publications.