

Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad.
Nº7. Año 3. Diciembre 2011-marzo 2012. Argentina. ISSN: 1852-8759. pp. 75-87.

El gesto analógico. Una revisión de las ‘técnicas del cuerpo’ de Marcel Mauss

The analogical gesture. A review of the “techniques of the body” of Marcel Mauss

Jaime de la Calle Valverde*

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

jdcalles@poli.uned.es

Resumen

A la concreción de un gesto, de una postura o de un movimiento se llega por muchas vías. Una de ellas, poco explorada por la Antropología y por la Sociología, es la vía analógica. Es la vía que toman las personas que colonizan nuevos espacios gestuales trasladando particulares matrices de gestos de unos ámbitos de su vida cotidiana a otros. Se hace una lectura crítica del artículo clásico de Marcel Mauss sobre las “técnicas del cuerpo” y se proponen otras vías para interpretar la naturaleza de los gestos, de las posturas y de los movimientos. Dos ejemplos etnográficos ilustran las reflexiones.

Palabras clave: analogía, gesto, movimiento, cuerpo, autopoiesis, Marcel Mauss

Abstract

A gesture is reached by many different paths. One of these, little explored by anthropologists or sociologists, is the analogical. This is the path taken by those people who colonise new gestural spaces by transferring gestures from one part of their lives to others. After a critical reading of Marcel Mauss's classic article on "body techniques", we propose other ways to interpret the nature of the gestures, positions and movements. Two ethnographic examples illustrate these reflections.

Keywords: analogy, gesture, movement, body, autopoiesis, Marcel Mauss

* Doctor en Ciencias Políticas y Sociología. Profesor ayudante en el Departamento de Sociología de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), España.

El gesto analógico. Una revisión de las "técnicas del cuerpo" de Marcel Mauss

1. Las técnicas del cuerpo en Marcel Mauss

En 1934, Marcel Mauss presentó a la *Société de Psychologie* un artículo con el nombre de "Técnicas y movimientos corporales", publicado dos años después, y que en numerosas ocasiones ha sido referido como precursor del interés de la teoría social contemporánea por el cuerpo. De la lectura e interpretación de su texto (y de otras obras posteriores del autor) se deduce que Mauss sólo exploró una parte de la naturaleza del gesto y del movimiento, siempre en consonancia con la teoría social más exitosa de su época. En este artículo se lleva a cabo una revisión crítica de aquél artículo clásico. Sus interpretaciones no son erróneas, sino que son insuficientes para abarcar la naturaleza de las matrices de gestos. No se trata, pues, de desechar la teoría maussiana de las técnicas corporales sino de sacar a la luz lo que precisamente ignoró. Ese es el propósito de este artículo.

El *objetivo* del artículo de Mauss era reivindicar para la sociología un espacio que consideraba intersticial entre diferentes ciencias. El cuerpo, sus gestos y movimientos, se situaban, a su parecer, en "tierras sin cultivar", espacio difuso y poco delimitado, a caballo entre diferentes disciplinas científicas. La *metodología* utilizada para defender la pertinencia de un análisis sociológico de los gestos y movimientos del cuerpo nos resulta hoy un acercamiento preliminar más que un modelo para un análisis denso: construir una teoría partiendo de "una simple y pura descripción de las técnicas corporales" (Mauss, 1934:337). Mediante un sencillo ejercicio comparativo exponía: "Sé perfectamente que el andar, que el nadar como las demás cosas de este tipo, son específicas de determinadas sociedades. Sé que los polinesios no nadan como nosotros y que mi generación no ha nadado como lo hace la generación actual" (Mauss, 1934: 337). Transculturalidad e histo-

ricidad que afloraban de sus observaciones como razones de tipo social para reivindicar la pertinencia de la investigación sociológica sobre el cuerpo. Arropado por diversos ejemplos, afirmaba que "la posición de los brazos y manos mientras se anda constituye una idiosincrasia social y no es sólo el resultado de no sé qué movimientos y mecanismos puramente individuales, casi enteramente físicos (Mauss, 1934: 339).

Así pues, la sociología tenía cosas que decir en un terreno que, entonces, resultaba más apto para la biología y para la psicología. Paradójicamente, la reivindicación social en el estudio de los gestos y movimientos del cuerpo, no le impidió defender una "postura" interdisciplinar: "lo que hace falta es un triple punto de vista, el del *hombre total*" (Mauss, 1934: 340).

Esta reivindicación sociológica de las técnicas del cuerpo quedaba asentada al teorizar, a continuación, sobre la *transmisión de las técnicas del cuerpo y la naturaleza social de dicha transmisión*. Mauss no atendió tanto al origen de las técnicas como a su transmisión; algo que era propio de la sociología clásica de inspiración durkheimiana. De ahí que, dado el carácter social de su proposición, encuentre que la educación es la principal fuente del conocimiento y aprendizaje de las técnicas corporales, situándola en el mismo lugar que la imitación:

Se imponen otra serie de hechos, en cualquiera de los elementos del arte de utilizar el cuerpo humano, dominan los hechos de la educación. (...) El niño, el adulto, imita los actos que han resultado certeros y que ha visto realizar con éxito por las personas en quien tiene confianza y que tienen una autoridad sobre él. El acto se impone desde fuera, desde arriba, aunque sea un acto exclusivamente biológico relativo al cuerpo (Mauss, 1934: 340).

Aprendizaje a través de la educación e imitación compartían el honor de estar en el origen de las técnicas corporales. “El acto se impone desde fuera”. El gesto es cosa dada.

Una vez reivindicada la pertinencia de examinar los gestos y movimientos del cuerpo al trasluz de la Sociología, el siguiente paso es *definir y acotar el objeto de estudio*.

Denomino técnica al acto *eficaz tradicional* (ven, pues, cómo este acto no se diferencia del acto mágico, del religioso o del simbólico). Es necesario que sea *tradicional* y que sea *eficaz*. No hay técnica ni transmisión mientras no haya tradición. (...) Ahora bien, ¿cuál es la diferencia entre el acto tradicional eficaz de la religión, el acto tradicional, eficaz, simbólico, jurídico, los actos de la vida en común; ¿cuál es la diferencia entre los actos morales por un lado y el acto tradicional técnico por otro? La diferencia es que su autor lo considera *como un acto de tipo mecánico, físico o físico-químico* y que lo realiza con esta finalidad. Vista la situación no nos queda más que decir que nos hallamos ante las técnicas corporales. El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural, o más concretamente, sin hablar de instrumentos diremos que el objeto y medio técnico más normal del hombre es su cuerpo (Mauss, 1934: 342).

Las palabras de Mauss son algo ambiguas en relación a los actos, gestos o movimientos que entran a formar parte del estudio sociológico. Mauss vio que la sociedad impone improntas ideológicas sobre los gestos del cuerpo como muestra Schmitt (1991) al hablar de la moral de los gestos, o Vigarillo (2005) al hablar de las disciplinas de los cuerpos en las cortes europeas de los siglos XVI, XVII y XVIII.¹ Pero la diferencia que establece Mauss entre un acto moral y un acto tradicional técnico no parece aclarar si los gestos simbólicos o morales, por ejemplo, son equivalentes a los gestos y movimientos orientados a un fin práctico que parecen ser los que él identifica como técnicos; actos de la vida ordinaria como andar, dormir, comer...²

La “tradicición” de los actos que defiende representa el papel regulador y modelador de la sociedad y el carácter consensuado y transmisible de sus conocimientos, mientras que la “eficacia” representa una visión de la técnica orientada a objetivos instrumentales o, si se prefiere, productivos³, si bien

¹ Véanse también las transformaciones del comportamiento en el proceso civilizatorio descrito por Elias (1993).

² Ambigüedad que permanece en 1947, cuando se publican sus lecciones del Instituto de Etnografía, tres años antes de su muerte.

³ Visión instrumental reconocida por Bernard, para quien la concepción maussiana del cuerpo reposa “en el postulado de

tampoco desarrolla lo que entiende como “eficacia” del acto técnico, ni más adelante, cuando clasifica las técnicas corporales “en relación con su rendimiento” (Mauss, 1934: 345).

Estos conceptos que utiliza sin desarrollar en exceso eran corrientes entonces para la psicología. Reconoce, en una pequeña referencia, que el mayor progreso de la psicología en los últimos años ha sido en el área de la “psicotécnica” (Mauss, 1934: 355), pues para cuando Mauss escribe su artículo dicha rama de la psicología ya había explorado las técnicas del cuerpo para adaptar el cuerpo obrero al trabajo industrial al amparo de una ideología sustentada en los conceptos de eficacia y rendimiento⁴.

Este es, resumido, el grueso de su pensamiento sobre las técnicas corporales extraído de su artículo de 1934. A veces ambiguo, se completa y adquiere más sentido cuando leemos sus notas en los apuntes de etnografía descriptiva publicados en 1947. Sus apuntes ofrecen una contextualización de las técnicas corporales en un cuadro mayor en torno a la “tecnología” y que sólo con algunos comentarios poco claros aparecía en su artículo específico sobre las técnicas del cuerpo.

En el *Manual de Etnografía*⁵ se dividen los capítulos en bloques que pretenden abarcar los aspectos más variados de cualquier universo social y cultural para conseguir “enseñar a *observar* y clasificar los fenómenos sociales” (Mauss, 2006: 21).

El bloque dedicado a la tecnología comienza con la descripción de las “técnicas del cuerpo”, de las que dice: “Algunas técnicas presuponen la sola presencia del cuerpo humano... (...) El conjunto de los hábitos del cuerpo es una técnica que se enseña y cuya evolución no está terminada” (2006: 50). Por

que todas las actitudes y actos corporales son utilitarios e instrumentales” (1994:179).

⁴ En 1930, cuando Léon Walther publica “Quelques chapitres de la technopsychologie du travail industriel”, informa que desde el último cuarto del siglo XIX se están haciendo esfuerzos para conocer los mecanismos interiores y exteriores de los movimientos humanos. El trabajo industrial manual obliga a los individuos a generar nuevos gestos, especialmente adaptados a las tareas que van a llevar a cabo. Los encadenamientos de gestos y movimientos quedan sometidos a las necesidades de la producción fabril, que les da sentido (Walther, 1930: 169). Según Vigarillo (2007) diferentes fases de la sociedad industrial han exigido y producido diferentes visiones del cuerpo. En un período que sitúa entre las guerras mundiales crece un interés por el micromovimiento, la coordinación de las manos, el ajuste de los dedos, atención del trabajador a los gestos (2007: 64), que nos recuerda las descripciones de Walther.

⁵ Publicado en 1971 en español bajo el título de *Introducción a la Etnografía*.

lo tanto las técnicas del cuerpo implican "la sola presencia del cuerpo humano".

Tras éstas, describe las "técnicas generales de usos generales", caracterizadas "por la presencia de un instrumento" (Mauss, 2006: 52). Define un tercer grupo de técnicas en función de la especialización del trabajo en cada sociedad y las llama "técnicas generales de usos especiales o industrias generales de usos especiales" (técnica de la cestería, la alfarería). Quedan aún las "industrias especializadas de usos especiales", que define como un conjunto de técnicas que concurren para satisfacer "el consumo". A partir de ahora la técnica queda oculta por la importancia concedida a los fines y objetivos de la industria: "En adelante, los momentos técnicos ya no son los únicos momentos importantes, pues el objetivo perseguido se impone incluso a los aspectos de la técnica" (Mauss, 2006: 75).

Así, para la catalogación y descripción de las técnicas del cuerpo Mauss toma sólo aquellas en las que aparece únicamente el cuerpo humano, desechando todas aquellas en las que aparece un instrumento. A medida que la técnica se hace más compleja los comentarios relativos a las descripciones de los gestos o los movimientos del cuerpo son más difíciles de entresacar. El cuerpo queda ya subsumido por el papel otorgado al instrumento, a la herramienta o a la máquina; el cuerpo es ya mero apoyo mecánico. El objetivo de la máquina es superior a la descripción de las técnicas por las que se consigue.

Esta es la primera de las ausencias en la teoría maussiana del cuerpo-técnica. Se examinarán dos ausencias más, una que deriva de la concepción racional del gesto (técnico) y la otra que deriva de su carácter analógico, que es la que interesa a este artículo.

2. Imitación y aprendizaje. La naturaleza "clásica" del gesto y del movimiento

A la concreción de un gesto se llega por muchas vías. Mauss exploró el aprendizaje y la imitación. Reconocía la vía creadora, pero no le concedió la importancia otorgada a las otras dos.

Estas tres posibilidades teóricas no son, sin embargo, originales de Mauss. El tema venía tratándose desde finales del XIX por clásicos de la sociología, especialmente Tarde y Durkheim⁶. Ambos au-

tores discutieron sobre el sentido y naturaleza de la imitación que, sin referencia expresa a los gestos, iba orientada a explicar las bases del comportamiento humano. En esa discusión se debatirá sobre el acto creador, sobre el acto ya dado, sobre el aprendizaje del acto, sobre su imposición, y sobre la imitación; los temas que retomará Mauss posicionándose del lado durkheimiano.

Tarde expuso en *Las Leyes de la Imitación* (or. 1890) su teoría sobre la naturaleza de la sociedad, basada en *invenciones* e *imitaciones*. Y la prolongó en 1893 en *La logique sociale*.

[Los hechos sociales y las transformaciones sociales] se explican por la aparición, en cierto modo accidental en cuanto al lugar y al momento, de algunas grandes ideas, ó mejor, de un número considerable de ideas pequeñas ó grandes, fáciles o difíciles, que generalmente pasan desapercibidas a su nacimiento, rara vez gloriosas, en general anónimas, pero ideas nuevas siempre, y que por razón de esta novedad me permitiré bautizar colectivamente como *invenciones* ó *descubrimientos*. Por ambos términos entiendo una innovación cualquiera ó un perfeccionamiento, por pequeño que sea, hecho en una innovación anterior, en cualquier orden de fenómenos sociales, idioma, religión, política, derecho, industria, arte. (...) Debe por tanto partirse de aquí, esto es, de iniciativas renovadoras que, aportando a la par necesidades nuevas y nuevas satisfacciones al mundo, se propagan inmediatamente o tienden a propagarse por imitación forzada o espontánea, electiva o inconsciente, con mayor o menor rapidez, pero con regularidad, a modo de onda luminosa o de una familia de termites. (...) Socialmente todo son invenciones e imitaciones, y éstas son los ríos donde aquellas son las montañas (1907: 22-23).

Continúa su argumento: si nada se imitara no habría repetición y estaríamos hablando de un mundo "en que nada se parezca ni se repita, hipótesis extraña, pero en rigor inteligible; un mundo en que todo sea imprevisto y nuevo; en que sin memoria alguna en cierto modo, la imaginación creadora se deje llevar..." (Tarde, 1907: 25); tal mundo sería imposible de conocer científicamente al excluirse toda posibilidad de semejanza y repetición.

Toda imitación deriva o tiene su origen en un accidente, una invención; su aceptación y difusión da lugar a las regularidades a las que deben dedicarse el sociólogo y el historiador, dejando de lado la sensación de caos que generan los fenómenos sociales; pero considerando que los hechos irrepitibles o únicos son importantes aduce que son el objeto de la "filosofía social", mientras que su repetición y multiplicidad lo son de la "ciencia so-

⁶ Y, de forma menos escolástica, por autores diversos, algunos de ellos en el contexto de la teoría evolucionista (Días, 2005).

cial” (Tarde, 1907: 34). La parte accidental, transformadora, creativa acaba siendo un epifenómeno de la imitación.

Interesante para este trabajo es su distinción entre una imitación “presocial”, “social” y una acción “creativa” (supra-social):

Así, pues, todo acto de percepción, en cuanto implica un acto de memoria, es decir, siempre, supone una especie de hábito, una imitación inconsciente de sí mismo por sí mismo. Esta, evidentemente, nada tiene de social (...) Yo diría mejor *presocial* o *subsosocial* (...) Pero si la idea o la imagen recordada ha sido originariamente depositada en el espíritu por una conversación o una lectura; si el acto habitual ha tenido por origen la vista o el conocimiento de una acción análoga de otro, esta memoria y este acto son hechos sociales a la par que psicológicos; esta es la clase de imitación de que tanto he hablado anteriormente. Son estos una memoria y un hábito, no individuales, sino colectivos (Tarde, 1907: 101-102). (...) Para innovar, para descubrir, para despertarse un momento de su sueño familiar o nacional, el individuo debe salirse momentáneamente de su sociedad. Teniendo esta audacia extraordinaria, es supra-social, más bien que social (Tarde, 1907: 114).

La sociedad es imitación. Tarde valora más una imitación “social” que el hecho de imitarse a sí mismo que considera “presocial”. El ser supra-social es innovador; ello exige salirse, siquiera puntualmente, de la sociedad.

Sin embargo, la invención no ocupa un lugar tan visible en su teoría de la sociedad, pese a entender que está en la base de los actos y los pensamientos imitativos. Las invenciones (o “descubrimientos”) serían “descubrimientos accidentales hechos por el gusto de descubrir, simples juegos de imaginación naturalmente creadora” (Tarde, 1907: 121), pero también son el resultado de mezclas, de imitaciones previas, sedimentadas en la sociedad o en ciertos individuos, y cuya combinación novedosa produce un descubrimiento o imitación (Tarde, 1907: 168). La relación en el plano social entre imitación e invención es que “nos imitamos infinitamente más que innovamos” (Tarde, 1907: 125). O, “el progreso más bien ha estimulado la ingeniosidad de la imitación, que fecundado el genio inventivo” (Tarde, 1907: 167).

Su modelo explicativo de la sociedad parece autónomo y centrípeto. Un sistema informático que produjera un cierto número de innovaciones en miles de imitaciones combinadas y que introdujera una dosis de accidentalidad cada cierto tiempo daría una visión eterna de este modelo. De ahí sus buenas

palabras para la estadística –de la que espera haga realidad algún día “el don profético que se la otorga” (Tarde, 1907: 167) –, apoyadas por la argumentación de que el progreso infinito no es posible dado que lo que llama “la verdadera invención” se agota “puesto que el cerebro de una raza determinada no es susceptible de una extensión indefinida”. El lugar de la estadística se coronará cuando las civilizaciones hayan llegado a su fin y se muevan en un sentido circular, explotadas ya todas las invenciones, descubiertas ya todas las posibilidades, colonizado ya todo el cerebro humano. El modelo de Tarde, en este sentido, es cerrado, lo que concuerda con el pensamiento analógico que inunda su trabajo.

En 1895, en *L'état actuel des études sociologiques en France*, Durkheim critica a Tarde su noción de que todo hecho social es un producto de la imitación deviniendo la sociología en una indagación de hechos que se repiten por imitación.

[En la teoría de Tarde] toutes les pratiques, toutes les institutions collectives seraient dues à la généralisation d'une découverte, d'une invention qui s'est faite on ne sait comment, en un point quelconque de la société, et qui serait le produit d'un pur accident. Puisque d'autre part, d'après la définition de l'auteur, l'explication scientifique ne commence que là où commence la répétition, le fait en lui-même reste intelligible, il est parce qu'il est... (1975d: 86)⁷.

La naturaleza de la sociedad queda oculta. Pero no por el hecho de ocultar los accidentes que originan las novedades (Durkheim 1975a: 14), sino por el hecho de ocultar lo que Durkheim considera la base de la sociedad: su naturaleza imperativa y coercitiva.

Así, Durkheim también reconoce la existencia de la imitación, pero en sus orígenes se trata de un hecho social⁸, de una representación colectiva que se impone coercitivamente sobre las personas, quienes no pueden modificarlo a su antojo: el poder de expansión de un hecho social mediante la imitación es consecuencia de su carácter social y, por tanto, “obligatorio” (1988: 65-66).

El planteamiento de Durkheim no difiere del que esbozará Mauss años después. Pues Mauss “imita” la concepción durkheimniana de la imitación, como se puede concluir de la comparación del siguiente texto de Durkheim, extraído de *Educación*

⁷ Similar crítica se repetirá en 1915 (1975a: 115).

⁸ Y, en ningún caso, un fenómeno de la “psychologie intermentale”. Crítica y contracritica sobre el papel de la psicología en la comprensión de la imitación se pueden consultar en Durkheim, 1975c y 1975b.

y *Sociología* (1922), con el texto de Mauss, 12 años después, recogido en las primeras páginas de este artículo:

(Sobre las relaciones que sostiene el educador con el educando) 1. El niño se halla naturalmente en un estado de pasividad en todo punto comparable a aquél en que se halla artificialmente sumido el hipnotizado. Su conciencia no encierra todavía más que un reducido número de representaciones capaces de luchar contra las que le son sugeridas; su voluntad es aún rudimentaria y, por tanto, resulta fácilmente sugestionable. Por esa misma razón, es muy accesible a la influencia del ejemplo, muy propenso a la imitación. 2. El ascendiente que el maestro tiene naturalmente sobre su alumno, debido a la superioridad de su experiencia y de su saber, prestará naturalmente a su acción la fuerza eficiente que le es necesaria (Durkheim 1996: 68).

La idea de la imitación de Mauss más acorde con Durkheim es la noción de la imitación como algo que se impone al individuo desde fuera. Lo vemos en la figura del "educando", "terreno casi virgen" a partir del cual la sociedad, por mediación del primero, opera. Las aptitudes, el conocimiento, no se transmiten por vía genética, "son demasiado complejas para poder encarnarse, por así decirlo, en nuestros tejidos, y materializarse bajo forma de predisposiciones orgánicas" (Durkheim, 1996: 55). La educación no desarrolla capacidades orgánicas que sólo están ahí listas para ser descriptadas o descomprimidas, sino que "crea en el hombre un ser nuevo" (Durkheim, 1996: 107), por vía de la palabra, pero también del gesto (Durkheim, 1996: 71).

3. Racionalización y analogía (autopoiética) en los gestos. La naturaleza oculta del gesto y del movimiento

Hemos examinado la impronta sociológica con la que Marcel Mauss describió las técnicas del cuerpo. Menos interés le suscitaba –lo mismo que en los clásicos examinados– el acto creador, y no percibió el papel de la mimesis, de la analogía, cuando el individuo imita no un modelo externo sino a sí mismo.

Racionalización del gesto. Ni la imitación ni la educación requieren del individuo una racionalización del proceso, no le exigen presentarse a él *ex novo*, tratando de construir una técnica para conseguir un objetivo satisfactorio⁹. Eso lo requiere el

empleo del raciocinio, que "racional" la operación a realizar en partes y se enfrenta a ella tras un proceso reflexivo que analiza el conjunto de gestos y movimientos y la mejor técnica para llevar a cabo determinada operación con éxito. De ello se obtiene una matriz de gestos y movimientos novedosos sin relación con gestos de otros ámbitos ni con gestos extraídos de la naturaleza o de representaciones del cosmos. Esa matriz se instaura y se enseña o aprende pero a partir de ese momento su traslación a otras personas o ámbitos ya no exige una racionalización del proceso que, por otra parte, viene inserta en la matriz, en el encadenamiento de gestos y movimientos.

Esta es la parte que reconocía Mauss (la transmisión por el aprendizaje o la imitación), poco interesado en el origen de las técnicas corporales, e inclinado más bien a interpretarlas como cosa dada. Es decir, no puso mayor interés por el acto creador de las técnicas corporales, que consideraba del dominio de la psicología (Mauss 1991: 354). Sólo así es posible reconocer la huella de lo social sobre el cuerpo. Sin embargo, la impronta de lo social no es la impronta de lo racional. Mauss no se refiere a la técnica como la acción de la razón sino más bien como la acción de la sociedad sobre el cuerpo. La visión del gesto y del movimiento que tenía Marcel Mauss era socio-mágica desde la perspectiva del origen del gesto, e inconsciente desde la perspectiva del gesticulador.

Frente a esta postura, aquí se defiende un racionalismo de carne y hueso (sin ser el objeto expreso de este trabajo). Las personas, o bien porque quieren romper con una analogía gestual previa, o porque estiman que un nuevo acopio gestual es necesario, o porque necesitan rentabilizar el gesto, la postura o el movimiento para conseguir un resultado concreto, generan un nuevo encadenamiento de gestos. Un racionalismo diferente al racionalismo mitológico de Mauss, sin principio ni fin que, aunque reconoce el hecho creador, lo disuelve en la sociedad, creando una sociedad sin cuerpo o, si se quiere, una sociedad en donde la razón del gesto se oculta.

Analogía y mimesis. La abigarrada estructuración que muestra en su Manual de Etnografía

ma exitosa. Identifico con claridad "el acto creador de naturaleza racional", sin negar la posibilidad de actos creadores de naturaleza no estrictamente racional. Tada nos recuerda que, en la cultura japonesa, la imitación es entendida con parámetros diferentes a los occidentales, de la misma forma que lo que llamamos originalidad no surge de la diferenciación y de la búsqueda de singularidad (Tada 2007: 17 y ss.).

⁹ Entiendo el acto creador de naturaleza racional como un entrelazamiento de gestos, inéditos hasta el momento, sin relación de homología alguna, para llevar a cabo una tarea de for-

(construida con una mente racional que le ayuda a compartimentar el mundo de la técnica) genera una imagen de la vida cotidiana que no soporta un registro etnográfico en términos culturales y a la que sólo se llega creando una densa compartimentación de la actividad que no tiene por qué tener su igual más que en la mente de Mauss. Su manual muestra cada actividad separada de las demás, autónoma, y descrita por un conjunto de movimientos específicos. Nadar requiere unas técnicas, correr otras, saltar otras. Y, como veremos, no siempre es posible separar la técnica del cuerpo de la técnica del instrumento a no ser que se cometa una herejía cultural: separar lo que está unido. En su afán clasificatorio, Mauss hace uso de su mente racional individual que, siguiendo el planteamiento cartesiano (divide el problema a resolver en tantas partes como sea necesario), divide la vida en partes que, culturalmente, pueden ser indivisibles. Como resultado, no hay lugar para la analogía, o lo que aquí podríamos llamar “la analogía del cuerpo” o “la técnica analógica”.

Un ejemplo. Mauss incluyó la danza entre las técnicas del cuerpo (1991: 351) y, como veremos aquí, gestos y movimientos de la danza pueden ser análogos a gestos y movimientos utilizados en lo que él clasificaría dentro de las “técnicas generales de usos generales”. En uno de los ejemplos que se expondrán, las matrices de gestos utilizadas para tareas diferentes son análogas pero, en la clasificación de Mauss, quedarían incrustados en ámbitos separados dada la intermediación del instrumento. Incluso la imitación, entendida por Mauss como una forma menor de aprendizaje que subsume al individuo ante el acto superior y modélico del imitado, será entendida en estas páginas como una forma de analogía por la cual el individuo, con relación a las técnicas corporales, se une a lo observado replicando sus gestos¹⁰.

Los individuos se mueven como una unidad en diferentes ámbitos de lo cotidiano: cierto gesto o movimiento de un individuo traspasa ámbitos dife-

¹⁰ Algunos movimientos del Tai-Chi están inspirados en movimientos observados en el mundo animal (“la serpiente se arrastra”, “el gallo dorado se sostiene sobre la pata izquierda”, “la cigüeña extiende sus alas”...). Los practicantes los incluyen entre sus movimientos y pueden leerse como una analogía que une al individuo con el entorno. En el Tai-Chi encontramos, además, movimientos que se asocian a actividades externas o a imágenes externas al individuo (“la muchacha trabaja en la lanzadera”, “tañer el laúd”...). Al ejecutar conscientemente todos esos movimientos el individuo se sumerge en un estado analógico con el exterior. La analogía es, aquí, una totalidad que une al individuo con el entorno.

rentes de la vida. En los ejemplos que examinaremos los ejecutantes de los gestos y movimientos se imitan a sí mismos (y no a modelos externos). Los individuos son autorreferenciales, son autopoieticos¹¹.

Además, el individuo tampoco practica ciertos gestos y técnicas como resultado de una acción racionalizada sino que los “transporta” desde un ámbito en el que los usa frecuentemente a otro nuevo, que queda así colonizado con el gesto primigenio sin necesidad de acudir a la mente racional-instrumental para enfrentarse a una nueva actividad. En este caso, la analogía es la imitación de sí mismo. El individuo utiliza su propia matriz de gestos.

Historia del gesto. Todas estas reflexiones animan a pensar sobre una historia del gesto, de la postura y de los movimientos. No podemos asegurar que la humanidad se moviera en un primer momento de forma analógica, por unión con la naturaleza o por imitación con ella y que, posteriormente, el gesto fuera más instrumental, racionalizado y orientado a objetivos específicos. Ambos son diferentes y conviven (y lo hacen junto con el gesto aprendido o incorporado de un modelo externo, según la concepción maussiana). No hay secuencia evolutiva pese a que las investigaciones de ciertos autores parecen sugerirla. El baile en las cortes europeas del siglo XVI se ejecutaba alrededor del rey de la misma forma que los planetas se sitúan y giran alrededor de la tierra (en la concepción de la época). El desplazamiento es geométrico. “Inscribe por primera vez los movimientos corporales en vastos conjuntos geometrizados, adjudicándoles un orden, una regularidad, una disciplina visual que no tenían” (Vigarello, 2005: 241-242). Valores e ideologías mueven nuevas concepciones del cuerpo en el siglo XVIII, en este caso más instrumentales y productivas, que parecen sugerir una evolución del gesto desde lo analógico a lo racional: “El universo del movimiento gestual y de sus representaciones cambia con el siglo XVIII. Un triple desplazamiento científico, cultural y social, parece actuar sobre la visión clásica del ejercicio corporal. (...) El realismo de la cifra, más que nunca antes, conduce la mirada hacia balances y efectos. Una visión más utilitaria del mundo obliga, poco a poco, a evaluar de otra

¹¹ “Los sistemas autopoieticos son, por tanto, soberanos con respecto a la constitución de identidades y diferencias. (...) No pueden importar identidades y diferencias del mundo exterior; estas son formas sobre las que tienen que decidir por ellos mismos” (Luhmann, 1995: 24-25).

manera las consecuencias del movimiento" (Vigarelli, 2005: 277-278).

Son visiones genéricas que necesitamos observar con más detalle para extraer conclusiones sobre la historia del gesto. Y no podemos afirmar que el gesto analógico sea más primitivo o arcaico que el gesto técnico e instrumental. Si –por analogía– transfiriéramos a este trabajo las conclusiones de Lévi-Strauss en "El Pensamiento Salvaje" podríamos hablar de "el gesto salvaje" para identificar a los "primitivos" y definirlo así como el gesto no contaminado de pensamiento racional. Pero no haríamos referencia más que a una parte del complejo gestual de las sociedades que él estudió. Sus gestos también participan de una mente, instrumental, mecánica, que comprende que encadenando ciertos gestos se llega a un objetivo. Y que esos gestos no guardan relación ni similitud alguna con nada ni propio ni del entorno, sino que son, en cierto sentido, una creación. Si "el gesto salvaje" sirviera para identificar a las sociedades amazónicas obviando lo que de instrumental o racional tienen buena parte de sus gestos, estaríamos aportando argumentos para la construcción científica del "primitivo": ellos siempre analógicos y nosotros siempre racionales.

Resumiendo: Los gestos y los movimientos, las técnicas que se examinan aquí, no cuadran en el esquema de Mauss. Para que cuadraran se requeriría unir lo que separó (actividades cotidianas diferentes) y separar lo que unió (la sociedad de los individuos creadores). Los ejemplos se centrarán especialmente en la componente analógica de los gestos, las posturas y los movimientos.

4. Etnografías de la analogía (autopoiética)

Etnografiando el gesto y el movimiento. El primer ejemplo que se expone consiste en la descripción de un gesto analógico del director de orquesta Zubin Mehta. El segundo es un gesto analógico que caracteriza no a un solo individuo sino a una colectividad. Además tendremos la posibilidad de examinar, en los mismos contextos descriptivos, gestos racionales, meditados y reflexionados; gestos que conviven con los analógicos.

4.1. Analógico Zubin Mehta

A comienzos de septiembre de 2008 el director de orquesta Zubin Mehta cerraba el 57º Festival Internacional de Santander (España) con un concierto en el que dirigía a la Orquesta del Maggio

Musicale Fiorentino. A la vez, un pintor santanderino –Carlos SanVicente– estaba a punto de culminar una obra para lo que requería, aún, la participación del director de orquesta indio.

Una de las facetas pictóricas de este artista se ha orientado al retrato de "famosos". Cantantes, políticos, actores y actrices o, como en este caso, directores de orquesta, han sido retratados por él a lo largo de 20 años de trabajo. A sus retratos une la firma del retratado que, a menudo, va acompañada de unas palabras a modo de dedicatoria. Le he escuchado en varias ocasiones, y con una excelente riqueza de detalles, narrar estos encuentros, siempre distintos y siempre singulares. A diferencia de otros relatos, lo que más llamó mi atención en este caso fue su descripción de "la forma" en la que el director había firmado la obra, el complejo gestual que utilizó para finalizarla. El pintor comienza describiendo el escenario, la visita a su camerino:

R: (En la puerta del camerino) ...Entonces le hice así en la puerta (y golpea): toc, toc, toc, toc, toc. Y oigo: "sí, sí" (con voz fuerte); "adelante". (...) Y total que me presento ahí y le encuentro así tumbao, en el sofá, con las manos hacia atrás (con los brazos colgando por detrás del sofá), como relajado, mirando a... a la pared. O sea, estaba allí relajado, así, echado... (...)

R: ...Estábamos en el camerino solamente él y yo. (...) Entonces yo le expliqué "¿you speak in spanish?" y entonces fue a decirme como que sí, y entonces yo le saqué un papel que tengo escrito, (con) todo explicado en inglés, toda la historia, ¿no?: de que soy pintor, que quiero que parte de la personalidad se meta en el cuadro con sus palabras y todo eso. Entonces, él lo estaba leyendo; así, echao, leyéndolo. (...) Y entonces a la hora de firmar... o sea, la inclinación del retrato estaba un poco hacia la izquierda, cuando te miraba la cara estaba hacia la izquierda, entonces el fondo era blanco. Y yo pensaba que la firma quedaría bien a la parte derecha para que se equilibrase un poco la composición de todo el cuadro y con la firma. Pero a la hora de firmar él empezó a la izquierda. Con lo cual yo, nada más él empezar a la izquierda yo pensé "vaya, hombre", yo lo pensé, "¡va a firmar en la parte izquierda!" que compositivamente no queda muy bien a lo mejor, pero bueno, él es así, cada uno hace lo que siente y lo que vea, ¿no? Yo nunca digo dónde tienen que firmar ni nada a no ser que me lo digan "¿dónde?", "ah pues bueno, a lo mejor aquí", les digo. (...) Entonces empezó a la izquierda, ¡pero curiosamente empezó a la izquierda y tiró todo a la derecha! O sea, el tío ya lo centró. O sea, el tío lo hizo bien. El tío lo hizo compositivamente, ¿no? Y curiosamente se puso a firmar como si estuviera... un poco la analogía, la comparación de que como si es-

tuviera dirigiendo, me dio un poco a mí (esa sensación), ¿no? Es genial, ¿no? Era la batuta.

P: *O sea, que estiró el brazo...*

R: Estiró el brazo así un poco. Y además se notaba que él quería poner algo que eso iba a quedar ahí, ¿no? Se notaba que a la hora de ponerlo daba importancia a lo que estaba poniendo, ¿no?, o sea como abierto, ¿no? (gesticula como un director de orquesta, con el brazo algo estirado y el cuerpo un poco erguido), lo hacía así (gesticula), como un director de orquesta que está dirigiendo y a la vez firmando un cuadro.

P: *A ti te dio esa sensación cuando lo viste...*

R: Sí sí. Dije “cómo se da importancia que sabe que va a poner algo bien ahí”, ¿no? Además se veía, pum, pum, guión, pom, pim, pom, Zubin Mehta ahí, pum, Zuubiiiiin, ponía el espacio, firmaba. Como él sabía que eso era importante, que iba a quedar ahí, ¿no? O sea, poniendo algo no por poner. Sabiendo... equilibrando todo, ¿no? Él lo equilibró todo. Y luego, de hecho, las mediciones del dibujo al empuje de la palabra, tanto por arriba por abajo como por los laterales ¡es casi igual!, o sea, ¡es tipo pentagrama! ¡Es algo increíble! O sea..., no no, a mí me sorprendió muchísimo y me alegró mucho porque dices “mira, qué bueno que el tío, inconscientemente aunque sea, ha sabido que no tiene que estar a la izquierda sólo la firma”, ¿no?; sino que está todo recto, recto y en medio justo. No a la derecha derecha como yo pensaba, pero bueno que no ha desequilibrado para nada...

(...) Me parecía que estaba dirigiendo eso y de que a la vez había centrado totalmente eso; que yo pensé que... “¡vaya hombre, no lo va a centrar!”. Pues lo centró. Él sabía. El tío es un genio. El tío sabe. El tío es compositor y lo que estaba haciendo, de alguna forma, pues, era escribir una composición suya, ¿no?, un poco (sonrisas).

Este tipo de gestos los puede llevar a cabo cualquier persona habitada en ese momento por una actitud analógica y no racional¹². El director de orquesta no utiliza un nuevo grupo de gestos para enfrentarse a la espontánea propuesta de firmar el retrato. En cambio, va a colonizar un nuevo espacio (la firma del retrato) para el que se requieren nuevos gestos y posturas: con gestos y posturas que les son conocidos, los que usa en su quehacer diario. No define una nueva situación sino que se encamina, al incorporarse del sofá, a habitarla con lo que tiene. Lo que tiene es un complejo gesticular repetido una y otra vez en su vida profesional que, a tenor de la forma del gesto, es una parte importante en la identidad del director.

Esto no quiere decir que todos sus gestos sean analógicos. En sus memorias dedica unas líneas a explicar el origen y la evolución de sus gestos al dirigir a una orquesta:

En estos primeros conciertos yo era una mezcla de Böhm y Karajan, los dos directores a los que más había visto y oído en Viena. Manoteaba desafortunadamente —aún me acuerdo—, hacía movimientos exageradamente violentos y acababa absolutamente agotado. En relación con eso, en una ocasión Swarowsky me hizo pensar en lo que haría la primera vez que dirigiera Wagner —cinco horas o más—: ¡no lo soportaría físicamente! Una vez vino a verme tras un ensayo con la orquesta de estudiantes y me abrazó sujetando las mangas de mi chaqueta, con lo cual me obligaba a hacer mis movimientos sólo a partir de la muñeca. Quería que aprendiera por fin a prescindir del manoteo desafortunado. Desde entonces sé dirigir sólo a partir de la muñeca. Ciertamente no es muy motivador para los músicos, pero es posible. Para dirigir no siempre hacen falta dos manos. Hoy en día, con frecuencia dejo simplemente la mano izquierda abajo del todo, con lo cual muestro que yo estoy relajado, y eso relaja a la orquesta también (2007:40).

La secuencia es clara. De la imitación del gesto de otros compositores, como forma de analogía, cambia a gestos aprendidos bajo la acción directa de su maestro que le enseña algunos trucos para dirigir, de manera que vaya evitando sus primeras técnicas gestuales. Se los enseña manualmente, mediante el contacto directo, moldeando el gesto del cuerpo, más al estilo balinés descrito por Bateson que al estilo maussiano, más inclinado al aprendizaje oral. A ello, finalmente, añade secuencias de gestos más racionalizados, reflexionados y meditados, y teniendo en cuenta sus efectos sobre los músicos. Del gesto analógico al racional. Aquí la evolución nos dice que el gesto racional es ulterior y que el analógico es más primitivo.

4.2. *La analogía de la danza y el trabajo en una comunidad cantábrica*

Como en el ejemplo de los pasiegos (una comunidad ganadera del norte de España), quienes ejecutan los mismos gestos para ciertos pases de baile y para ciertos trabajos en el secado y recogida de la hierba durante el verano (De la Calle, 2000: 561-562). Danza y trabajo se muestran con los mismos gestos, similares posturas, mismos movimientos. Analogía que recoge la expresión local: (pronunciada en plena faena laboral en el campo) “estar en danza”.

¹² Como analógica tuvo que ser la actividad de su mente cuando puso título a sus memorias: “La Partitura de mi vida”.

En *El cuerpo en la sociedad tradicional*, de Françoise Loux, encontramos iguales descripciones sobre las similitudes de movimientos y gestos del cuerpo en ámbitos cotidianos que parecen diversos. La autora reconoce que, al modo de Mauss, el cuerpo es un instrumento y que una parte de los movimientos del cuerpo son técnicos (1984: 25). Pero a su vez, reconoce ese cuerpo diferente, al que denomina a veces "total" o "global".

[El herrero] a menudo es curandero (...). El ejemplo del herrero muestra bien cómo funciona la relación con el cuerpo en la antigua sociedad rural. Los gestos de este artesano no son únicamente técnicos dirigidos hacia un fin único: son perpetuamente polivalentes: martillar el hierro o martillar el bazo, sacar un clavo con unas tenazas o arrancar un diente nos remiten a técnicas similares. El cuerpo trabajador y el cuerpo que cura están ahí íntimamente ligados. Tal globalización se encuentra también en la vida social en la que se constata una ausencia de separación entre las tareas puramente profesionales y las que atañen a otros dominios. De igual forma el tiempo de trabajar y el tiempo de solazarse no constituyen dos mundos separados. En el corazón mismo del trabajo los ritmos, las posturas, los movimientos del cuerpo evocan los de la danza. El guarnicionero oscila sobre un pie al rellenar la collera del caballo que está fabricando, los trilladores ritman con cadencia la caída de sus herramientas. (...) Los gestos del trabajo no son puramente técnicos, hacen referencia a la globalidad del cuerpo, a la totalidad de la vida del hombre (Loux, 1984: 19-22).

Este es el cuerpo analógico que se comporta de la misma forma en ámbitos diversos. En este caso, colonización de un espacio por otro. ¿Cuál primero y cuál después? En el ejemplo de los pasiegos, ¿se originan los pases en el trabajo con la hierba y se coloniza con ellos la danza?, ¿Es al revés?, ¿De la danza se "exportó" la gesticulación del baile, la posición de las manos, los pases, los giros de los brazos, al trabajo con la hierba? La pregunta ofrece varias posibilidades en ambos sentidos. Posiblemente los meditados pases profesionales se transfirieron a la danza; se diría así al ver a algunos bailarines que extreman hasta tal punto sus movimientos, a veces incluso agachando algo el cuerpo, que resulta difícil no observar la analogía del gesto para una persona cercana al universo local: los bailarines están dando vuelta a la hierba. También podríamos argumentar que la importancia del mundo profesional (como en el caso de Z. Mehta al firmar el retrato) se extiende a otros ámbitos culturalmente menos prioritarios, como el del baile. Pero también hay una transferencia a la inversa, si se canturrea al trabajar o cuando se esboza en plena faena laboral que "estamos en danza". 'Bailar la hierba' (la expresión no es pasiega,

es una analogía personal) sería una forma de abstraerse de la penosa tarea de trabajar largo rato bajo los rayos del sol.

Sólo recientemente la mentalidad pasiega ha ido separándose de esta forma de entender el baile. Sucede así cuando bailan solos, especialmente los jóvenes, casi siempre cuando se desplazan a discotecas de municipios no pasiegos, lejos de las miradas escrutadoras. El baile en solitario rompe la posibilidad analógica del baile compartido. La persona tiene que inventar, construir, imitar o aprender otros gestos y movimientos, o buscar nuevas analogías que inspiren, en tal caso, sus bailes en solitario¹³.

Chicos y chicas bailan solos con estilos cambiantes cuyos referentes son otros; a veces curiosamente analógicos, con gestos que pueden provenir de ámbitos nuevos pero no del trabajo con la hierba. Otras veces parece que tratan de "superar" (con mentalidad racional) la codificación del baile precedente¹⁴. Los jóvenes observan con atención los diferentes estilos de baile que se ensayan en el entorno de las discotecas que visitan. El baile está cambiando. No podría afirmar si se imitan entre ellos pero es muy posible que los individuos adquieran buena parte de los movimientos de diferentes fuentes de inspiración que les resulten atractivas a sus formas de entender los cambios, rota ya la analogía histórica que unía a la hierba con el baile.

5. Conclusión

Se han planteado algunas interrogantes que suscita la noción de "técnicas del cuerpo" de Mauss. Su teoría de la socialización, el aprendizaje y la imitación de los gestos y movimientos conlleva la teoría de los hechos sociales externos y coercitivos que caracterizaron la sociología de Durkheim. Esta postura, que prima la noción de un "gesto social", impide analizar la naturaleza del gesto desde otro prisma.

Siendo coherente con esta perspectiva sociológica, la capacidad creadora del gesto por parte del individuo ocupa un lugar subalterno y no es ob-

¹³ O instalarse en la condición de soltería perpetua, tal y como parece intuir Boudieu (2004) cuando, con cierto gracejo, describe a los solteros en el baile de alguna localidad bearnesa (2004: 112).

¹⁴ Siguiendo la senda weberiana –desde lo tradicional a lo carismático y lo racional–, Gastón (1998) examina la evolución del ballet en dichos términos teóricos, insistiendo en el paso de una visión religiosa basada en simbologías cósmicas (en la línea de Vigarello) a una visión orientada al establecimiento de reglas de baile de tipo racional.

jeto de estudio de la sociología maussiana. Y, lo que es más interesante para el objetivo de este trabajo, la posibilidad de concebir un gesto a partir de un mismo individuo, un gesto autopoiético, permanece estructuralmente invisible a su mirada socio-antropológica.

Dos ejemplos etnográficos han ilustrado el gesto de naturaleza autopoiética, ignorado en la teorización sobre el cuerpo de Mauss.

El individuo utiliza una matriz de gestos transferidos desde la propia experiencia gestual, para lo cual toma el complejo gestual de un ámbito de la vida y lo traslada a otro sin necesidad de invenciones, más allá de socializaciones coercitivas ni de imitaciones de modelos externos.

. Bibliografía

- BATESON, G. (1977) "Les usages sociaux du corps à Bali", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Vol. 14, Nº 1 (p.3-33).
- BERNARD, M. [1976] (1994) *El cuerpo. Un fenómeno ambivalente*. Barcelona : Paidós.
- BOURDIEU, Pierre (2004) *El baile de los solteros*. Barcelona: Anagrama.
- DE LA CALLE, J. (2000) *Mudando la vida. Vida cotidiana y maneras de pensar en la pasieguería a finales del siglo XX*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología. UNED, España.
- DIAS, N. (2005) "Imitation et Anthropologie". *Terrain*, Nº 44, monográfico dedicado a *Imitation et Anthropologie*, [en línea: <http://terrain.revues.org/index2610.html>].
- DURKHEIM, Emile [1915] (1975a) "La Sociologie", en *Émile Durkheim, Textes. 1. Éléments d'une théorie sociale*: 109-118. Collection Le sens commun. Paris: Éditions de Minuit.
- _____ [1903] (1975b) "La Sociologie et les sciences sociales. [Confrontation avec Tarde]", en *Émile Durkheim, Textes. 1. Éléments d'une théorie sociale. Collection Le sens commun*. Paris: Éditions de Minuit (p. 160-165).
- _____ [1901] (1975c) "Lettre concernant la conception psychologique de la société", en *Émile Durkheim, Textes. 1. Éléments d'une théorie sociale. Collection Le sens commun*. Paris: Éditions de Minuit (p. 52-53).
- _____ [1895] (1975d) "L'état actuel des études sociologiques en France", en *Émile Durkheim, Textes. 1. Éléments d'une théorie sociale. Collection Le sens commun*. Paris: Éditions de Minuit (P. 73-108).
- _____ [1895] (1988) *Las reglas del método sociológico y otros escritos sobre filosofía de las ciencias sociales*. Madrid: Alianza Editorial.
- _____ [1922] (1996) *Educación y Sociología*. Madrid: Península.
- GASTÓN, E. (1998) "Sociología del Ballet. Entre lo único, lo mediatizado y lo racional". *REIS*, nº 84 (p. 155-172).
- ELIAS, N. [1977] (1993) *El proceso de la civilización*. México: Fondo de Cultra Económica.
- LÉVI-STRAUSS, C. [1946] (1991) "Introducción a la obra de Marcel Mauss", en Mauss, M. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos (p. 13-42).
- _____ [1962] (2005) *El pensamiento salvaje*. México, Fondo de Cultura Económica.
- LIAO, W. [1977] (2002) *Clásicos del Tai Chi. Introducción a la filosofía y la práctica de una antiquísima tradición china*. Barcelona: Oniro.
- LOUX, F. (1984) *El cuerpo en la sociedad tradicional*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta editor.
- LUHMANN, N. (1995) "La autopoiesis de los sistemas sociales". *Zona Abierta*, Nº 70-71 (p.21-51).
- MAUSS, M. [1934] (1991) "Técnicas y movimientos corporales", en Mauss, M. *Sociología y Antropología*. Madrid: Tecnos (p. 337-356).
- _____ [1947] (2006) *Manual de Etnografía*. México, Fondo de Cultura Económica. (Una versión previa se publicó en 1971 por Ediciones Istmo con el título de *Introducción a la Etnografía*).
- MEHTA, Z. (2007) *La partitura de mi vida, Memorias*. Valencia: Rivera editores.
- SCHMITT, J. C. (1991) "La moral de los gestos", en Feher, M., Naddaff, R. y Tazi, N. (Edits). *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Vol. II. Madrid: Taurus (p. 129-146).
- TADA, M. (2007) *Gestualidad japonesa*. Adriana Hidalgo, editora.
- TARDE, G. [1890] (1907) *Las leyes de la imitación*. Madrid: Daniel Jorro editor.
- VIGARELLO, G. (2005) "Ejercitarse, jugar", en Vigarello, G. (Edit) *Historia del Cuerpo (I) Del Renacimiento a la Ilustración*. Madrid: Taurus (p.229-292).
- _____ (2007) "Science du travail et imaginaire du corps", en *Communications (Corps et techniques)*, Pillon, T. y Vigarello, G., (Dirs.), Nº 81, Vol. 81 (p.61-70).
- WALTHER, L. (1930) "Quelques chapitres de la technopshologie du travail industriel". *L'Année psychologique*, Vol. 31, Nº 1 (p. 150-191).

Citado.

DE LA CALLE VALVERDE, Jaime (2011) "El gesto analógico. Una revisión de las 'técnicas del cuerpo' de Marcel Mauss" en: *Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad - RELACES*. Nº7. Año 3. Diciembre 2011-marzo 2012. Córdoba. ISSN: 1852.8759. pp. 75-87. Disponible en: <http://www.relaces.com.ar/index.php/relaces/article/view/126/107>

Plazos.

Recibido: 16/04/2011. Aceptado: 28/07/2011.