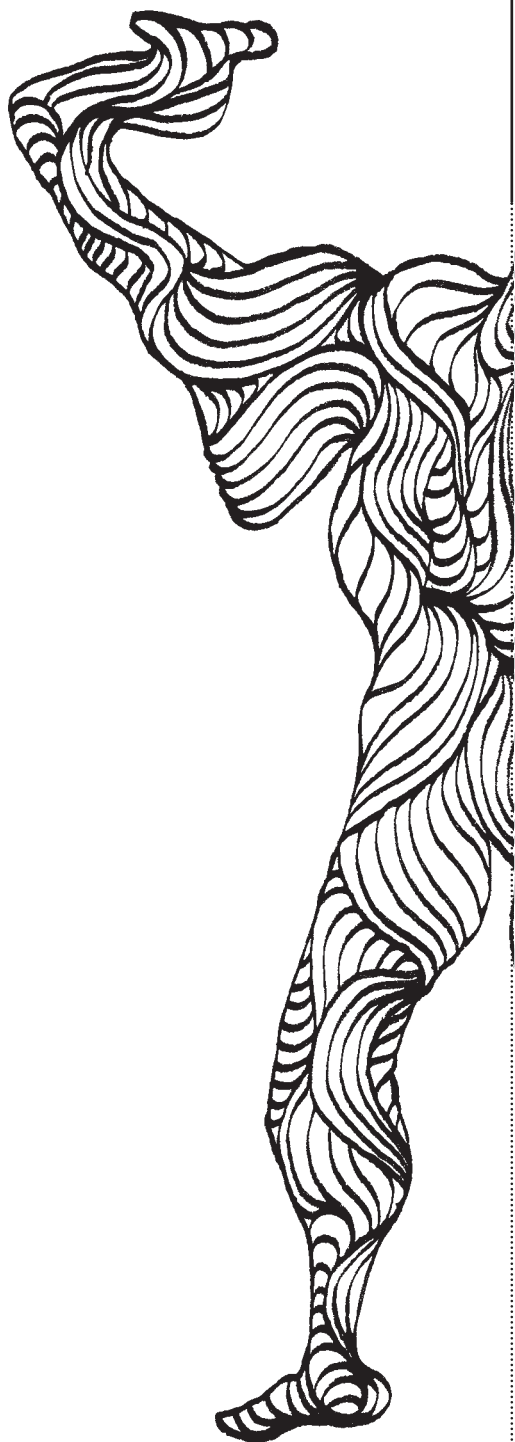


Cuerpo: engendramiento de lo estético



*Percibimos, sentimos, comprendemos en bloque
y tenemos que explicarnos en líneas.*

José Antonio Marina

En esta ocasión interesa comentar que la experiencia estética¹ puede reconocerse menos a partir de estructuras lineales y expresiones proposicionales, cuanto a partir de la integridad del cuerpo, las estructuras corpóreas y la experiencia de estar en el mundo surgida de ellas.

Lo anterior implica reconsiderar el lugar que, en la muy larga construcción de los saberes con los que hoy se habita el mundo, se le ha dado al cuerpo, a los procesos estrechamente vinculados con él como son los de la imaginación, la percepción y lo imaginario y el papel del individuo y de la sociedad.

En términos generales, las ciencias sociales han supuesto que las sociedades se conforman a partir de entidades autónomas interrelacionadas: los individuos, el medio social y la cultura; asumiendo al individuo como aislado, según Norbert Elias, un *homo clausus* cerrado en sí mismo, que en último término existe en completa independencia del mundo exterior, lo cual determina la imagen del hombre en general. Las visiones todavía dominantes del cuerpo señalan la vigencia de este pensamiento: una de las principales maneras de hablar del sujeto es suponerlo con un interior y un exterior en donde el cuerpo se concibe como receptáculo de un yo interior, que actúa como frontera, o muro, entre el yo y el mundo, hasta dar por resultado que el individuo —ajeno a su cuerpo— y la sociedad sean entidades aisladas, que se interrelacionan gracias a la cultura.

Este pensamiento, tendiente a la fragmentación ha tenido varias visio-

* Grupo académico Cuerpo, Cultura y Significación-Escuela Nacional de Antropología e Historia.

¹ Que igualmente aparece en manifestaciones artísticas como en científicas, pues habrá que atender menos a los resultados y más al proceso que los produce, ante lo que se encuentra un mismo patrón de actividad en la creación literaria, plástica o científica.

nes; una de tantas es la escisión del sujeto en entidades como alma, espíritu, mente y cuerpo y la vinculación de procesos humanos con alguna de esas entidades, y con ello, la asimilación de las valoraciones que se tienen de dichas entidades, traspasadas a los procesos. Tal es el caso del arte y de la ciencia donde generalmente se asume al primero con la sensibilidad, el sentimiento, la imaginación, la percepción y la subjetividad mientras que la segunda se asocia con la racionalización, el pensamiento, la conceptualización y la objetividad. Además, como estos procesos han sido ligados a cada una de las partes del sujeto, se tiene entonces que lo asociado con el arte se vincula con el cuerpo, tanto como lo relacionado con la ciencia se enlaza con la mente, hasta aparentar que existe una profunda escisión entre el interior del hombre y sus productos “mentales” y el exterior, el mundo.

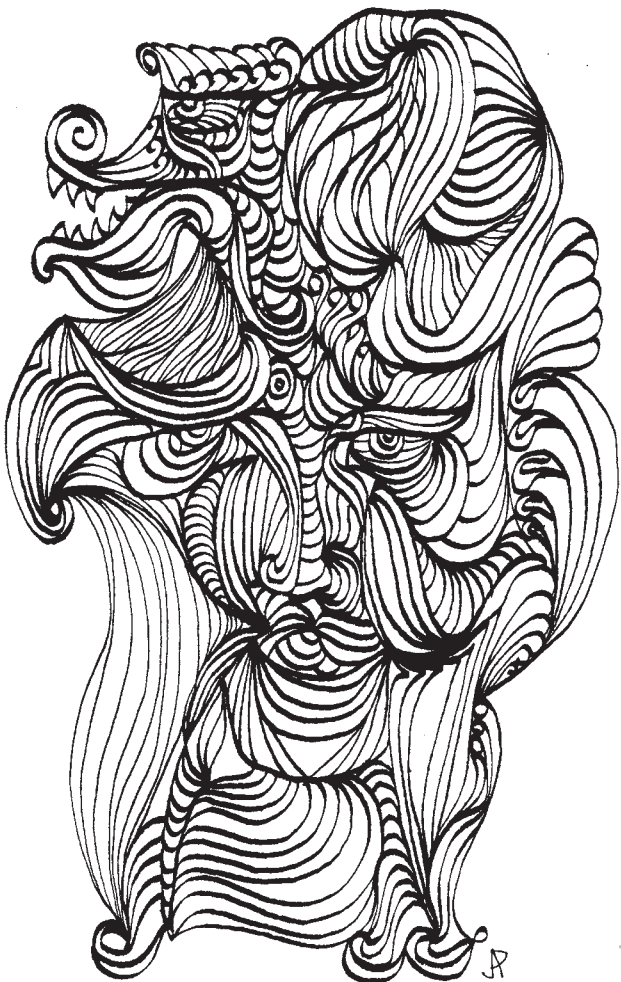
Sin embargo, si se considera como un conjunto de mutua definición al sujeto con su cuerpo, a las estruc-

turas de personalidad y comportamiento y las composiciones que constituyen muchos individuos interdependientes, esto es, las estructuras sociales, se observará que los recorridos de las formas de pensar, las ideas y actitudes de los individuos ante sí mismos y del mundo y el desarrollo de las sociedades, se determinan mutuamente. A manera de ejemplo, piénsese en

[...] los cambios habidos en la autoexperiencia de los hombres que se produjo con el abandono de la cosmovisión geocéntrica. Frecuentemente se interpreta esta transición como una simple revisión y aumento de los conocimientos acerca de los astros. Pero resulta evidente que el cambio de las ideas que los hombres tenían acerca de la composición de los espacios estelares no hubiera sido posible si antes no hubiera habido un fuerte estremecimiento de la imagen predominante que el hombre tenía de sí mismo, es decir, sin la capacidad que el hombre posee de verse desde una perspectiva distinta a la de antes [...] Para conseguir la transición desde una visión geocéntrica a otra heliocéntrica no bastaba solamente con realizar nuevos descubrimientos o con un acopio acumulativo del saber sobre los objetos de la reflexión humana; se necesitaba sobre todo, un aumento de la capacidad de los hombres para distanciarse de sí mismos y de los demás en su actividad mental.²

Concebir al mundo de forma heliocéntrica es un atentado contra la experiencia vital de ver salir al sol por el oriente y ocultarse por el poniente; ello conduce a nuevas actitudes ante lo pensado y lo vivido y a distintos comportamientos ante sí, ante los otros y ante el mundo. El hombre mismo también ha vivido cambios singulares de conceptualización que han determinado la experiencia más íntima, pues la forma en la que hoy se comprende a sí mismo cuenta con escasos dos siglos. Lo mismo podría decirse del cuerpo. Como es sabido hoy en día, el cuerpo es una permanente construcción, una estructura estructurante en la que es fundamental lo que de él se piense y se diga, ya que ello determina toda su experiencia. Así sucede con procesos estrechamente vinculados a las estructuras corpóreas, como son

² Norbert Elias, *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*, México, FCE, 1994, pp. 38-39.

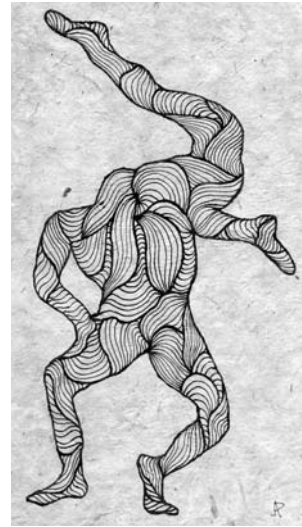


la imaginación y lo relacionado con ella como la percepción de imágenes y la construcción del imaginario, que en este caso resultan vitales pues es gracias a estos procesos, que invariablemente se encuentran en el cuerpo, lo que hace posible el engendramiento de lo estético.

Sin embargo, dentro del pensamiento fragmentario que incluso ahora tiene cierta vigencia, no siempre se ha tenido esta perspectiva. Ha sido necesaria una constante reconsideración de las clasificaciones con las que se piensa al hombre, a la experiencia y al mundo y, lo que interesa resaltar ahora, una paulatina revaloración del lugar y la importancia del cuerpo y sus procesos. Un sintético repaso acerca de las formas en las que ha sido comprendida la imaginación y las consecuencias de ello en los quehaceres humanos, darán cuenta de lo antedicho.

Una vez que el hombre ha sido concebido como el centro del mundo, y tras haberse construido una idea fragmentada del sujeto en por lo menos dos entidades ya sean alma, espíritu o mente por un lado y por otro carne o cuerpo; tras haberse valorado al cuerpo como tabernáculo, lugar del pecado, de la falta, del error, de la falsedad y habiéndose pensado que lo realmente distintivo y valioso del humano es la razón que pertenece únicamente a la mente o el espíritu que son superiores, todos los demás procesos —como la percepción, la imaginación o la sensibilidad— carecen del valor que tiene el pensamiento y aparecen como evasiones ligadas a factores orgánicos.

Si bien no es hasta la Ilustración cuando se halla una teoría de la imaginación plenamente elaborada, sí se encuentran ideas que han sido rectoras para su comprensión, desarrolladas principalmente bajo dos líneas: la primera se enclava dentro de la sospecha platónica de la imaginación y, la segunda, de tradición aristotélica. De la primera puede apuntarse, brevemente, que considera a la imaginación como sospechosa, puesto que no constituye un modo de conocimiento, dado que únicamente es un modo de captar objetos a través de sus imágenes, sombras y reflejos. Si se considera que desde esta perspectiva ningún elemento del mundo físico permite un conocimiento real, puesto que todos los objetos perceptibles están en constante cambio mientras sus esencias son fijas, se comprende que la



imaginación no genera conocimiento a menos que se transite a una esfera intelectual que se encuentra más allá de los sentidos; sólo de esta manera se puede encontrar la esencia de un objeto, es decir, averiguar qué propiedades tienen los objetos del mismo género.³

Por su parte, dentro de la tradición aristotélica se asume que la imaginación es la facultad que media entre la sensación y el pensamiento; depende de la primera y posibilita lo segundo; de tal manera que la imaginación es una operación indispensable mediante la cual se captan imágenes — presentes o previas— que se ponen a disposición de los procesos intelectivos, generando conocimiento sobre el mundo.⁴ Generalmente, la visión platónica se relaciona con los estudios del arte, dado que se le considera una facultad creativa que no se adecua al conocimiento científico; en cambio, la tradición aristotélica aparece principalmente dentro de la filosofía medieval y en algunos puntos de las propuestas modernas sobre la imaginación.

³ “Los elementos de la doctrina platónica [...] pueden ser recapitulados del modo siguiente [sólo se presenta lo que resulta pertinente en este momento]: 1) La doctrina de las ideas, según la cual objeto del conocimiento científico son entidades o valores que tienen un *status* diferente al de las cosas naturales y se caracteriza por la unidad y la inmutabilidad [...] A partir de esta doctrina, el conocimiento sensible, que tiene por objeto las cosas en su multiplicidad y cambio, no tiene el más mínimo valor de verdad y solamente puede obstaculizar la adquisición del conocimiento auténtico”; Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, México, FCE, 1996, p. 917.

⁴ “En primer lugar, Aristóteles distinguió la imaginación de la sensación y, en segundo lugar, de la opinión. Que la imaginación no sea sensación se desprende del hecho de que cuando falta la sensación se puede tener también una imagen, por ejemplo en el sueño. Que la imaginación no sea opinión resulta del hecho de que la opinión implica que se crea en lo que se opina, lo que no sucede en la imaginación [...] la imaginación es un cambio generado por la sensación y similar a ella, aun cuando no le esté ligado [...] En este sentido, la imaginación es condición del apetito que tiende, precisamente, a algo que no está presente y de lo cual no se tiene sensación actual”; *ibidem*, p. 652.



La visión de la imaginación como se ve en el platonismo y la escuela aristotélica no cambia mucho durante siglos, aunque las funciones que se le atribuyen cada vez son más complejas y numerosas. Así, al ubicar a la imaginación del lado del cuerpo, Pascal, por ejemplo, la entiende como la “parte engañosa del hombre, esa maestra de error y falsedad”, que permanece ligada a los movimientos del cuerpo. Idea similar a la que establece Malebranche, quien la nombra “la loca de la casa” por suponerla apegada a los parámetros de lo orgánico, es decir, asociada a los sentidos y a la percepción, opuestos a la razón, que se supone más estable y a la que se le atribuye la cualidad de abrir las puertas del mundo. Bajo esta perspectiva, la imaginación tiende a convertirse en facultad sensible afectada por los objetos; de hecho la palabra misma hace referencia tanto a la impresión actual provocada en el espíritu por los sentidos como a la impresión que el espíritu conserva en sí mismo. Semejante idea domina en Francia hasta principios del siglo XVIII, tal y como es utilizada por ejemplo por Descartes.⁵ Para este pensamiento, la distinción entre el espíritu o mente y el cuerpo mantiene a la imaginación del lado del cuerpo: la imagen, material de la imaginación, sería por lo tanto completamente distinta de las ideas, sobre las cuales actúan los razonamientos. Aunque, cabe recalcar, que había fuertes tendencias que alteraban dicha visión, pues durante el siglo XVII los enfoques platónico y aristotélico se enlazan de manera rigurosa buscando dar cuenta de la presencia de la imaginación en diversos tipos de operaciones de la memoria, la percepción de imágenes o la creatividad artística, cuyo máximo ejemplo bien puede ser Hobbes,⁶ quien “se propuso establecer los principios universales y generales que rigen el conocimiento. Parte del célebre principio según el cual todo conocimiento y la totalidad de los contenidos de la cognición

surgen de la experiencia: no hay conceptos en la mente humana que en el origen, totalmente o en parte, no hayan sido engendrados por los órganos de los sentidos”;⁷ visión que modifica tanto la importancia del cuerpo y sus procesos, como el papel de la imaginación y la experiencia dentro del conocimiento.

Será hasta el siglo XVIII cuando, gracias al empirismo⁸ —aunque esta perspectiva trató a la imaginación como un medio mecánico a partir del cual podían obtenerse imágenes unificadas que pudieran ser evocadas en la memoria—, se modificará la perspectiva bajo la cual se ve la imaginación. El cambio consiste primordialmente en una rehabilitación de lo sensible, a partir de lo cual la imaginación dejaba de ser comprendida como una perversión venida de los sentidos y, por ende como un conocimiento innecesario y se pien-

fundamental de las actividades mentales. La consideró estrechamente ligada a la sensación: la imaginación, en realidad, no es más que una sensación delimitada o languidecida debido al alejamiento de su objeto [...] Y vio en la imaginación la inercia del espíritu. Así como un cuerpo en movimiento se mueve, en caso de no surgir obstáculo, de igual manera eternamente aun después que el objeto ha sido apartado de nosotros, si cerramos lo ojos, seguiremos teniendo una imagen de la cosa vista, aunque menos precisa que cuando la veíamos. Tal es lo que los latinos llamaban imaginación y los griegos fantasía. Por consiguiente, la imaginación no es otra cosa sino una atención que se debilita [...] que se encuentra en los hombres y en muchas otras criaturas vivas, tanto durante el sueño como en estado de vigilia [...] Hobbes atribuyó a la imaginación la memoria, la experiencia y, por su mediación, también el entendimiento y el juicio”; *ibidem*, pp. 652-653.

⁷ Mark Johnson, *El cuerpo en la mente*, Madrid, Debate, 1991, p. 229.

⁸ “La dirección filosófica que apela a la experiencia como criterio o norma de la verdad y que, por lo tanto, es la que adquiere la palabra ‘experiencia’ en su segundo significado. En general, tal dirección está caracterizada por los siguientes rasgos: 1) niega el absolutismo de la verdad o, por lo menos, de la verdad accesible al hombre; 2) reconoce que toda verdad puede y debe ser puesta a prueba y, por lo tanto, eventualmente modificada, corregida o abandonada. El empirismo, por lo tanto, no se opone a la razón o no la niega sino dentro de los límites en los que la razón misma pretende establecer verdades necesarias, o sea tales que valgan absolutamente de manera que sea inútil o contradictorio someterlas a control”; Nicola Abbagnano, *op. cit.* p. 398. Son dos las principales corrientes del empirismo, el llamado empirismo inglés desarrollado en el siglo XVIII cuyos representantes son John Locke, George Berkeley y David Hume, y el empirismo lógico, nacido en el círculo de Viena en el siglo XX y extendido a la filosofía anglosajona, cuyos exponentes son Rudolf Carnap, Alfred Ayer y Karl Popper.

⁵ Descartes reconoció en la imaginación “la condición de actividades espirituales diferentes. Esta sola y misma fuerza si se aplica con la imaginación al sentido común se denomina ver, tocar, etc.; si se aplica a la imaginación sola en cuanto está cubierta por figuras diferentes, se denomina recuerdo y si se aplica a la imaginación para crear nuevas figuras se llama imaginación o representación; si, por fin, obra por sí sola se denomina comprender”; *Idem*.

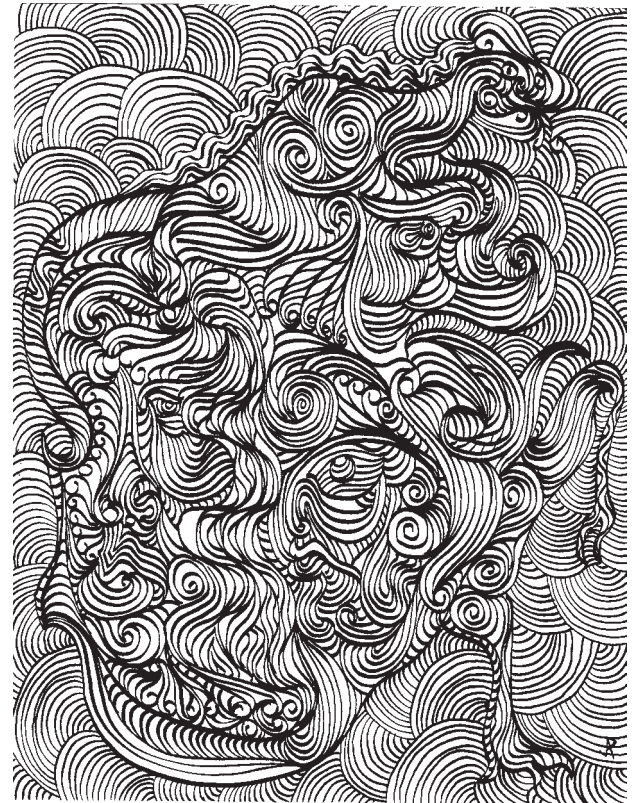
⁶ Hobbes comprendió a la imaginación “como una condición

sa en ella en términos de representación en la que la imagen no es ya el material de una facultad imperfecta. Asimismo, dado que la noción de idea no está ya sostenida por una metafísica esencialista ligada a posiciones religiosas, imagen e idea van a confundirse; de tal suerte que aparecen definiciones como la de Voltaire: “Imaginación. Es el poder que todo ser sensible percibe en sí para representarse en su cerebro las cosas sensibles [...] Hay dos clases de imaginación: una que consiste en retener una impresión simple de los objetos; otra que arregla esas imágenes recibidas y las combina de mil maneras; la primera ha sido llamada imaginación pasiva, la segunda, activa”.⁹

Dicha definición hace presente un cambio fundamental, tanto para la noción de imaginación misma y la forma en la que repercute en los hechos humanos, como para el concepto de hombre y de cuerpo, pues “aparecen, en lo sucesivo, dos niveles de imaginación que reemplazan los dos tipos de conocimiento de la filosofía clásica. La imaginación, al no ser ya una perversión, y al encontrarse tanto en el conocimiento más ‘bajo’ como en el más ‘elevado’, tenderá un puente entre dos conocimientos y establecerá una continuidad psíquica allí donde antes se trataba del alma y del cuerpo”.¹⁰

Haberle dado carta de validez a la imaginación lleva consigo un auge de productos derivados de la misma, situación por la que suele reconocerse al siglo XVIII, “el siglo de las luces”, que ve florecer la actividad imaginativa. La novela tiene un crecimiento y reconocimiento sorprendentes y surgen las primeras novelas exóticas, de aventuras y de misterio como las de Voltaire y el marqués de Sade.

La historia deja de limitarse a los anales y empieza a concebir nuevas formas de análisis de los que el evolucionismo, y con ello la antropología, son hijos pródigos. Tras las conquistas y las cada vez más grandes y numerosas exploraciones, el hombre ya tiene una idea bastante clara del tamaño de su planeta y busca comprender “científicamente” los entornos a los que se enfrenta, por lo que la física, la geología, la botánica, la



zoología vuelan implacables. También se ha enfrentado a la diversidad cultural empezando a tratar de comprenderla y, quizá menos a juzgarla; es el auge de los antropólogos que aunque no lleven el título, hacen labor como Bufón, Voltaire, Rousseau y Diderot. Con la explosión de la imaginación hay descontento con los antiguos postulados del academicismo racionalista de la filosofía cartesiana y clásico; el espíritu revolucionario es pariente próximo de ese imaginario romántico en estado naciente. Y es notable que la reacción contra el academicismo y el antiguo régimen se produzca en casi todos los terrenos, incluidos los del “amor”, como el implacable Sade lo hace ver; o de las relaciones del hombre con la naturaleza.¹¹

De este modo va a abrirse un expediente a la imaginación, que no será de acusación, sino de estudios; la actividad intelectual se examinará, no ya en sus resultados —como hacían los clásicos—, sino en sus actos.

⁹ Apud Jean Chateau, *Las fuentes de lo imaginario*, Madrid, FCE, 1976, p. 228.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ Cfr. Michèle Duchet, *Antropología e historia en el Siglo de las Luces*, México, Siglo XXI, 1984.



“El ‘Pienso luego existo’ se sustituye por ‘Actúo, luego existo’. El problema de la representación —y por lo tanto también de la imaginación— está planteado desde este momento”¹² y sin duda, gran parte de esta transformación se debe a Kant.¹³

El siglo XIX no cederá tan fácilmente a estos despliegues de la imaginación y presenciara una lucha entre dos tendencias: por un lado, se pugnaría por un retorno a favor del antiguo academicismo debido a causas de orden político y, por el otro, se verán propuestas que intentan crear una teoría de la imaginación social

¹² Jean Chateau, *op. cit.*, p. 229.

¹³ “Kant vio en la imaginación la facultad de las instituciones incluso sin la presencia del objeto y la distinguió en productiva, que es el poder de la representación originaria del objeto y precede a la experiencia, y reproductora la cual lleva al espíritu una intuición empírica obtenida precedentemente. Solamente las intuiciones puras del espacio y del tiempo son los productos de la imaginación productiva. La imaginación reproductora, aun cuando se la denomine poética, nunca es creadora, porque nunca puede crear una representación sensible que no estuviera dada de antemano a la sensibilidad, sino que siempre su materia de ésta”; Nicola Abbagnano, *op. cit.*, p. 653.

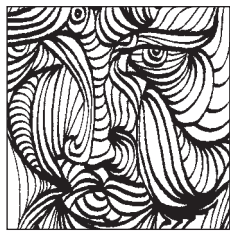
vinculada a la afectividad, hasta que finalmente nace una teoría científica de la imaginación como la propuesta, por ejemplo, por los asociacionistas.¹⁴ Pero esas tentativas son demasiado prudentes pues se concentraban básicamente en las cualidades de las imágenes y no así en el dinamismo, la fuerza y el desbordamiento que necesariamente implica la imaginación, como puede constatarse en todo lo que implicó, en términos imaginativos y de cualquier orden, la Revolución Industrial.

Es hasta el siglo XX, cuando a la imaginación se le ha dado carta de liberación, que estalla definitivamente explorando todo posible terreno. El punto crucial ha sido un giro radical en la comprensión del sujeto y del mundo que dejaba de pensar a la realidad dividida en dos grandes esferas radicalmente distintas e irreductibles: por un lado la física y material, regida por estrictas leyes naturales en la que se introduce el cuerpo, las sensaciones, las emociones y los objetos físicos en el espacio y, por el otro, más allá de lo físico, la esfera en la que

habitan la comprensión, el razonamiento, la lógica y la capacidad de actuar espontáneamente. Bajo esta conceptualización, la imaginación había quedado como categoría secundaria innecesaria en la esfera del conocimiento; sin embargo, al ubicar estas dos esferas como parte de un *continuum*, no resulta necesario excluir a la imaginación de una aparente esfera de contenido cognitivo o estructura objetiva. La imaginación y lo relacionado con ella, como la percepción y, de hecho el cuerpo en su totalidad, aparecen entonces como piezas fundamentales para el conocimiento.

Así, bajo esta óptica, la imaginación es la capacidad “de organizar representaciones mentales (sobre todo percepciones, imágenes y esquemas de imágenes) en unidades significativas y coherentes. De esta forma

¹⁴ “La dirección filosófica y psicológica que tiene como principio explicativo de la totalidad de la vida espiritual la asociación de ideas. El presupuesto del asociacionismo es el atomismo psicológico, o sea, la resolución de todo hecho psíquico en elementos simples, que son las sensaciones, las impresiones o, más genéricamente, las ideas. El fundador es Hume”; *ibidem*, p. 105.



incluye nuestra capacidad de generar un orden innovador".¹⁵ La imaginación se considera entonces como una potencia donde las imágenes no bastan para explicar la invención, pero sí están en el punto de partida de la misma; lo cual era otra manera de decir que la percepción, que es acción y está en el cuerpo, es el punto de partida de esa fuerza dinámica que es la imaginación que, a través del desarrollo técnico —donde otra vez se involucra invariablemente al cuerpo—, y un impulso continuo siempre tendiente al desbordamiento, es capaz de toda creación.

Las imágenes, que lo son visuales, motrices, tónicas, olfativas y todas aquellas que lleguen a través de sensaciones, a decir de Sartre, no son ningún objeto real ni dentro ni fuera de la mente, sino un modo mediante el cual la conciencia se refiere a las cosas y a los hechos; de tal manera que la imaginación, que se nutre de imágenes, es un modo de ser de la conciencia, misma que a su vez parte de la percepción de los objetos reales en su presencia o bien puede referirse a ellos, intencionarlos cuando están ausentes o no existen del todo, tal y como ocurre en el caso de los objetos que se presentan en el recuerdo, en la fantasía o el sueño. De hecho, la imagen recordada no es una imagen propiamente dicha, sino una percepción pasada traída al presente, de tal manera que la imaginación no opera liberada de la memoria, lo cual es otra manera de decir que lo imaginario es en alguna medida conocido.

La imagen no es una cosa, sino el producto de un acto intencional de la conciencia que niega la presencia o existencia de algo que ella no percibe y que más bien evoca —o presentifica para Husserl—. La imagen es como el "fantasma" de un objeto, lo señala en su ausencia o inexistencia; no existe como realidad actual; lo que existe, lo que es real, es la actividad de la conciencia que opera como imaginación.

Bajo esta lógica, la mente —que ya no se localiza limitadamente en el cerebro sino que está en todo el cuerpo, es una potencialidad corporal—, no es un receptáculo en el que se acumulan imágenes; es una funcionalidad de la conciencia que intenciona objetos, ya sea que estén presentes en la percepción o, dentro

del mismo contexto percibido, en el recuerdo; son productos de la conciencia imaginante. Así, las imágenes de las cosas son abstracciones de su realidad o negaciones de su realidad, pero no otro género de realidad, pues no hay objetos inmanentes a la conciencia ya que ésta no tiene nada en su interior, constituye un fluir de actos, un entender, un imaginar de cosas.

Las sensaciones no se perciben ni se imaginan. Se perciben objetos y se imaginan formas: las sensaciones se viven, se gozan o se sufren; son reales aunque en el arte sean producidas por relaciones imaginarias. Lo real es la materia dada a la percepción, mientras que la acción de la conciencia se forja una imagen a través de la materia percibida. La percepción pone el objeto en toda su actualidad como existente mientras que el pensamiento conceptual intenciona las cosas mediante signos convencionales del lenguaje, que no necesariamente tienen semejanza con ellas. Entre ambos, la imaginación intenciona el objeto en su configuración real.

La percepción pone en relación a las sensaciones con ellas mismas y con todo lo que el sujeto es, de tal manera que se discriminan ciertas sensaciones, se privilegian otras, se articulan de diferentes maneras y se inicia un proceso de vinculación con los saberes; sin embargo, la percepción es una cualidad peculiar que puede conducir a la elaboración signica, pero ella misma no es signo, ni está en ella la construcción de los signos. Al momento del encuentro entre el sujeto y el objeto, el instante perceptivo, se activan cualidades de los sujetos y se descubren propiedades en los objetos, pero es necesario otro proceso, además del perceptivo, para llegar a un acto semiótico.

Bien puede sostenerse que la percepción es el umbral entre el sujeto y el mundo. Así pues, las sensaciones son medios, mientras lo percibido es ya la percepción; en ese sentido la percepción no es un acto originario, pues implica ya la intelección y la conciencia puesta en marcha aun sin la intervención signica.

El hombre es un ser perceptivo total; su condición de estar en el mundo es ser cuerpo y estar a través de la percepción; se percibe a sí mismo (propiopercepción), percibe su lugar en el mundo (percepción), y percibe su entorno (exteropercepción) en una comple-

¹⁵ Mark Johnson, *op. cit.*, p. 222.



ja red de intercambios recíprocos, de tal manera que la percepción es una constante articulación de tensiones de fuerza entre todo lo que el sujeto es y es en el mundo.

En todo acto perceptivo —pues percepción es acción y todo acto perceptivo es a la vez un acto motor, ya sea a nivel fásico o tónico— los nutrientes dados por los sentidos constantemente recibidos, son y se relacionan con los aprendizajes del sujeto, razón por la cual se sostiene que toda percepción está formada e informada por el entorno —ambiental y cultural—, generando o engendrando los que posteriormente se podrán reconocer como significados.

Así, nutriéndose de imágenes, la imaginación es un proceso sólo posible de efectuarse en el cuerpo pues depende, en primera instancia, de la percepción; el cuerpo es la condición esencial de estar en el mundo y estar en el mundo significa que la mimesis gestual hace posible la aprehensión y comprensión del mismo, ya sea en la experiencia, a nivel conceptual, o en la creación de nuevas obras que lo pueblan. Así, la percepción recibe y, gracias a la imaginación, construye totalidades y queda al pensamiento analítico —combinado con la imaginación— la posibilidad de segmentarlas, concebir sus partes, observarlas y describirlas linealmente; e incluso, como Machado, hacer poesía con este recorrido:

*De la mar al precepto,
del precepto al concepto,
del concepto a la idea.
-¡Oh, la linda tarea!
de la idea a la mar,
y otra vez a empezar.*

Pero la percepción siempre se gesta y llega a estructuras multidimensionales, de y en “bloque”. A estas estructuras multidimensionales pertenecen aquellas que se han denominado modelos reducidos que al sacrificar cualidades sensibles tienen la capacidad de mostrar cualidades inteligibles; son totalidades que muestran, en bloque, tanto su estructura como sus partes, lo que genera la experiencia estética; aunque para vivir la experiencia estética se requiera de una actitud estética, es decir, de una búsqueda incansable que

entonces es menos una actitud que una acción: es creación y recreación.

La experiencia estética, como el cuerpo y la imaginación, es potencia, a decir de Mier,¹⁶ un tipo particular de experiencia ante distintas cristalizaciones que son modos de las creaciones humanas; una recuperación particular de las afecciones en un juego de intensidades que involucra a las sensaciones y a las pasiones; un régimen constituido a partir de una constelación dinámica de tensiones y las distintas modalidades que se dan entre el sujeto y las formas simbólicas, el sujeto y el mundo y las formas simbólicas y el mundo.

En la experiencia estética las emociones funcionan cognoscitivamente en combinación con otros medios de conocimiento: la percepción, la conceptualización y el sentimiento actúan conjuntamente; la emoción, ya sea positiva o negativa, es un medio de aprehensión de la obra pues respecto a ella, los sentimientos operan de un modo cognoscitivo similar a las sensaciones en la percepción de los objetos materiales. La emoción en la experiencia estética es un medio de discernir las propiedades que la obra posee y expresa. Siguiendo a Kant, el sentimiento estético no procede de una afección biopsíquica, sino que tiene su origen en un juego armónico entre la imaginación y el entendimiento, donde la imaginación no es ningún supuesto ni creencia, sino la realización plena de la tendencia a lo estético, y la obra de arte, lejos de ser referencia a otra cosa, constituye la eficacia misma de una transformación vital. La imaginación estética se apoya en sí misma, es un empeño por crear por sí sola una esfera de afirmación y de goce en su ejercicio; su mirada se dirige hacia un porvenir posible de incesante transfiguración, produciendo formas siempre nuevas y ampliando infinitamente la vida emocional por el despliegue de una operatividad libre.

La experiencia estética derivada de la capacidad para percibir estructuras multidimensionales, posibles por la experiencia de estar en el mundo, aprehensibles gracias a las estructuras corpóreas, y cognoscibles por el conocimiento metafórico, suelen aparecer en el arte, de ahí también que normalmente se relacione a éste con la

¹⁶ Raymundo Mier, *XII Curso en Semiótica: Inflexiones de la experiencia estética*, Puebla, BUAP, 2009.

experiencia estética más que con otra cosa, e incluso el que se haya dispuesto lo que ahora se considera arte. En esta cultura de predominio de lo visual, es en las artes plásticas en donde puede ser más fácil, menos difícil, encontrarlas; aunque no pueden pasarse por alto los esfuerzos tendientes a comprender la presencia de estas estructuras en la música y en el pensamiento mítico, como lo hace Lévi-Strauss.¹⁷ Tampoco se olvidan las relaciones que se han visto entre la música y el pensamiento corporeizado, según lo expresa el violinista Yehudi Menuhin cuando piensa que la música “ordena el caos, pues el ritmo impone unanimidad en la divergencia, la melodía impone continuidad en la fragmentación, y la armonía impone compatibilidad en la incongruencia”.¹⁸ Dichas relaciones se dan también entre la música y las artes plásticas, como lo expone Kandinsky:

La mayoría de los instrumentos musicales producen un sonido de carácter lineal y la altura tonal de los diferentes instrumentos corresponde al ancho de la línea: el violín, la flauta y el pícolo poseen líneas muy delgadas; las de la viola y el clarinete son un poco más gruesas; las líneas de los instrumentos graves son cada vez más anchas, hasta llegar a los sonidos más profundos del contrabajo y la tuba. Además de variar en cuanto a su anchura, la línea varía también en el color, según la diversidad cromática de los diferentes instrumentos. El órgano es en sí mismo un instrumento lineal típico, del mismo modo que el piano es un instrumento típicamente puntual [...] El color es un medio para ejercer una influencia directa sobre el alma. El color es la tecla, el ojo el macillo y el alma es el piano con sus cuerdas [...];¹⁹

De tal suerte que puede plantearse la correspondencia entre “color-línea melódica; composición-ritmo; línea-actitudes del ejecutante”.²⁰

La experiencia de estar en el mundo se traduce en

¹⁷ Claude Lévi-Strauss, *El pensamiento salvaje*, México, FCE, 1975.

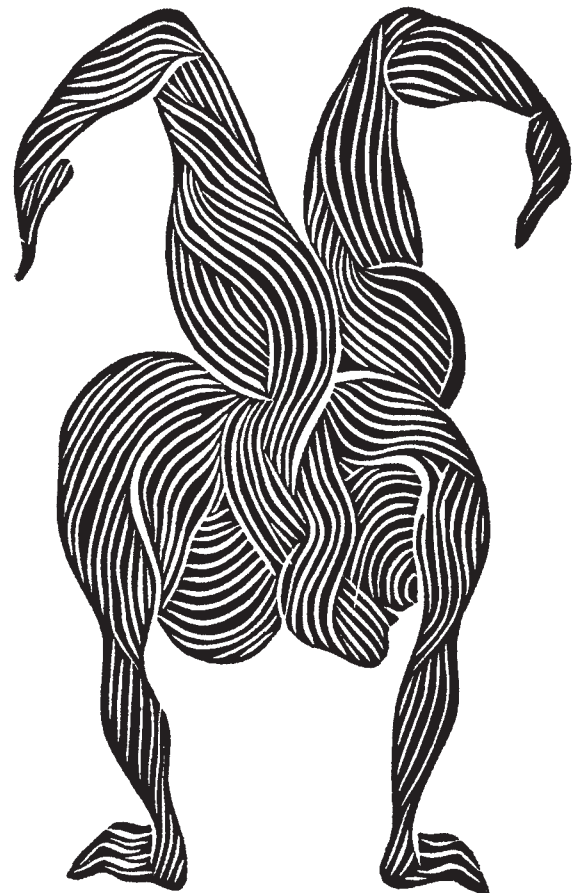
¹⁸ Anthony Storr, *La música y la mente. El fenómeno auditivo y el por qué de las pasiones*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 55.

¹⁹ Wasily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, México, Colofón, 2001, p. 96.

²⁰ José Antonio Platas, “Entre Torres García y Tamayo”, tesis de licenciatura en Pintura, México, ENPEG-INBA, 1995, p. 22.

percepción de tensiones de fuerzas; las estructuras corpóreas y la experiencia obtenida a través del cuerpo, señala Johnson, crearán esquemas de imágenes, es decir, patrones periódicos y dinámicos de interacciones perceptivas y programas de motricidad que dan coherencia y estructuran la experiencia. Este proceso es posible gracias a proyecciones metafóricas, donde por metáfora debe entenderse un modo penetrante de la comprensión mediante la cual se proyectan patrones de una esfera de la experiencia con el propósito de estructurar una esfera de otro tipo. Planteada de esta manera, la metáfora no es simplemente un modo lingüístico de expresión sino, más bien, una de las principales estructuras cognitivas mediante la cual se pueden tener experiencias coherentes y ordenadas sobre las que es posible razonar y dar sentido. A través de la metáfora se emplean patrones obtenidos en la experiencia física para organizar la comprensión más abstracta.

Este conocimiento, dado a partir de la imaginación y gracias a la metaforización, es posible por el cuerpo, que es percepción, por las estructuras corpóreas y por

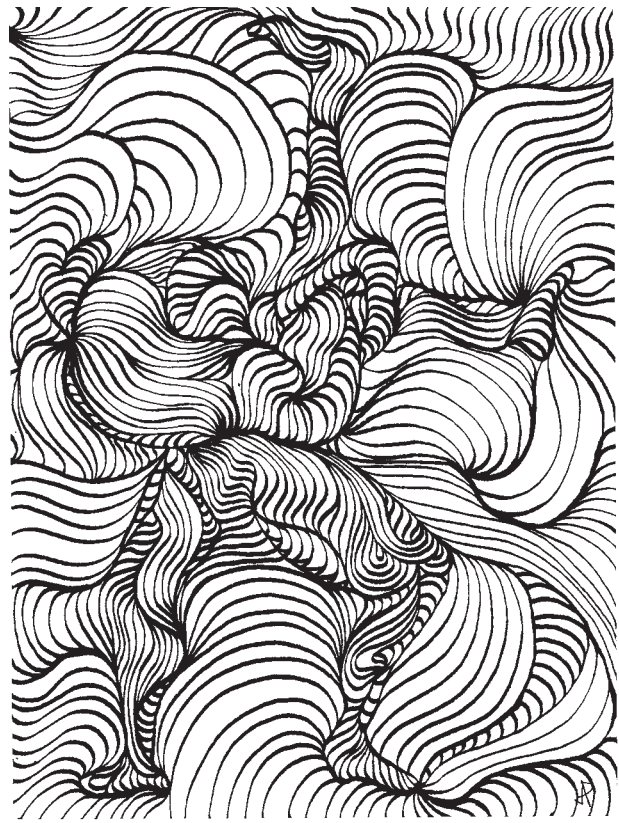


la experiencia obtenida a través de ellas. Las estructuras corpóreas sientan las bases para la comprensión, por ejemplo, del equilibrio, que se proyecta según la manera en la que percibe al mundo y en las creaciones que realiza. En principio, el equilibrio está dado por la verticalidad, la horizontalidad, la sagitalidad de sí y de las cosas y las fuerzas que interactúan entre ellas creando así polos, planos, escalas y llegando a la kinesfera. A partir de allí se tienen unas primeras impresiones perceptivas, líneas de fuerzas en tensión, que son las de arriba, abajo, dos lados, frente y atrás que crearán esquemas de imágenes, entendidas como estructuras no proposicionales de la imaginación; es decir, estructuras maleables de la percepción y programas motores: programas de y para la acción.

La kinesfera es espacio y hace posible la percepción de estructuras multidimensionales; de hecho, es de esa manera que se percibe al mundo, tanto como también está en la percepción la capacidad de “completar” las formas que aparecen como preceptos incompletos, es decir de realizar totalidades, que es lo que la percepción misma es: una totalidad que relaciona todos sus componentes y donde las alteraciones se proyectan en todo el conjunto.

La estructura corpórea de la posición erguida, que es posible por fuerzas en tensión —musculares, óseas, contra la gravedad, etcétera— creará, por ejemplo, el esquema de imagen de la verticalidad, que es la estructura abstracta de experiencias, imágenes y percepciones de la verticalidad que dan la posibilidad de diferenciar entre arriba y abajo y que, a través de proyecciones metafóricas, se vincula con un razonamiento según el cual se establece que “más es arriba”. Esta expresión proposicional

[...] es un modo abreviado pero equívoco de mencionar una compleja red empírica de relaciones que, en sí misma, no es básicamente proposicional. No es casual que comprendamos *cantidad* en función del esquema de *verticalidad* [pues] tiene que ver con nuestras experiencias corporales cotidianas más corrientes y con los esquemas de las imágenes que suponen. Si se añade más líquido a un recipiente, el nivel sube [...]. Por consiguiente, en nuestra experiencia *más y arriba* están correlacionados en



el sentido de que proporcionan la base física de nuestra comprensión abstracta de cantidad.²¹

Asimismo, la verticalidad contiene una bipolaridad en la que se deja a la parte inferior del cuerpo la tarea de apoyo y traslación, principalmente; mientras que la parte superior es un refinado campo técnico que cuenta con instrumentos de prensión, como la boca, e instrumentos de localización, como los ojos; en esta bipolaridad, la especialización de cada uno de los polos no se realiza sin la especialización del otro. Además, la interrelación de la verticalidad con la sagitalidad abre dos vías: una corresponde a la integración en el mismo campo de las funciones sensitiva y motriz en el polo superior y delantero; mientras que, al mismo tiempo, la otra vía corresponde a una separación de ambas funciones, pues la mano supone una división del campo técnico superior y delantero en dos polos, uno facial y otro manual, cuyas actividades puedan coordinarse, pues no basta con un órgano de manipulación, sino que debe estar bajo el control de la cara.

Este refinamiento del campo técnico que involucra

²¹ Mark Johnson, *op. cit.*, p. 18.

a la verticalidad, de hecho a la kinesfera en su totalidad, provoca que en la percepción de y en el espacio aparezca la distinción entre fondo y figura, la cual no tiene fronteras absolutamente netas dado que un campo perceptivo está constituido por líneas de fuerza que le dan una orientación. La figura nace, de hecho, de la convergencia de las líneas de fuerza, es el punto al que se es atraído o del que se es repelido; en otras palabras, es un devenir figura para el percibiente. En la percepción de fondo y figura se está de lleno en una cuestión de espacio, pero el cuerpo percibiente mismo es espacio, ocupa un espacio y ello determina toda su posibilidad de percepción. Es por esto que se dice que la condición de estar en el mundo del cuerpo —del sujeto— es su carnalidad, que es volumen, ya que ocupa y tiene espacio y por lo tanto es espacio. Siendo espacio, percibe y la percepción es acción, lo que establece un modo de ser ligado a fuerzas, fuerzas en tensión y tensiones de fuerzas permanentes, lo que estará en la base de todo acto, acción y conducta como caminar o pensar. Así planteado, este tipo de percepción no se limita nada más a una orientación espacial, sino que debe incluir las líneas de fuerza que implican un punto de partida y uno de llegada y que son un programa de acción.

Las líneas de fuerza que están presentes en este acto perceptivo, implican, necesariamente, una motricidad o, más exactamente, la puesta en marcha de horizontes motores que están vinculados a la vigilancia motora. Se activan únicamente aquellos gestos que se dirigen a la figura central, y los demás permanecen despiertos pero en estado de latencia. Gracias a este juego de concentración y vigilancia variada, se establece una suerte de jerarquía de conductas motrices que ya han requerido de cierto aprendizaje.

Esta capacidad corpórea de percepción de fondo y figura, ya es un proceso intelectual; además, un fondo es un horizonte y todo pensamiento

[...] comporta un centro explícito que se recorta o apoya sobre horizontes más o menos explícitos. Esta noción de horizonte puede tomarse en varios sentidos. Puede tratarse de horizontes que se abren sobre la marcha [...] Puede también tratarse simplemente de horizontes sobre los cuales se recorta la Gestalt perceptiva. Puede tratarse

incluso de relaciones significativas implícitas: a esto se debe que toda palabra [pueda evocar] confusamente afectos y conceptos mediante los cuales la palabra misma adquiere espesor y resonancia. Está claro que todo pensamiento vivo supone horizontes en el primero y tercer sentido. Pero nos parece que esos dos sentidos provienen, de hecho, del segundo [es decir de horizontes sobre los cuales se recorta la gestalt perceptiva].²²

Como se ha dicho, la verticalidad —la kinesfera en su totalidad—, la traslación y la percepción de fondo y figura, colocan al sujeto entre juegos de tensiones de fuerza que implican un punto de apoyo, un punto de aplicación y un horizonte. El desarrollo de la tonicidad —un juego entre huesos, músculos e impulsos nerviosos— hace posible que el cuerpo se convierta, él mismo, en punto de apoyo y en punto de aplicación; por ejemplo, las piernas serán punto de apoyo para el funcionamiento del campo técnico y así sucesivamente: el torso será del brazo, que a su vez lo será de la mano, que lo será de los dedos; de tal manera que toda parte del cuerpo puede ser un intermediario, así el pie entre el piso y el cuerpo, así la mano entre un objeto y el cuerpo. Aparece de este modo, en el interior mismo del organismo, una especie de agujero abierto entre el punto de apoyo y el punto de aplicación; agujero que resulta mediador entre los dos anclajes existenciales que separa y aparta.

Entre el punto de apoyo y el punto de aplicación aparecerá una posibilidad de vacío,

[...] una especie de separación de dos resistencias, como un agujero que surgiera en el mundo. Entre dos realidades existenciales parece que se hubiera excavado un vacío. Pero de ninguna manera se trata de un agujero de la nada que se instalara en el corazón de la existencia: eso no es cierto más que en la perspectiva de las cosas inhumanas, de las cosas inertes que pesan únicamente por su existencia. Es en el interior de esas cosas donde se crea un vacío [lo que provoca que] por un lado se produzca un reacomodo del orden de las cosas, una transformación de su estructura, y esa transformación testimonia una marca dejada sobre esas cosas, una toma de posesión. Por otra

²² Jean Chateau, *op. cit.*, pp. 42-43.



parte, el vacío aparente es en realidad un lleno de fuerza, un lleno de acto. De ese agujero en la existencia va a aparecer el instrumento de rodeo, después el instrumento mental de las operaciones; allí es donde tendrá lugar, por una actividad de otra clase [una proyección metafórica], una actividad funcional que ya no estará sostenida por el peso del punto de aplicación y del punto de apoyo. Es ahí donde se desarrolla el germen del pensamiento futuro.²³

Este juego así creado entre los anclajes del acto, puede verse también como un horizonte y, al considerar el horizonte entre los componentes de la percepción espacial, el humano, que tiene una gran capacidad para el rodeo muestra claramente que el fondo no se encuentra completamente separado de la figura. Se puede, pues, considerar que la intervención de la inteligencia “consiste en hacer entrar en el problema los datos del horizonte”.²⁴

Los primeros brotes de la inteligencia técnica se dan con la conducta de rodeo cuyo carácter esencial es exigir que la atención abandone el objeto para fijarse en un intermediario, en un medio. Esto ya conlleva cierta emotividad, pues sería difícil pensar en el rodeo sin cierta serenidad; cuando se está ante una situación excesivamente apremiante suele haber una aproximación directa al objeto o un quedarse paralizado; así el rodeo, es decir la aparición de un medio o intermediario, siempre implica cierta serenidad y un horizonte. “Para que aparezca el rodeo, es necesario que la atención esté ya algo difundida, que se lleve al lado del objeto al mismo tiempo que sobre el objeto: por eso es que una conducta tal supone el ensanchamiento del campo de consciencia, unido a una disminución de la tensión afectiva”.²⁵

Ahora bien, para entender cabalmente la actitud de intermediación o de rodeo, debe tomarse en cuenta la postura sedente —a la que suele dedicársele poca atención— pues tal postura abre el campo a la manipulación de un objeto bajo la vigilancia de la mirada, tanto como a analizarlo, análisis que será mucho más minucioso mientras más diestra sea la mano. Por la manipulación

aparece —al mismo tiempo que un instrumento técnico especializado— una especie de nuevo mundo, el contenido en las palmas de las manos: es una especie de ámbito privilegiado, a la vez recipiente y nido de la realidad. “Este ámbito no está ya ligado a la situación ambiente; hay en él un nido que vale por sí mismo, que llama la atención sobre un punto particular, que determina el psiquismo todo, ofreciéndole una realidad no impuesta, sino cogida y escogida [...] En ese nido de realidades se esbozan ya elementos esenciales del desarrollo técnico y psíquico”.²⁶

Entonces, también es de consideración la estructura de la mano que es dual, a la vez sierva y señora, heterónoma o autónoma según la ocasión. Prolonga el brazo y, por el brazo, el cuerpo entero. A veces se endurece como puño o se extiende en palma aplicada ampliamente sobre el objeto, o bien se contrae como pinza. La mano golpea, empuja o prensa, lo cual la vincula con otros desarrollos que ya han sido planteados, por ejemplo, con respecto a la conducta de rodeo; la mano en sí ya es un rodeo pues resulta intermediaria para el consumo de alimentos. Igualmente se observa que el hueco de la mano abre toda una posibilidad a la inteligencia pues ella puede contener un objeto y es así el modelo privilegiado para todo contenedor; pero no sólo puede sostenerlo sino que, gracias al dedo pulgar, puede manipularlo, lo que posibilita el análisis, o bien transformarlo, lo que abre el campo a la síntesis. “La mano esboza el poder de limitar o disgregar una estructura; y en ello se expresa también una implícita afirmación de sí”.²⁷

Se tiene entonces que a partir de la postura erguida y la marcha bípeda se da un desarrollo de la bipolarización que implica una especialización, por un lado de la parte inferior para la marcha y, por otro, de la superior para el campo técnico, gracias al doble desarrollo de la mano y el rostro en estrecha vinculación. El rostro, el gesto entero, se torna fundamental para la comunicación. La estructura de la mano: que es puño y golpea; que es palma y continente, lo que se extiende al análisis; que es pinza y sostiene, lo que abre la posibilidad

²³ *Ibidem*, p. 48.

²⁴ *Ibidem*, p. 81.

²⁵ *Ibidem*, p. 80.

²⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁷ *Ibidem*, p. 88.

de la transformación y la síntesis que, junto con la conducta de rodeo —que también se da en la marcha— lleva a la utilización de herramientas.

Fabricación y uso de utensilios y la conducta derivada del hueco de la mano implican ya análisis y síntesis, donde “la forma de síntesis más importante es la que consiste en prolongar la mano por un útil [...] Por estas aptitudes, la mano representa el instrumento privilegiado de la inteligencia sensorio-motriz o concreta”,²⁸ pues la fabricación y utilización de herramientas, en principio un ejercicio técnico, resulta de extrema importancia pues supone no sólo conocimientos sobre el mundo y especializaciones corporales, sino sobre todo una cierta previsión en el tiempo. Si el útil fabricado se conserva, es porque a esa herramienta útil se le han adjudicado ciertas significaciones: es una herramienta hecha para algo.²⁹

Al útil fabricado le corresponde un verdadero concepto de utilización por el cual su eficacia es significada; la utilización requiere de un instructivo de empleo el cual es, precisamente, el concepto, mismo que no puede ser único y homogéneo, sino de una estructura que se refiere a la vez a la fabricación y la utilización en casos diversos; es decir, en este caso hay que apelar a una verdadera sintaxis. Con el concepto técnico que genera este tipo particular de sintaxis se tiene la capacidad de separarse de la situación —prever algo para, guardarlo para uso posterior— y con ello dar cabida al surgimiento de lo que se ha llamado representación. Punto nodal de la cualidad signica del *sapiens* es, entonces, la representación que tiene la capacidad de separarse de la situación. El concepto técnico posibilita el surgimiento de, “por una parte un significado material o gesticular; por otra, un significante, una imitación gesticular [que] es la primera forma de concepto mental”.³⁰

²⁸ *Ibidem*, p. 89.

²⁹ Cfr. André Leroi-Gourhan, *El gesto y la palabra*, Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1971.

³⁰ Jean Chateau, *op. cit.*, p. 92.



En este sentido, “la materia de la inteligencia [...] ya no se encuentra ligada a la situación, sino que implica un concepto transferible y la intención de utilizar de nuevo el utensilio en el porvenir, conforme a ese concepto. El problema planteado aquí es, en el fondo, el del nacimiento de la inteligencia representativa humana”³¹ que se desprende, y cada vez más, del gesto útil o práctico, con lo que vuelve a aparecer la importancia de la intermediación y de la actitud de rodeo.

Aquí se introduce el problema del lenguaje pues es la separación de la situación o bien la aparición del signo como algo que está en lugar de otra cosa, es decir, otra forma de intermediario o de rodeo. “Lo característico del lenguaje es, por una parte, que desprende al significante de la situación y por ello le da una ligereza

³¹ *Idem*.



que se presta a estructuraciones, a combinaciones mentales, que constituyen una función fluida [...] y por otra parte su carácter social. Menos urgido de un anclaje existencial que el gesto práctico, el lenguaje asegura por ello una comunicación fácil entre los hombres, gracias a estructuras psíquicas articuladas”.³²

La aparición del lenguaje entonces no está prendada de la situación inmediata, del gesto práctico, sino que es mucho más probable que esté relacionado con la transmisión de los saberes adquiridos por esos gestos y en actividades lúdicas. De hecho, cuando se habla en términos filogenéticos suele establecerse que

[...] en lo que podemos imaginar de las manifestaciones vocales muy antiguas, conviene pensar en las emisiones en el curso de los trabajos en común, con comienzos de canto al mismo tiempo que de lenguaje. Hay que pensar también en emisiones y ficciones donde entre en juego la danza [...] Canto y danza; de ese lado está sin duda la solución del problema.

³² *Ibidem*, p. 94.

En efecto, el arte, bajo su forma más elemental de melopea o de canto en común, acompañada de danzas simples, es lo que puede explicar el nacimiento del pensamiento representativo en su forma más tosca. Pero si bien el lenguaje está implicado ya bajo la forma de un acompañamiento vocal, es el cuerpo entero el que entra en juego, el que imita y gesticula.³³

Es pues la habilidad perceptiva y de la mano y la capacidad de representación, procedente de la actitud de rodeo, lo que hace posible que los procesos cognitivos se desarrollen en estrecha vinculación con el desarrollo técnico —entendiendo aquí técnico como la *techné*—, pues la experiencia vivida en el cuerpo y el proceso de representación de las cosas y las actividades permite, no sólo la adaptación al medio, sino la creación de técnicas para pensarlo y modificarlo, así como la forma de transmitir dichas técnicas que, entonces, siempre son técnicas corporales que determinan los caminos en los que se arriba al conocimiento, la comprensión y la razón.

De este modo, se han llegado a establecer distintas conductas que dependen de las estructuras corpóreas y su motricidad: conductas ligadas al punto de apoyo, al punto de aplicación y al horizonte, mismo que implica la conducta de rodeo y que está relacionada con la estructura de la mano que es puño y golpea; que es palma y continente y con ello análisis que colabora en la conducta del rodeo y del hueco; que es pinza y síntesis, lo que también involucra la conducta de rodeo. Como es claro, el pie y la mano hacen al *homo sapiens*, mismos que tienen una oposición clara. “El paso arraiga en lo real, en lo difícil; la mano desarraiga y no modela más que la materia, no las cosas. El paso es siempre conquistador; la mano, en cambio, *elabora* cuidadosamente lo que ha sido conquistado, da forma, crea obras, opera”.³⁴

Conocimiento metafórico que da pauta para comprender de qué manera la imaginación retoma las

³³ *Ibidem*, p. 97.

³⁴ *Ibidem*, p. 76.



determinaciones de la estructura corporal: la percepción espacial, de fondo y figura, la posición erguida, la postura sedente, la relación cara-mano, la estructura de la mano y las conductas que engendran como el rodeo, es decir la experiencia toda, que produce esquemas de imágenes que señalan la presencia y algunos de los mecanismos a través de los cuales el cuerpo está presente en todo quehacer humano.

Así, se establece entonces que la racionalidad está corporeizada pues también surge de la experiencia del cuerpo, donde la imaginación, procedente de la actitud de rodeo y de síntesis posibles por las estructuras corpóreas, junto con el aprendizaje metafórico, juegan un imprescindible papel en las distintas formas en las que se logra obtener comprensión y significado. Experiencia que también está presente, entonces, en el engendramiento de lo estético, que es posible por la capacidad del cuerpo, apto para generar y percibir estructuras multidimensionales como las que aparecen en los modelos reducidos que tienen la capacidad de generar experiencia estética por: *a)* una inversión del proceso de conocimiento gracias a una reflexión sobre el “modelo reducido”; *b)* la adquisición de dimensiones inteligibles gracias a la renuncia a dimensiones sensibles; *c)* el equilibrio estructura-acontecimiento

Inversión del proceso de conocimiento gracias a una reflexión sobre el modelo reducido puesto que toda obra artística plástica es un modelo reducido de aquello que representa, un homólogo a la vez que una “síntesis de [las] propiedades intrínsecas”³⁵ de lo representado. Toda obra suprime, cuando menos, al tiempo. Así, una pieza de artes plásticas es una realidad en sí misma que condensa todas sus partes y las presenta como totalidad que, a la vez, al mostrar las elecciones hechas, deja ver aquellas que se han descartado, “como la elección de una solución acarrea una modificación del resultado a que nos habría conducido otra solución es, por lo tanto, el cuadro general de estas permutaciones el que se encuentra virtualmente dado, al mismo tiempo que la solución particular ofrecida a la mirada del espectador”.³⁶ Al observar un cuadro y

conocer la estructura de las obras pictóricas, es posible saber lo que se eligió para hacerlo —el resultado concreto que está ante la mirada— y también lo que se descartó; con lo que se obtiene, de golpe, el sistema y sus transformaciones, o sea, el todo condensando a sus partes.

Adquisición de dimensiones inteligibles gracias a la renuncia a dimensiones sensibles ya que una pieza de arte es una totalidad que contiene a sus partes; al ser un modelo reducido, es decir, que suprime cualidades sensibles del objeto representado —ya sea el tamaño, el volumen, los materiales o, en última instancia el tiempo— lo que brinda la posibilidad de adquirir las dimensiones inteligibles.³⁷

Equilibrio estructura-acontecimiento, porque en toda pieza plástica artística, el acontecimiento no es más que un modo de la contingencia, es decir, que la elección de los materiales y temas para la realización de una obra son contingentes pero se perciben como necesarios, puesto que sin ellos sería otra obra o no existiría. “La emoción estética proviene de esta unión instituida en el seno de una cosa creada por el hombre, y por tanto, también, virtualmente por el espectador, que descubre su posibilidad a través de la obra de arte, entre el orden de la estructura y el orden del acontecimiento”.³⁸

Los tres puntos anteriores —la inversión del proceso de conocimiento gracias a una reflexión sobre el modelo reducido, la adquisición de dimensiones inteligibles gracias a la renuncia a dimensiones sensibles y el equilibrio estructura-acontecimiento— aparecen de manera constante, por ejemplo, en las artes plásticas.

Independientemente de la época o estilo de las obras pictóricas, Arnheim ha señalado la permanente búsqueda de equilibrio en la composición plástica; el poder del centro que se genera por tensiones de fuerza ya sean centrífugas o centrípetas —centricidad y excentricidad, como él las llama— encontrando tendencias o bien cruces de ambos sistemas en nodos, que son combinatorias de vectores. Este autor señala que “el principio, propio de la psicología de la gestalt, de la

³⁵ Claude Lévi-Strauss, *op. cit.*, p. 47.

³⁶ *Ibidem*, p. 46.

³⁷ *Idem*.

³⁸ *Ibidem*, p. 48.



simplicidad, tratado como principio organizativo de la forma y del espacio, se aplica a las formas visuales en general, y subyace en la composición, por ejemplo, haciendo que los vectores de una aureola se distribuyan tan simétricamente como sea posible, o colocando el centro de equilibrio en mitad del campo perceptivo. Sin embargo, más allá de todo ello, la composición tiene que ver con el particular problema de qué es lo que sucede cuando los focos de energía visual son los que organizan el campo perceptivo y cuando los vectores son los que conectan tales centros”,³⁹ situación que es posible por la capacidad de generar y percibir estructuras multidimensionales a partir de las tensiones de fuerza del equilibrio que involucran las estructuras corpóreas con sus polarizaciones, el punto de aplicación, el punto de apoyo, el horizonte vinculado con la intermediación, la actitud de rodeo y la capacidad de análisis y síntesis derivada de la estructura de la mano y su relación con el rostro.

No habría, según Arnheim, modo pictórico alguno que no se mantuviera en un juego entre estas formas del equilibrio —que se da ya sea por las formas, los colores o por los juegos entre las cuestiones técnicas y formales de la plástica—, lo cual muestra que “la relevancia y el carácter simbólico de la centricidad y la excentricidad van más allá de lo que la mera evidencia visual de las obras de arte nos puede sugerir [...] esas manifestaciones directamente perceptivas se encuentran entre las más potentes fuentes de sentido de las que el espíritu humano dispone”.⁴⁰ Argumento que, en palabras de Johnson, sería la forma en que la experiencia corporeizada, los esquemas de las imágenes producto de esa experiencia y el pensamiento metafórico hacen presente a las estructuras corpóreas en todo quehacer humano y son fundamentales para el arribo al conocimiento y el significado tanto como a la vivencia de la experiencia estética y sus múltiples sentidos.

Dicho en otras palabras, los modelos reducidos tienen la capacidad de generar experiencia estética gracias a las proyecciones metafóricas que se dan por la imaginación y que hacen presentes a las estructuras corpóreas en todo quehacer humano. La búsqueda constante del equilibrio en, por ejemplo las artes plásticas, se corresponde con la necesidad del equilibrio y la forma en la que se experimenta corporalmente en la vivencia cotidiana. Las actitudes derivadas de la corporeidad, como son la percepción de tensiones de fuerza y la intermediación o rodeo o el análisis y la síntesis, hacen posible el engendramiento de estructuras multidimensionales, al igual que la percepción de las mismas, como las que aparecen, precisamente, en los modelos reducidos.

Si bien la capacidad de adaptación del ser humano es tan poderosa (y peligrosa) que puede acabar aceptando como normal cualquier disparate que se repita muchas veces, también es posible pensar que en todo acto perceptivo —pues percepción es acción y todo acto perceptivo es a la vez un acto motor— los nutrientes dados por los sentidos constantemente recibidos, son y se relacionan con los aprendizajes del sujeto. A su vez, que la percepción articula todo lo que el sujeto es y es en el mundo, que tiene la capacidad de determinar a las sensaciones, que se encuentra preñada de saberes y horizontes culturales —sin que por ello se diga que la percepción trabaja con palabras pues no está en ella el funcionamiento sígnico—; que este engendramiento es posible por la vinculación de la percepción con las estructuras corpóreas, fuente y origen de la experiencia, gracias a la creación de esquemas de imágenes que, a través de proyecciones metafóricas, servirán de base para arribar incluso a la comprensión, el significado y la razón; que estos procesos son posibles gracias a la imaginación que es dinámica y siempre se da como un impulso hacia el desbordamiento. De este modo se verá que percibimos, sentimos y comprendemos en bloque, cualidad que está en el cuerpo, lugar del engendramiento de lo estético.

³⁹ Rudolf Arnheim, *El poder del centro. Estudio sobre la composición en las artes visuales*, Madrid, Akal, 2001, p. 7.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 8.