

AREA 32(1)
NOVIEMBRE DE 2025
ABRIL DE 2026
ISSN 2591-5312

TEMÁTICA GENERAL
© SI-FADU-UBA

PERDERSE PARA ENCONTRARSE. EL LABERINTO COMO EXPERIENCIA CORPÓREA

LOSING ONESELF TO FIND ONESELF. THE LABYRINTH AS A CORPOREAL EXPERIENCE

PALABRAS CLAVE

Cuerpo,
Laberinto,
Extravío,
Rizoma,
Espacialidad,
Experiencia,
Arte contemporáneo

KEYWORDS

Body,
Labyrinth,
Wandering,
Rhizome,
Spatiality,
Experience,
Contemporary art

LORENA ORTIZ, LUCAS ARIZA PARRADO Y KAREN AUNE

Universidad de los Andes
Facultad de Arquitectura y Diseño
Departamento de Arquitectura
Bogotá, Colombia

RECIBIDO

25 DE JULIO DE 2025

ACEPTADO

20 DE SETIEMBRE DE 2025



EL CONTENIDO DE ESTE ARTÍCULO
ESTÁ BAJO LICENCIA DE ACCESO
ABIERTO CC BY-NC-ND 2.5 AR

INFORMACIÓN PARA CITAR ESTE ARTÍCULO

Ortiz, Lorena; Ariza Parrado, Lucas y Aune, Karen (Noviembre 2025-Abril 2026).

Perderse para encontrarse. El laberinto como experiencia corpórea. AREA, 32(1), 1-14.

<https://doi.org/10.62166/area.32.1.3678>

RESUMEN

Este artículo examina la relación entre el cuerpo y el laberinto desde una perspectiva filosófica, simbólica y espacial. A partir de la figura arquetípica del laberinto y su evolución cultural, se diferencian dos formas principales: el laberinto lineal o unicursal, que guía sin pérdida hacia un centro, y el laberinto no lineal o multicursal, que ofrece múltiples caminos y posibilidades de perderse. Desde esta última forma, se plantea que el extravío ya no implica castigo ni muerte, sino una forma activa de conocimiento y autodescubrimiento. A través del cuerpo, que percibe, se pierde y juega, el laberinto se convierte en un espacio de experiencia vital más que en una estructura para ser resuelta. Se analizan las nociones de extravío, presencia y refugio como claves para repensar el lugar del cuerpo en los espacios no lineales.

ABSTRACT

This article explores the relationship between the body and the labyrinth from philosophical, symbolic, and spatial perspectives. By examining the archetypal figure of the labyrinth and its cultural evolution, it distinguishes two principal forms: the linear or unicursal labyrinth, which offers a guided path toward a single center, and the non-linear or multicursal labyrinth, which proposes multiple routes and the possibility of becoming lost. Focusing on the latter, the article argues that losing oneself is no longer associated with punishment or death, but emerges instead as an active mode of knowledge and self-discovery. Through the body –perceiving, wandering, and playing– the labyrinth becomes a space of lived experience rather than a structure to be solved. The concepts of wandering, presence, and refuge are examined as key to rethinking the role of the body within non-linear spatialities.

ACERCA DE LAS AUTORAS Y EL AUTOR

Lorena Ortiz. Es artista plástica y profesora de cátedra en la Universidad de los Andes. Cuenta con una maestría en Diseño y una maestría en Arquitectura, perspectivas que integra para explorar la relación entre cuerpo, espacio y materialidad. Su práctica abarca instalación, dibujo, serigrafía y video, entendiendo los materiales y los gestos como formas de percepción y encuentro. Su investigación examina cómo la corporalidad, la experiencia sensible y los procesos materiales configuran modos de pensamiento en el arte contemporáneo. Paralelamente, desarrolla su escritura creativa, explorando la ficción y la poesía como espacios de intuición, memoria y transformación.

✉ <l.ortiz22@uniandes.edu.co>

🆔 <https://orcid.org/0000-0002-8399-4981>

Lucas Ariza Parrado. Arquitecto de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Sevilla, España, con Maestría en Arquitectura de la Universidad de Los Andes en Bogotá, Colombia. Profesor Asociado en el Departamento de Arquitectura de la misma Universidad. Sus temas de investigación giran en torno al movimiento y a la relación de la arquitectura con otras artes. El cuerpo cobra entonces un protagonismo especial al permitir

un acercamiento a la arquitectura ligado a lo temporal, además de a lo espacial. Esto reafirma que la arquitectura necesita, más allá de aprender de sí misma, hacerlo de otras disciplinas.

✉ <l.ariza48@uniandes.edu.co>

🆔 <https://orcid.org/0000-0002-4992-7099>

Karen Aune. Artista y Doctora en Arte por la Universidad de Barcelona, actualmente se desempeña como Profesora Asociada en la Facultad de Arquitectura y Diseño de la Universidad de los Andes, en Bogotá. Su investigación articula la práctica creativa con la reflexión crítica desde una perspectiva transdisciplinaria que integra arte, diseño y arquitectura. Se centra en el lenguaje visual y en el diseño espacial para examinar las transformaciones ambientales asociadas al Capitaloceno y las alteraciones de la percepción humana producidas por las tecnologías digitales. Su obra forma parte de colecciones públicas y privadas en América y Europa, y ha sido exhibida internacionalmente. Es autora y compiladora del libro Espacios tecnoestéticos de ficción (Ediciones Uniandes, 2020).

✉ <kaune@uniandes.edu.co>

🆔 <https://orcid.org/0000-0002-8399-4981>

Introducción

Alguna vez estuve perdida en mi propia mente, sentía que las cosas que hacía formaban parte de un juego que debía completar, repetía todo compulsivamente. Era como estar dentro de un laberinto del cual no entendía el orden pues nunca lograba llegar al centro.¹

En el 2019 se realizó una exposición en la Fundación PROA, centro de arte contemporáneo ubicado en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, que recogía diferentes aproximaciones artísticas alrededor de la figura arquetípica del laberinto. La exposición, titulada *Derivas y encrucijadas: miradas sobre el laberinto*, fue curada por Cecilia Jaime y Mayra Zolezzi. La curaduría recogía una vasta investigación del laberinto y sus relaciones simbólicas, como laberinto y ciudad; laberinto, cine y literatura, y el laberinto del cuerpo. En la exposición se proyectaba una conversación de Jorge Luis Borges, titulada, *Si el universo fuera un Laberinto...* en la cual el escritor se refiere al laberinto como un lugar donde habita lo perplejo. Pues es un espacio construido para estar perdido. No solamente habla de lo inquietante que son los laberintos espaciales y temporales de su literatura, sino de la esperanza que conlleva la idea del laberinto, porque si hay un laberinto hay un centro, y si hay un centro hay un orden, y si hay un orden hay una arquitectura. ¿Desde hace cuánto que construimos lugares para estar perdidos?, ¿qué lugar simbólico se le da al estar perdido? Es de suponer que fue Dédalo quien construyó el primer laberinto conocido en la historia de occidente. El laberinto fue alzado en el Palacio de Cnosos y de él se conservan representaciones en monedas, lienzos y jarrones (Cabrera Martínez, 2011). En un principio el laberinto es una cárcel, una herramienta de castigo (Herra, 2020). Es la morada del Minotauro, al que según el mito griego Teseo dará muerte. Con el paso del tiempo el laberinto se irá convirtiendo en una figura polisémica, adquiriendo un aire espiritual y metafísico. Su proliferación cultural es rica y diversa, sus rastros se encuentran en diferentes latitudes y en múltiples fechas. De tal modo que, se han encontrado laberintos en la cultura maya, celta, amerindia, egipcia, babilonia y griega. Por esta razón resulta imposible determinar el origen del laberinto (Johnson, 2017), sin embargo, es posible afirmar que es una figura arquetípica (Santarcangeli, 2002), que tiene más de 5 mil años de historia (ProATV, 2022) y que desde entonces llevamos construyendo laberintos o lugares para el extravío. Desde luego, las implicaciones asociadas a los laberintos son múltiples y diversas. Sin embargo, si se acota la relación entre el cuerpo y el espacio del laberinto, puede pensarse que no sólo interviene un juego racional en la construcción de un espacio para perderse, sino que habituar ese espacio es, ante todo, un acto corpóreo, pues implica la percepción del propio cuerpo dentro del laberinto.

El cuerpo, se sabe perdido, se sabe liviano, se sabe pesado o se sabe ligero. Es necesario pensar en los límites del cuerpo, se puede considerar que el

1 El lector encontrará en cada sección, fragmentos que surgen de la investigación-creación *Artefacto para encontrarse*, una instalación artística desarrollada como parte del proyecto de grado de la maestría en Diseño y la maestría en Arquitectura. En la instalación, 100 metros de velo teñido manualmente envuelven al cuerpo, que se convierte en guía de un recorrido laberíntico que activa la memoria sensorial, explora la espacialidad desde la experiencia encarnada y propone un modo de búsqueda que no aspira a un destino, sino a un estar en el camino.

espacio empieza donde termina la piel, pero ¿es ese el límite real del cuerpo propio? En culturas indígenas, amerindias y orientales el espacio es infinito, no empieza en la existencia del sujeto. Los cuerpos son en sí mismos entidades rítmicas que fluyen con un todo. En estas cosmovisiones no hay distensiones entre el afuera y el adentro, entre la naturaleza y la cultura (Descola, 2012). En Occidente, particularmente, se separó la naturaleza de la cultura y surgieron todos los binomios que esta separación implica. El pensamiento científico y el mundo irracional se vieron fragmentados. El pensamiento poético fue excluido de una forma probable de conocer el mundo y quedó proscrito a una práctica estética especializada. No sólo se ha separado la naturaleza y la cultura, el pensamiento científico y el pensamiento poético, sino que se ha segregado el cuerpo, el alma, el espíritu y la razón. En ese sentido, cuando el cuerpo está dentro del laberinto, es un todo que se percibe a sí mismo en relación con un espacio que no puede controlar ni delimitar. Se experimenta perdido, liviano, pesado o ligero. Y en ese saber experiencial, el cuerpo no sólo se orienta, también se transforma: deviene en antena sensible, en cartógrafo intuitivo. El laberinto entonces no se recorre únicamente al caminar, sino con la totalidad del ser que siente, duda y se entrega al espacio incierto.

El perderse para encontrarse, es el sello de nuestra contemporaneidad, un vasto laberinto se traza en la poética de la vida y nuestro cuerpo, como *Laberinto*, la obra de Leonora Carrington (1917-2011) -escritora y pintora inglesa naturalizada mexicana-, que parece ir danzando hacia un centro incierto y desconocido. Si estar perdido es una condición humana, en el laberinto ésta se traslada a la posibilidad del encuentro con lo lúdico, que ya no habita el laberinto como un castigo arcaico, sino como un lugar en el que la psique y el cuerpo se despliegan para encontrar su centro a cada paso. El laberinto contemporáneo pareciera haber perdido el centro, el Minotauro, aquella figura mitológica que podría ser el primer rastro híbrido entre el ser humano y el animal en la mitología griega (Cifuentes Camacho, 1996), y que ahora es nuestro propio inconsciente. "No habrá nunca una puerta. Estás adentro" dicen las primeras líneas del poema *Laberinto* de Borges, quien recuerda así que la percepción de estar a dentro o fuera se puede desdibujar, los límites entre el cuerpo y el espacio parecen disolverse y desplazarse continuamente cuando se está dentro de un laberinto.

Este artículo propone recorrer la relación entre el cuerpo y el laberinto, entendiendo el extravío no como error o desorientación, sino como una forma activa de experiencia y conocimiento. Lejos de concebir el laberinto como una arquitectura para confundir o castigar, se lo aborda como un espacio simbólico, cultural y perceptivo donde el cuerpo no sólo se pierde, sino que se abre al espacio. A través de referencias filosóficas, literarias y míticas, se analiza cómo el cuerpo no es simplemente un habitante pasivo del laberinto, sino su propio cartógrafo: traza sentidos, percibe umbrales, transforma el espacio al recorrerlo. En el laberinto contemporáneo, que ha perdido su centro, su salida y su monstruo, el cuerpo aparece como guía, como mapa y como enigma. Es a través de él que el laberinto cobra forma, duración y profundidad. Así, se propone que perderse no es sólo un destino posible, sino un método legítimo para habitar el mundo.

El laberinto, el mito griego y las ficciones subvertidas

*Me pierdo en un camino que no cesa, me extravío en
recorridos recurrentes y algunos que con sorpresa
descubro. Vivo un principio sin fin y un final sin
principio, en el eterno presente del extravío. ¿Será que
este presente continuo es pariente de la locura? Pues si
no hay pasado ni futuro y se encuentra todo suspendido
en un solo tiempo, ¿cómo no perder el sentido?*

En el centro del laberinto está el Minotauro. El Minotauro es un hijo bastardo de la reina Pasífae y un toro blanco, es la encarnación de la venganza de Poseidón contra el rey Minos. Una bestia monstruosa que cada nueve meses devora jóvenes atenienses. Vale la pena enmarcar que este primer hombre-animal nace en Creta, donde Dédalo, el primer arquitecto, construye una casa de múltiples estancias como se puede leer en el libro VIII de *Las Metamorfosis* de Ovidio. El Minotauro nunca se pierde en su morada infinita. Él representa el centro que es el mismo encuentro con la muerte.

Se sabe que toda narración necesita un héroe y un anti-héroe. *El Laberinto del Minotauro* no escapa de ello. El laberinto es el escenario oscuro del que nadie regresa con vida. Salvo Teseo, el héroe del mito griego. Con ayuda de Dédalo y de Ariadna, el ateniense consigue matar al Minotauro y regresar con vida para narrar su hazaña, así pues, su historia quedará inmortalizada. Se relatará todo sobre su valentía, su coraje y su suerte. También su historia se tornará en tragedia, cuando Egeo el rey de Atenas pierda la vida por el descuido del héroe. Quien a su regreso debía cambiar el color de las velas, para indicarle a su padre su contundente triunfo, pues gracias a su proeza, ningún ateniense más moriría en sacrificio. Egeo, al pensar que su hijo había perdido la vida en Creta, se quita la vida, arrojándose al mar. De allí nace el nombre del Mar Egeo (Cabrera Martínez, 2011). Se saben también los destinos fatales a los que se enfrentaron Ariadna y Dédalo por traicionar a Minos. Ambos envueltos en tristezas que advierten el precio de la traición para cualquier escucha. Pero nada se conocía sobre el anti-héroe, el Minotauro. Pasarán siglos para que al menos al primer hombre-animal se le dé un nombre, Asterión. Así lo nombra Borges, en su cuento corto, *La casa de Asterión*, que en 1949 publica en *El Aleph*, una de sus obras más afamadas. Por medio de la ficción se conocerá no sólo el nombre de la bestia, sino sus deseos y su historia. Se cuestionará así, la narrativa hegemónica y surgirá una pregunta que había estado siempre en silencio, ¿quién está en el centro del laberinto? Casualmente, en 1949 otra ficción alterará el curso de la historia de *El Laberinto del Minotauro*. Otro argentino, Julio Cortázar, le dará un vuelco al mito griego, con su poema en prosa *Los Reyes*. Surge de esta manera el héroe marginal en el mundo cortazariano (Burgos, 2009). Puede que el primer hombre-animal no sea el villano que se ha dicho, y que el laberinto no sea la cámara oscura que conduce a la muerte. ¿Qué pasa cuando por medio de la literatura se destruye un mito heroico?, ¿qué posibilidades se abren para la creación de un laberinto? Parece pertinente llevar a estas preguntas a cuestiones espaciales, para de esa manera poner en duda la necesidad de un centro, de un héroe y un villano, o un destino fatal, un monstruo al que matar. Una versión de esto, puede no ser una representación del mito griego, sino una reflexión sobre su historia y sus variadas interpretaciones.

No habrá nunca una puerta. Estás adentro
y el alcázar abarca el universo
y no tiene ni anverso ni reverso
ni externo muro ni secreto centro.
No esperes que el rigor de tu camino
que tercamente se bifurca en otro,
que tercamente se bifurca en otro,
tendrá fin. Es de hierro tu destino
como tu juez. No aguardes la embestida
del toro que es un hombre y cuya extraña
forma plural da horror a la maraña
de interminable piedra entretejida.
No existe. Nada esperes. Ni siquiera
en el negro crepúsculo la fiera.
(Borges, 1969, p. 10)

El laberinto contemporáneo

La figura arquetípica del laberinto se ha expresado en diversas culturas como se dijo anteriormente. Su presencia en pinturas, cerámicas y diversos artilugios ha acompañado a la cultura occidental desde hace más de 5 mil años (ProaTV, 2022). Pareciera que la edificación de un lugar para perderse no es una idea descabellada como lo menciona Borges. Podría pensarse que estar perdido es una condición humana, sin embargo, trazar un lugar para experimentar el extravío parecería un absurdo. La finalidad de entrar a un laberinto es perderse. Razón por la que estar inmersos en un laberinto pone un paréntesis entre la realidad y la ficción. Cuando se entra a un laberinto se remueven las certezas, la persona se entrega a la experiencia y aunque se puedan despertar diversas emociones, no hay que olvidar que los caminos han sido trazados para perder a quien se halla en el espacio (Santarcangeli, 2002). Si el arquetipo del laberinto es tan fuerte es porque se asemeja con lo inefable de la vida. Se puede comprender la experiencia de estar perdido desde muy temprana edad. Se sabe que no es una experiencia grata, se advierte que el peligro acecha, es amenazante. Se desconoce el camino, no hay una ubicación clara, un sentido del orden y del límite. Parecería ser lo opuesto a la arquitectura, hecha para cobijar y proteger, el laberinto es confuso y angustiante (Goycoolea Prado, 2007). Tal vez por eso ha sido un tema en común para diferentes artistas a lo largo del tiempo.

Carrington, dejó en su cuerpo de trabajo múltiples alusiones a la mitología griega y maya. Se destaca para este artículo, este óleo que contiene la simbólica figura del laberinto. En este cuadro la línea del horizonte se ha extraviado y el ojo nos lleva al centro, un centro lejano del que no tenemos mayor noción. Seres se encaminan hacia él. Caballos, toros y patos. Hombres, rojos y blancos. Y una mujer patas arriba, se sostiene de un caballo con una mano, parece un arlequín, la figura de un cuadro al revés. La obra de Leonora Carrington es catalogada como surrealista. Tal vez este sea el pasaje de un sueño, en el que el laberinto es circular, en forma de espiral, como un recorrido unívacio, es decir, que contiene sólo un camino. El camino verde es el límite del cual ninguno de los seres representados osa a salir. Hay

Figura 1

Laberinto. Pintura, óleo sobre lienzo.

Leonora Carrington, 1975.

Se puede visualizar la obra en

[http://leonoracarrington.com.mx/](http://leonoracarrington.com.mx/pintura.html#)

pintura.html#

[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

una aceptación en transitar ese camino. Sólo a la figura del arlequín-mujer parece no importarle mantener la mirada fija sobre el horizonte que no existe. Hay encuentros entre los seres de este cuadro. Hay tacto. Abrazos y cobijos. Hay fraternidad en medio del camino que se les ha impuesto. Robert Smithson (1938-1973), artista estadounidense, fue uno de los pioneros del *land art* y el *site specific* (Bravo, 2006). *Spiral Jetty* fue creada en el desierto de Utah, en el Gran Lago Salado. Los registros fotográficos de la pieza han sido altamente divulgados a lo largo de la historia del arte, estos, fueron tomados por Gianfranco Gorgoni (Álvarez Campana Gallo, 2016). Esta escultura tiene una relación intrínseca con el paisaje en el que está inmersa. Para su ejecución el artista removió 6 mil toneladas de roca basáltica (Dorado, 2015). ¿Por qué alzar un muelle en forma de espiral, en medio de un desierto? Después de ejecutada la pieza el artista hace una película donde los fotogramas giran en espiral. Este recorrido sinuoso, tiene una relación con la mitología nativo-americana (Merchán-Basabe, 2014), pues como se ha dicho, la figura laberíntica ha estado representada en diversas culturas. La relación con la naturaleza dependía no solamente de su materialidad sino de las fluctuaciones del nivel del agua del Gran Lago Salado. Se puede considerar que *Spiral Jetty*, es el primer laberinto unívoro en ocupar un espacio geográfico.

Richard Serra (1938-2024) artista estadounidense conocido por sus esculturas a gran escala y su trabajo de sitio específico, ha explorado la materialidad, la forma y el espacio. Cómo, con elementos mínimos, puede sintetizar las relaciones humanas con el entorno. También se ha interesado por un registro de su obra y de su proceso de ejecución. La pieza *The matter of time* fue expuesta en el museo Guggenheim de Bilbao en el 2011. En ella las personas que recorren la instalación tienen una percepción del espacio que va variando con su experiencia en el mismo, cuestionando así las nociones de límite, interior y exterior. Poniendo en juego las tensiones físicas que genera la obra, se destaca la escala, lo lleno y lo vacío (Ilabaca, 2010). El recorrido propuesto por el artista es un pasaje laberíntico, es sinuoso y está lejos de ser una experiencia reticular. La propuesta de Serra, se asemeja a lo que sería un laberinto contemporáneo donde las personas que recorren la obra, experimentan una serie de relaciones materiales que huyen de una finalidad clara. Es decir, es un laberinto sinuoso y descentrado.

Michealangelo Pistoletto (1933-), artista italiano y representante icónico del arte *povera* plantea un laberinto hecho con cartón corrugado y espejo. En palabras del autor: "el espejo es la invitación a un camino iniciático que media entre dos tiempos" (Art Basel, 2022). El pasado y el presente se disuelven e invitan a atravesar la imagen en la que sólo nuestro propio reflejo muestra el camino al centro. En los laberintos clásicos puede hallarse al Minotauro en el centro y con él, también el desenlace trágico, la muerte; en el del artista, en el centro se halla reflejada la propia imagen de quien habita el laberinto. Atravesar el reflejo es el rito iniciático que propone este laberinto. El límite en esta instalación es el cuerpo (Aromando, 2016). En la obra se está fuera de control, los senderos pueden ser erráticos.

Las obras que se han revisado tienen varios puntos de encuentro. Uno, todas escapan de la representación y la presentación octogonal del laberinto. Proponen recorridos oblicuos. Otro, los artistas han replanteado la figura arquetípica, subvirtiendo la imaginería tradicional de los laberintos clásicos, trayendo a la obra caminos que se enrollan en sí mismos una y otra vez.

Figura 2

Spiral jetty. Earthwork. Robert Smithson, 1970.
Se puede visualizar la obra en <https://masdearte.com/especiales/la-espiral-jetty-smithson-en-su-laberinto/>

[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

Figura 3

The matter of time. Escultura/Instalación. Richard Serra, 2011.
Se puede visualizar la obra en <https://www.guggenheim.org/artwork/21794>

[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

Figura 4

Labirinto e Grande Pozzo. Instalación. Michelangelo Pistoletto, 1969-2022.
Se puede visualizar la obra en <https://www.galleriacontinua.com/artists/michelangelo-pistoletto-61>
[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

El centro del laberinto sería su fin, el último espacio en recorrer, el encuentro pues con la fatalidad enunciada en el mito griego ha quedado en el pasado mítico. Aunque el arquetipo persiste en la cultura su transformación se evidencia en las representaciones artísticas revisadas. Además, todos estos laberintos son espacios de tránsito, invitan al movimiento, son espacialidades donde la duración de la experiencia de estar en el laberinto está relacionada con el transitar corporal dentro del espacio. Inclusive en la interpretación de Carrington, el óleo propone un movimiento constante. De cierto modo, los laberintos revisados se asemejan al concepto de rizoma de los filósofos franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, que en su libro *Mil Mesetas* (1980) donde exploran la posibilidad de un conocimiento no jerárquico o lineal, sino múltiple y descentralizado. Por lo que estos laberintos tienden a crear una experiencia rizomática.

El cuerpo, filosofía y espacio

*Quisiera mentir, pero mi cuerpo tiene memoria. A pesar
de que siente todo le teme al tacto y a las alturas.
El vértigo se apodera de él y a veces tiembla, el cuerpo
dice muchas cosas pues esconde los secretos que el
inconsciente guarda celosamente. Tal vez la primera
caída, la sangre corriendo por mi rostro hizo de mí una
niña con un cuerpo temeroso de ocupar un lugar propio.*

Parcialmente podemos plantear que hay un orden, una estructura y un sentido en la realidad que se vive. Su flujo pareciera operar de manera racional y sistemática, en ese sentido se le podría conferir un carácter cartesiano. Bajo esta pupila, existe un lugar exacto para cada acontecimiento, una categoría, una explicación y hasta una ubicación, tanto temporal como espacialmente. Esta estructura está paradójicamente alejada de la experiencia corporal del ser humano (Bloomer y Moore, 1982). Pero, ¿qué implica realmente esa experiencia corporal?, ¿cómo saber los límites de dicha experiencia? Las proporciones antropomorfas han estructurado el entorno. Los objetos están diseñados por y para los seres humanos, sus dimensiones, están determinadas por el uso del cuerpo humano, cosa que ha restringido la experiencia corporal. Las formas materiales son un resultado del diálogo de la geometría y la resolución de las necesidades básicas. Se podría pensar que la vivencia de las personas está restringida por sus hábitos y los límites de la misma pueden estar mecanizados. Lamentablemente nos hemos habituado a experimentar el mundo de acuerdo con la geometría euclíadiana (Pallasmaa, 2014). Lo cual ha condicionado la experiencia corporal.

¿Qué es un cuerpo? Diferentes filósofos en la historia de occidente se han hecho esa pregunta. Puede considerarse que las definiciones filosóficas han moldeado nuestra relación con el cuerpo, el entendimiento sobre él refleja ciertos comportamientos políticos, sociales e individuales. En la actualidad un complejo sistema de creencias nos constituye, haciendo que seamos ajenos a nuestra propia experiencia vital, perpetuando un desconocimiento del cuerpo a través de la cultura que nos aleja e invalida nuestra propia naturaleza. El constructo moral, el ascetismo, la culpa, el consumismo, la religión, la sobreproducción son características de la mecanizada vida que

encarnamos. El cuerpo contemporáneo podría ser una construcción social, filosófica y política, fragmentada, dominada y moldeada por un ente externo, capitalismo, religión o moral (Turner, 1994).

El cuerpo es un constructo cultural. La dificultad reside en la fragmentación del mismo. Diferentes posturas filosóficas viven en el interior del ser humano actual, como una gran amalgama. La experiencia corporal no es unitaria, por el contrario, es múltiple. Un cuerpo es un crisol de conceptos, por más distantes que parezcan la filosofía hedonista, el pensamiento platónico o el pensamiento cristiano, parte de esos conceptos residen en el cuerpo contemporáneo.

La historia de la filosofía del cuerpo no es una continuidad en el tiempo, sino más bien un recoveco de ideas, de imágenes, de conceptos que constituyen nuestros propios paradigmas. Las ideas sobre el cuerpo son un *collage* de preconceptos no lineales que viven en la cultura. La vivencia del cuerpo está en otro lugar, en la naturaleza, en el instinto, en el deseo, en el juego, en la poesía. La contradicción que se habita es la de ser un cuerpo consciente y elusivo al mismo tiempo. Por un lado, el cuerpo es nuestro lugar, nuestro contenedor (Di Bella, 2019), pero la cultura occidental convierte nuestra experiencia corporal en identidades y máscaras, personajes que se desarrollan en diferentes estructuras sociales (Foucault, 1975).

Desde que Platón expulsó a los poetas de *La República*², el yo quedó fragmentado. Este exilio se representará en todas las tragedias humanas, no sólo en obras literarias y artísticas, sino en la historia de hombres y mujeres que han padecido el totalitarismo de la razón, la fuerza, la integridad, la mente y la verdad. Pero, ¿qué se expulsa cuando se expulsa la poesía? La ambigüedad de las emociones. Pues, como diría la filósofa contemporánea Martha Nussbaum, las emociones escapan al control y viven en el territorio incierto del azar (Benedicto Rodríguez, 2012).

La idea de que sólo en la mente vive la potencia cognitiva del ser humano, ha desvinculado al cuerpo como vehículo cognitivo del mundo. Desde Platón el cuerpo quedó relegado a ser el habitáculo de lo irracional pues sólo en la cabeza vive el alma racional. El cuerpo cartesiano se redujo a un organismo mecánico a pesar de la experiencia sensible de la que hablaban los empiristas, la historia le ha dado lugar al concepto dualista por encima de cualquier idea monista³ que se ha podido esparcir en la historia de occidente. De tal manera, las ideas de Spinoza, de que somos un todo con la naturaleza, son cercanas a las visiones de las culturas orientales, amerindias e indígenas que consideran la intersubjetividad entre el afuera y el adentro, en oposición a la visión separatista de occidente.

El cuerpo como herramienta cognitiva

Las relaciones del cuerpo como elemento cognitivo implican en las personas un permitirse ser agentes de la experiencia estética. La obra de arte genera un espacio dispuesto para experimentar el cuerpo, donde no hay finalidades

2 En los libros II y III Platón, expulsa a los poetas de La República, argumentando que esta debe estar subordinada a la filosofía.

3 La teoría monista de Baruch Spinoza sostiene que sólo hay una sustancia en el universo y que todo lo que existe está formado por esa única sustancia, de tal manera en esta teoría no hay división dualista entre cuerpo y mente, sino que todo se constituye y se manifiesta a través de una misma naturaleza.

claras, es decir, no se propone un resultado fijo, sino que se está en una exploración constante. Entonces, los cuerpos son libres y a su vez protagónicos. Al convertirse en autores de las obras, éstas están en constante transformación. No hay una finalidad concreta en la experiencia estética sino múltiples posibilidades. En ese sentido, la obra de arte se vuelve un lugar de múltiples cuestionamientos. El cuerpo deja de ser un concepto determinado, se plantea la necesidad de cuestionar, a partir de la experiencia, las ideas fijas que se tienen sobre el cuerpo. Se vuelve entonces una herramienta igual de valiosa que la mente para aprehender el mundo. El cuerpo en estas piezas de arte es una herramienta cognitiva, con la cual se experimenta la transformación continua del objeto estético. En esa suerte de relaciones bidireccionales, donde la experiencia estética se funde con la herramienta cognitiva, se está planteando un nuevo paradigma. Los cuerpos dejan de contemplar el arte desde la distancia, para volverse partícipes de la obra de arte, desde el núcleo mismo de la pieza artística. Se validan así las experiencias del cuerpo en su dimensión, espacial, gestual y cognitiva. Los cuerpos en estos ejemplos no son contenedores de la racionalidad, sino que los cuerpos saben en sí mismos como relacionarse con una experiencia estética.

Lygia Pape (1927-2004) fue una artista polifacética, que trabajó la pintura, la escultura, la *performance* y el *happening*. En el año 1968 presenta en el espacio urbano de Río de Janeiro su obra *Divisor*, una invitación a la comunidad a activar una obra de arte. Las relaciones que se tejen entre las personas son vitales para la experiencia artística. La tela sin las personas no sería más que un gran retazo textil, pero con las personas, la pieza se convierte en una experiencia lúdica que está reivindicando el valor de la comunidad y la vivencia estética que se teje en ella. Esta relación del cuerpo en la obra de arte se hace primordial para la experiencia diseñada por la artista. Vale la pena situarse en el contexto histórico-social que estaba viviendo Brasil en ese año, donde el movimiento estudiantil exigía el fin de la dictadura militar. El cuerpo en este contexto histórico no es sólo un elemento cognitivo sino que es un cuerpo político que hace parte de una gran estructura social y se hace fuerte a través de su unión.

En la colección primavera-verano de 1999, el diseñador Issey Miyake presentó en su pasarela su pieza de ropa A-POC (*A Piece of Cloth*) en la que expone una sola pieza de tela roja hecha de sillok reyniere -un tejido 100% poliéster-, vestida por varias mujeres. La tela las une, es un mismo traje para todas, hay entre ellas una distancia considerable. Pareciera que el cuerpo para Miyake es una excusa para proponer un mundo fantástico y colorido, donde los límites entre los cuerpos se desdibujan por medio del diseño. De manera poética, se está reconociendo el abismo que hay entre cuerpo y cuerpo -del que nos habla Georges Bataille (1979)- y se está transformando en la posibilidad de un solo cuerpo coreográfico. Esta composición se puede relacionar con las teorías de Maurice Merleau-Ponty (1945), pues la relación con el mundo -el espacio escenográfico, en este caso que es una pasarela de modas- implica toda la corporalidad de estas mujeres. Un caminar que se convierte en una danza, un desplazamiento que, aunque frágil, se une por las telas, provocando en ellas ciertas limitaciones y dando la sensación de ser más que un cuerpo.

La obra *Tocar las paredes con ambas manos a la vez*, de la artista alemana Rebecca Horn, es una acción registrada en video, donde la artista está en el medio de una habitación con los brazos extendidos. En cada una de sus

Figura 5

Divisor. Performance/Instalación.
Lygia Pape, 1968.

Se puede visualizar la obra en <https://artishockrevista.com/2017/07/14/primera-gran-retrospectiva-lygia-pape-eeuu/>
[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

Figura 6

A-POC. Diseño textil/Investigación.
Issey Miyake, 1999.
Se puede visualizar la obra en <https://hero-magazine.com/article/218072/legendary-fashion-designer-issey-miyake-has-died-aged-84>

[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

Figura 7

Tocar las paredes con ambas manos a la vez. Performance. Rebecca Horn, Berlín 1974 (Berlín Oeste).
Fuente: artclassicnews (2009, 27 de marzo) <https://www.youtube.com/watch?v=O0uNnmAudmk>
[Imagen no reproducida por restricciones de derechos de autor].

manos y de cada uno de sus dedos se desprende una prótesis de madera y metal pintado de blanco, que se asemeja a un cuerpo esquelético de tal tamaño que alcanza a tocar ambas paredes de la habitación al mismo tiempo. Una de las metáforas de esta pieza es la posibilidad del juego como algo serio. No se desconoce el lugar de la imaginación antes se materializa con ella. La experiencia sensible del cuerpo tiene lugar en las prótesis creadas. Lo que para muchas personas puede ser una idea fútil acá se resuelve con la misma seriedad que se desarrolla cualquier investigación. Esta toma del lugar propio, significa la relación juego y arte. "El tocar se convertía en algo insólito, con una percepción táctil extendida" (Ramírez Cobián, 2017). Esta capacidad de prolongar las dimensiones del cuerpo y sus sentidos hacen que la pieza expanda un cuerpo escultórico que habita en ese sitio específico. En ese sentido, la escultura es una combinación entre la *performer* y sus extensiones. Sin la artista las extensiones serían sólo un objeto. Rebecca Horn, transforma el espacio que habita modificando sus propias dimensiones corporales. La experiencia corporal que señala esta pieza rompe los límites entre la *voluntad*, los deseos y las *pulsiones*.

En estas tres obras, el cuerpo no aparece como soporte pasivo del arte, sino como su núcleo sensible y transformador. Lygia Pape convierte la experiencia estética en una acción colectiva: sin los cuerpos que activan la tela, no hay obra, sólo superficie inerte. Issey Miyake, desde el lenguaje del diseño, propone una coreografía compartida donde los cuerpos no sólo caminan, piensan con el movimiento y producen un nuevo sujeto común. Rebecca Horn, por su parte, radicaliza la experiencia individual al extender el cuerpo más allá de sus límites físicos, en un acto donde la imaginación y la percepción expandida se convierten en escultura viva.

A pesar de sus contextos, medios y temporalidades distintas, estas tres propuestas se articulan desde un mismo gesto: validar al cuerpo como saber encarnado, como forma de pensamiento y presencia que construye realidad. Ya no se trata de representar al cuerpo, sino de permitirle ser experiencia, juego, memoria y conocimiento. El cuerpo en estas obras es explorador y mediador, es arquitectura móvil y territorio de posibilidades. Así, la experiencia estética no ocurre frente a la obra, sino dentro de ella, como un laberinto que se activa con la presencia viva de quien lo habita.

Conclusiones

Estaba soñando y en el sueño me decían "tú lo que estás haciendo es un artefacto para encontrarte".

Un artefacto es un dispositivo fabricado para un fin determinado, en este caso la finalidad es poder encontrarnos con nosotros mismos.

Perderse para encontrarse no es una paradoja, sino una práctica de conocimiento sensible. El laberinto, lejos de ser una trampa o una cárcel, como lo fue en sus orígenes míticos, ha devenido en una figura simbólica que abre caminos, que disuelve certezas, que nos invita a una experiencia del tiempo expandido, del cuerpo en tránsito, de lo incierto como forma legítima de estar en el mundo. Borges se refería al laberinto como un espacio donde habita lo perplejo y reconocía lo irónico de construir un lugar

con el propósito de perderse. Pero también hablaba de la esperanza que contiene esa estructura: si hay laberinto, hay centro, y si hay centro, hay arquitectura, orden, sentido.

El laberinto, tanto como arquetipo y como símbolo ha sido interpretado de diferentes maneras según la cultura en la que se encuentre. Incluso en la cultura occidental ha experimentado una transformación significativa, pasando de ser un lugar de castigo a convertirse en lugar sagrado. Es interesante comprobar que en él convergen la planificación racional, en los elementos constructivos de la edificación, con lo irracional del mundo que se contiene en este espacio. En este escenario entre lo mental y lo emocional se han develado múltiples arquetipos, del mito clásico *El Laberinto del Minotauro* se desprenden diferentes versiones en las que surgen voces polifónicas alrededor de la construcción del héroe y del monstruo, que nos interpelan como sujetos, planteando reflexiones profundas sobre la naturaleza humana y sus complejidades.

Pero, ¿qué sucede cuando el centro se pierde?, ¿qué pasa si ya no hay Minotauro, ni héroe? El centro es el recorrido. Caminar el laberinto se convierte en una experiencia en sí misma, donde el extravío es condición del hallazgo. Desde la infancia, perderse es uno de los temores más primitivos, en la adultez, quizá se acepta como un devenir inevitable. El laberinto nos ofrece esa posibilidad: volver al miedo original y transformarlo en ritual de búsqueda. Si en la Grecia clásica el encuentro era con la muerte, hoy ese centro ha mutado; ya no hay monstruo que acecha, como tampoco hay un afuera o un adentro, como escribió Borges “no hallarás una puerta, estás adentro”.

El laberinto sin centro, sin principio ni fin, se vuelve más parecido a la experiencia de estar vivo. En él, cada paso es fin y principio a la vez. Su lógica se asemeja al rizoma, como lo propusieron Deleuze y Guattari (1980): una red que se ramifica, que no jerarquiza, que permite entradas múltiples. En ese espacio, el cuerpo no sólo se desplaza: se transforma. El tiempo se espesa, el camino se vuelve experiencia y la conciencia se agudiza. La atención plena a cada paso, a cada desvío, es también una forma de presencia.

En esa presencia, el cuerpo encuentra refugio. El laberinto se vuelve cobijo. Lo laberíntico no es solamente desconcierto, también es abrigo. Sus sinuosidades envuelven, su ambigüedad contiene. La percepción se agudiza: el roce, la pausa, la lentitud, el encuentro con los otros. Como en *Los Reyes de Cortázar*, el laberinto ya no es prisión sino fiesta. El cuerpo no está a la defensiva, está implicado: se deja atravesar por la experiencia, se deja afectar. Se abre al gozo y a la contemplación.

En ese proceso, el cuerpo se valida como herramienta cognitiva. No sólo atraviesa el espacio, lo produce. Observa, percibe, escucha, se transforma con cada gesto, con cada mirada, con cada roce. No hay experiencia estética sin cuerpo, porque no hay experiencia sin percepción encarnada. La tradición filosófica ha relegado al cuerpo a un papel secundario frente a la mente. Pero este artículo propone otro paradigma: que el cuerpo no es sólo el medio por el cual vivimos el arte, sino el lugar mismo del conocimiento.

Los ejemplos revisados desde los mitos griegos subvertidos por Borges y Cortázar, hasta las instalaciones de Smithson, Serra, Pistoletto, y las propuestas de Lygia Pape, Issey Miyake o Rebecca Horn reafirman esa idea. En todos ellos, el cuerpo no es objeto: es motor. No representa, sino que transforma. Ya no contempla desde afuera, sino que se integra, se implica, se despliega.

En definitiva, el laberinto se convierte en un espacio para sentir desde el cuerpo. No como un desafío que espera una solución, sino como un territorio de lo posible, del juego, del tacto, de la memoria, del deseo. Allí donde no hay certezas, el cuerpo traza su propia cartografía. Perderse, entonces, es una forma legítima de habitar el mundo ■

REFERENCIAS

- Álvarez Campana Gallo, José Manuel (2016). *Dinámica y Estética de esculturas earthworks, obras de ingeniería del terreno y formaciones geológica*. [Tesis Doctoral]. Universidad Complutense de Madrid.
- Art Basel (2022, 19 de junio). *Conversations | Michelangelo Pistoletto: 1+1=3*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=f-JBTKGcMrc>
- Aromando, Giulia (2016). Il corpo esteso: cinestesia ed estetica nei labirinti di Kounellis, Parmiggiani e Pistoletto. *Medea*, 2(1), 1-43.
- Bataille, Georges (1979). *El Erotismo*. Tusquets Editores.
- Benedicto Rodríguez, Rubén (2012). Martha Nussbaum: emociones, mente y cuerpo. *Thémata. Revista de Filosofía*, (46), 591-598.
- Bloomer, Kent C. y Moore, Charles W. (1982). *Cuerpo, memoria y arquitectura*. Hermann Blume.
- Borges, Jorge Luis (1969). *Elogio de la sombra*. Emecé.
- Bravo, Laura (2006, junio). Reflexiones ecológicas: Intervenciones artísticas en y por la naturaleza. *Atenea*, XXVI(1), 17-39.
- Burgos, Fernando (2009). Laberinto, zona cero: "Los reyes" de Julio Cortázar. *Confluencia*, 25(1), 14-29.
- Cabrera Martínez, Lourdes (2011). El laberinto del Minotauro. *Temas de estética y arte*, XXV, 228-264.
- Cifuentes Camacho, David (1996). En el centro del laberinto: La hybris y el Minotauro. *Convivium*, (9), 38-48.
- Descola, Philippe (2012). *Más allá de la naturaleza y cultura*. Amorrortu.
- Di Bella, Daniela V. (2019). El cuerpo como territorio. *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, (64), 137-152.

- Dorado, María Isabel Alba (2015, julio-diciembre). Envolviendo espirales con Robert Smithson. *Argos*, 32(63).
- Deleuze, Gilles y Guattari, Félix (1980). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Foucault, Michel (1975). *Surveiller et punir: Naissance de la prison*. Gallimard.
- Goycoolea Prado, Roberto Alfonso (2007). La estética del Laberinto o la recuperación del Lugar Urbano. *A Parte Rei*, (50), 1-9.
- Herra, Rafael Ángel (2020). Laberinto, monstruo, espejo. In speculo nulla est redemptio. *Theory in action*, 13(4), 63-72.
- Ilabaca Zamorano, Marcela (2010). *La experiencia del peso y el peso de la experiencia: El cambio de paradigma en la concepción del tiempo y el espacio en la escultura contemporánea a partir de la obra de Richard Serra*. [Tesis de Maestría]. Universidad de Chile.
- Johnson, Clive (2017). *Laberintos A-Ω. Introducción al cómo, qué y por qué de los laberintos y el recorrido o camino de un laberinto*. Labyrinthine Press.
- Merchán-Basabe, J. Guillermo (2014, julio-diciembre). Robert Smithson en el camino de Prometeo. (*Pensamiento*), (*Palabra*) y (*Obra*), (12), 40-51.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). *Fenomenología de la percepción*. Gallimard.
- Pallasmaa, Juhani (2014). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Editorial GG.
- ProaTV (2022, 29 de noviembre). Cecilia Jaime y Maya Zolezzi: La exhibición como Laberinto [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=sGWwzVI2ZrU>
- Ramírez Cobián, Mario Teodoro (2017). El cuerpo por sí mismo. De la fenomenología del cuerpo a la ontología del ser corporal. *Revista de Filosofía Open Insight*, VII(14), 49-68.
- Santarcangeli, Paolo (2002). *El libro de los laberintos*. Siruela.
- Turner, Bryan S. (1994). Los avances recientes en la Teoría del cuerpo. *REIS*, (68), 11-39.