

# Es esa mirada...

## erotismo del cuerpo, seducción de la danza

*Adriana Guzmán\**

### *Resumen*

No somos más que por lo que nos mira, premisa que abre el campo a juegos que no son de la palabra sino de la percepción, en los que el erotismo aparece como una promesa de realización del cuerpo, y la danza como una sublime realización. Triplicada contundencia de encuentro de tres totalidades: el cuerpo, el erotismo y la danza, cuyo seductor encuentro es posible por la mirada, que, entonces, construye al ser y a la danza misma.

*Palabras clave:* mirada, cuerpo, danza, erotismo.

### *Abstract*

We are only by what we see; premise that opens the field for games that are not of the word, but of perception in which eroticism appears as a promise of fulfillment of the body and dance a sublime performance. Triple strength of meeting of three wholes: the body, the eroticism and the dance whose seductive event is made possible by the gaze that, then, builds the living being and the dance.

*Keywords:* gaze, body, dance, eroticism.

\* Profesora-investigadora en la Escuela Nacional de Antropología e Historia, y en el Instituto Nacional de Antropología e Historia; bailarina, miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), del cuerpo académico Cuerpo, Cultura y Significación (CuCuSi); área de investigación: antropología del cuerpo, del gesto y del arte, [ariatnamun@hotmail.com].

Lo que vemos no vale  
 –no vive–  
 a nuestros ojos  
 más que por lo que nos mira.  
 Didi-Huberman

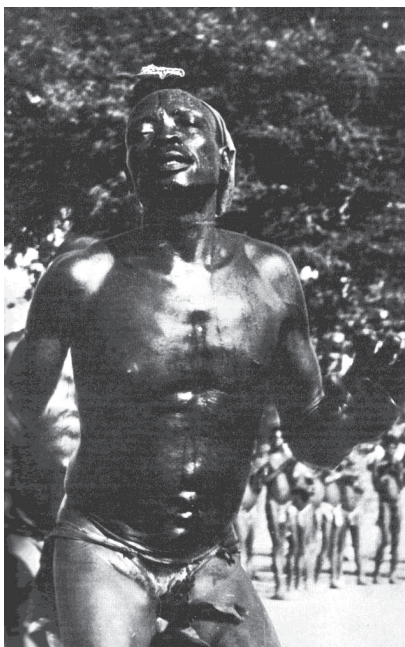
...nadie podría ser más grande que la misma  
 seducción,  
 ni siquiera el orden que la destruye.  
 Jean Baudrillard

Indudablemente la danza es cuerpo, y se sabría más de ella al concentrarse en saber más del cuerpo.<sup>1</sup> Indudablemente el cuerpo siempre es un tanto erótico o se presenta con toda contundencia bajo los contornos del erotismo, y se sabría más de él si se observara con mayor detalle.<sup>2</sup> Danza y erotismo son potencialidades del cuerpo.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Suele señalarse que el cuerpo es la herramienta que de manera privilegiada se utiliza en la danza; sin embargo, como ha sido ampliamente señalado en los cada vez más abundantes estudios sobre el cuerpo, el sujeto no es un ensamblado de partes, por lo que no habría una de ellas (normalmente se ha pensado que sería la mente, el alma, el espíritu...) que pudiera utilizar a la otra (el cuerpo), sino que, por el contrario, el sujeto es una unidad, “somos cuerpo” (dice la fenomenología) y el cuerpo no es una herramienta ni, por lo mismo, algo que pueda ser utilizado como objeto o utensilio. En el caso específico de la danza, lo anterior cobra mayor relevancia, puesto que el bailarín en movimiento es lo que la hace posible; el cuerpo no es una herramienta para bailar; el cuerpo en movimiento –que es el sujeto y sus intenciones, voluntades, sentimientos, cuerpo, conocimientos, técnicas, mente...– es la danza misma. Por ello, también aquí se establece que podrá saberse más de la danza al tener mayor conocimiento del cuerpo (véanse Guzmán, 2010 y 2013).

<sup>2</sup> Habrá que insistir en que aquí se asume que el sujeto es una unidad, por lo que no se hace una separación entre cuerpo, mente, alma, etcétera; pero ello no implica que se pierdan de vista las especificidades propias, por ejemplo, del cuerpo, como la percepción –la forma en la que participa en las emociones– o los conocimientos y la memoria corporales, como aquellos indispensables para poder bailar. Lo anterior resulta fundamental, pues si bien es cierto que se reconoce la unidad del sujeto, es igualmente relevante establecer que sujeto, cuerpo y mente no pueden ser utilizados como sinónimos, puesto que, por supuesto, no lo son, y el interés consiste en conocer, precisamente, las especificidades propias de, en este caso, el cuerpo.

<sup>3</sup> El señalar que danza y erotismo son potencialidades del cuerpo no excluye otras determinantes, como pueden ser los condicionantes culturales o individuales; sin embargo,



Bailarín Laka, Chad, África.

Entonces, habrá que iniciar sugiriendo, disuadiendo, incitando a colocarse en ese peculiar guiño de la mirada que Didi-Huberman ha propuesto; ese lugar de constatación en el que “no somos más que por lo que nos mira”...; y todo parece indicar que en las cosas del cuerpo es el único lugar de partida pues “la visión se topa siempre con el ineluctable volumen de los cuerpos humanos [...] los cuerpos, esos objetos primeros de todo conocimiento y de toda visibilidad, son cosas para tocar, acariciar [...] pero también cosas de las que salir y a las que entrar, volúmenes dotados de vacíos” (Didi-Huberman, 1997:14). Se puede ser indiferente a muchas cosas en este mundo pero nunca jamás, volitivamente o no, a otros cuerpos; los cuerpos siempre se miran, se hablan.<sup>4</sup>

como se ha señalado, en esta ocasión interesa resaltar la participación del cuerpo en dichos eventos.

<sup>4</sup> Esta propuesta se deriva de lo establecido por la fenomenología, la cual señala que los cuerpos establecen de manera permanente múltiples contactos: visual, auditivo, de

No es difícil, si acaso, la reticencia para ubicar ahí la mirada, lo que proviene de viejos hábitos propios de las maneras en las que Occidente ha construido sus saberes y su experiencia. Esta construcción, así como llega a la actualidad, ha escogido una ruta –nada arbitraria ni inocente por cierto–, en la que el mundo de la palabra, la razón, la reflexión y la conciencia adquieren lugares privilegiados en detrimento de la mirada, la percepción, la sensación, la emoción, la pasión... Si bien dicha construcción ha sido intrincada, compleja, con múltiples vericuetos, lo que la convierte en una red de infinitos vínculos, existen ciertos planteamientos que, sin ser los únicos, pueden considerarse claves en la conformación de dicha situación. Como es sabido, la filosofía, la religión y la ciencia<sup>5</sup> han sido pilares en la construcción de Occidente y existen algunas propuestas cuya constante y poderosa presencia resulta representativa. En lo que respecta a los temas que ahora interesan, es menester mencionar de manera breve al platonismo –que no necesariamente sigue al pie de la letra lo dicho por Platón–, que retoma la noción de cuerpo como materia obligada al devenir en cuyo interior habita el alma, que, pese a no estar sujeta al devenir, su corpórea morada le impide llegar, encontrarse o reencontrarse con las ideas eternas. Sólo será posible que el alma recupere su estatus si se desprende de las necesidades materiales y de las formas físicas que son del cuerpo, camino asequible tras una aparente ascesis cuyo objetivo central es renunciar a lo sensible y a las apariencias para acceder a las esencias. En este sendero, lo aprehendido por el cuerpo no genera verdadero conocimiento.

Asimismo, resulta necesario recuperar algunas palabras del agustinismo –en el que se reconoce una clara influencia de lo anterior; de

---

temperaturas, olores... –además de, por supuesto, aquéllos cuya intención es establecer alguna comunicación–, y que todos ellos son fundamentales en la constante construcción del propio cuerpo (véase Guzmán, 2013).

<sup>5</sup> Por supuesto, las fronteras entre la filosofía, la religión y la ciencia siempre han sido movilizadas de acuerdo con las épocas, las creencias, las formas de entender y producir conocimientos; al igual que las maneras de referirse a ellas, de nombrarlas, también han cambiado con el tiempo. Es sabido que la ciencia, como se reconoce hoy en día, se consagra hasta el siglo xvii y que, de hecho, la parcelación disciplinaria propia de estos tiempos se ha construido a partir del siglo xviii. Sin dejar de tener esto presente, ha sido consenso establecer que la filosofía, la religión y la ciencia han sido puntales en la construcción de Occidente.

hecho, se ha planteado como un neoplatonismo—, que establece que no sólo lo aprehendido por el cuerpo genera verdadero conocimiento, sino que también es necesario desconfiar de aquello que provenga del cuerpo, pues éste, impelido por las pasiones, genera desvíos, confusiones, induce a error y falsedad. Con san Agustín, el cuerpo se convierte en un infortunado habitáculo del alma, que la pervierte, pues vive sujeto a tentaciones que inducen al pecado y deprava, malea y envicia el pensamiento.

Por último y más o menos dentro de la misma línea, es importante mencionar ciertas afirmaciones de la filosofía cartesiana —que suele seguir de manera un tanto imprecisa lo dispuesto por el propio Descartes—, que establecen también una separación —aunque ahora ya no es, como en el platonismo, en términos idealistas sino racionalistas— entre lo que aparece en la experiencia como material y lo llamado mental. Afirmaciones como “pienso, luego existo”, “soy una cosa que piensa” y “estoy compuesto de cuerpo y alma” establecen la existencia de dos realidades —*res extensa* y *res cogitans*— que, si bien se encuentran relacionadas, son diferentes; con esta afirmación se plantea una manera de ver y entender tanto la naturaleza humana como la de las cosas y los signos. El alma, el espíritu, la mente, la razón o lo intelectual es lo que aparece como capaz de llegar a certezas siempre y cuando se libere de los engaños del cuerpo. También una suerte de ascesis, mas ahora intelectual.

A partir de postulados, como los brevemente mencionados con anterioridad, queda establecida la comprensión del sujeto como un ser escindido en al menos dos entidades: por un lado el cuerpo, que es entendido como vehículo de la otra entidad, que será nombrada y pensada de distintas maneras —alma, espíritu, mente, conciencia, yo, subjetividad—; según disciplinas y saberes, en los que el cuerpo ocupa un lugar secundario, puesto que es desconfiable, ya que no permite el conocimiento verdadero debido a que induce a falsedad, cuando no corrompe y encamina al mal. Mientras que la otra entidad, encerrada tras la carne, es la que tiene la capacidad de generar y adquirir conocimientos, reflexionar, discernir; es la que define a la persona, pues conserva su memoria, su experiencia, la construye, es la que puede aprender y construir mundos; de tal suerte que toda creación

del hombre y todo lo que hace al ser humano lo que es —el *homo sapiens* distinto a cualquier otra especie que puebla el planeta— es un logro de aquello que está y se produce en su interior: mente, alma, espíritu, capacidad signica, reflexión, conocimientos...

El cuerpo aparece entonces como una frontera entre lo verdaderamente importante del sujeto, el interior donde habita aquello que lo define como *homo sapiens*, y el mundo. Lo anterior ha sido fundamental en el entendimiento de la aprehensión del mundo y las formas de adquisición y generación de conocimiento, pues a partir de ello se ha desarrollado una muy larga, compleja y laberíntica disquisición en cuanto a las maneras en las que el ser humano entra en contacto con el entorno, cómo lo conoce, cómo lo aprende, qué tanto el mundo influye en su reflexión, cómo se da el conocimiento de sí mismo, de las cosas y del mundo, etcétera.

Las reflexiones al respecto suponen, entonces, que hay una entidad aislada del mundo —alma, mente, conciencia...—, mediada por la carne. A partir de ello, las respuestas a las preguntas antes señaladas se han encaminado, principalmente, en dos direcciones: en sus límites más álgidos y en términos generales, por un lado las que asumen que la mente guarda en su interior los reflejos de las cosas externas, y los que, en oposición, sostienen que los conocimientos se originan en el interior y con independencia de las cosas externas; se construye un saber que, en sus casos más extremos, se guía por premisas tales como la palabra es lo verdaderamente distintivo del ser humano, aquello que posibilita la reflexión del mundo es la razón, la palabra es la casa del ser. Todo ello conduce a la apreciación de que los pensamientos están dentro de un sujeto que utiliza el lenguaje como medio para exteriorizarlos, ya que se vive en un mundo en el que hay un universo inasible, en el que se construyen las significaciones gracias a que se contempla desde un lugar que es un no lugar, puesto que no tiene espacio alguno; la reflexión se encamina por senderos inescrutables y llega a sus propias observaciones, conclusiones y parámetros sin apelar a más nada que a ella misma; un mundo en el que hay un ojo que mira, un oído, atento o no, que escucha significantes, un ser encapsulado en sí mismo que camina impermeable ante el mundo, mismo que habita y se explica por representaciones, consecuencias

todas estas del llamado “giro lingüístico” o del “logocentrismo”, del que también tanto se ha aprendido, pero que ha construido una visión del mundo en la que pareciera que el sujeto está parado en él, pero no forma parte del mismo.

Así, es desde estos saberes, desde esta experiencia, construida a la manera que muy sucintamente se ha esbozado, desde donde la mirada se posa sobre el entorno, se coloca en el lugar de la perspectiva, ahí donde el mundo es una panorámica que se construye a partir de representaciones. Se ha supuesto, pues, que el sujeto está parado en el mundo, lo mira, pero no forma parte del mismo; como si existiera una suerte de impermeabilidad en la que o se captan cosas del mundo que son asimiladas, discernidas, reflexionadas en el interior del sujeto, o el sujeto tiene ciertas capacidades o conocimientos internos que le permiten dar cuenta de lo que hay fuera de él.

Sin embargo, hay otra posibilidad, aquélla que asume al sujeto como unidad, sin escisiones entre entidades, en la que la carne no es una frontera; aquélla que sostiene que “somos cuerpo” y en esa medida no se está parado en el mundo, sino que se es parte del mismo; aquélla que afirma que el propio ser humano y los conocimientos sobre el mundo se construyen en el momento de encuentro del ser que tiene la capacidad de conocer y la cosa que podrá ser conocida, ese momento de mutua apertura entre quien conoce y lo que se conoce; el instante, cada instante en el que la percepción, la mirada, no sólo se posa sobre el mundo, sino que lo penetra, y a su vez ese mundo construye al que lo mira.<sup>6</sup> Por ello, hay que sugerir, disuadir, incitar a colocarse en ese peculiar guiño en el que no somos más que por lo que nos mira. Guiño que deja acotar al mundo y a los cuerpos únicamente al universo de las representaciones, que si bien existen, no todo está constituido por ellas. Guiño que hace posible asumir que el ser cuerpo no se limita a la reflexión, la palabra, las significaciones, e incluso, que ellas mismas surgen de ese lugar de

<sup>6</sup> Este planteamiento ha sido desarrollado por la fenomenología, principalmente la de Merleau-Ponty y a la que se han sumado cada vez más propuestas, como las de las ciencias cognitivas desarrolladas por Francisco Varela, de filósofos de la ciencia como Mark Johnson e historiadores y críticos del arte como el mencionado Didi-Huberman o Alfred Gell, por señalar sólo algunos.

permanente encuentro del ser consigo mismo y con el universo, que es el ser en el mundo.

Y en el mundo hay cosas que golpean directa y contundentemente en el cuerpo, llegan a él y lo abren al mundo, experiencias que la palabra y su excelsitud, la reflexión y su infinito no pueden transitar porque son del cuerpo, de la percepción; en el momento en que son experimentadas es imposible que sean verbalizadas, simbolizadas; las significaciones ni siquiera aparecen, pues el arrobo hace del sujeto pura sensación. Experiencias como las que pueden tenerse ante, entre, con otros cuerpos, cuerpos en movimiento, cuerpos que miran, nos miran y nos construyen y dan la posibilidad de colocarse en ese peculiar guiño en el que no somos más que por lo que nos mira.

Experiencias de cuerpos en movimiento, de los que la danza es ejemplo y paradigma, y la danza “es creada para la percepción y sólo para ella existe”,<sup>7</sup> pues ella es interacción de fuerzas con unidad espacial y continuidad temporal; de hecho, la danza es posible por una triple construcción de tres dimensiones espacio-temporales que involucran todo lo que se desenvuelve en el acto dancístico, es decir, desde los saberes propios de la sociedad en la que la danza se lleva a cabo hasta las especificidades de cada tipo de danza. Las dimensiones espacio-temporales creadas por la danza son:

Ordinaria, en la que se encuentran los datos culturales, así como el momento y lugar en los que se lleva a cabo la danza: si es ritual, si es escénica, en dónde se realiza, con qué objetivos, etcétera.

Escénica, que establece las circunstancias específicas de cada danza; así, si es ritual, probablemente hablará de la creación de los tiempos y el mundo; o bien, si es escénica, narrará posiblemente una historia.

La creada por los agentes que realizan la danza; es decir, el tiempo-espacio que con el movimiento construyen al bailar.

Esta tercera dimensión espacio-temporal de la danza es construida de manera evidente por ritmos, que aparecen porque son creados principalmente: *a)* por los bailarines –ritmos a los que también se

<sup>7</sup> Resulta sumamente interesante que esta frase provenga de Susan Langer, discípula de Cassirer, quien estudiara de manera amplia las formas simbólicas.



les llama *cadencia*, *diseño* y *dinámica*— y *b*) por lo sonoro. Con respecto a los ritmos propios de la *cadencia*, éstos son contruidos, a su vez, a partir de cuatro fuentes de organización rítmica: 1) el aparato respiratorio, origen del fraseo y de la frase misma; 2) aquéllas, prácticamente inconscientes, de las funciones orgánicas, como los latidos del corazón, la contracción y dilatación de los músculos, las ondas de percepción y sensación de las terminaciones nerviosas y demás; 3) el mecanismo propulsor, principalmente las piernas, y 4) el ritmo emocional, que involucra el surgimiento y la declinación de una emoción o sentimiento —pues el ser humano no es capaz de conservar una misma emoción o sentimiento con una intensidad y ritmo constantes—. El ritmo emocional resulta fundamental para el ritmo en su totalidad, pues influye directamente en los otros ritmos.

También hay ritmos en la creación de los *diseños* que van apareciendo con el movimiento al bailar, los cuales siempre serán ejecutados, vistos y entendidos en el tiempo y en el espacio. Los principios del diseño son sencillos, se basan en múltiples combinatorias de simetría y asimetría, provocadas por sucesión o por oposición. Pero si bien en términos del movimiento corporal lo primero a percibir es el diseño espacial, habrá que considerar que tales composiciones son posibles debido a su continuación en el tiempo y a partir de su combinatoria. Es imprescindible señalar que dichas combinaciones quedan en la memoria no sólo como una sucesión de “fotos” de las posiciones realizadas, sino también porque se plasma la totalidad del trazo coreográfico, que forma parte del sentido total de la obra.

Además, dentro de la creación, ejecución y percepción de la danza habrá que poner particular atención al impulso del movimiento, que crea su calidad o textura, llamada *dinámica*, y refiere al flujo de energía que inicia, conduce y controla el movimiento; este impulso hace que el gesto sea diferente a cualquier otro realizado cotidianamente, aun cuando el movimiento sea el mismo.

Términos pertinentes para describir a la dinámica son: tensión, linealidad, área y proyección. El movimiento sintetiza estas cualidades y hace que estén mutuamente influenciadas; de hecho, la transformación en una de ellas afecta a todas las demás. La cualidad tensional existe solamente proyectada y a través del movimiento; está vinculada

de manera directa con la intención que se le busca dar al movimiento. La linealidad es la actitud direccional que el cuerpo proyecta cuando se mueve. Un aspecto importante de la linealidad es el relacionado con el foco, pues éste crea una línea imaginaria desde los ojos (el cuerpo) con un punto de contacto (donde se posa la mirada); el foco es un aspecto direccional del movimiento sumamente peculiar, pues no existe ningún movimiento que establezca tal dirección. El área es leída como los diseños y patrones creados exclusivamente por el movimiento del bailarín. Por último, la proyección es la manera en la que la fuerza es proyectada (Guzmán, 2013).

Entonces, la danza existe por un sumergirse en una triple esfera de dimensiones espacio-temporales: una primera que irrumpe y abstrae de lo cotidiano, una segunda que construye la atmósfera en la que los bailarines crearán, mediante el movimiento, ritmo, cadencia y dinámica, una tercera. Y con todo, habrá unidad espacial y continuidad temporal; de hecho, estas tres dimensiones espacio-temporales se imbrican y se fusionan en el instante del acto dancístico, en el que no se observa su sucesión sino la construcción por la totalidad de los espacios-tiempos y los movimientos, percibidos gracias a y de acuerdo con su organización interna.

Esto que hace ser a la danza –ritmo, cadencia, diseño, dinámica– sólo es captado por la percepción;<sup>8</sup> por ello, la danza es experiencia –para quien la realiza y para quien la recibe– y es vital acercarse a ella desde ese peculiar guiño en el cual somos sólo por lo que nos mira. Guiño que abre la mirada a percatarse de qué y cuántas maneras el mundo construye al que lo mira, pues cuando se llega al cuerpo, al cuerpo en movimiento, a la danza, al erotismo, ninguna representación basta para adentrarse en ello, ningún solipsismo da cuenta de su magnitud, ninguna palabra tiene la capacidad de nombrarlo y entonces hacerlo aparecer; invariablemente hay un punto en el que ni el cuerpo, ni la danza, ni el erotismo pueden ser nombrados; “la

<sup>8</sup> Si bien la danza puede llegar a ser significativa o simbólica de múltiples maneras –aunque no necesariamente–, cualquier narración o Simbolismo estará anclado en esta creación de tres dimensiones espacio-temporales que son asequibles sólo por la percepción, que es lo que se destaca en este momento.

danza baila cosas que difícilmente pueden decir las palabras”;<sup>9</sup> sin embargo, y de ahí que siempre se vuelva a mirarla, una y otra vez, se vive con toda su contundencia y puede conducir a la fascinación, el arrobo, el éxtasis: la danza penetra por la mirada, pues observar implica comprometerse no ya con la palabra, sino con los universos que se abren a la vista y que ponen en circulación a los propios devenires; los impelen, los trastocan, los provocan. En efecto, “nadie sabe lo que puede un cuerpo”,<sup>10</sup> porque sus potencialidades son un permanente devenir cuyos límites se renuevan en cada situación.<sup>11</sup>

Es entonces, desde el lugar de la experiencia,<sup>12</sup> que tiene en la mirada un anclaje profundo con el mundo, desde el que puede ser asumido el cuerpo, y toda experiencia es un constante fluir, una permanente construcción, un retomar y abandonar sensaciones, un remodelarla a través de la percepción, una reinención permanente en la que el cuerpo no es un dato dado de antemano; la danza no se devanea únicamente en la construcción de significaciones, y el erotismo no es una forma, una luz, un lugar que puede ser explicado sin atender a cómo es vivido. Así “somos”,<sup>13</sup> pero también “somos por lo que nos mira”, pues mirar no es simplemente ver sino vivir. El cuerpo se vive y hay una dimensión que es sólo vivencia, una revolución permanente de sensaciones, órganos en funcionamiento, sentidos que se cruzan infatigablemente consigo mismos y entre ellos, un

<sup>9</sup> Frase de Xavier Lizarraga cuyas consecuencias detalla en “Pensar la danza. Ensayo desde la antropología del comportamiento”, en Ramos Smith y Cardona, 2002.

<sup>10</sup> Frase de Nietzsche, retomada por Deleuze y que se ha vuelto motivo central de una gran cantidad de estudios sobre el cuerpo desarrollados en la actualidad.

<sup>11</sup> Para la noción de *cuerpo* como potencialidad, véase Guzmán, 2009.

<sup>12</sup> Hay ya una larga trayectoria de trabajos que han reflexionado sobre las peculiaridades y la contundencia de la experiencia; una disertación extraordinaria al respecto aparece en el libro de Martin Jay, *Cantos de experiencia* (2009). Asimismo, se encuentran los trabajos de la antropología de la experiencia y su correlato en la antropología del performance de Victor Turner (1982, 1985, 1986 y 1988) e investigadores afines (Schechner, 2003). Con respecto a la perspectiva que aquí se asume sobre la experiencia estética, la lista también es copiosa, pues ha sido trabajada por muy diversos autores desde muy variadas disciplinas; al respecto, se ha revisado a los autores ya señalados y también a Lévi-Strauss, 1975; Dewey, 2008; Merleau-Ponty, 2000; Deleuze, 1989 y 2002; Didi-Huberman, 1997, y Gell, 1998.

<sup>13</sup> Esta noción ha sido detallada por fenomenólogos como Marcel, Sartre y Merleau-Ponty.

proceso perpetuo al que ni la palabra, ni la razón, ni la conciencia, ni la voluntad pueden acceder. Lo sensible constituye un mundo propio original y originario, pues el cuerpo revela el carácter irreductible, universal y autónomo del ser sensible:

Hay ahí un género del ser, un universo con su sujeto y su objeto sin iguales, la articulación de uno sobre otro y la definición de una vez y para siempre de una irrelativa de todas las relatividades de la experiencia sensible, que es el fundamento de derecho de todas las construcciones del conocimiento. Todo el conocimiento, todo el pensamiento objetivo viven por este hecho inaugural que yo he sentido, que yo he tenido, con este color o cualquiera que sea lo sensible en cuestión, una existencia singular que (detiene) de una sola vez mi mirada y sin embargo le (promete) una serie de experiencias indefinidas, concreción de posibles desde ahora reales en los lados ocultos de la cosa, lapso de duración dado de una vez” (Merleau-Ponty, 1964:204).<sup>14</sup>

Pues esa vivencia nunca está aislada; mejor aún, es sólo posible por esa peculiar condición de estar en el mundo donde el cuerpo, que de suyo es espacio, volumen, peso, figura y amalgama, es porque está en relación consigo mismo y con todo lo demás, de manera importante y particular con otros cuerpos del mundo, articulación del sujeto como totalidad, nunca acabada y siempre en juego por, en, con la percepción —en la que la mirada juega un importante papel—, ámbito particularísimo del cuerpo caracterizado por ser mediación, donde cenestias, sinergias y sensaciones ponen al ser y al mundo a aparecerse, replicarse, conjuntarse, sintetizarse, disociarse, analizarse, construirse y reconstruirse con informaciones naturales, culturales, sociales e —incluso— sin palabras, pues no todo es el lugar del signo, aun cuando el cuerpo es el umbral de toda semiosis posible.

Pues también está en el cuerpo encaminar hacia la semiosis, y el cuerpo mismo puede ser semiótico y objeto de significación, pues el cuerpo tiene y es un lugar de interpretación, ahí donde el cuerpo

<sup>14</sup> Los paréntesis, en ésta y las demás citas, indican que en la traducción el copretérito se cambió a presente.

propio se construye siempre a partir del cuerpo del otro, donde el cuerpo puede ser en la medida en que sabe que es para otro cuerpo que también puede llamarse, ahora y sólo hasta ahora, “persona”.<sup>15</sup>

Así, desde el principio de cualquier cosa, el cuerpo es a partir de la mirada: primero, la que lo distingue a sí mismo como unidad; segundo, la que lo pone en relación con los otros y el mundo, y tercero, la que lo interpreta y le da la posibilidad de interpretarse a sí mismo. Mas ahora hay que decir que la mirada, que es vivencia, es también otros sentidos, pues “ver no se piensa y no se siente, en última instancia, sino en una experiencia del tacto” (Didi-Huberman, 1997:14), pues

es preciso que nos acostumbremos a pensar que todo visible está tallado en lo tangible, todo ser táctil, prometido en cierto modo a la visibilidad, y que hay, no sólo entre lo tocado y lo tocante, sino también entre lo tangible y lo visible que está incrustado en él, (hay) encaje, encabalgamiento [...] Toda visión tiene lugar en alguna parte del espacio táctil (Merleau-Ponty, 1964:177).

Donde, todo lo visible, como el color,

antes de ser visto, se anuncia por la experiencia de una cierta actitud del cuerpo que sólo a él conviene y que lo determina con precisión [...] se produce primero la experiencia de una cierta disposición del cuerpo y, súbitamente, la sensación prosigue y se propaga en el dominio visual [...] antes de ser un espectáculo objetivo, la cualidad se deja reconocer por un tipo de comportamiento que la toca en su esencia y es por ello que, desde el instante en que mi cuerpo adopta la actitud del azul, obtengo una semipresencia del azul [...] Cuando decimos que el rojo aumenta la amplitud de nuestras reacciones, no hay que entender como si de dos hechos distintos se tratara, de una sensación de rojo y unas reacciones motrices; hay que entender que el rojo, por su textura, que nuestra mi-

<sup>15</sup> Estas cualidades del cuerpo, también conocidas como “el en sí”, “el para sí” y “el para sí en correspondencia con el otro”; o como dimensiones ontológicas de la corporeidad –también llamadas “vivencia”, “percepción” e “interpretación”–, han sido propuestas por Sartre y Merleau-Ponty y aparecen detalladas en Guzmán, 2009.

rada sigue y abarca, es ya la amplificación de nuestro ser motor [pues] de pronto lo sensible coge mi oído o mi mirada [y] entrego una parte de mi cuerpo, o incluso todo mi cuerpo, a esta manera de llenar y vibrar el espacio que es el azul o el rojo (Merleau-Ponty, 2000:226-227).

Vivir, sentir, percibir es un estar en situación, como siempre sucede. Percepción es articulación de todo lo que el sujeto es y es en el mundo; una mirada puede articular la vivencia completa del ser, hacerlo partícipe del universo, encabalgando su intimidad con los contornos del exterior. Mirar es un modo de estar en el mundo, que depende siempre de la emoción, que “es una manera de aprehender el mundo”, donde “el sujeto emocionado y el objeto emocionante se hallan unidos en una síntesis indisoluble” (Sartre, 2005:59), donde la mirada, que es tacto, se compromete con otros devenires, también desde éste su modo de ser que es absolutamente deseante.

Este deseo bien puede estar marcado por el erotismo: flujo que se agiganta en uno mismo y vive explosiones en el encuentro con el otro cuando hay una emoción que es “una transformación del mundo” (2005:65). El erotismo se pone en juego muchas veces por la seducción “a través de un cambio de intención [que] lo mismo que a través de un cambio de conducta [permite aprehender] un objeto nuevo o un objeto antiguo de un modo nuevo” (2005:67), juego creado por el erotismo a través de la seducción, que es siempre movilización de emociones en las que el cuerpo “transforma sus relaciones con el mundo para que el mundo cambie sus cualidades. Si la emoción es un juego, es un juego en el que creemos” (2005:68) que tiene la posibilidad de conferir cualidades deseadas, de ahí la impronta de la seducción, de ahí la posibilidad del erotismo, que es una apertura de la discontinuidad hacia lo continuo.

La emoción erótica “no es simplemente interpretada, no es un comportamiento puro; es el comportamiento de un cuerpo que se halla en un determinado estado: el estado solo no provocaría el comportamiento, y el comportamiento sin el estado es una comedia; pero la emoción aparece en un cuerpo trastornado que desempeña una determinada conducta” (Sartre, 2005:82), una conducta seductora.

[Y la] ley de la seducción es, ante todo, la de un intercambio ritual ininterrumpido, la de un envite donde la suerte nunca está echada, la del que seduce y la del que es seducido, en razón de que la línea divisoria que definiría la victoria de uno, la derrota del otro, es ilegible –y de que este desafío al otro de ser aún más seducido, o a amar más de lo que yo le amo no tiene otro límite que el de la muerte– (Baudrillard, 1997:28).

Fuerza inmanente de la seducción el “sustraerle todo a su verdad y de hacerla entrar en el juego [...] y de desbaratar con ello en un abrir y cerrar de ojos todos los sistemas de sentido y de poder” (1997:16).

Y como en todo ritual, o al menos en un momento ritualizado, el ser, el cuerpo, asume una actitud para “recibir y tornarse azul”, recibir la variopinta amalgama de todo lo que le rodea; el ser tiene, está en apertura, en disposición para recibir e ingresar a los juegos perceptivos que la situación le ofrece, una disposición que se consagra por la multiempatía;<sup>16</sup> en la que se puede no sólo tener la propia perspectiva, sino asumir la del otro, la de los otros –cuerpos y objetos, impulsos y flirteos, gestos y luces–, interrelacionarlas dentro de sí, acumularlas dentro de la propia experiencia.<sup>17</sup> Pues tener una percepción del mundo implica, también y necesariamente, la existencia de un punto de vista, de tal suerte que toda imagen exterior es un índice de quien la percibe, pues no nada más las relaciones preceden a los seres, sino que la relación entre el ser y el mundo precede también a la definición de ambos términos.<sup>18</sup>

Ambos términos, ambos cuerpos –el que mira y el mirado– que entonces están en disposición de recibirse mutuamente, donde –además– los cuerpos en movimiento, sobre todo en la danza, ponen en juego “modificaciones del propio cuerpo, que responden a los movimientos vivos que nos remueven interiormente [y que] están relacionados con los aspectos seductores y sorprendentes de los cuerpos sexuados” (Bataille, 2005:39), aunque “la seducción es siempre más singular y más sublime que el sexo” (2005:20), pues se dirige siempre

<sup>16</sup> Véase Houseman y Severi, 1994.

<sup>17</sup> Esta propuesta se desprende de los planteamientos de Gell, 1998.

<sup>18</sup> Esta propuesta se desprende de los trabajos de Viveiros de Castro, 1998.

e inevitablemente a lo erótico –en cualquiera de sus múltiples modos de ser y aparecer–, esa sublimación de la sexualidad que no se define por géneros sino por presencias que ostensivamente presentan una “difracción de las zonas erógenas, erogeneidad descentrada, polivalencia difusa del goce y transfiguración de todo el cuerpo por el deseo” (Baudrillard, 1997:16).

Ver, mirar es entonces tacto, y éste no es sin la vivencia también auditiva, laberíntica, olfativa, de temperaturas, gustativa, del espacio. Así, todos los sentidos están constantemente en juego consigo mismos y con el mundo; no es un ojo que ve independiente de un oído que escucha; es un cuerpo que ve, escucha, toca, siente al mismo tiempo y en el tiempo encuentra excitantes vías de apertura a través de la mirada, que, entonces, se vuelca en universos inverosímiles:

Se miran...

Se miran, se presienten, se desean,  
se acarician, se besan, se desnudan,  
se respiran, se acuestan, se olfatean,  
se penetran, se chupan, se demudan,  
se adormecen, despiertan, se iluminan,  
se codician, se palpan, se fascinan,  
se mastican, se gustan, se babea,  
se confunden, se acoplan, se disgregan,  
se aletargan, fallecen, se reintegran,  
se distienden, se enarcan, se menean,  
se retuercen, se estiran, se caldean,  
se estrangulan, se aprietan, se estremecen,  
se tantean, se juntan, desfallecen,  
se repelen, se enervan, se apetecen,  
se acometen, se enlazan, se entrechocan,  
se agazapan, se apresan, se dislocan,  
se perforan, se incrustan, se acribillan,  
se remachan, se injertan, se atornillan,  
se desmayan, reviven, resplandecen,  
se contemplan, se inflaman, se enloquecen,  
se derriten, se sueldan, se calcinan,



se desgarran, se muerden, se asesinan,  
resucitan, se buscan, se refriegan,  
se rehúyen, se evaden, se entregan.

*Oliverio Girondo*

Así, al ser cuerpo en movimiento, danza, posibilita abrirse completamente, absolutamente, contundentemente, a la mirada, y se presenta, pues, desnudo, pues no hay historia que no esté inscrita en un cuerpo, no hay movimiento que no hable de quien lo realiza, no hay cuerpo que no hable de sí, pues

el cuerpo es también un territorio discorde, disperso y, sin embargo, cohesivo y sintético, de experiencias diferenciadas referidas a anclajes carnales sin fechas y sin fuentes. En el cuerpo encuentran su inscripción sintomática, residuos enigmáticos o huellas reconocibles de historias, tradiciones, y experiencias propias y colectivas, concordantes y discordantes, evocadas, latentes u olvidadas, consonancias y disonancias de las estrategias de identificación o de individuación. El cuerpo es la disposición vital en la que se expresa la confrontación tensa, discorde, de múltiples tradiciones, técnicas, intervenciones de modelación, estrategias de significación, modos de reconocimiento (Mier, 2009:13).

Así, el juego que inician los cuerpos en la danza es el de la seducción que puede llevar a una actuación erótica, que es una destrucción del ser cerrado, en la cual “la acción decisiva es ponerse desnudos. La desnudez se opone al estado cerrado, es decir, al estado de existencia discontinua. Es un estado de comunicación, que revela la [búsqueda] de una continuidad posible del ser más allá del replegamiento sobre sí” (Bataille, 2005:31).

Desnudez abierta a la mirada, que entonces permanentemente acaricia el universo y torna difusa, complicada, imposible, la separación del ser y del mundo; es como la voz que al mismo tiempo es y ya no es del cuerpo; generada en el interior, sólo encuentra su existencia una vez que es exhalada y así, hubo sido y sin dejar de serlo, ya no es más del cuerpo; algo que es y deja de ser en el mismo momento

en que está siendo; al igual que la mirada, que es de quien posa el ojo que mira, pero traspasa sus fronteras; la mirada expande al ser, pues no tiene más límite que el de lo que quiere alcanzar y puede llevar al sujeto, sin que se traslade, a espacios y situaciones más allá de su volumen, puede posicionarlo junto a otra persona, hacerlo partícipe de un evento o distanciarlo del momento y lugar en el que se encuentra, o hacerlo reticente a lo que se comenta: “Me miras y no me miras, estás aquí y sé, por tu mirada, que no estás más conmigo” (Yourcenar). La mirada es el ser en toda su plenitud, pues abarca todo aquello que lo constituye.

Pues el ser también es por aquello que atraviesa sus fronteras, lo que toca y penetra la piel y eso que se va, sigue siendo cuerpo y llega al otro para constituirlo a él y a la vez constituirse a sí. Por esto también, “lo que vemos no vale –no vive– a nuestros ojos más que por lo que nos mira” (Didi-Huberman, 1997:13), puesto que el ser, que es cuerpo, es una totalidad inacabada, siempre abierta, siempre en busca de romper su discontinuidad y volverse continuidad de otro; ese inacabamiento de los cuerpos es el que da la posibilidad de surgimiento del erotismo, que, como dice Lacan, es la imagen del cuerpo propio en sentido amplio; el ser abre su discontinuidad; en tanto que totalidad, al deseo de fusionarse con otra discontinuidad; es decir, se abre a la continuidad, a la unión de dos totalidades, de dos discontinuidades, pues lo que está en “juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas” (Bataille, 2005:23), transformándolas en sus propias formas que “son la indistinción, la confusión de los objetos” (2005:23). Así, en el juego erótico se trata de introducir “toda la discontinuidad de la que el mundo es capaz” (2005:23).

Por eso es posible pensar que “el erotismo es la aprobación de la vida hasta en la muerte” (2005:15), en la que sin duda es el cuerpo, por sí y para sí, el que la hace posible, pues el cuerpo es la certidumbre, la única que realmente se tiene, no sólo de la vida sino de la contundencia de la muerte, o a la inversa. El sentido es contingente y la racionalidad misma sería incomprensible si no se supiera que está atravesada por la facticidad y la finitud, de ahí el que “toda la operación del erotismo [tenga] como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento” (2005:22).

El erotismo se anuncia con la mirada que entonces penetra y a la vez permite ser invadido por aquello que es mirado; es entonces experiencia del encuentro y fusión de dos totalidades nunca acabadas, discontinuidades que están dispuestas a fusionarse y volverse continuidad, encabalgamiento, fluidos de fuerzas en interacción.

Un *crescendo* vuelve este juego aún más poderoso cuando lo que se mira es arte; en palabras, filosas como suelen serlo, de Marguerite Yourcenar “es peligroso exponerse a las emociones que proporciona el arte cuando uno ha resuelto abstenerse de vivir” (1993:144). Así o al revés: “es peligroso exponerse a las emociones que proporciona la vida cuando uno ha resuelto abstenerse del arte...”.

Ha llegado el momento de instalarse en medio de otra certeza y afirmación—ahora de Merleau-Ponty— que ha pasado más o menos inadvertida o ha generado tal impacto que no se ha podido salir del arrobamiento para explorarla en toda su magnitud o tal vez a muchos no les diga nada; quién sabe, pero el olfato fenomenológico dice que si con algo se puede comparar al cuerpo es con la obra de arte.<sup>19</sup>

El cuerpo, el ser, es, ante todo, devenir, sensaciones, tensiones, afecciones, pulsiones, distenciones, tendencias; su fundamento es el contacto, el ser en el mundo en tanto experiencia de lo sensible, experiencia vivida, sensitiva, corpórea que es previa a toda objetividad, a toda subjetividad; es incluso aquélla que las hace posibles, y no sólo a la objetividad y a la subjetividad sino a la experiencia de cosas tales como la naturaleza y la cultura, pues el cuerpo es, exactamente, el punto de unión de ambas (Guzmán, 2009) y por eso también es el que, incluso, hace posible pensarlos y pensar su relación.

El ser es “sensibilidad, carne, no materia, no espíritu, sino mezcla primordial [...] realidad previa y general que no sabe todavía de separaciones y distinciones; sensación intensiva que ya no se identifica con un hecho físico pero que todavía no se cierra en una realidad mental. La carne es, precisamente, el elemento estético: el objeto, el fundamento y la realidad del arte; la obra de arte primordial de la que toda obra particular es concreción y determinación, forma superior [...] La obra

<sup>19</sup> Véase la *Fenomenología de la percepción*.

de arte es cuerpo vivo que expresa la corporalidad viviente del mundo; carne sublime en la que se recoge e intensifica la carne del Ser (Ramírez Cobián, 1996:45-46).

La obra de arte u objeto estético es aquél que sólo existe en tanto que es percibido,<sup>20</sup> y de ninguna otra manera: una obra de arte es algo que hay que ver u oír, no se puede platicar;<sup>21</sup> no hay algo que haya que imaginar, representar o reflexionar. Lo que hace estético a un objeto es algo que se encuentra en él mismo pero que demanda una actitud adecuada para ser captado, pues si en lugar de entregarse a una experiencia puramente perceptiva hay un desvío hacia otro tipo de actitudes y actos (conceptualizar, reflexionar, analizar), la experiencia sensible se pierde y no acontece la experiencia estética. Así, el objeto estético es un objeto percibido, y la percepción es el acto por excelencia a través del cual hay que dirigirse a una obra de arte. No es algo que requiera otra función de la mente más que la de una atenta y extasiada entrega al acto de percibir; pues en la percepción de un objeto estético invariablemente el recorrido es de una experiencia a su sentido, del acontecimiento a la idea, nunca al revés: el pensamiento reflexivo es absolutamente incapaz de competir con la potencia estética de la percepción inmediata.

La obra de arte es un ser sensible, una totalidad de cualidades sensibles que se presentan ante la aprehensión perceptiva; ello no significa que la obra de arte sea sólo un ser sensible, significa que el contenido de la obra sólo se da en su ser sensible mismo. No se trata de negar la existencia de un sentido en el objeto artístico, sino de mostrar que él no existe antes ni por fuera de la realidad concreta de ese objeto, pues, incluso, lo representado en una obra de arte –el asunto, el tema, los conceptos– es un elemento más del fenómeno estético. Lo que lo puede hacer especialmente relevante es la manera como es expresado, el modo singular en que es producido a través

<sup>20</sup> Cualquier objeto puede existir bajo diversas modalidades (percibido, recordado, imaginado, representado), pero el objeto estético, se ha dicho, sólo existe para la percepción.

<sup>21</sup> La diferencia entre la percepción no estética y la estética no es de naturaleza o simplemente de grado, sino de intensidad. El arte intensifica de forma expresa a ciertas estructuras del mundo percibido ordinariamente.

de la totalidad del fenómeno estético. El sentido remite a la expresión y es ella la que explica a la representación –cuando la hay– y no al revés. El sentido estético no es una significación intelectual, sino una significación encarnada que emana del objeto, que hay que percibir.

Por supuesto, si la percepción es el acto estético por excelencia y si el objeto estético es un objeto percibido, el sujeto del acto perceptivo no puede ser sino el cuerpo, la corporalidad viviente que aprehende a la obra de arte como una totalidad –pues es una totalidad– debido a que sus partes sólo tienen valor por la singular manera como se relacionan entre sí.

Cuerpo y obra son totalidades nunca acabadas, siempre en proceso, en las que en el acto perceptivo lo contingente aparece como necesario;<sup>22</sup> el todo se anticipa a sus partes, la conclusión se antedata a sus premisas y los datos del problema no son anteriores a su solución;<sup>23</sup> es precisamente ese acto que crea de una vez, junto con la constelación de los datos, el sentido que los vincula (Lévy-Strauss, 1975); no solamente descubre el sentido que éstos tienen, sino que también hace, más bien, que tengan un sentido.

La unidad del cuerpo –como la de la obra de arte– opera según una relación dinámica y expresiva, es la unidad de un sentido, de un comportamiento, de un funcionamiento, de ahí que no sea comprensible sin el mundo al que apunta y en el que la acción corporal –o de la obra de arte– se despliega y actualiza; por ello, entre el ser del cuerpo y el ser de la obra de arte hay esclarecimiento recíproco y, todavía más, similitud o analogía ontológica: la unidad de la corporalidad es inseparable de la unidad del mundo y al revés y la obra de arte no es materia, sensación, cosa; tampoco es imagen, idea o significado, es carne, materia viva, idea sensible, sentido operante.

La relación entre el cuerpo y la obra de arte no es de correspondencia formal. El cuerpo es el sujeto de la experiencia estética. El que

<sup>22</sup> Pues pudieron haber sido de cualquier otra forma, meras contingencias, pero al ser como son lo que fue contingente se vuelve necesario.

<sup>23</sup> Suya es, pues, la cualidad de presentar el todo y las partes al mismo tiempo, y con ello descubrir, también, lo que no son.

hace la obra de arte es un cuerpo y también es un cuerpo quien la aprehende, la vive y la despliega en sí. En principio es por el cuerpo que el objeto estético es retomado y asumido para que, en cierto modo, pase de la potencia al acto. Es por el cuerpo igualmente que hay unidad del objeto estético. A su vez, el acto creador es un acto corporal y del cuerpo: todo lo que el artista sabe ha pasado en el cuerpo. Creación y contemplación son acciones corporales.

En el encuentro de dos totalidades se da la experiencia estética, 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 involucran a las sensaciones y a las pasiones, un régimen constituido a partir de una constelación dinámica de tensiones y de 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.<sup>24</sup>

Pues estas totalidades también son tales porque sacrifican cualidades sensibles en aras de la adquisición de cualidades inteligibles. Las obras de arte siempre sacrifican cosas del tiempo, cosas del espacio; el cuerpo discrimina y minimiza la magnitud de su umbral perceptivo, y en esos devaneos, en los que la percepción misma está informada culturalmente, la inteligibilidad se cuele y se materializa en sentidos, a veces en significaciones y ocasionalmente en significados plenos.

Encuentro de dos totalidades, como en el erotismo –de ahí que sea extremadamente complicado diferenciar la experiencia estética de la experiencia erótica, ¿son diferentes?–, donde dos discontinuidades se funden, y en esa unión se crean y construyen cada vez, todas las veces, haciendo que cada totalidad tenga sentido por el encuentro con la otra, sentido explosivo que construye su propio tiempo, su propio espacio fuera de lo ordinario, su propio sentido.

Una totalidad: el cuerpo, el ser, que es, ante todo, devenir, sensaciones, tensiones, afecciones, pulsiones, distenciones, tendencias; su fundamento es el contacto, el ser en el mundo en tanto experiencia de lo sensible, experiencia vivida, sensitiva, corpórea. Otra totalidad:

<sup>24</sup> Esta reflexión ha sido elaborada por Raymundo Mier en el desarrollo de sus cursos.

el arte que es, también, antes que todo, sensibilidad, gloria y derrota de la percepción, experiencia vivida, sensible, corpórea, un mundo de tensiones, afecciones, distenciones, tendencias, universo que puede suprimir o elongar el tiempo o perpetuarlo en la prolongación del sonido; o bien, comprimir, distorsionar o, mejor aún, reconstruir el espacio, modificar su aparente evidencia, y todo ello sin perder la capacidad de ser todo y partes a la vez.

El cuerpo, una vez que ha nacido o, incluso, la posibilidad misma de que nazca, es intencionalidad; el arte, una vez que ha nacido o, incluso, la posibilidad misma de que nazca, es intencionalidad. Cuerpo y arte habitan el mundo de la vida intencional, y es en su encuentro cuando es posible la experiencia estética que se da –parafraseando a Lévi-Strauss–, cuando el ser humano se encuentra consigo mismo, cuando dos estructuras –totalidades inacabadas– se miran, mutuamente, y se reconocen.<sup>25</sup> Como en la experiencia erótica, en la que en el encuentro de dos totalidades –dos cuerpos– se miran mutuamente, se reconocen y se fusionan perdiendo por un momento sus propias fronteras.

El cuerpo y el arte son, en principio, por sí mismos y para sí mismos, lo cual implica que son en sí, para sí y para sí en correspondencia con otro; son totalidades que se construyen permanentemente en y por el otro, pero que nunca dejan de ser; son inacabadas y por ello siempre abiertas a un nuevo acontecer, a una nueva elaboración, a otra mirada, a un nuevo devenir, a una nueva interpretación; su sentido y significación nunca se agotan; siempre están dispuestos a fusionarse con otra totalidad, con otra discontinuidad, dispuestos, pues, a jugar el juego del erotismo.

Cuerpo y arte son la realización de una verdad; vivimos y padecemos sus sentidos y significados, los “elaboramos con nuestra propia carne; pero, al mismo tiempo, ese significado se impone, niega la distancia y entra en nosotros” (Sartre, 2005:93); nuevamente, ingreso

<sup>25</sup> Son varios los trabajos en los que Lévi-Strauss habla sobre arte; una dirección para su seguimiento se encuentra en “La ciencia de lo concreto”, que aparece en Lévi-Strauss, 1975. Algunos vínculos entre cuerpo, arte y experiencia estética se detallan en Guzmán, 2009 y 2010a.

al que apuesta la seducción, posible, entonces, por el erotismo, comprobación encarnada de una experiencia de encuentros.

Pues sobre todo, la condición de posibilidad de ser, –para el cuerpo, el arte y el erotismo– es el otro, puesto que se constituyen como tales exactamente en el punto de encuentro entre la entidad y algo más: “las cosas que percibo no serían verdaderamente el ser más que si yo supiera que son vistas por otros, que son presumiblemente visibles para todo espectador que merezca este nombre. El ser en sí no aparecerá más que después de la constitución del otro” (Merleau-Ponty, 1964:205). Y ese punto de encuentro, esa relación es, ante todo, de sensibilidades: acto de la mirada, acto de la percepción.

Y la sensibilidad hace sentido, y toda revelación del sentido es una autorrevelación que no está exenta de la contingencia; todo sentido es inmanente, carnal, viviente; no hay algo así como sentidos dados de antemano, así como no hay cuerpos ni actos eróticos dados de antemano, ni obras de arte que no sean más que en el momento de encuentro con alguien que las mira, las recibe y les da su condición de existencia, como a los cuerpos mismos, como a los sentidos mismos. Así, el sentido, lo sentido, es encuentros, tensiones, pulsiones, dinamismos, advenimientos, conquistas supeditadas a las contingencias de una cultura, una formación, un deseo, una actitud.

Pues “somos cuerpo”, y el sentido se crea precisamente en la experiencia, en el proceso de la existencia –corporal, personal, social–; el sentido no está meramente dado ni es simplemente una construcción subjetiva; por ende, nunca es un dato unívoco y definitivo, un hecho. “Es por esto que nunca lo podemos saber –domar, definir–, pues siempre hace jugar una dimensión de latencia, una zona de indeterminación, un margen de sinsentido” (Ramírez Cobián, 1996:47).

Así, la danza es cuerpo, y el cuerpo es como una obra de arte, y la danza es siempre un tanto seductora, siempre un tanto erótica. Triplicada contundencia. Cuerpo y danza y erotismo, totalidades cada una de suyo compleja que se vuelven más poderosas aún por tener como condición de existencia el ser y estar en interrelación. Entonces, ¿cómo descifrar ese entramado? Como si fuese necesario descifrarlo, pues ya no es menester comprenderlo y trasladarlo al mundo de la palabra y la representación, donde, con un poco de suerte y de dis-



ciplina, podría, presumiblemente, llegar a conocerse. Es, entonces, lugar de la experiencia, anclaje de la mirada.

La comunidad humana es ante todo experiencia, una comunidad sensible, corpórea; el otro es para mí un ser sensible, un gesto, una fisonomía, un ingrediente intensivo de mi mundo antes que una conciencia o una voluntad. Aquí, ese otro sensible vale igual para otro cuerpo o para una obra de arte. Lo que se tiene ante la danza es una potenciación, pues resulta que la obra de arte, de por sí ya ente sensible, seductor, está a su vez hecha de cuerpos, seres sensibles siempre un poco eróticos: “quienes van por la pasión y el deseo hasta ese ser saben todo lo que hay que saber” (Merleau-Ponty, 1964:31).



*Legend Lin Dance Theatre.* Fotografía: Ricardo Ramírez Arriola.

La danza es una exigencia de continuidad, demanda, para existir, la pulsión del movimiento permanente, hecha por cuerpos, por discontinuidades; es, a su vez, como el erotismo, no sólo una promesa de continuidad sino la continuidad misma; por eso los cuerpos, que son sensibilidades que permanentemente están en contacto con otros cuerpos, con otras sensibilidades, con otras totalidades, encuentran

a la danza seductora, y en ella –en obras dancísticas que también son totalidades–, un momento de vivencia erótica y –en ocasiones– explosiva, pues implica abrirse a la continuidad de dos totalidades a la vez, la del cuerpo y la de la danza, o mejor dicho, a una totalidad mayor, más poderosa, puesto que en su interior cuenta con totalidades ya de por sí embriagadoras.

El erotismo aparece como una promesa de realización del cuerpo, y la danza es una sublime realización del cuerpo. Si somos a partir de lo que nos mira, imposible no dejarse atrapar por la potencia, el juego, la caricia, el devenir, la organicidad, los horizontes, las coordenadas de esa mirada que es erotismo del cuerpo, seducción de la danza.

Si tuviera que elegir entre el destino  
de ser un hombre que sabe cómo y  
por qué una cosa es eso que llamamos *bella*,  
y el de saber lo que es sentir,  
creo que elegiría la última,  
con la reserva mental de que este conocimiento,  
si fuera posible  
(y me temo que no sea ni tan siquiera concebible),  
me revelaría en seguida todos los secretos del  
arte.

PAUL VALÉRY

## Bibliografía

- Bataille, Georges (2005), *El erotismo*, Tusquets, México.  
 Baudrillard, Jean (1997), *De la seducción*, Rei, México.  
 Deleuze, Gilles (1989), *Lógica del sentido*, Paidós, Barcelona.  
 \_\_\_\_ (2002), *Francis Bacon. Lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid.  
 Dewey, John (2008), *El arte como experiencia*, Paidós, Barcelona.  
 Didi-Huberman, Georges (1997), *Lo que vemos, lo que nos mira*, Manantial, Buenos Aires.  
 \_\_\_\_ (2002), *Le Danseur des Solitudes*, Les Éditions de Minuit, París.

- Gell, Alfred (1998), *Art and Agency. An Anthropological Theory*, Oxford University Press, Oxford.
- Guzmán, Adriana (ed.) (2009), “Presentación” y “Cuerpo: engendramiento de lo estético”, *Boletín de Antropología*, órgano oficial del INAH, núm. 87; “Reflexiones encarnadas: antropología del cuerpo”, septiembre-diciembre, INAH, México.
- \_\_\_\_ (resp. del núm.) (2010), “Editorial: la danza, quehacer del cuerpo” y “Cuerpo y danzar: movimiento en concupiscencia”, *Revista Regiones. Suplemento de Antropología*, número 40, enero-marzo, [www.suplementoregiones.org].
- \_\_\_\_ (2010a), “El cuerpo de la estética o la estructura inconsciente del cuerpo humano”, en Olavarría, Bonfiglioli, Millán (coords.), *Lévi-Strauss: un siglo de reflexión*, UAM / Juan Pablos, México.
- \_\_\_\_ (2013), *Revelación del cuerpo. La elocuencia del gesto*, Plaza y Valdés / INAH, México.
- Houseman, M. y C. Severi (1994), *Naven ou le donner à voir. Essai d'interprétation de l'action rituelle*, CNRS, Maison des Sciences de l'Homme, París.
- Jay, Martin (2009), *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*, Paidós, Buenos Aires.
- Lévi-Strauss, Claude (1975), “La ciencia de lo concreto”, en *El pensamiento salvaje*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964), *Signos*, Seix Barral, Barcelona.
- \_\_\_\_ (2000), *Fenomenología de la percepción*, Península, Barcelona.
- Mier, Raymundo (2009), “Cuerpo, afecciones, juego pasional y acción simbólica”, *Antropología. Boletín Oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, número 87; “Reflexiones encarnadas. Antropología del cuerpo”, Adriana Guzmán (ed.), septiembre-diciembre, México.
- Ramírez Cobián, Mario Teodoro (1996), *Cuerpo y arte. Para una estética merleau-pontyana*, UAEM, México.
- Ramos Smith, Maya, y Patricia Cardona (dirs.) (2002), *La danza en México. Visiones de cinco siglos*, vol. 1, Ensayos históricos y analíticos, Conaculta / INBA / Cenidi-Danza, México.
- Sartre, Jean-Paul (2005), *Bosquejo de una teoría de las emociones*, Alianza, Madrid.
- Schechner, Richard (2003), *Performance Theory*, Routledge, Reino Unido.

- Turner, Victor (1982), *From Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*. PAJ Publications, Nueva York.
- \_\_\_\_ (1985), *On the Edge of the Bush. Anthropology as Experience*, Edith L. B. Turner (ed.), The University of Arizona Press, Tucson.
- \_\_\_\_ (1988), *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, Nueva York.
- \_\_\_\_ y E. Bruner (eds.) (1986), *The Anthropology of Experience*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago.
- Viveiros de Castro, E. (1998), "Cosmological deixis and amerindian perspectivism", *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4 (2), pp. 469-488.
- Yourcenar, Marguerite (1993), *Alexis o el tratado del inútil combate*, Alfguara, México.

### Imágenes

- Rachewiltz, Boris de (1963), *Bailarín Laka (Chad, África), Eros negro*, Sagitario Ediciones, Barcelona.
- Ramírez Arriola, Ricardo (fotografía), Legend Lin Dance Theatre.

Recibido: 1º de octubre de 2012  
Aprobado: 27 de febrero de 2013