

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Departamento de Filosofía

*La experiencia corporal del bailarín.
Un acercamiento fenomenológico a la danza contemporánea a
partir de la Fenomenología de Maurice Merleau-Ponty*

Tesis que para obtener el grado de Licenciado en filosofía presenta:

Laura Paloma Monzón Rojas

Director:
Mtro. Genaro Ángel Martell Ávila

Guanajuato; Gto., junio de 2016.

La experiencia corporal del bailarín.

*Un acercamiento fenomenológico a la danza contemporánea a partir de la
Fenomenología de Maurice Merleau-Ponty*

*“La fusión del alma y del cuerpo en el acto, la
sublimación de la existencia biológica en existencia
personal, del mundo natural en mundo cultural,
resulta a la vez posible y precaria gracias a la
estructura temporal de nuestra experiencia.”*

Maurice Merleau-Ponty, Fenomenología de la percepción, p.103.

Contenido

Capítulo 1. El cuerpo en la experiencia espacio temporal del movimiento a partir de Merleau-Ponty.....	3
1.1 Merleau-Ponty su relación con la fenomenología.	4
1.2. El cuerpo.....	19
1.3. El cuerpo y la motricidad	24
Capítulo 2: Lo corporal en la danza contemporánea.	31
2.1 Percepción y organicidad corporal en danza contemporánea	38
2.2 Algunas reflexiones sobre el concepto de intención y conciencia corporal en relación con la danza contemporánea.	46
2.3 La importancia del otro en la experiencia corporal del bailarín.	50
2.4 Sobre la técnica en la experiencia corporal de la danza.	53
Capítulo 3: La experiencia estética en danza contemporánea.	57
3.1 La experiencia estética desde el cuerpo.	60
3.2 El cuerpo como integrador del Espacio y del Tiempo.	62
Conclusión	65
Referencias.....	67

Introducción

Esta investigación propone a la experiencia corporal del bailarín en danza contemporánea como una experiencia expresiva que puede ser abordada a partir de la fenomenología de Merleau-Ponty. El tema sobre el cual se desarrollará será una fenomenología de la experiencia corporal propia del ejecutante. Se describirá y analizará cómo tal experiencia sucede a través del cuerpo, el espacio y del tiempo, bajo condiciones que la constituyen como una experiencia estética.

El abordaje de la experiencia estética de la Danza contemporánea será a partir de la perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty respecto al cuerpo. A partir de las interrelaciones y teniendo al cuerpo como eje de la experiencia, se buscará un acercamiento teórico a la percepción del movimiento corporal dancístico visto como del espacio y del tiempo como un fenómeno corporal expresivo. El propósito general de la investigación será el reflexionar sobre la experiencia en danza como una experiencia constituida desde el cuerpo como eje receptor. Se pensará a partir del cuerpo como eje temático, puesto que proponemos que es el Cuerpo el *quid* de la experiencia dancística, su ontología, sin embargo, nuestro alcance será desde la experiencia del cuerpo en sí misma, la cual fue desarrollada en una fenomenología corporal en la obra de Maurice Merleau-Ponty; específicamente nos centraremos en su libro *Fenomenología de la Percepción*. Se buscará analizar la experiencia corporal del movimiento desde la perspectiva fenomenológica del cuerpo en Merleau-Ponty para investigar si es posible sostener que la experiencia corporal del ejecutante, es una experiencia tanto cognoscitiva como estética. Es decir, se explorarán las vinculaciones entre experiencia del cuerpo y la experiencia estética en danza contemporánea a partir de la mirada fenomenológica de Merleau-Ponty.

Capítulo 1. El cuerpo en la experiencia espacio temporal del movimiento a partir de Merleau-Ponty.

El abordaje de esta investigación es la experiencia corporal del bailarín a partir de la perspectiva fenomenológica en torno al cuerpo. A partir de las interrelaciones que emergen del problema corporal y teniéndolo como eje de la experiencia dancística, busco un acercamiento reflexivo sobre la experiencia espacio-temporal del movimiento, así

como sus posibles implicaciones respecto a la fenomenología del fenomenólogo francés Maurice Merleau-Ponty. Cabe mencionar que esta experiencia del cuerpo nos parece principalmente artística y en ella intervienen tanto la sensopercepción como la propiocepción en la trama frente al *otro* y en el desarrollo del movimiento en el espacio y en el tiempo; también es importante resaltar algunas de sus consecuencias desde lo corporal o *Leib (cuerpo vivido)* más allá del *Körper (cuerpo material)*; conceptos usados en la fenomenología para describir qué clase de cuerpo es el que se busca investigar en relación al fenómeno de percepción. Nuestra reflexión se dirige hacia la danza en particular, vista como una auténtica “síntesis de la experiencia humana”.

Como anteriormente mencionamos, a lo largo de este capítulo se presentará una breve descripción de lo que sucede en la experiencia del cuerpo en movimiento, a partir de lo que Maurice Merleau-Ponty propone en su obra *Fenomenología de la Percepción*, con el fin de introducir la perspectiva fenomenológica a la comprensión de la corporalidad estética en la danza contemporánea. Encontramos que en la propuesta de nuestro pensador francés, el cuerpo es primordial para la comprensión de cualquier asunto que atañe a nuestra realidad, en este sentido y en palabras de Merleau-Ponty, “El punto de vista sobre mi cuerpo es mi punto de vista sobre él mundo”, habiendo partido de esta premisa nos interesa encontrar los posibles vínculos y particularidades, entre la experiencia del cuerpo y la experiencia corporal del bailarín, al compartir el principio corporal como eje de toda experiencia de contacto con el mundo. El capítulo contiene cuatro apartados que desarrollarán el tema central, a saber, el cuerpo y sus relaciones espacio-temporales en el movimiento. El primer apartado presenta el pensamiento merleau-pontiano en el marco de la fenomenología, reconociendo la influencia de Edmund Husserl en el pensamiento del filósofo francés; el segundo versa acerca de la percepción y el tercero es sobre el cuerpo en general hacia el tema del movimiento corporal, el cual es crucial para comprender la experiencia de la corporalidad en danza.

1.1 Merleau-Ponty su relación con la fenomenología.

La fenomenología es un movimiento que surgió de la necesidad de reconsiderar los problemas filosóficos de la modernidad. El filósofo alemán Edmund Husserl (1859-

1938),¹ fundador de este movimiento, estableció la doble naturaleza de la fenomenología como método y como ciencia. En el artículo escrito para la *Enciclopedia Británica*, Husserl afirma que la fenomenología es:

[N]uevo método descriptivo que hizo su aparición en la filosofía a principios de siglo [XX] y una ciencia apriórica que se desprende de él y que está destinada a suministrar el órgano fundamental para una filosofía rigurosamente científica y a posibilitar, en un desarrollo consecuente, una reforma metódica de todas las ciencias.²

También se debe tomar en cuenta que la fenomenología fue concebida por Husserl como una ciencia de la conciencia. En consecuencia, la fenomenología puede entenderse como estudio de distintos tipos de experiencia, tales como la percepción, la imaginación, la memoria o la conciencia del cuerpo, entre otras. De acuerdo con Robert Sokolowski, la fenomenología "es el estudio de la experiencia humana y de las formas en que las cosas se nos presentan *en y a través* de la experiencia."³

Es importante considerar que la fenomenología busca una nueva relación problemática entre sujeto y objeto, relación que consiste en desvanecer dicotomías entre ambos y encontrar los enlaces que comparten; sujeto y objeto se vinculan en el correlato de la realidad. El pensamiento fenomenológico concibe al sujeto inmerso en una realidad, como partícipe y espectador de la misma, lo cual se vincula con el tema que nos interesa en esta tesis, a saber; la experiencia corporal. Tal experiencia se vincula directamente con la percepción y con la interacción entre el (*Leib*) *cuerpo vivido*⁴ y el mundo circundante.

A diferencia de las tradiciones dualistas, la fenomenología no admite la distinción entre el alma y el cuerpo, a la manera en que Descartes diferenciaba la esencia pensante de la esencia material. Al respecto de los inicios de la fenomenología y el desarrollo que fue manifestando en su devenir, es importante considerar que para que Husserl pudiese vislumbrar los hilos conductores entre el sujeto y el mundo en una misma situación, le

¹ Recordemos que Husserl era originario de Prostějov, ciudad de la actual República Checa.

² Husserl Edmund, El artículo de la «Encyclopaedia Britannica», p. 59.

³ "Phenomenology is the study of human experience and of the ways things present themselves to us in and through such experience." Sokolowski, *Introduction to Phenomenology*, p. 2.
Todas las traducciones son nuestras.

⁴ El *cuerpo vivido* es el cuerpo fenomenológico, el cual está inmerso en su entorno y relacionado constantemente con él. Es un cuerpo en estado de experiencia más allá de ser el cuerpo meramente biológico.

fue necesario comprender de manera extensa la tradición filosófica que le antecedió, lo que trajo como consecuencia una evolución de los conceptos filosóficos como: conciencia, cuerpo e intencionalidad. En Husserl encontramos que el yo (*res cogitans*) y el cuerpo (*res extensa*) son "distintos aspectos (momentos) de un solo evento".⁵ Toda experiencia está constituida por aspectos relativos a la conciencia y relativos a la naturaleza (al cuerpo, en tanto que regido por leyes físicas y bioquímicas), sin que estos puedan considerarse disociados o sustancialmente distintos. Como veremos más adelante, la renuncia de la fenomenología al dualismo será un sello distintivo del pensamiento de Merleau-Ponty.

Reconocido como fenomenólogo del cuerpo, Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), fue uno de los pensadores más importantes de Francia durante la segunda mitad del siglo XX, así como crítico de lo que actualmente conocemos como filosofía moderna. Merleau-Ponty se relacionó con los principales acontecimientos intelectuales de la época, tales como el existencialismo, el psicoanálisis, el marxismo y la crisis de la ciencia. Fue un intelectual en toda la extensión de la palabra quien, además de comprometerse con el arte, la política y la filosofía, buscó nuevos horizontes de conocimiento sobre la percepción, tema primordial en su pensamiento.⁶ La fenomenología le brindó a Merleau-Ponty la posibilidad de reflexionar sin radicalismos y siempre con la oportunidad de repensar los temas de su interés de una forma abierta e inacabada. El origen de su filosofía se encuentra principalmente en la fenomenología alemana, con la cual mantendrá tanto relaciones fundamentales como divergentes.

Fue hasta 1930 que Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre introdujeron el pensamiento fenomenológico a la audiencia francesa, cada uno desde sus diferentes descubrimientos e intereses en la fenomenología. No obstante, la palabra clave para definir este primer acercamiento fue *existencialismo*. Por su parte, Merleau-Ponty comenzó a realizar sus propias contribuciones a la filosofía, bajo la influencia de los llamados *tres Haches de la fenomenología*, Hegel, Husserl y Heidegger.

De inicio, resulta inaceptable la distinción que hace Husserl, entre la inmanencia de la conciencia y la externa trascendencia del mundo, o entre los meros hechos psicológicos de la experiencia perceptiva y las puras esencias que por sí solas

⁵ David W. Smith, "Mind and Body", en Smith y Smith (eds.), *The Cambridge Companion to Husserl*. 336.

⁶ Como Taylor Carman y Mark Wrathall advierten, *percepción* no es "sensación pura ni pensamiento racional, pero sí es un aspecto de la intención del cuerpo una sujeción en su entorno físico, y social". *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, p. 12.

constituyen su intencionalidad. Como Heidegger y Sartre, Merleau-Ponty rechazó las reducciones eidéticas trascendentales como abstracciones ilegítimas acerca de las condiciones concretas sobre la experiencia de mundo que se prestan a ser inteligibles por sí mismas.⁷

La manera en que Merleau-Ponty se caracterizó por estudiar a profundidad el pensamiento fenomenológico lo llevó a realizar un análisis concienzudo que le ayudó a reconocer distancias y acuerdos con sus predecesores. El estudio sistemático de Husserl, por ejemplo, le permitió separarse de manera tácita de algunos conceptos para después desarrollarlos a través de su idea de corporalidad; tal lugar de partida tuvo consecuencias sobre su concepción de la experiencia de mundo. En un primer acercamiento, el cual fue existencialista, Merleau-Ponty reconoció a la fenomenología como una perspectiva que le permitió ver los diferentes acontecimientos humanos con mayor amplitud y no bajo un solo punto de vista o de manera unívoca. En este sentido, reconoció que la fenomenología ofrece una posibilidad para hablar de la integración que existe entre teoría y praxis entre la experiencia del cuerpo y la cognitiva.

Se puede decir que para Maurice Merleau-Ponty la fenomenología fue una plataforma sobre la cual tuvo la posibilidad de establecer la importancia que le concede al cuerpo y sus consecuencias filosóficas.

Merleau-Ponty nació el 14 de marzo 1908 en Rochefort-sur Mer, Francia; estudió en la École Normale Supérieure (ENS) en Paris, y fue profesor en los liceos de Beauvais y Chartres. Es en 1944, cuando se reúne con su acompañante de ideas iniciales, Jean Paul Sartre, medita sobre fenomenología e historia, creando en conjunto la revista de filosofía con tintes socialistas, *Les Temps Modernes* de quien fue escritor (anónimo) y editor político, así como director de edición en 1945. De esta revista se desprenderá posteriormente el ensayo sobre el problema social comunista *Humanismo y Terror*. Tiempo después se deslindará de Sartre.

En 1945 se doctora en la Sorbona con dos obras, las cuales resultan cruciales para la comprensión de su pensamiento. La primera es *La estructura del comportamiento*,

⁷To begin with, he could never accept Husserl's distinction between the immanence of consciousness and the transcendence of the external world, or between the mere psychological facts of perceptual experience and the pure essences that alone supposedly constitute its intentionality. Like Heidegger and Sartre, Merleau-Ponty rejected the transcendental and eidetic reductions of experience that render it intelligible to itself' Taylor Carman and Mar B. N. Hansen, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, p. 8. La traducción es nuestra.

escrita en 1942; la segunda, escrita en 1945, *Fenomenología de la percepción*, considerada su obra maestra. Al término de la Segunda Guerra Mundial, Merleau-Ponty descubre la lingüística estructural de Ferdinand de Saussure, otra de las influencias en su filosofía, debido a la postura impersonal e histórica de Saussure, cuya mirada al mundo adoptaría diversos ángulos y perspectivas; esto repercutió en una nueva visión para Merleau-Ponty, quien reconoció posteriormente los fenómenos como proyectos abiertos e históricos. Desde el estructuralismo a la lingüística, la crítica literaria, e inclusive el psicoanálisis, Merleau-Ponty concibe estas vertientes de estudio como procesos de conocimiento sobre el fenómeno social donde la subjetividad pura no es el punto de partida para la investigación. De Saussure, Merleau-Ponty hereda la consideración de la historicidad y multiplicidad de los fenómenos que conforman el mundo.

Gracias a su formación también en psicología, en 1950 ocupa la cátedra de psicología y pedagogía en la Sorbona. Los estudios de la Gestalt sobre la percepción (figura-fondo, campo perceptivo, importancia de la unidad y el completar “el todo es mayor que las partes”, etc.) son ampliamente asumidos por nuestro autor. Los psicólogos de la Gestalt insistieron en que la percepción está organizada alrededor de configuraciones de componentes mutuos y en reforzamiento, postulados que Merleau-Ponty retoma para desarrollar la idea de que no percibimos objetos aislados sino en relación con los demás objetos y contextos, como si se tratara de un paisaje cuya configuración depende también de nuestra participación como sujetos perceptivos. Para desarrollar más claramente estas relaciones Taylor Carman hace una muy acertada exposición al respecto, en el texto, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*:

Aun así, nuestra relación con el mundo, como nuestra relación con nosotros mismos, no es meramente causal sino inteligible, sin duda práctica, y ninguna aproximación puramente teórica de pura y teóricamente relacionada con las leyes generales puede capturar lo que comprendemos de manera intuitiva en nuestra auto comprensión pre reflexiva.⁸

⁸“Yet our relation to the world, like our relation to ourselves, is not merely causal but intelligible, indeed practical, and not purely theoretical account of general laws can capture what we understand intuitively in our prereflective self-understanding.” Artículo de Taylor Carman, Mark B.N. Hansen, *Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, p. 11. La traducción es nuestra

En este periodo de docencia en la Sorbona, lo que caracterizó su trabajo filosófico fue su singular modo de profundizar en el fenómeno, así como su perspicaz punto de vista sobre la organización del conocimiento, guiado por un amplio bagaje literario, político y artístico. De tal forma, consideramos el pensamiento de Merleau-Ponty como una mezcla de intereses y habilidades eclécticas, en el mejor sentido del eclecticismo, sin vincularlo con una diletancia, más bien dirigido hacia una comprensión profunda en sus diversas investigaciones. Ejemplo de esto fue la manera con que se inició en diversas disciplinas, así como la manera de comprometerse con la complejidad de las perspectivas que examinaba de manera crítica, para llegar a una conclusión en cercanía o a distancia de ellas desde la comprensión especializada.

Su última obra terminada, *El ojo y el espíritu* (1960), sin ser propiamente un texto sobre estética, se encuentra íntimamente relacionado con este aspecto artístico. El texto muestra la importancia del lenguaje como experiencia de mundo y la correlación entre filosofía y arte, en específico la pintura. Su obra póstuma con intenciones lingüísticas fue *Lo visible y lo invisible*, obra que no pudo terminar por su muerte prematura sucedida en París en 1961. La revisión preliminar de la obra de Merleau-Ponty, sus recursos, sus temas relevantes y su continuo interés por la filosofía contemporánea, la psicología y el criticismo se hacen presentes con la finalidad de acercarnos a su pensamiento de una manera auténtica. En retrospectiva, a continuación, introduciremos las influencias de los precursores de la fenomenología en su pensamiento.

Para comenzar hay que reconocer que el pensamiento de Edmund Husserl fue profundamente estudiado por Merleau-Ponty, sobre todo el texto *Meditaciones Cartesianas*; la lectura de este compendio, producto de las conferencias dadas por el mismo Husserl en la Sorbona, se refleja como un motivo constante a lo largo de la fenomenología merleaupontiano. Posteriormente decidió alejarse de ciertas afirmaciones de la filosofía de Husserl, como la cognición pura y el sujeto como punto de partida para desarrollar el pensamiento fenomenológico, así como la reducción eidética. No obstante, encuentra un punto neural en la consigna sobre el retorno “a las cosas mismas” (*zu den Sachen selbst*). Este retorno le resta primacía al sujeto como el causante de las percepciones y del conocimiento, brindando la oportunidad de aceptar un mundo que existe con o sin nuestra percepción. La idea sobre el retorno a las cosas mismas es introducida por Husserl en su libro *Meditaciones Cartesianas*, así como en *Ideas I*, está vinculado a una crítica al positivismo, que parte del intelecto y del análisis, así como del

método científico para comprender un fenómeno. Por su parte, la propuesta fenomenológica contrariamente invita a ver que el mundo existe *per se* y será cosa, pero a la vez sentido para nuestra conciencia. Siguiendo a Husserl, Merleau-Ponty admite que la conciencia siempre será conciencia de algo; que la conciencia sea *de algo*, proviene de ser una experiencia de características externa más allá de ser de naturaleza introspectiva. Para Merleau-Ponty no hay una subjetividad que *constituya el objeto desde el interior*; se trata más bien de un “*sumergirse en la espesura del mundo* gracias a la experiencia perceptiva.”⁹

Merleau-Ponty también toma de Husserl la noción del cuerpo que después desarrollará desde su propia perspectiva. Como mencionaremos a lo largo de esta investigación, el cuerpo, en fenomenología va más allá del cuerpo físico o tangible; el cuerpo al que se hace referencia es al *fenomenológico*, el cuerpo de la experiencia de vida, el *cuerpo vivido (Leib)*. Sin embargo, no se pretende decir que fue superado el pensamiento husserliano en la obra de Merleau-Ponty, puesto que el interés por el pensamiento de su predecesor e iniciador del movimiento fenomenológico, será constante y comprometido sobre todo por la importancia de las relaciones entre el objeto y el sujeto, aun cuando resultó insoslayable la ruptura con el sujeto trascendental. Otra de las contribuciones que Merleau-Ponty tomó en cuenta de la tradición fenomenológica de Husserl es la noción del otro, vista como intersubjetividad,¹⁰ misma que desarrolló en relación con la experiencia de mundo. Esta contribución tiene que ver con el reconocimiento del otro en correlación con la propia existencia.

Merleau-Ponty defendía, partiendo de las reflexiones del último Husserl sobre el mundo de la vida (*Lebenswelt*), que lo esencial de la existencia es la experiencia de la percepción, donde sujeto y objeto forman una relación dialéctica de co implicación que va más allá del materialismo y del idealismo, es decir, de las clásicas soluciones al

⁹ Merleau-Ponty, *Fenomenología de la Percepción*, p. 220. En adelante cuando haga referencia a *Fenomenología de la percepción* utilizaré las siglas, *FP*.

¹⁰ “El descubrimiento de la necesidad de la *ἐποχή* fenomenológica trajo al principio, y por mucho tiempo, una perplejidad nueva al trabajo de Husserl. ¿No era la fenomenología, por monádica, un auténtico y cerrado *solipsismo trascendental*? En la esfera *primordial de lo mío propio* es cierto que comparecen vivencias cuyo rendimiento intencional son mis prójimos y, en general, los sujetos ajenos a mí mismo, tanto si están cerca como si están lejos, en el tiempo o en el espacio, de mí. Se trata de las *empatías*, por las que vengo a tener conciencia originaria, pero siempre como desde fuera, de las otras vidas trascendentales. Naturalmente, parto de interpretar ciertos cuerpos del mundo como verdaderos cuerpos vivos, sensibles instrumentos de sensación como mi propio cuerpo lo es, y, así, tomo por expresión de la vida trascendental –en sus formas animales o humanas, familiares o extrañas, enfermas o sanas, infantiles o adultas– ciertos fenómenos visuales o táctiles o auditivos”. García-Baró Miguel, *Husserl (1859-1938)* p. 48.

dualismo psico-físico. Por ello, el tema de la percepción, fuertemente condicionado por el concepto de la experiencia del *mundo vivido* del último Husserl, es dominante en Merleau-Ponty como ámbito de la coincidencia de la conducta humana y del mundo en que ésta se proyecta.

Por otra parte, para comprender el trabajo de Merleau-Ponty de manera más íntima, se debe apreciar su compromiso con la concepción fenomenológica de Husserl como un antídoto a la teorización abstracta, la construcción de un sistema puramente conceptual y la reducción de explicaciones filosóficas apriorísticas. Para Merleau-Ponty, el mundo forma parte de la unidad del cuerpo y no se encuentra deslindado de él; cuerpo y mundo coexisten en un continuo devenir inacabado que constituye la realidad percibida por el individuo a través de su cuerpo. Cabe mencionar que la tradición fenomenológica intentó evadir la mirada sesgada de la ciencia como una constante en el desarrollo de este pensamiento. Será, entonces, una actitud merleau-pontiana la que apuesta por una fenomenología de la *carne*¹¹. Recordemos que la mirada fenomenológica de Merleau-Ponty opta por recuperar las relaciones implícitas entre el sujeto y los fenómenos circundantes. En su libro sobre *Merleau-Ponty*, Fernando Martínez Rodríguez considera a esta fenomenología como una filosofía ambigua en el sentido que a continuación describiremos:

La filosofía no es el reflejo de una verdad previa o una Razón preexistente, es la reconstrucción de una nueva visión de las cosas desde la cual profundizamos y nos adentramos en la experiencia con una óptica más humana.¹²

Tal ambigüedad tendría que entenderse no en el sentido coloquial de la palabra; la postura de Merleau-Ponty es más bien abierta e inacabada respecto al fenómeno de la percepción. Siguiendo a Martínez Rodríguez, en el contexto de la fenomenología merleau-pontiana, la ambigüedad no hace referencia a una diletancia, confusión y mucho menos a una explicación ambivalente sobre el mundo y sus aconteceres. En todo caso, su

¹¹ Sobre el concepto de carne, (*La chair*) lo podemos encontrar mayormente en el texto de Merleau-Ponty *El ojo y el Espíritu*, donde hace referencia a la carne como nuestro acceso al mundo, descrito como el lugar donde se logra profundizar en la experiencia del cuerpo mismo; del pliegue de esta experiencia originaria en la que nosotros –en nuestro cuerpo– nos descubrimos siendo parte del correlato del mundo. Dicha noción aparece en *Lo visible y lo invisible*, y suele considerarse como una de las ideas que lo distancian de la *Fenomenología de la percepción*; este tema de interés es de un Merleau-Ponty que no se desarrollará propiamente en esta tesis, sino más bien en futuras investigaciones.

¹² Fernando Martínez Rodríguez, *Merleau-Ponty (1908-1961)*, p. 18.

pensamiento es ambiguo en el sentido de lo opuesto a lo absoluto, lo evidente; esta forma de pensamiento es una postura abierta al mundo a los fenómenos, y a la experiencia de vida.

En el Prólogo de su Libro *Fenomenología de la Percepción*, propone una pregunta medular para llegar a comprender la mirada fenomenológica: *¿qué es la fenomenología?* A ello responde hablando de una filosofía que le confiere importancia a la facticidad, a las vivencias, pero que al mismo tiempo es una filosofía de las *esencias*.¹³ La fenomenología no ve al mundo como algo someramente intelectual sino más bien profundiza en la existencia misma del ser. En sus inicios y con respecto a la fenomenología que plantea Husserl, pretende ser una ciencia, pero no en el sentido de la tradición positivista. Es decir, la fenomenología de Husserl pretende llegar a ser una ciencia más completa que involucra tanto a la investigación como a la experiencia de vida. Esto traerá implicaciones en el pensamiento de Merleau-Ponty, quien buscará un vínculo entre el ámbito eidético y el de la facticidad a través de la percepción, por lo tanto, del cuerpo. La siguiente cita es de César Moreno al hablar sobre la postura de Merleau-Ponty frente al pensamiento científico en su crítica al absolutismo.

Es necesario que el pensamiento de ciencia (...) se vuelva a situar en un “hay” previo, en el sitio, en el suelo del mundo sensible y del mundo trabajado, tal como está en nuestra vida, para nuestro cuerpo; no ese cuerpo sensible del que fácilmente se puede sostener que es una máquina de información, sino este cuerpo actual que llamo mío, el centinela que asiste silenciosamente a mis palabras y mis actos.¹⁴

Merleau-Ponty consideró primordial al cuerpo para su investigación, al buscar una explicación fenomenológica que diera cuenta de la interrelación entre las cosas y el sujeto. Consecuente con esta relación, descubrió una asociación aún más particular entre el

¹³ Sobre el término *Esencia* en el diccionario de Filosofía de Nicola Abbagnano encontramos lo siguiente., “Aun cuando no conduzca a una teoría de la sustancia, el uso que Husserl hace del término E. se relaciona con su segunda acepción. “La E. – dice este filósofo- ante todo caracterizó lo que se encuentra en el propio ser de un individuo como su *quid*. Ahora bien, todo *quid* puede ‘ubicarse en una idea’. Una visión empírica o individual puede ser transformada en visión de la E. (ideación), posibilidad que se ha de entender no como empírica sino como esencial. El objeto intuido consistirá en la correspondiente E. pura o *eidós*, que puede ser tanto una categoría superior como su particularización hasta alcanzar su completa concreción” (*Ideen*, I, § 23). Para Husserl, la E. es la E. necesaria o sustancial de Aristóteles; E. que se percibe como un acto de intuición análogo al percibir sensible (*ibid.*, § 23). Quizá esta forma en que Husserl utiliza el viejo concepto aristotélico de E. sustancial sea la más moderna de todas.” Nicola Abbagnano, *Diccionario de Filosofía*, p. 315.

¹⁴ Moreno, César, *Fenomenología y Filosofía existencial* Vol. II, p. 118.

cuerpo y la percepción; tiene que ver con que ambos comparten un hilo conductor, así como un mismo tiempo y espacio. Esto trajo consigo una visión del mundo más abarcante, en la cual el cuerpo y lo que le rodea se encuentran implícitamente relacionados.

Merleau-Ponty es más bien reconocido, por su estilo filosófico y sus temáticas, como un fenomenólogo. –un filósofo del “fenómeno”, de lo que “se aparece”, esto es, de la Experiencia. Su filosofía no es una teoría de la realidad ni una teoría del hombre, no es una teoría del ser ni una teoría de la conciencia; es una filosofía de la relación, del entrelazo: de la carnalidad, del ser sensible y concreto del encuentro y el movimiento.¹⁵

Esta breve introducción sobre el trabajo de Maurice Merleau-Ponty nos muestra la pertinencia de abordar su perspectiva como marco teórico para dar cuenta de la experiencia corporal del bailarín, dado que su pensamiento nos invita a la reflexión sobre el cuerpo, como *el quiasmo* cuerpo-mundo de toda experiencia, y lo hace desde una perspectiva abarcante así como también crucial que se entrelaza con la comprensión del suceso que nos interesa en esta tesis, es decir, el suceso del cuerpo en el arte dancístico.

¹⁵ Mario Teo Ramírez, *El Quiasmo*, p. 18.

1.2 La percepción

Para Merleau-Ponty la percepción¹⁶ no puede ser vista como un acto aislado o una acción autónoma, sino como algo propio al cuerpo, en una suerte de diálogo inacabado entre él y los objetos percibidos. Es por ello que difícilmente se puede hablar de percepción sin tener en cuenta al cuerpo. Para proceder en nuestra exposición, no obstante, hemos optado por hacer esta separación, en el entendido de que se trata de un recurso meramente expositivo.

Merleau-Ponty propone que es través de la experiencia corporal como se llega a tomar conciencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos; la percepción será una experiencia de dimensiones activas y constitutivas en el desarrollo del mundo. En las lecciones impartidas en Francia y publicadas como *Posibilidad de la filosofía*, curso que dio en el Collège de France (1958-1959), Merleau-Ponty afirmó lo siguiente “las propiedades intuitivas de la cosa percibida dependen de las del <cuerpo-sujeto> (*Subjekt Leib*) que posee su experiencia.”¹⁷ Hay que decir, para comenzar, que nuestro filósofo rechaza tajantemente la existencia de una *geometría natural*, a la manera cartesiana, que posibilite la percepción espacial.

La cosa y el mundo me son dados con las partes de mi cuerpo, no por una «geometría natural», sino en una conexión viva comparable, o más bien idéntica, con la que existe entre las partes de mi cuerpo.¹⁸

Percibir el mundo y percibir el propio cuerpo, dice Merleau-Ponty, son dos caras de un mismo acto.¹⁹ El que mundo y cuerpo estén entretejidos supone a su vez un rechazo al mundo como dado o ya hecho, tal como la filosofía moderna propone.²⁰ El *cogito* o la *conciencia* se puede pensar un tanto deslindado de la perspectiva del otro, limitándose a

¹⁶“Percepción: “gr. αὐτιληψίς, lat. Perceptio. Las tendencias actuales son a definir la P. en términos de intencionalidad (lo que haría que la P. fuera algo superior y más allá de la adquisición de información incluyendo asimismo nuestras reacciones, nuestros intereses y nuestras actitudes afectivas en comparación con la información recibida del ambiente) y a considerarla, en el sentido anti empírico de un Merleau-Ponty, una interpretación de experiencia e interpretación, en la que la experiencia ilumina al mundo con su carácter intencional y con su finalidad de acción.” Abbagnano Nicola, *Diccionario de Filosofía*, Ed. FCE, México D.F. 2004, p. 807, 808.

¹⁷ Merleau-Ponty, citado por Martínez Rodríguez, *Merleau-Ponty (1908-1961)*, 1995, p. 77.

¹⁸ Merleau-Ponty, *FP*, 1985, pp. 220, 221.

¹⁹*Ibid.*

²⁰Aquí nos referimos a las críticas que, en la *FP*, Merleau-Ponty hace a empiristas e intelectualistas.

la autopercepción o a la reflexión del sujeto sobre sí mismo.²¹ No obstante, con la fenomenología el otro no se reconoce exclusivamente como una perspectiva diferente al sujeto, más bien, se transforma en un coexistente del sujeto mismo, quien a su vez, puede reconocerse como existente a partir del entrecruzamiento de sus miradas. En este sentido el otro toma una crucial importancia para el reconocimiento del sujeto en sí mismo.

El mundo fenomenológico no es del ser puro, sino del sentido que trasparece en la intersección de mis experiencias y las del otro, por el engranaje de las unas en las otras, es pues inseparable de la subjetividad y de la intersubjetividad que integran su unidad por la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias presentes, de la experiencia del otro en la mía.²²

Al contextualizar al *cogito* en una relación recíproca con lo demás, se posibilita al sujeto salir del solipsismo y restituirlo como un sujeto del mundo. Para Merleau-Ponty, el sujeto no está fuera o externo al mundo como ente pensante, sino que es un ser tanto corporal como reflexivo inmerso en este mundo. O como mejor lo explica:

Estamos cogidos del mundo y no conseguimos desligarnos del mismo para pasar a la consciencia del mundo. De hacerlo, veríamos que la cualidad nunca es inmediatamente experimentada y que toda consciencia es consciencia de algo.²³

Esta apreciación del mundo permite el reconocimiento de factores que constituyen la realidad, que conforman el entramado de la experiencia de mundo y que además se encuentran implicados en una existencia compartida; el sujeto se encuentra entonces viviendo y por lo tanto reflexionando a partir de sus relaciones con lo percibido, como más claramente menciona Merleau-Ponty:

El mundo no es lo que pienso, sino lo que vivo, estoy abierto al mundo, comunico indisputablemente con él, pero no lo poseo, es inagotable. "Hay un mundo" o más

²¹ De lo que se trata, en el caso de la filosofía cartesiana particularmente, es de partir de un cogito que se muestra autosuficiente y que no es que niegue la existencia o importancia de otros sujetos, sino que se basta a sí mismo como punto de partida y referencia para la reflexión.

²² Merleau-Ponty, *FP*, 1985, p. 23.

²³ *FP*, p. 27.

bien "hay el mundo", de esta tesis constante de mi vida no puedo dar enteramente razón.²⁴

Como hemos visto estas relaciones directas entre el mundo y el sujeto se dan en el entramado de la experiencia, sin necesidad del uso de modelos de conocimiento a los cuales la realidad deba asirse. La percepción no es la suma de sensaciones, como si las cualidades sensibles se mantuvieran constantes en todo momento. La percepción tampoco es la integración de sensaciones diferentes. Cada cosa que percibimos tiene un contexto de percepción. Las cualidades solo tienen sentido en una relación concreta y momentánea; un ejemplo sobre esto puede ser que no percibimos un color igual sobre un fondo que en otro, El percibir el color blanco de un cuadro sobre un fondo negro y el mismo cuadro blanco sobre un fondo azul, nos muestra cómo un mismo color es percibido distinto en el contexto en el que se presenta, matizándolo de una profundidad, temperatura o luz particular dependiendo del contexto de color sobre el cual se le exponga. Merleau-Ponty rechaza la idea de la sensación como característica básica de la percepción; es por ello que la sensación "Es la manera necesaria y necesariamente engañosa como un espíritu se representa su propia historia. "²⁵.

Todas las cosas, así como sus cualidades, son aprehendidas en un contexto perceptible por el cuerpo. "La experiencia sensible es un proceso vital, tanto como la procreación, la respiración o el crecimiento".²⁶ Merleau-Ponty concibe al cuerpo como *él órgano de los sentidos*; a diferencia de la tesis cartesiana en que el alma es la que siente, el cuerpo será el que siente. Para la fenomenología de este autor, el cuerpo con todos sus sistemas y órganos orientados a cumplir funciones específicas, es siempre unidad. Unidad en un sentido de vinculación con el mundo y con los otros en relación con el mundo; esto quiere decir que el cuerpo perceptor se encuentra en constante comunicación con sus sistemas y al mismo tiempo también se encuentra en relación con la trama que le rodea. La percepción o <sentir>, como también le llama Merleau-Ponty:

El sentir pues esta comunicación vital con el mundo que nos lo hace presente como lugar familiar de nuestra vida. A él deben objeto percibido y sujeto perceptor su

²⁴FP, p.15.

²⁵FP, p. 59.

²⁶FP, p. 32.

espesor. Es el tejido intencional que el esfuerzo del conocimiento intentará descomponer.²⁷

Como afirma nuestro autor, “el percibir no es juzgar sino captar un sentido inmanente en lo sensible, anteriormente a todo juicio”.²⁸ Al respecto habrá que considerar que para nuestro autor el juicio como pudiese ser motivado por la percepción verdadera, o bien pudiese formularse un juicio hueco de la percepción falsa, por estas dos posibilidades el juicio debe ser suspendido en cualquiera de los dos casos y optarse por retornar a lo que la percepción nos está mostrando de manera directa e irrevocable, la epojé. Igualmente, afirma que la sensación y el juicio dejan de ser claros una vez que analizamos que “su claridad requería el prejuicio del mundo”. Esto es lo que Merleau-Ponty ha deconstruido. Resulta importante mencionar que después de exponer los prejuicios clásicos y ya entrado en el apartado “El campo fenomenal”²⁹ en *Fenomenología de la percepción*, ha prácticamente abandonado el término "sensación" e introducido "sentir".³⁰

La percepción es un correlato entre el cuerpo y el mundo que posibilita conocer el objeto creando una constelación de datos que accede a lo que es percibido. No obstante, sería inadecuado pensar que la percepción es una cosa externa e independiente al sujeto, más bien sucede como una relación que puede ser situado en un espacio y tiempo determinados y por un sujeto en particular, por lo tanto, la percepción es en sí misma el acto de percibir algo. Esto explica con mayor claridad que no será por ejemplo un color o una forma de los objetos percibidos, sino más bien la forma en que incorporamos en nuestro campo perceptivo lo rojizo o la redondez de una manzana, como un paisaje vivo dotado de sentido y significación. La labor del filósofo ya no será entonces el tratar de explicar la percepción sino más bien coincidir con la acción u operación perceptiva; es decir, lo que al filósofo le compete es tratar de comprenderla. Así como algunos psicólogos trabajan en comprender procesos a partir del análisis de la conducta del sujeto, para lo cual investigan a los fenómenos como provenientes de una facultad cognoscitiva.

²⁷FP, p. 73.

²⁸FP, p. 20.

²⁹Cuando hablamos de campo fenomenal lo hacemos en referencia a que hay un cierto límite panorámico que el sujeto percibe, es decir, el sujeto no puede percibir y comprender el mundo entero, de manera simultánea, sino sólo parcialidades, por lo tanto, el cuerpo puede dar cuenta solamente de lo que está en su dominio de la experiencia a través de su alcance perceptivo.

³⁰ Al hacer mención de la palabra *sensación* será de una manera técnica en referencia a la psicología experimental o a la percepción del color, más que a otra cosa. para usarla como "sentir".

La fenomenología por su parte, propone tomar en cuenta la correlación entre ser y mundo. Este es uno de los asuntos que la fenomenología busca esclarecer, y al mismo tiempo criticar del intelectualismo, así como a ciertas corrientes de psicología, en una búsqueda sobre el vínculo constituyente entre el sujeto y el mundo percibido. Estas relaciones entre el sujeto y el mundo nos orientan a lo que se conoce como campo fenomenal el cual no se dará a partir de una introspección del sujeto o en una suerte de “mundo interior” sino que será posible en la configuración de la percepción en la que se comprende al mundo. Ejemplo de esta experiencia puede ser el llevar a cabo un movimiento en que el bailarín logra comprender la manera en que puede moverse y hacia dónde hacerlo; esto llega a suceder al seguir el movimiento indicado y desde la incorporación del mismo.

El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema. Cuando me paseo por mi piso, los diferentes aspectos bajo los que se me presenta no podrían revelárseme como los perfiles de una misma cosa, si no supiese que cada uno de ellos representa el piso visto desde acá o desde acullá, si no tuviese consciencia de mi propio movimiento, y de mi cuerpo como siendo idéntico a través las fases de este movimiento.³¹

En este análisis intencional que Merleau-Ponty plantea, interviene el campo fenomenal en el que el sujeto puede dar cuenta de las cosas que tiene a su alcance perceptivo y en términos más generales, la conciencia no cumplirá la función de *crisol* de todas las cosas, sino que será una región más en la constitución del sujeto. Por consiguiente, el campo fenomenal revela una identidad exterior e interior del sujeto. El sujeto en Merleau-Ponty se transformará en un ser involucrado en un diálogo continuo entre él y las cosas percibidas.

Cabe mencionar que la posibilidad de la percepción para Merleau-Ponty existe como algo unitario, facultad del cuerpo. Puesto que para nuestro autor el relacionar la percepción con el cuerpo nos ofrece una conexión ininterrumpida entre sujeto y mundo que posteriormente se vincula con la idea de movimiento en la conexión del cuerpo al percibir. Toda idea de percepción lleva implícito un impulso de movimiento.

³¹ *FP*, p. 219.

Tiene sentido decir que veo sonidos u oigo colores, si la visión o el oído no es la simple posesión de un *quale* opaco, sino la vivencia de una modalidad de la existencia, la sincronización de mi cuerpo con ella, y el problema de la sinestesia recibe un principio de solución si la experiencia de la cualidad es la de un cierto modo de movimiento o de una conducta. Cuando digo que veo un sonido, quiero decir que hago eco a la vibración del sonido con todo mi ser sensorial, y en particular mediante este sector de mí mismo que es capaz de colores. El movimiento, comprendido, no como movimiento objetivo y desplazamiento en el espacio, sino como proyecto de movimiento o (movimiento virtual),⁶¹(Palagyi, Stein) es el fundamento de la unidad de los sentidos³²

La percepción, entre otras cosas, es una configuración corporal que se da en el mundo y con el mundo, en el cuerpo y con el cuerpo. Sintetiza lo que en el cuerpo está pasando. No hay acciones aisladas, en la noción de integración, unidad y organicidad del cuerpo, Merleau-Ponty asume que no se puede hablar de percepción sin hablar del cuerpo; de su unidad, porque el cuerpo está constantemente articulado con la percepción. Razón por la cual la percepción se asocia con el cuerpo por la resonancia de los sentidos y a su vez los sentidos sienten la resonancia de sus funciones. Habrá que comprender la organicidad integra de la percepción, para el desarrollo de la percepción de Merleau-Ponty. Se debe tener cuidado en no hacer al cuerpo vivido un cuerpo individual, es decir, sí en el sujeto y no en el individuo.

1.2. El cuerpo

Al hablar sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty, encontramos que esta filosofía fundamenta las relaciones corporales y espacio-temporales sobre un pensamiento que permite profundizar en estos fenómenos de la percepción. Desde su punto de vista, el cuerpo que trataremos a lo largo de esta investigación no es solamente conocido el organismo complejo en su estructura fisiológica, sino también nos referimos al cuerpo que tiene la importancia de ser eje de la experiencia y de las relaciones que permite el desarrollo del movimiento; es decir, al cuerpo fenoménico, el cuerpo que todos sentimos y vivimos.

³² FP, p.249.

El cuerpo ha sido objeto de estudio a lo largo de la historia del pensamiento; particularmente, la mirada fenomenológica que Merleau-Ponty busca rescatar va más allá de las dicotomías o categorías que pudiesen haberse entendido durante la tradición filosófica antigua y principios de la moderna. Es a través de este pensamiento que Merleau-Ponty encuentra al cuerpo como sujeto y órgano de percepción del mundo que le rodea. La siguiente referencia es de Martínez Rodríguez acerca de la aportación sobre corporalidad, en Merleau-Ponty.

Nuestra corporalidad (física y fenoménica) empapa todas las cosas del universo de una densidad, llamemos carnal y al mismo tiempo que lleva a cabo esta operación, de la cual no nos percatamos, nos dirige a un mundo en el que aparentemente las realidades están a salvo de cualquier elemento subjetivo, es decir, como si surgiesen en “estado puro”, cuando en realidad han sido ya “preconstruidas” desde la esfera de la corporalidad.³³

La historicidad es también un eje que da cuenta de la perspectiva fenomenológica y sobre todo de la postura de Merleau-Ponty sobre el cuerpo, visto de manera plena, puesto que nos propone conocer el fenómeno sin disociar hechos o acontecimientos para poder llegar a su idea de corporalidad.

Es verdad, como dice Marx, que la historia no camina con la cabeza, pero también es verdad que no piensa con los pies. O más bien, que no tenemos que ocuparnos ni de su "cabeza" ni de sus "pies", sino de su cuerpo.³⁴

Una experiencia de percepción es indisociable de la corporalidad, así como de la intersubjetividad que se vive a lo largo de su travesía en el mundo, de su comportamiento, así como de su situación histórica y vital. El entrecruzamiento de las dimensiones entre lo corporal y el mundo será la experiencia de vida.

El cuerpo al que Merleau-Ponty se refiere es al fenomenológico, es decir, el cuerpo vivido. Esta forma de comprender la corporalidad nos remite a una carga vivencial que se experimenta en el cuerpo y tal no puede ser analizada desde procedimientos exclusivamente objetivos. Esta opinión frente a la investigación filosófica resulta también

³³ Martínez Rodríguez Fernando, *Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)*, p. 45.

³⁴ *FP*, p. 22.

de la crítica a la ciencia, así como al psicologismo, puesto que nuestro filósofo plantea que tales metodologías de investigación son sólo algunas alternativas para llegar a comprender al fenómeno corporal, pero esto no significa que sean las vías únicas para dar cuenta sobre lo que es la realidad corporal y la experiencia de lo vivido. Ya Husserl había hecho una distinción entre el cuerpo físico (*Körper*) y el fenomenal el cual Merleau-Ponty retoma de Husserl el término (*Leib*), para designar al cuerpo fenomenológico. Carman, en sus estudios sobre la fenomenología del cuerpo, nos trata de explicar de forma concisa la diferencia entre el cuerpo cotidiano y el fenomenológico.

El cirujano se ocupa del *Körper*, sin embargo, la filosofía debe explicar por qué tenemos una presencia pre-objetiva de nuestra corporalidad en la que no sólo somos cuerpo objeto sino cuerpo sujeto. Antes de la presencia tética en el mundo, hay una visión “anterior” en la que está contenido mi cuerpo de intencionalidades y el mundo como horizonte de posibilidades.³⁵

En este sentido comprendemos que las cualidades corporales como puede ser el mirar, el escuchar, los gestos, el movimiento, se despliegan en nuestro cuerpo fenoménico posibilitando el *horizonte de comprensión*³⁶ sobre nuestra relación con el mundo más allá de ser solo una fracción de conocimiento adquirido a través de una especialización. “Mi cuerpo es asimismo lo que me abre al mundo y me pone dentro de él en situación”.³⁷

Desde la propuesta de Merleau-Ponty, el cuerpo tiene como una de sus funciones situarnos en el mundo, y por consiguiente el mundo es considerado como algo inmediato a la conciencia; tal conciencia en sí no se puede comprender sin la corporalidad. Es importante recordar que para nuestro autor la conciencia, igual que para Husserl, será siempre conciencia de algo; no existe como un ente ajeno a la realidad ni a la percepción; por consiguiente, la conciencia es una experiencia que se encuentra en correlato con los estímulos del mundo sobre el cuerpo, más allá de ser una experiencia meramente de

³⁵ Carman, pp. 25, 26.

³⁶ “El horizonte es, pues, lo que asegura la identidad del objeto en el curso de la exploración, es el correlato del poder próximo que guarda mi mirada sobre los objetos que acaba de recorrer y que ya tiene sobre los nuevos detalles que va a descubrir. Ningún recuerdo expreso, ninguna conjetura explícita podrían desempeñar este papel: sólo darían una síntesis probable, mientras que mi percepción se da como efectiva.” M. Merleau-Ponty, *FP*, p. 88.

³⁷ *FP*, p. 192.

introspección. La experiencia se adquiere en la cotidianidad del sujeto, mientras que la conciencia es la reflexión sobre esa experiencia de vida.

Para Merleau-Ponty resulta sumamente importante la distinción entre un cuerpo escindido en una especie de mecanismo constituido por varias partes y un organismo vivo integrado de unidad, este último es al que le apuesta. Aclarado el punto sobre la perspectiva fenomenológica, el cuerpo es concebido como un organismo que funciona interconectado entre sus diferentes órganos y sistemas, a lo que posteriormente vinculará la relación entre el cuerpo y el mundo. En esta relación entre el mundo y el cuerpo existen ciertas limitantes, entre las cuales puede ser que el cuerpo únicamente percibe parcialmente los objetos, nunca su totalidad, puesto que solo percibe lo que está al alcance de sus sentidos. Ilustro esta idea con la mirada humana, la cual captará una fase del objeto que observa, interviene el horizonte perceptivo el cual está determinado por la circunstancia inmediata del objeto; pudiese ser, un recuerdo o la imaginación serán una experiencia evocativa, pero en el caso de la mirada, la experiencia es inmediata y actual, por lo tanto, es una experiencia de tipo perceptiva. No obstante, la percepción a través de los sentidos será una experiencia abierta puesto que desde su dominio perceptivo esa parte percibida nos habla de la totalidad del objeto, el percibir algo es limitado como lo es nuestra percepción. Sin embargo, podemos completar la experiencia del objeto gracias a la facultad de asociación, aun cuando no podemos observar al objeto realmente de una sola vez todas sus fases. Por lo tanto, el objeto se encuentra percibido de manera inacabada y abierta. Un ejemplo de esta cualidad en la experiencia del movimiento se da en danza, ya que es una experiencia con estas cualidades, en el sentido en que los horizontes del cuerpo son abordados a partir de la experimentación con el movimiento mismo y se irán definiendo tales en las secuencias corporales, aun cuando la pieza dancística tenga sus circunstancias establecidas. Es así como el movimiento no estará acabado, ya que será explorado siempre desde una nueva experiencia corporal. En este sentido, la danza no es una experiencia aislada ni autónoma, sino que es una composición de miradas y perspectivas que se lleva a cabo en el movimiento corporal y desde la individualidad del sujeto.

Veremos que el propio cuerpo rehúye, en la misma ciencia, el tratamiento que se le quiere imponer. Y como la génesis del cuerpo objetivo no es más que un momento de la constitución del objeto, el cuerpo, al retirarse del mundo objetivo, arrastrará

los hilos intencionales que lo vinculan a su contexto inmediato y nos revelará, finalmente tanto al sujeto perceptor como al mundo percibido.³⁸

Cabe mencionar, aunque resulte un tanto obvio, que es a través de la corporalidad que se puede dar cuenta del mundo, lo cual sucede complejamente; si se le coloca al cuerpo fuera de todo estudio sistematizado, se podrá percibir no solamente sus funciones como sujeto perceptor sino también del mundo que percibe, por el mismo correlato en que se encuentra entre ser cuerpo y el hecho de estar inmerso en el mundo. Esta situación en la que se encuentra, lo va constituyendo de conciencia de sí mismo y de su entorno, así como el lugar que ocupa en el tiempo y el espacio al que se encuentra delimitado.

Asumir que el cuerpo es el vehículo del *ser-del-mundo*, conlleva estar sumamente conectado con un medio o contexto. Esta conexión involucra al cuerpo como vehículo, pero también como sujeto actuante, por lo tanto, se confunde y forma parte del proyecto al que pertenece. En este sentido, se compromete continuamente con su entorno. El compromiso entre cuerpo y mundo está implicado con el hecho de que tengo conciencia de mi cuerpo a través de mi contexto, o como dirá Merleau-Ponty, “mi cuerpo es el quicio del mundo”, entonces en esta situación tiene conciencia de lo que le rodea a través de sí mismo, sin este vehículo corporal no se podría tener conciencia de su existencia, así como del espacio y la temporalidad, es decir, no habría punto de referencia al cual asirse para tratar la realidad. Así es como cada momento de la experiencia no implica que sea una totalidad integrada y completa, mi cuerpo es un lugar donde se entrecruzan causalidades y entre ellas están los estímulos físicos, así como situaciones históricas que dependen de las circunstancias que me rodean. El mundo se encuentra en constante cambio y yo cambio junto con él.

Por otra parte, así como resulta esta interconexión entre cuerpo y mundo, hay una unión entre mente y cuerpo, que se da en los simples actos. En el acto del ser-del-mundo y en el hecho de interactuar en un espacio y tiempo a través del vehículo corporal; por ejemplo, en el acto de una caminata, será en esta simple acción que al mismo tiempo el existir caminando, el cuerpo se hace factible, se hace existente a través de cada uno de sus pasos, los lleva a cabo, por consiguiente, esa acción es algo presente. La sensación, el cuerpo y la existencia, se encuentran interconectados y se hacen factibles en los actos, así

³⁸FP, p. 91.

como en la percepción. Merleau-Ponty ejemplifica muy claramente la relación entre el sentir y el tiempo, cuando habla de casos sobre personas que continúan percibiendo un miembro perdido por amputación. Este percibir un miembro fantasma, Merleau-Ponty no lo relaciona con recordar el haber tenido el miembro, sino más bien lo define como un miembro semi presente, llega a esta conclusión ya que considera que la sensación está implicada en el tiempo. El miembro amputado se percibe porque se encuentra aún en el circuito de la existencia. Es en este sentido, se puede concluir que la permanencia del cuerpo es una permanencia en el mundo, la cual está siempre conmigo, a mi lado, y no puede desplegarse frente a mí. En específico, las sensaciones cenestésicas nos dan cuenta de la existencia a través del contacto con el mundo ya que el ser una experiencia es ser presente sin distancia al pasado, al mundo, al cuerpo y al otro.

(...) muevo los objetos exteriores con el auxilio de mi propio cuerpo que los toma en un lugar para conducirlos a otros. Pero el cuerpo lo muevo directamente, no lo encuentro en un punto del espacio objetivo para conducirlo a otro, no preciso buscarlo, está ya conmigo: no necesito conducirlo hacia el término del movimiento, ya toca al mismo desde el principio y es él mismo que al mismo se lanza. Las relaciones de mi decisión y de mi cuerpo en el movimiento son unas relaciones mágicas.³⁹

Estas relaciones entre el movimiento y el cuerpo existen en un mismo tiempo y espacio, las sensaciones de movimiento o kinestésicas no se pueden deslindar del cuerpo ya que los movimientos son parte de él. Por lo tanto, la experiencia corporal es un entrecruzamiento de espacio-temporalidad que se va resolviendo en nuestras relaciones con los otros y más allá de partir de una introspección, será en un abrir la puerta al otro. Vivir una experiencia es comunicarse de manera interior con el mundo, pero también con el cuerpo, por supuesto, con los demás.

1.3. El cuerpo y la motricidad

Este cuarto apartado busca describir brevemente la relación entre el cuerpo y el movimiento ya que desde el enfoque fenomenológico podemos concebir al cuerpo no

³⁹ *Idem*, p. 112.

como una masa de órganos independientes sino como un organismo inmanentemente relacionado con la percepción, por consiguiente, con el movimiento.

Para hablar de danza, como pretendemos hacerlo en esta tesis, resulta necesario hablar sobre el movimiento corporal. Si en fenomenología logramos reconocer al cuerpo inmerso en el mundo, más aún, se puede pensar que el cuerpo, en sí mismo, es unidad indivisible con diferentes órganos y funciones que comparten una misma espacialidad y tiempo. Para referirnos a esta unidad corporal, la noción de esquema nos acerca a conocer esta indivisión que constituye al cuerpo.

De igual manera, mi cuerpo no es para mí un aglomerado de órganos yuxtapuestos en el espacio. Lo mantengo en una posesión indivisa, y sé la posición de cada uno de mis miembros gracias a un *esqueleto corpóreo* en el que todos están envueltos.⁴⁰

El concepto de esquema corpóreo es introducido por Merleau-Ponty, para expresar la unidad que existe en el cuerpo, pero también su unidad espacial y temporal, es decir, que en el tiempo y el espacio se crean experiencias de unidad sensomotora en las cuales están necesariamente involucradas a la unidad espacial y temporal en el movimiento. Para describir este movimiento podemos decir que es discursivo ya que a través de él se posibilita una asociación entre espacio, tiempo y cuerpo. En este sentido, el esquema corpóreo no será simplemente un cúmulo de asociaciones de la experiencia corporal, sino que será también una toma de conciencia global respecto a mi situación en el mundo, visto mi cuerpo como un fenómeno más y que además la particularidad del fenómeno corporal será su dinamismo en ese ir construyendo y construyéndose experiencias a partir no de una forma sino de una situación en el espacio.

Al referirnos al espacio corpóreo, se puede distinguir de un espacio exterior, en el sentido de que puede envolverse en sus partes más allá de desplegarse al mundo, en una suerte de inflexión del cuerpo; es decir, este espacio es una zona en que mi cuerpo se manifiesta como un *ser-del-mundo* con respecto a la espacialidad, pero sin perder su identidad, y al mismo tiempo esta espacialidad corporal participa de la espacialidad exterior. Si consideramos al espacio y al tiempo en función de un cuerpo en movimiento,

⁴⁰FP, *Idem*, p. 115.

lo podemos comprender mejor, puesto que es en el movimiento como se asumen de manera activa el espacio y el tiempo. Es en los actos corporales que el tiempo y el espacio se convierten en actuantes y dejan de ser conceptos; este cuerpo se transforma en fenomenal al considerarlo como una potencia de acciones que además se encuentra en un contexto que forma las posibles aplicaciones de esta potencia, y, aun así, el cuerpo no deja de ser unidad compuesta de articulaciones.

No es nunca nuestro cuerpo objetivo lo que movemos, sino nuestro cuerpo fenomenal; y lo hacemos sin misterio, pues ya nuestro cuerpo, como potencia de tales y cuales regiones del mundo, es el que se erguía hacia los objetos por coger y los percibía.⁴¹

El *cuerpo objetivo* será entendido entonces como el organismo llamado cuerpo humano; sin embargo, esta idea de un *cuerpo fenomenal*, hace referencia al cuerpo que sentimos y tocamos, es *el cuerpo vivido*. También este será el que hace referencia a que nosotros no movemos nuestro cuerpo como un objeto, sino que más bien el cuerpo será un fenómeno que está integrado con los objetos que le rodean a través del vínculo perceptual que lo une, o sea, con la intencionalidad que tiene el cuerpo sobre cualquier objeto. Para ejemplificar el movimiento en relación al tema de esta investigación puede decirse que: al desarrollar un movimiento en danza se hace a partir de un movimiento concreto, es decir, del acto de moverse de una cierta manera. Puesto que, también existe el movimiento abstracto, en el momento de la decisión coreográfica al pensarse de qué forma el bailarín se moverá; por lo tanto, ambos movimientos confluyen en la construcción de la obra dancística al no encontrarse disociados, sino esencialmente relacionados.

El fondo del movimiento no es una representación asociada o vinculada exteriormente con el movimiento mismo, es inmanente al movimiento, lo anima y lo lleva en cada momento, la iniciación cinética es para el sujeto una manera original de referirse a un objeto, lo mismo que la percepción.⁴²

⁴¹FP, p. 23.

⁴²FP, p. 128.

Como hemos mencionado, dentro de las cualidades del movimiento se encuentran el movimiento concreto, en el cual su modo es el mundo dado y es acto realizado, así también anteriormente mencionamos está el movimiento abstracto, el cual es construido; en ambos casos la percepción será su constitución. En el caso del primero, la percepción es llevada al acto de moverse de manera fáctica; en el caso del segundo, el movimiento, surge de una reflexión, es un movimiento que puede llevarse a cabo pero que todavía no se realiza, funciona como un proyecto a realizar, también se le puede denominar como un acto evocativo, que aun cuando no se ha concretado en el cuerpo, para su construcción es necesaria la conciencia corporal y su situación en el mundo.

Retomemos la idea de unidad corporal, en la cual no se puede pensar a cada sentido como algo autónomo del cuerpo. Según Merleau-Ponty, al tratar de diferenciar, por ejemplo, el sentido del tacto de la experiencia visual, se lleva a cabo a partir del análisis y no de la experiencia en sí misma de tocar; lo cual nos reduce la posibilidad de comprender lo percibido pero también de comprender la experiencia corporal; inclusive la última consecuencia del dividir un sentido de otro en cualquier acto perceptivo, sin que intervengan las interconexiones que existen entre ellos, esto sería solamente a partir de una patología corporal. Por lo tanto, en cada acto o movimiento se involucra a todos los sentidos, y por consiguiente, se puede vivir una experiencia de conciencia; la cual no será meramente una abstracción del movimiento, sino que es eso y también el reconocimiento del lugar en que se encuentra el cuerpo, es decir, el cuerpo no puede ser buscado por el sujeto como a un objeto perdido, sino que es inherente al espacio que ocupa y a la dirección a la cual intencionalmente se dirige, esto quiere decir que la conciencia, así como la unidad de los sentidos, es intrínseca a la experiencia corporal. El cuerpo y la conciencia forman una unidad y no se pueden delimitarse el uno al otro.

Los sentidos y, en general, el propio cuerpo ofrece el misterio de un conjunto que, sin abandonar su ecceidad y su particularidad, emite más allá de sí mismo unas significaciones capaces de proporcionar su armazón a toda una serie de pensamientos y experiencias.⁴³

El cuerpo contiene y emite conciencia. Merleau-Ponty al hacer una diferenciación entre el movimiento abstracto y el movimiento concreto, nos muestra que ambos

⁴³FP, p. 143.

proviene de la consciencia del en-sí. En este sentido, parte de una consciencia que surge de la experiencia y que tal experiencia al mismo tiempo implica una consciencia de sí mismo. En el caso de lo corporal, será una consciencia del cuerpo ubicado en un tiempo y espacio determinados, en un devenir consciente de su propio movimiento. Acerca de la consciencia, podemos mencionar que se involucra en diversas formas con nuestra vida, se le puede denominar como una especie de vida cognoscente la cual se va desarrollando a partir de un “arco intencional” que se dirige a nuestro entorno, así como a nuestro pasado, futuro y contexto presente. Es a través del arco intencional que las diferentes situaciones tendrán relación con los sentidos, a la inteligencia, la sensibilidad y a la motricidad que conforman la experiencia humana.

Sobre esta misma idea se puede considerar a la motricidad humana como un impulso original, es decir, como principio de todos los actos humanos; en este mismo tono, la consciencia dejará de entenderse como un “yo pienso” para comprenderse como un “yo puedo”.

El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado. “Cada movimiento voluntario tiene lugar en un medio contextual, sobre un fondo que viene determinado por el movimiento mismo (...). Ejecutamos nuestros movimientos en un espacio que no está “vacío” y sin relación con ellos, sino que, al contrario, se halla en una relación muy determinada con ellos: movimiento y fondo no son, a decir verdad, más que momentos artificialmente separados de un todo único.”⁴⁴

El cuerpo generador de movimiento dejará de ser pensado como un mecanismo con funciones disociadas y se le reconocerá, en lugar de ser objeto, como un *ser-del-mundo*. Este ser se encuentra entramado en un contexto que lo construye en el movimiento y en la interacción con lo que se encuentra a su alrededor. De igual manera, la consciencia dejará de entenderse como pura intelección y se vislumbrará como un momento del proceso motriz que forma parte del ser corporal. Si relacionamos la importancia del comprender un fenómeno y al movimiento podemos encontrar que un movimiento se llega a ejecutar cuando el cuerpo lo ha comprendido, es decir cuando lo ha incorporado a su “mundo”. El mover el cuerpo resulta ser una constatación a lo que los objetos le significan a la consciencia; sin embargo, si recordamos al mundo pre-objetivo, los objetos

⁴⁴FP, p. 155.

o el espacio pueden estar presentes en nuestro conocimiento sin estar necesariamente en nuestro cuerpo; en este sentido, el mundo está ya dado aun cuando no sea percibido por los sentidos y podemos ser conscientes de esta existencia del mundo aún sin percibirla: el reconocer este mundo pre-objetivo también será una manifestación de la conciencia y de la experiencia corporal.

Al relacionar al cuerpo con la espacialidad y con el tiempo, resulta interesante el reconocer al cuerpo no como un *estar* en el espacio y en el tiempo, sino más bien podemos ubicarlo *habitando* al espacio y al tiempo, como generador y actuante de ambos. En cada momento de un movimiento desde la iniciación cinética, se abre la vinculación con un lugar así como un tiempo y es en el transcurso del movimiento que se irá desarrollando en el futuro. Esto es posible en tanto cuento con un cuerpo y actúo a través de él en el mundo, por esta misma razón el tiempo y el espacio no son nada más una infinidad de relaciones, en las cuales mi conciencia actúa, sino que yo no solamente estoy en el espacio y el tiempo ni tan sólo pienso en espacio y tiempo, sino que, *soy del* espacio y del tiempo al implicarse mi cuerpo a ellos y abarcarlos. Es decir, “La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto.”⁴⁵

Es entonces en este conocer en que se dan los actos motrices, donde el espacio y el tiempo son habitados a través del cuerpo, con sus horizontes indeterminados que encierran nuevas posibilidades de moverse en el mundo. De esta forma, podemos concebir que el cuerpo actúe como un sistema abierto de posibilidades en direcciones y modalidades de movimiento. La motricidad será el principio donde se concibe el sentido de las significaciones corporales. Es además a través del cuerpo, que aprendemos a conocer el entramado de la esencia y la existencia del mismo.

En el caso de la experiencia corporal del bailarín, sus movimientos serán el origen de la pieza dancística, ya que su cuerpo es el instrumento que confiere sentido a cada movimiento; el fenómeno de la experiencia corporal en danza puede ser comprendido y descrito a partir del movimiento, es decir, en la experiencia corporal del ejecutante, en el acto de moverse.

⁴⁵FP, p. 157.

El origen del trabajo artístico no está basado en una visión interna sobre el artista o sobre el espectador pero sí sobre la realidad del ser que se encuentra en el afuera.⁴⁶

En cada movimiento desde su principio existe una relación intrínseca entre el cuerpo y lo que le circunda, el cuerpo entonces actúa a través del mundo, da cuenta de su estado y su realidad perceptiva, en una especie de relación recíproca entre el ser interno y lo que acontece externamente, se puede decir que el movimiento en danza es un punto de vista sobre la realidad y el mundo percibido, se es del espacio y del tiempo al encontrarse mi cuerpo en esa trama.

(...) nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones covariantes. Una cierta experiencia táctil del brazo significa una cierta experiencia táctil del antebrazo y del hombro, un cierto aspecto visual del mismo brazo, no que las diferentes percepciones táctiles, las percepciones táctiles más las percepciones visuales participen todas de un mismo brazo inteligible, como las visiones perspectivas de un cubo de la idea de cubo, sino que el brazo visto y el brazo tocado, como los diferentes segmentos del brazo, hacen conjuntamente un mismo gesto.⁴⁷

La concientización corporal del movimiento en danza, exige reconocer que el cuerpo no se encuentra escindido en partes, sino que todos sus miembros y órganos están en confluente comunicación y función unos con otros formando la unidad corporal que, a su vez, se encuentra en confluencia con otros cuerpos que le permiten experimentar su propia existencia, y que a su vez, estos cuerpos se encuentran dentro del mundo que los rodea, le confieren un *estado de cosas* y una manera de percibir al mundo en el que están inmersos.

Para llegar a representar la relación existente entre *cuerpo-espacio-tiempo* a través del movimiento, es necesario primordialmente habernos situado y relacionarnos en el espacio y el tiempo a través de nuestro cuerpo, no solamente porque el cuerpo es el vehículo de la percepción, sino también porque resulta ser el vehículo de la existencia del sujeto perceptor y al mismo tiempo es el sujeto en sí mismo, su vía de comprensión y su

⁴⁶ Kelly Michael, *Aesthetics*, “The origin of the work of art is not in some inner vision within the artist or within the spectator but in the truth of Being that is already out there.” p. 487.

⁴⁷FP, p. 168.

inserción en el mundo es innegablemente corporal. Cada acto realizado se encuentra en tiempo determinado, cada movimiento en su naturaleza directriz, va hacia algo en un tiempo y ese dirigirse lo hace en el espacio. De tal forma, las relaciones entre el cuerpo, el espacio y el tiempo, son inmanentes unas a otras, no se pueden deslindar, irán conformando la percepción del mundo, y por lo tanto la realidad que les circunda.

Por ejemplo, adquirir el hábito de un baile, ¿no es hallar por análisis la fórmula del movimiento y recomponerlo, guiándose por este trazado ideal, con el auxilio de los movimientos ya adquiridos, los del andar y el correr? Más para que la fórmula del baile nuevo integre a sí algunos de los elementos de la motricidad general, se requiere, primeramente, que haya recibido como una consagración motriz. Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que “atrapa” (*kapiert*) y “comprende” el movimiento.⁴⁸

Nuestro cuerpo no solamente se puede suponer como un objeto expresivo sumergido en el tiempo, sino también es el origen del movimiento, de su expresividad, por lo tanto, de sus significaciones, confiriéndole a cada acto un lugar en el mundo y generando significados en el movimiento, inspirados en alguna percepción bajo nuestro tacto o nuestra mirada.

Capítulo 2: Lo corporal en la danza contemporánea.

El objetivo primordial de este capítulo desarrolla una reflexión acerca del vínculo que existe entre el cuerpo y la danza contemporánea⁴⁹, así como la comprensión de este arte escénico como una experiencia que sucede en el cuerpo y que surge esencialmente de él. Cuando hacemos referencia sobre la experiencia corporal implicamos algunos conceptos importantes en el desarrollo de este tema como serán; la *percepción*⁵⁰ y la *conciencia corporal*⁵¹. En especial, estos conceptos serán empleados con el fin de dar cuenta de la

⁴⁸FP, p. 160.

⁴⁹ La investigación sobre la experiencia corporal del bailarín va dirigida en este texto hacia la danza contemporánea por motivos de la propia experiencia de quien la escribió y por otra parte porque nos parece que es desde esta danza que la reflexión surge como un momento de énfasis en la conciencia sobre el cuerpo, la exploración en la sensibilidad, así como la abstracción de procesos corporales. La danza contemporánea no es exclusiva de esta reflexión, sin embargo, al ser un arte actual, nos parece un modo ejemplar de la reflexión corporal probablemente por su origen filosófico y sus posibilidades naturales y abiertas de investigación.

⁵¹ Conciencia Corporal: a lo largo de esta tesis la conciencia corporal se refiere a una experiencia de reconocimiento del cuerpo, así como de identidad y sensibilidad a través del movimiento, en las reflexiones

experiencia corporal del bailarín, en la búsqueda de una breve descripción sobre el estado en que se encuentra el cuerpo en el momento escénico. Sobre este tema y en el caso de la disciplina dancística, también nos interesa reflexionar sobre la idea de *sensación corporal* que existe en el desarrollo del movimiento al momento de la ejecución. Nos parece pertinente reflexionar sobre esta idea pues involucra de manera intrínseca el proceso de la corporalidad al momento de interpretar danza; además estos conceptos participan y dan cuenta claramente sobre el devenir de la experiencia corporal del bailarín.

Este capítulo intenta describir la experiencia corporal, la cual consideramos contiene cualidades auténticas y verosímiles con la experiencia de vida, este intento es por sí mismo un reto complejo; no obstante, las relaciones en torno al cuerpo vivido y el arte dancístico es un punto de partida esencial para pensar a la danza como una experiencia fenomenológica. En las artes escénicas y en específico en la danza contemporánea, consideramos de suma importancia indagar sobre los procesos corporales al dar cuenta que tales son los que irán constituyendo el movimiento, así como también sus cualidades de significación que, finalmente, la conforman como una experiencia estética. Como hemos mencionado anteriormente, el pensamiento de Merleau-Ponty está centrado en la corporalidad, por lo tanto, buscamos relacionar este concepto con la danza contemporánea para dar cuenta sobre lo que sucede en el cuerpo del bailarín al momento de ejecutar danza. También se pretende considerar a este fenómeno como una posibilidad a nuevas vías para la experiencia corporal, sin eludir que es esencialmente una experiencia de vida, lo que trae consigo el pensar sobre la manera en que el cuerpo del bailarín es su material de trabajo y el lugar donde la danza esencialmente sucede.

Si buscáramos cómo dar cuenta de esta relación entre la fenomenología y la experiencia corporal del bailarín tendríamos que decir que, a grandes rasgos, son

sobre el arte dancístico contemporáneo. No obstante, existe una diferencia entre experiencia corporal y conciencia corporal del bailarín, que reside en que la experiencia corporal es vivida por todas las personas de una manera cotidiana en el transcurso de cualquier actividad realizada en su sensibilidad, movimiento, estatismo, percepción, etc.... Por su parte la experiencia corporal del bailarín tendrá un sentido estético y por lo tanto implícitamente expresivo. Desde la perspectiva de la conciencia como tal, se relaciona con la manera de prestar atención y darse cuenta de la corporalidad y su sensibilidad en una actividad realizada. Sobre la definición de Conciencia vinculado a la fenomenología encontramos lo siguiente: “La C. no es un ser como el de la cosa, sino que es un ser cuya esencia es ser *dirigido a significar el objeto*. Este fenómeno originario milagroso, aunque comprensible en sí mismo, ha sido denominado intencionalidad” Pero la C. no está dirigida sólo al objeto, sino que se refleja en sí misma y es, por lo tanto, también autoconciencia. “El yo pienso y el yo pienso que yo pienso van juntos, y de la tal manera el uno no es sin el otro” Abbagnano Nicola, *Diccionario de Filosofía*. p. 199.

concebidas esencialmente de naturaleza corporal. Además, pueden ser pensadas desde una perspectiva que parte de la idea de cuerpo hacia la de existencia en el mundo, así como en el dirigirse de manera extra cotidiana. Para investigar sobre lo corporal en danza no se hará referencia exclusivamente a la fisicalidad o a la técnica o al arte, aun cuando sea ineludible que hagamos referencia a de estos preceptos para abordar el tema. Nos parece de sumo interés retomar el principio de lo corporal más allá de una experiencia física, como una reflexión filosófica del ser y estar del ejecutante; en la que la fisicalidad implica interacción con el mundo que le rodea y las dinámicas que se generan al momento de la ejecución en el espacio a través del tiempo.

Al introducirnos en el tema de la corporalidad es pertinente mencionar la necesidad del movimiento consciente que implica la ejecución. Así como sus cualidades reflexivas, *sensorio motoras*⁵², *sensitivas*⁵³ y de *percepción* que se llevan a cabo al momento de bailar en la especificidad del movimiento. El bailarín que se mueve de

⁵²*Sensoriomotoras*: Este término utilizado en psicología lo emplearemos para hablar del proceso por el cual el ser humano se relaciona con su entorno a través de sus percepciones físicas, así como su acción motora directa. Es el principio de las acciones corporales sobre el entorno. Para hablar de las funciones sensoriomotoras es importante clasificar a las sensaciones y de dónde surge esta acción motriz. En un diccionario de psicología encontramos la siguiente cita “Clasificación de las sensaciones: Las sensaciones se clasifican según el analizador que las realiza, y como cada uno de éstos, en el curso de la evolución, se ha adaptado para registrar una forma especial de energía, las sensaciones se pueden caracterizar por los estímulos que reflejan. Los analizadores se pueden dividir en dos grandes grupos; *los externos* y *los internos*, los analizadores externos tienen sus receptores en la superficie del cuerpo (exteroceptores) y recogen los estímulos externos. Los analizadores internos tienen como aparato terminal los receptores dispuestos en los tejidos y órganos internos (interoceptores) y registran los cambios que tienen lugar dentro del organismo. El analizador *cinético* ocupa una situación intermedia: sus terminaciones periféricas distribuidas en los músculos y en los tendones (propioceptores) pueden servir para las sensaciones de movimiento y situación de los órganos del cuerpo y para determinar cualidades de los objetos externos (por ejemplo, en la palpación de los objetos con la mano). Las sensaciones orgánicas están ligadas al funcionamiento de los analizadores internos. El funcionamiento de analizador cinético produce las sensaciones motoras de traslación y situación del cuerpo en el espacio”. A.A. SMIRNOV, *Psicología*, Academia de Ciencias pedagógicas de la R.S.S.F.K, pp. 98, 99.

⁵³*Sensación*: La definición más reconocida sobre sensación es la de recepción de estímulos en el cuerpo mediante los órganos sensoriales. “La sensación es el reflejo de cualidades aisladas de los objetos y fenómenos del mundo material que actúan directamente sobre los órganos de los sentidos”. A.A. SMIRNOV, *Psicología*, Academia de ciencias pedagógicas de la R.S.S.F.K. p. 95. No obstante nuestro interés desde la mirada filosófica y en específico, la de Merleau-Ponty la sensación es un principio relacionado con la experiencia de la percepción, puesto que el sentir es un principio corporal del modo en que los estímulos son recibidos por el cuerpo. La sensación se da necesariamente en la percepción, por lo tanto, en la manera en que algo está afectando la vivencia de uno mismo. Es entonces la sensación una forma de la percepción. A pesar de que no es lo mismo sensación y percepción, comparten un mismo estado. Es decir, se puede explicar a la sensación como un momento de la percepción en que tal es incorporada a la experiencia corporal. En cuanto a la percepción, lo que se percibe será esa impresión de lo que nos rodea y siempre se hace en el contexto de algo. Es entonces a través del sentir que se puede comprender y experimentar lo que se percibe.

manera consciente y profunda irá construyendo la obra en el reconocimiento de su propio cuerpo y de sus posibilidades motoras, como consecuencia se dará la incorporación del movimiento de manera orgánica, dando lugar a una ejecución más auténtica y relacionada con la naturaleza de la motricidad corporal. Esto se lleva a cabo a partir de sus procesos perceptivos, en la inmediatez de las sensaciones corporales. Así como también, a partir del reconocimiento de los otros cuerpos y del mundo que le rodea de su experiencia de vida.

Para ejemplificar de manera más asertiva la corporalidad que nos interesa reflexionar que en este caso es el cuerpo escénico, hemos tomado el ejemplo del esquema óseo, puesto que nos parece un principio crucial de la fisicalidad la cual es importante al hablar de danza. Así como también por la importancia que tiene el saber que el cuerpo se sostiene a partir de este esquema en el espacio posibilitando el movimiento.

El esquema óseo, del cual deberíamos tener una visualización para tener conciencia de la propia constitución física, agregando a aquél, ligamentos, tendones y músculos a los cuales es necesario jerarquizar, dado que ellos constituyen en la riqueza de sus cualidades, las cuales hacen la diferencia fundamental entre el movimiento humano y el mecánico. El conocimiento del amplio espectro de tales posibilidades y su aplicación práctica, proporciona plasticidad y habilidad física.⁵⁴

Nos resulta fundamental hablar de movimiento al referirnos a lo corporal en danza, puesto que los procesos motrices son una de las particularidades de la experiencia corporal del ser humano y en específico del bailarín contemporáneo en que la experiencia del cuerpo en movimiento hace posible su expresividad. El amplio espectro de las posibilidades del movimiento y en específico la estructura del esquema óseo, nos acerca a la toma de conciencia del funcionamiento motriz, puesto que es el esquema óseo, como anteriormente mencionamos, el que sostiene y permite el movimiento.

Cabe mencionar que parte del proceso del movimiento en sí mismo implica también el momento del estatismo, lo cual es como parte de un estado transitorio del propio cuerpo. En lo que respecta al movimiento, resulta un proceso de sensibilización y experimentación en el cuerpo mismo. En estos estados intervienen procesos cognoscitivos, así como de percepción, en una integración corporal frente al mundo y al

⁵⁴ Riberio Mitha, *Oración corporal*, p. 13.

mismo tiempo inmerso en él. El cuerpo se encuentra en el territorio de lo existente y es parte de todo lo que le rodea perceptivamente, se manifiesta a través del movimiento y lo hace no solamente de manera activa, sino que también efectivamente posibilita moverse de una manera simbólica. El movimiento es una experiencia de ser presente sin distancia al pasado, al cuerpo y al otro. El eje sobre la conciencia corporal y las relaciones con el mundo están vinculados a través de la experiencia en sí misma. De tal forma en esta experiencia se relacionan la idea de sensibilidad y la de movimiento. Sobre la ejecución del bailarín, el momento en que el ejecutante se desplaza hacia algún lugar lo realiza en un tiempo determinado. Este desplazamiento es factible en el cuerpo: no en el tiempo y el espacio sino *del tiempo y del espacio*, puesto que existe una relación de pertenencia intrínseca entre el mundo y la corporalidad.

Desde el punto de vista estético, para que a un movimiento se considere artístico, gracias a su trasfondo simbólico, debe contar con una significación en su desarrollo. En el ámbito dancístico el movimiento tendrá otra finalidad más allá de sí mismo, la cual implica una significación que subyace al movimiento; busca expresar y expresarse; A diferencia del movimiento corporal en el deporte, el cual busca llegar a una meta satisfactoria e incrementar el rendimiento como objetivo primordial. Esto no quiere decir que la actividad en el deporte o en cualquier otra actividad cotidiana en que está implícita la corporalidad no contenga significación y poética en su haber. No obstante, estas actividades cotidianas no están intrínsecamente relacionadas con el lenguaje que conforma al movimiento dancístico, el cual resulta por sí mismo de índole expresivo y poético en su naturaleza.

Al reflexionar sobre la sensación corporal en danza, es necesario hablar sobre la trama entre sensación y la técnica como sucede en la tensión y relajación muscular como principios para lograr un equilibrio corporal. El gesto es también importante en el asunto de la sensación corporal puesto que puede ir hacia diferentes sentidos como con diferentes cualidades y con una expresión específica como puede ser: la dinámica del movimiento, la sensación de elevación, el desplazamiento, las fuerzas de oposición, el contacto con otros cuerpos; todas estas posibilidades por mencionar algunas tienen un principio de sensación corporal en la búsqueda de transmitir a través del gesto corporal.

Una disertación sobre el proceso del movimiento en danza no es un proceso perceptivo exclusivamente visual, sino más bien desde nuestro interés, resulta ser de

carácter sensitivo. Esta premisa tiene relación con que además de buscar transmitir un gesto, esencialmente, la danza proviene de la sensación del movimiento en una acción corporal que se hace consciente y busca decir algo de manera activa en un sentido simbólico. En este buscar decir algo como principio del movimiento reside la diferencia esencial entre la experiencia corporal cotidiana y la experiencia corporal del bailarín. Es de tal forma como el carácter dinámico del cuerpo al ejecutar colabora entre la expresividad, lo sensitivo y lo cenestésico; en la que participa el cuerpo del ejecutante al modo de una síntesis del contacto del ser humano con el mundo de manera poética. Un evento que da cuenta de la experiencia de sensibilidad, puede ser la cualidad de movimiento, en el caso del movimiento *staccato* en el cuerpo, (es ejecutada como precisa y corta) o puede ser *adagio* (que será amplia y lenta). En estas diferencias en movimiento a nivel de cualidad, el bailarín se está relacionado no solamente con la manera en que será percibida la acción sino también con el tipo de energía que debe ejecutar, lo cual generará un sentido y una sensación corporal específica en cada caso.

Por otra parte, la dinámica del cuerpo al bailar contiene una significación. Esta cuestión mayormente se relaciona con la coreografía y su composición. No obstante, para el bailarín la mayor preocupación a nivel de locomoción tiene que ver con el tipo de impulso energético y dirección con que debe realizar una acción; además de la adecuada interpretación gesto-corporal que proviene del movimiento, así como de sus capacidades físicas desarrolladas a través de la técnica y el entrenamiento. Esto nos lleva a concluir que la experiencia corporal en danza no es exclusivamente a partir de la forma y la figuración corporal, sino mayormente a partir de su acción en el espacio y de las decisiones de energía y cualidad del movimiento provenientes de una petición coreográfica, la cual idóneamente se desarrolla a partir de una sensación corporal.

Podría, en principio, entender por sensación la manera como algo me afecta y la vivencia de un estado de mí mismo. El gris de los ojos cerrados que me ciñe sin distancia, los sonidos que en estado de somnolencia vibran “en mi cabeza”, indicarán lo que podría ser un puro sentir... La sensación pura será la vivencia de un “choque” indiferenciado, instantáneo, puntual.⁵⁵

⁵⁵FP, p. 25.

El pensar la danza contemporánea como una experiencia corporal en su esencia, se relaciona con la idea de que el bailarín es y habita su propia obra, es decir, su cuerpo. Desde esta perspectiva, sus sensaciones y experiencias serán herramientas para desarrollar los movimientos; su cuerpo no será únicamente un cuerpo, sino que es también su material de trabajo, su contenedor de energía y es desde él donde se manifestará la expresividad del movimiento dancístico, por lo tanto, erigirá su cariz simbólico. Será a través de su sensibilidad corporal y experiencia de vida que hará contacto perceptivo con el mundo y en consecuencia con su arte. No obstante, debemos mencionar que existen cualidades específicas en esta experiencia. Una de estas cualidades será el trabajo corporal de manera profunda. Esta profundidad implica que el ejecutante al moverse, no hace referencia a un mero ejercicio de copia o figuración humana, sino que irá más allá de un modelo, en el sentido de una forma específica a imitar. La profundidad implica la sensación y experimentación con el cuerpo en movimiento y las posibilidades de percepción espacio-temporales en la ejecución. En este sentido, en lugar de llevar a cabo una imitación de formas, el bailarín se introduce en la experiencia del movimiento haciéndola consciente e incorporándola en la práctica.

El contorno de mi cuerpo es una frontera que las relaciones ordinarias de espacio no franquean. Sus partes, en efecto, se relacionan unas con otras de una manera original: no están desplegadas unas al lado de otras, sino envueltas las unas dentro de las otras.⁵⁶

Nos parece acertado, como señala Carman, sobre la cualidad del uso del cuerpo conlleva siempre expresividad⁵⁷. En específico, la experiencia corporal del bailarín tendrá como sustento del movimiento, el uso extra cotidiano del cuerpo, es decir, un uso expresivo *per se* y en particular, una de las particularidades de este tipo de movimiento es su facultad esencial de ser simbólico. Lo interesante será entonces, la disposición de explorar sensaciones corporales y sus posibilidades sensomotoras, sensitivas y de viveza buscando transmitir un concepto que forma parte de lo que sustenta la pieza de arte. Se

⁵⁶FP, p. 115.

⁵⁷Expresión corporal: podemos entenderla como una técnica practicada por intérprete en la búsqueda de expresar circunstancias de su rol por medio de gestos y movimientos, acciones independientes de la palabra.

puede iniciar el movimiento desde cualquier lugar del cuerpo para desarrollar el imaginario sobre lo que se busca decir en la pieza dancística. En este sentido, la danza contemporánea será una acción y uso del cuerpo no sólo corporal y expresivo, sino necesaria y primordialmente simbólica.

Recordando al cuerpo como material de trabajo en esta disciplina, es de suma importancia el nivel de profundidad con que se explore y se reconozca, es decir, se viva la experiencia de manera consciente y sus posibilidades de movimiento. Esta experiencia es inmanente al bailarín, su inmanencia consiste en que le es propio al ejecutante que viva la experiencia del movimiento, en el que además contiene en su ámbito artístico un sentido creativo en su desempeño. Nuevamente sobre esta idea de inmanencia entre el bailarín y la experiencia corporal no se pretende categorizar el uso del cuerpo de manera exclusiva a la danza, ya que la experiencia del cuerpo se logra vivir de muchos modos en el devenir de lo cotidiano. En este sentido, todo cuerpo vive ineludiblemente una experiencia corporal. El centrar nuestras atenciones al caso de la danza contemporánea nos da la oportunidad de reunir el quehacer corporal a un nivel simbólico, así como dar cuenta del cuerpo fenoménico o cuerpo vivido como Merleau-Ponty lo concibe y en este caso, comprenderlo desde una perspectiva estética. Para este filósofo, es en la experiencia del cuerpo donde se realizará el proceso de percepción y de interacción con el mundo. Partiendo de ahí podemos deducir, que en la profesión del bailarín se realiza esta idea ejemplarmente en el devenir de su desempeño. Puesto que es su cuerpo el medio de contacto con el mundo, pero también, es el lugar y medio de expresividad. Al tomar en cuenta el sentido plástico que el cuerpo puede contener en la obra artística se comprende que, a partir de sus elementos específicos de comunicación, exploración extra cotidiana y del sentido poético, hacen de la experiencia corporal del bailarín una experiencia estética.

2.1 Percepción y organicidad corporal en danza contemporánea

Sobre la idea de percepción en la experiencia de danza contemporánea, nos parece adecuado nuevamente referirnos a Merleau-Ponty, ya que su pensamiento introduce de manera filosófica lo que sucede en el cuerpo al momento de percibir desde una perspectiva que abarca diferentes situaciones del cuerpo en movimiento. Al hablar sobre percepción en referencia a sus ideas como punto inicial para dar cuenta sobre esta

experiencia corporal artística. Desde la perspectiva MerleauPontiano, se propone a la percepción como un fenómeno corporal que resulta no ser exclusivamente conceptual o físico, más bien, propone que es en el cuerpo donde suceden ambos momentos de una misma experiencia. La percepción es un fenómeno corporal que en sí mismo no solamente conlleva la categoría de lo abstracto. La abstracción no será nuestro punto de partida para comprender la percepción, Ni tampoco podemos afirmar que la categoría de la abstracción forma parte exclusivamente de la corporalidad, de su plenitud. No obstante, cabe mencionar que en la fenomenología que nos compete, toda experiencia es esencialmente corporal. Al reflexionar sobre percepción nos interesa concebirla como un fenómeno integral. Esto quiere decir, que en la experiencia corporal va implícita la posibilidad de toda experiencia física, así como intelectual. Consideramos entonces, que no sucede exclusivamente en la cognición el reconocimiento de la realidad. Esto implica que tal cognición es tan solo una parte del proceso perceptivo y no su totalidad. Sin embargo, como anteriormente mencionamos, no se puede omitir la intelección en los procesos físicos, además de ser necesaria en el proceso de comprensión de la experiencia corporal, en el camino del cuerpo consciente de sí mismo, así como del mundo que lo rodea, evocando la idea de experiencia corporal del bailarín desde la fenomenología de Merleau-Ponty. Es decir, la postura de Merleau-Ponty sobre el cuerpo es crucial para comprenderlo como el *quiasmo*⁵⁸ de toda experiencia. Esta concepción del cuerpo rompe con figuras dualistas como son esencialmente las dicotomías entre la mente y el cuerpo.

Como es explícito, una de las propuestas de esta investigación es abordar la danza contemporánea como una experiencia del cuerpo que lo hace reflexionar dentro de los procesos creativos. Algunos de estos procesos pueden ser: el análisis de movimiento, el sentido de la pieza coreográfica, así como el acto de moverse con una interpretación poética, es decir, momentos que construyen a este arte en particular como una experiencia estética. Se pretende entonces definir la reflexión creativa como una experiencia crucial en el fenómeno de lo corporal en danza contemporánea. Puesto que es en la reflexión del movimiento también un momento en que el cuerpo reconoce al mundo, por este mismo motivo conforma parte de la experiencia corporal, así como la experiencia perceptiva. Particularmente, la percepción también está vinculada con la condición concreta del

⁵⁸ “El quiasmo es el concepto tardío que Merleau-Ponty introduce para explicar el cuerpo como quicio. Como un vértice entre el adentro y el afuera que colapsa y desmorona la ficción cartesiana sobre la noción de sujeto y objeto.” Barrios José Luis, *dialécticas de la corporeidad, Aporías de la superficie: quiasmo, hiato*, p. 64.

cuerpo del ejecutante; a través de ella es que el cuerpo reconoce de manera inmediata el espacio y a los otros con quienes comparte tiempo y lugar, considerando, de esta manera, que la vinculación directa entre percepción y danza es corporal. Al relacionar la percepción con el cuerpo escénico, se sitúa a la danza contemporánea en el ámbito de las acciones motoras, así como en los actos simbólicos. Ambas funciones tienen relación directa con el cuerpo. El cuerpo al bailar contiene su posibilidad perceptiva y al mismo tiempo desarrolla también expresividad que será percibida por otros. Las consecuencias de la percepción en la experiencia estética de este arte serán el principio y la estructura del cuerpo en relación y contacto con el mundo: *mi cuerpo, es mi punto de vista sobre el mundo*.⁵⁹

De manera que la percepción, para Merleau-Ponty, va más allá de la distinción entre lo externo y lo interno, más allá de lo objetivo y lo subjetivo, lo corporal y lo abstracto. Como antes mencionamos, la percepción en sus cualidades es una experiencia corporal que en su fisicalidad involucra procesos cognoscitivos. El hecho innegable es que la percepción dialoga con la realidad del mundo a través del cuerpo. La percepción es dirección, así como corporalidad, subjetiva y al mismo tiempo es objetiva, corporal e intelectual, ambos aspectos son inseparables de cualquier acto. Esto sucede inmanentemente en el acto de danzar, en el quehacer creativo del movimiento con intenciones expresivas. Esta cita de Fabrizio Andreella nos habla sobre el retorno a la importancia del cuerpo y la tradición retiniana con que se ha valorado este arte.

La exteriorización de la imaginación, de la mente a la pantalla, ha comportado también un empobrecimiento del cuerpo porque para éste “el mundo está a mi alrededor, no frente a mí” (Merleau-Ponty, *El ojo y el espíritu*, 1989, p.42) y sus gestos y volúmenes, que la danza llena de vida, pierden centralidad en cuanto son irreductibles a la frontalidad. Sólo cuando la interioridad parezca descifrable y sean identificados los correspondientes instrumentos de intervención, sólo entonces los sentidos no serán ya fisuras de un cuerpo abierto y “bajtiniani” que corra el riesgo de hundirse en aguas turbias, sino espacios de intervención para edificar una universalidad de los códigos lingüísticos y emotivos que hagan posible una aculturación. Es el cuerpo, por tanto, al que ahora debemos darle una mirada.⁶⁰

⁵⁹“My body, is my point of view on the world”.⁵⁹ Carman, Merleau-Ponty, p.81. Las traducciones son nuestras.

⁶⁰Fabrizio Andreella, *El cuerpo suspendido, códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*, pp. 42, 43.

Este vuelco sobre la importancia del cuerpo en las reflexiones sobre la percepción, la visión periférica, así como sobre lenguaje y la cultura, tienen relación con el reconocimiento de que el cuerpo es donde sucede la experiencia de contacto con el mundo. Lo cual trae consecuencias en la manera de identificarlo a modo de agente no sólo observante sino también actuante de toda percepción, dejando de insistir en la visión unívoca del objeto en sí mismo. El hecho de que el cuerpo participa de la percepción sobre cualquier fenómeno del mundo, abandona su condición de objeto. Esta idea se puede sintetizar al decir que somos cuerpo en lugar de pensar que tenemos un cuerpo al cual asirnos. A través del pensamiento fenomenológico de Merleau- Ponty, se ha ido desarrollando la idea de una relación entre el cuerpo y el mundo que lo concibe constantemente como sujeto y al mismo tiempo como objeto, en una relación dialógica.

Es importante tomar en cuenta el rango perceptivo que se tiene sobre el mundo. El cuerpo sólo puede percibir lo que está en su dominio. Este punto es importante para comprender que, además, el cuerpo no puede verse a sí mismo si no le es posible observar lo que lo rodea. Necesita de otro cuerpo para percibirse; esta condición de catalizador que percibe el mundo y actúa sobre él, lo deslinda también de comprenderse exclusivamente como objeto. Puesto que el cuerpo será parte de su entorno, su existencia en el mundo implica su corporalidad. En contraste con esta idea del cuerpo como parte de un fenómeno en el que se involucran diferentes aspectos perceptivos, simbólicos y de contacto con el mundo, si lo concibiéramos únicamente como a un objeto, esto conllevaría el sesgo fisiologista con que en algunos casos se identifica al trabajo corporal.

Así pues, el fenómeno de la percepción verdadera ofrece una significación inherente en los signos, de los cuales el juicio no es más que expresión facultativa. El intelectualismo no puede hacer comprender ni este fenómeno ni la imitación que del mismo da la ilusión. De forma más general, el intelectualismo es ciego para lo referente al modo de existencia y coexistencia de los objetos percibidos, para aquella vida que atraviesa el campo visual vinculando secretamente sus partes.⁶¹

Desde la línea de pensamiento que divide al cuerpo de la mente, la masculinidad de la feminidad, y esta clase de dicotomías que pertenecen a una tradición dualista, ha llevado a pensar al cuerpo como un mecanismo autónomo en sus partes. Es con el

⁶¹FP, p. 52.

pensamiento fenomenológico que se intenta desvanecer tales divisiones. La siguiente referencia ejemplifica algunos dualismos de la corporalidad llevados a sus últimas consecuencias.

Ser identificado con la destreza corporal equivale a ser feminizado, pese a la evidente actividad de testosterona, porque al atleta se equipará más al cuerpo que a la mente, más a la fuerza que al poder, más a la juventud que a la madurez.⁶²

Prejuicios sobre la corporalidad, así como algunos modelos sobre los cuáles sólo algunos cuerpos son los más adecuados para realizar ciertas actividades físicas como pueden ser las deportivas o artísticas; limitan la apertura y diversidad no solamente de experiencias estéticas, sino también imposibilita la inclusión y la diversidad de diferentes cualidades corporales en el quehacer dancístico. Provocando que únicamente unos cuantos puedan llegar a dedicarse a estas disciplinas profesionalmente. Por ejemplo; es desde una forma superficial de concebir al cuerpo como se ha estereotipado al bailarín de contemporáneo. Pensándolo como una figura y forma ideal que exclusivamente bajo ciertas normas y condiciones corporales podrá ser eficiente en el quehacer dancístico, esto trae consigo estereotipos en el lenguaje de movimiento, generando prejuicios entre lo que sí es danza y lo que no lo es, imposibilitando nuevos discursos corporales en la evolución de este arte. Estos prejuicios y categorías sobre el cuerpo del bailarín han sido llevados a sus últimas consecuencias, logrando una institucionalización de la danza de características muy limitantes. La propuesta cartesiana sobre el modo de concebir al ser humano y la percepción del mundo se dio a partir de una distinción entre lo mental y lo físico, lo cual permeó a través de la historia los métodos de estudio sobre el cuerpo, así como también su manera de ser comprendido. Desde la época de la Ilustración, al cuerpo se le reconocía como un artefacto compuesto de mecanismos y funciones autónomas, se estudiaban de manera independiente unas de otras; su estudio consistía en separar los órganos por funcionamiento centrándose en la anatomía y lograr así la especialización del conocimiento sobre cada uno, vislumbrando al cuerpo humano como una máquina perfecta y autónoma. Sin embargo, ya entrado el siglo XX la perspectiva fenomenológica propuso concebir al cuerpo como un órgano de percepción vivo e inmerso en el mundo y

⁶²Germaine Greer, *El chico: el efebo en las artes*, 2003, p. 143.

constituido de sistemas especializados. Sin omitir que, al mismo tiempo, están interconectados y vinculados entre sí para el buen funcionamiento corporal, homeostasis, propiciando una mayor comprensión de su naturaleza.

Dos grandes corrientes sobre la concepción del cuerpo a lo largo de la historia del pensamiento filosófico occidental, serán: la tradición platónica y la cartesiana. Ambas comparten una suerte de división entre mente y cuerpo a modo general, aún en caso de no poder afirmar que había radicalismo en esta división, sobre todo al referirnos a Descartes, puesto que, gracias a sus disertaciones, la fenomenología (sobre todo en Husserl) llega a deducir la idea de Unidad corporal. Será entonces el modelo cartesiano punto de referencia para la fenomenología en el desarrollo de la distinción frente a esta tradición filosófica. Su mayor diferencia consiste en que, el modelo cartesiano percibe al cuerpo como un mecanismo dividido en sus funciones generando dicotomías en su unidad aun cuando esta no haya sido su intención. Por su parte, en el caso de la fenomenología, comprenderá al cuerpo como un organismo que se encuentra inmerso en el mundo y en interconexión con él. En este sentido, la fenomenología no solamente percibe al cuerpo como organismo interconectado, sino que también con la cualidad de ser consciente de los otros y en conexión con el mundo que le rodea.

De inicio, resulta inaceptable la distinción que hace Husserl, entre la immanencia de la conciencia y la externa trascendencia del mundo, o entre los meros hechos psicológicos de la experiencia perceptiva y las puras esencias que por sí solas constituyen su intencionalidad. Como Heidegger, y Sartre, Merleau-Ponty rechazaron las reducciones eidéticas transcendentales como abstracciones ilegítimas sobre las condiciones concretas sobre la experiencia de mundo que se prestan a ser inteligibles por sí mismas.⁶³

El factor que determina que este pensador haya centrado su pensamiento en el cuerpo, no significa que pretendía radicalizar todo lo que le circundaba como innecesario o irrelevante para la experiencia corporal. Sin embargo, con la fenomenología, el cuerpo es concebido como *del mundo* y se le ubica inmerso en él, lo cual se deduce a través de

⁶³ To begin with, he could never accept Husserl's distinction between the immanence of consciousness and the transcendence of the external world, or between the mere psychological facts of perceptual experience and the pure essences that alone supposedly constitute its intentionality. Like Heidegger and Sartre, Merleau-Ponty rejected the transcendental and eidetic reductions of experience that render it intelligible to itself' Taylor Carman and Mar B. N. Hansen, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, p. 8. Las traducciones son nuestras.

los hilos perceptivos que lo unen con todo lo que le circunda. Ésta es una de las grandes aportaciones de la fenomenología a la visión contemporánea, repercutiendo en diferentes ámbitos de pensamiento como lo es la Estética, aunque Merleau-Ponty esencialmente no estaba preocupado por hacer una teoría como tal. No obstante, podemos afirmar que se encontraba muy interesado en darle un giro a la visión sobre la corporalidad. Esto trajo consigo una valorización y análisis de la importancia corporal en materia de percepción, así como sobre la experiencia estética. El “pienso luego existo” cartesiano se transforma en “puedo, soy y existo” fenomenológico, en un giro hacia el cuerpo y la vida cotidiana.

La idea central de Merleau-Ponty acerca de la percepción es que no es únicamente contingente pero esencialmente un fenómeno corporal. La percepción no es un evento exclusivamente mental, no es el cuerpo tan sólo un objeto material más colocado junto a otros. Nosotros perdemos de vista a la percepción en sí misma cuando la colocamos en otro lado agudamente distinto entre las experiencias inter subjetivas y los hechos externos objetivos. En su forma más concreta, la percepción se manifiesta a sí misma mostrándose tan sólo como un aspecto de nuestro ser corporal en el mundo.⁶⁴

Sobre la unidad corporal en fenomenología y respecto a Merleau-Ponty, esta tesis propone al cuerpo como subyacente a toda experiencia. Para desarrollar un poco más esta idea de unidad existe un ejemplo al cual nuestro autor recurre en repetidas ocasiones en su libro *Fenomenología de la percepción*, para dar cuenta de la experiencia corporal. Este ejemplo es el de miembro fantasma, que se refiere a la pérdida de un miembro corporal y la sensación de seguir siendo parte del cuerpo aun habiéndolo perdido. El miembro fantasma muestra cómo la sensación corporal desarrolla extensiones en la sensación del cuerpo a pesar de que un miembro haya desaparecido. Es decir, muestra en general la importancia de la sensación y la percepción corporal, así como de unidad en la experiencia corporal. Otro de los ejemplos que existe en el mismo libro de nuestro filósofo francés, que ayuda sumamente a comprender esta idea es: el arco reflejo. Considerado como imposible de manera independiente y autónoma sobre el organismo puesto que sustenta que todos los reflejos corporales provienen de estímulos externos. Es el cuerpo en su

⁶⁴ Experiences and external objective facts. In its most concrete form, perception manifests itself instead as an aspect Merleau-Ponty's central original idea about perception is that it is not just contingently but essentially a bodily phenomenon. Perception is not a private mental event, nor is the body just one more material object set alongside others. We lose sight of perception itself when we place it on either side of a sharp distinction between inner subjective experience of our bodily being in the world. Carman, Merleau-Ponty, p. 108. Las traducciones son nuestras.

totalidad quien posibilita que haya una respuesta a estos estímulos. Es decir, el estímulo es la causa de la reacción, y la reacción proviene de todo el cuerpo en funcionamiento. Este también es el principio del movimiento, cuando se reconoce como un acto primigenio que implica el gesto corporal más allá de la fragmentación del movimiento. Desde nuestro punto de vista y en concordancia con este pensamiento filosófico, todo lo que rodea al cuerpo se encuentra intrínsecamente implicado con su movimiento; el cuerpo no se encuentra funcionando de manera diseccionada, sino que está moviéndose de manera integral con sus diferentes segmentos; así como también, vinculándose con el mundo que le rodea, en una interacción dinámica y compleja entre el organismo y el medio que le rodea.

Lo que tenemos es un circuito, no un arco de segmentos separados de un círculo. Este circuito se denomina más un término orgánico que un reflejo, porque la respuesta del motor determina los estímulos, justo como verdaderamente un estímulo sensorial determina el movimiento. El concepto de arco reflejo en psicología.⁶⁵

Otro ejemplo que hemos encontrado para hablar claramente de esta interconexión del cuerpo puede ser el comportamiento del sistema nervioso central (SNC). El cual funciona de manera correlacionada en todo el cuerpo y por supuesto en la acción de bailar, puesto que todos los estímulos, movimientos y sentidos confluyen en este sistema. Además, es en él en que la información se procesa y responde a los estímulos externos utilizando las diferentes vías nerviosas para responder adecuadamente al estímulo percibido. De tal modo, el SNC no se encuentra separado de los demás sistemas corporales, y no sólo eso, sino que además interviene de manera constante y necesaria en todos los procesos del cuerpo humano. Se trata de un sistema crucial, encargado de percibir estímulos procedentes del mundo exterior para después transmitir esos impulsos a los demás sistemas. Es una de las operaciones más importantes en las funciones corporales, sobre todo en las psicomotrices además de estar implícitamente relacionado con la unidad corporal.

⁶⁵ What we have is a circuit, not an arc or broken segment of a circle. This circuit is more truly termed organic than reflex, because the motor response determines the stimulus, just as truly as sensory stimulus determines movement. The Reflex Arc Concept in Psychology.⁶⁵ Carman, p. 80. Las traducciones son nuestras.

Estímulo y respuesta son abstractos, artificialmente momentos lícitos dentro de la complejidad dinámica de las interacciones entre el organismo y su entorno. No hay una correlación simple entre las partes discretas neurológicas, ya sea central o periférico, o un fenómeno puramente sensorial.⁶⁶

Si pensamos en el SNC como el encargado de manera instintiva de procesar los estímulos percibidos por los sentidos y enviarlos a las respuestas sensomotoras del cuerpo, nos daremos cuenta de que el proceso del movimiento es su especialización. En la experiencia de lo corporal en danza, así como en todo acto motriz, el sistema nervioso central es el encargado de que el movimiento se lleve a cabo en el organismo. Este ejemplo nos refiere a temas corporales o fisiológicos sin lugar a dudas. Lo traemos a mención puesto que consideramos que la perspectiva biológica es una de las funciones que permiten que el fenómeno de la danza se lleve a cabo en el cuerpo. No obstante, ésta es una parte de la totalidad del fenómeno completo de la danza contemporánea. Así como lo es también su proceso de significación corporal a través del movimiento.

2.2 Algunas reflexiones sobre el concepto de intención y conciencia corporal en relación con la danza contemporánea.

Otra de las cualidades sobre la experiencia corporal del bailarín será el modo en que su cuerpo habita y al mismo tiempo, es la obra de arte. Para hablar sobre esto, nos parece crucial tomar en cuenta los conceptos de *intencionalidad*⁶⁷ como concepto fenomenológico y por otra parte el concepto de *intención* como un carácter activo del ser en la conciencia corporal o ese dirigirse hacia algún lugar; lo cual en su sentido filosófico

⁶⁶ Stimuli and responses are abstract, artificially elicited moments in complex dynamic interactions between organisms and their environment. There is no simple correlation between discrete neurological parts, either central or peripheral, and pure sensory phenomena. *Idem*, p. 89. Las traducciones son nuestras.

⁶⁷ “La intencionalidad también designa, entonces, con respecto a la conciencia, el estar fuera de sí misma, en aquello sobre lo cual se actúa, aquello que es el contenido de la acción. El “estar permanentemente fuera de sí” no concierne a la acción misma, sino a la facultad que la hace posible. La capacidad de la conciencia que posibilita sus acciones productivas consiste siempre en estar fuera de sí misma. En virtud de estar fuera de sí, la actividad de la conciencia se manifiesta como conocer, actuar, juzgar, etc. En consecuencia, la intencionalidad no puede entenderse como relación cósmica entre cosas, ni como una propiedad subjetiva inmanente de la conciencia, mediante la cual ésta supera el abismo entre ella misma y las cosas. Por virtud de la intencionalidad nos hallamos, desde un comienzo, cabe las cosas, y atrapados en la trama de estas.” Wilhelm Szilasi, *Introducción a la fenomenología de Husserl*. 41, 42.

no será exclusivamente la acción, sino también la motivación y la facultad por la cual un acto es realizado.

Intencionalidad es, pues, la estructura sobresaliente de nuestra experiencia, y gran parte de la fenomenología procede del estudio de los diferentes aspectos de la intencionalidad. Así exploramos estructuras de la corriente de la conciencia, el yo permanente, el encarnado, y la acción corporal.⁶⁸

Regresemos a la idea sobre percepción para comprender el concepto de *intención* en el cuerpo. Consideramos que la percepción es un fenómeno que se da también a través del otro. Es en el otro cuerpo (así como puede ser que el mundo sea otro también) donde se dan las relaciones de *intención*. Es en el entramado de estas relaciones que el cuerpo se convierte en mi cuerpo, y a su vez es el cuerpo del mundo en que se encuentra inmerso, compartiendo un espacio y en un tiempo con los otros. Será entonces, en el reconocimiento del cuerpo, donde se lleva a cabo en la interacción entre el cuerpo fenomenológico y el entorno ya que es nuestro cuerpo el medio para tener contacto inmediato con lo que nos rodea. No obstante, el contacto del cuerpo con el mundo exterior tiene sus limitaciones. Entre ellas es importante nuevamente mencionar que el cuerpo no puede percibir al mundo entero. Su horizonte de comprensión sobre el mundo está directamente relacionado con su dominio o rango de percepción. Además, no puede verse a sí mismo como un objeto aislado en un entramado construido de intención y dirección en su entorno. En cambio, se reconocerá en la interacción con los otros como un cuerpo del mundo. Esta cita de Jean Nancy de su libro *Corpus*, nos dice de manera diferente las relaciones entre los cuerpos y su dominio perceptivo; su concepto sobre jurisdicción se podría explicar cómo el horizonte de comprensión o dominio perceptivo, en la fenomenología de Merleau-Ponty.

Igualmente, con los cuerpos: su espacio es jurídico en la medida en que el espacio del derecho es el espacio de los cuerpos configurados según los casos. El cuerpo

⁶⁸ Intentionality is thus the salient structure of our experience, and much of phenomenology proceeds as the study of different aspects of intentionality. Thus, we explore structures of the stream of consciousness, the enduring self, the embodied self, and bodily action. Edward N. Zalta, *Stanford Encyclopedia of philosophy*, Metaphysics Research Lab, p. 4. Las traducciones son nuestras.

y el caso se corresponden el uno con el otro. A cada cuerpo le conviene una jurisdicción propia: *hoc es enim*.⁶⁹

La experiencia corporal en danza contemporánea, además de la interacción con *el otro* a nivel perceptivo, implica también, como anteriormente mencionamos, el trabajo corporal a niveles conscientes, así como profundos⁷⁰ tanto física como espacialmente; la diferencia entre estos niveles concierne a la experiencia del cuerpo en el primer caso, y a la experiencia del mundo en el segundo, son dos niveles de un mismo momento en el acto de realizar danza. Esta profundidad tiene que ver con la importancia de la sensación corporal concebida como una experiencia primigenia en que el ejecutante se permite explorar sus sensaciones corporales a través del movimiento y de los otros en la relación que mantiene con el mundo que percibe. Desde la perspectiva escénica, la presencia corporal y el movimiento son indicios de que algo está sucediendo. Esta actividad nos muestra que el cuerpo en escena es un cuerpo presente y activo que se mueve de una manera particular y con una dirección en sus movimientos. Estas cualidades dancísticas forman parte de un proceso intelectual en el que va aunado el cuerpo en sus movimientos. En la siguiente referencia Ugo Volli nos habla acerca de la unidad como consciencia corporal en las técnicas corporales.

En términos fenomenológicos podríamos hablar en este sentido de conciencia “prerreflexiva”. El resultado de muchas de estas técnicas extra cotidianas no es por tanto aislar al cuerpo, sino integrarlo en un proyecto global que implica a la conciencia y la distribuye, por decirlo así, en el organismo. Esta distribución, en definitiva, es el sentido que se puede atribuir a las expresiones que se refieren a la “inteligencia” específica y profesional de un actor o de un futbolista⁷¹

⁶⁹ “Este es mi cuerpo” Nancy Jean Luc, *Corpus*, p. 40.

⁷⁰ “Más directamente que las demás dimensiones del espacio, la profundidad nos obliga a rechazar el prejuicio del mundo y a encontrar la experiencia primordial de la que brota; es por así decir, la más “existencial” de todas las dimensiones porque – y eso es lo que el argumento de Berkeley tiene de verdad – no se marca sobre el objeto, pertenece de toda evidencia a la perspectiva y no a las cosas, de las cuales, pues, ni puede derivarse ni puede siquiera ser propuesta por la consciencia a ellas; anuncia un cierto vínculo indisoluble entre las cosas y yo por el que me situó ante ellas, mientras que la anchura puede, a primera vista, pasar por una relación entre las cosas en la que el sujeto perceptor no está implicado.” Merleau-Ponty, *FP*, p. 271.

⁷¹ Ugo Volli, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la Danza*, Capítulo Técnicas del cuerpo, p. 92.

Esta integración de conciencia pre reflexiva en las acciones se encuentra relacionada con el trabajo corporal a partir de una técnica dancística, la cual es importante en el proceso del movimiento; puesto que es sensorial y puede llegar a ser incorporada al momento de la ejecución. La técnica en danza es una posibilidad para que el cuerpo trabaje de manera consciente modificando sus cualidades naturales. Utilizo la palabra *consciente* para hacer referencia primordialmente al darse cuenta y definir el movimiento corporal; y por consecuencia, a la manera en que, de forma particular, el movimiento en danza contemporánea⁷² surge a partir de la exploración. Por lo tanto, también afecta en la toma de decisión sobre las direcciones y cualidades corporales del ejecutante; en los motores del movimiento y las diferentes sensaciones que se experimenta al bailar donde existen direcciones o un dirigirse hacia algún lugar.

Para desarrollar esta idea sobre la técnica como herramienta de movimiento en danza, nos parece que algunos motores importantes, por mencionar a algunos, pueden ser: el sentido de dirección y del movimiento, la energía, la especificidad del lugar del cuerpo desde el cual se está trabajando, el desglose del movimiento del cual se pueda partir, la estructura ósea o muscular; no obstante, todos los motores posibles del movimiento se encuentran en función del motor principal que será: el cuerpo en su totalidad. Las acciones motrices provocan sensaciones que surgen de la exploración corporal. Dentro del proceso de sensibilización corporal, que tiene que ver con la experiencia de percibir el mundo a través de su corporalidad, el cuerpo del ejecutante se hace consciente. Esta concientización no significa simplemente sentir al cuerpo como un objeto o sencillamente saber que se está en movimiento. Significa la posibilidad de trabajar a través del reconocimiento de la sensación para, de esta forma, lograr una toma de conciencia sobre la corporalidad. Nuestro cuerpo tiene diferentes niveles de profundidad en sensaciones, dependiendo del nivel de conciencia y profundización con que se trabaje el movimiento, así como en la capacidad de experimentar voluntades, acciones, cualidades y direcciones al momento de bailar.

La inmediatez era, pues, una vida solitaria, ciega y muda. El retorno a lo fenomenal no ofrece ninguna de estas particularidades. La configuración sensible de un objeto o de un gesto, que la crítica de la hipótesis de constancia hace aparecer bajo nuestra mirada, no se capta en una coincidencia inefable, se “comprende” por una especie de apropiación de la que todos, tenemos la experiencia cuando decimos que hemos

⁷² Cfr. Nota 48.

“encontrado” el conejo en las ramas de un acertijo, o que hemos “cogido” un movimiento.⁷³

La experiencia en danza será un entonces un momento fenoménico si se le percibe como una experiencia compartida, como una *intención*, así como una apropiación del cuerpo que puede llegar a transformarse en movimiento; es la posibilidad de reflexionar y profundizar sobre el cuerpo y nuestro propio movimiento. Acerca del movimiento, las sensaciones cenestésicas, por nombrar a las sensaciones corporales de esta forma, cuando se propone utilizarlas y trabajar a partir de una parte del cuerpo para el desarrollo del movimiento; se abre la posibilidad a un nuevo horizonte de percepción. Gracias a su intención específica en el movimiento, el bailarín le confiere un sentido y claridad a la ejecución logrando niveles de profundización que habilitan diferentes cualidades de expresividad. De tal modo, desarrolla una manera de moverse extra cotidianamente en el entramado de una conciencia corporal y en el dirigirse hacia algún lugar.

El entrenamiento, como nombra Eugenio Barba al *training* de un artista escénico, generará una memoria corporal, una conciencia de cuerpo y cenestesia, así como una metodología del movimiento precisa para saber hacia dónde dirigirse de manera concreta y articulada. En estas técnicas están involucradas la percepción y la sensación, pero también una intención del movimiento, llevándose a cabo en cada acción del ejecutante una experiencia corporal de manera consciente que lo dirige en su dirección hacia algún lugar. Es decir, el cuerpo en danza contiene en sí mismo una reflexión inherente al movimiento, la cual lo hace consciente de su cuerpo, en el devenir de su movimiento en el espacio. Esta conciencia no es diferente a la conciencia corporal de un cuerpo no entrenado o de cualidades extra cotidianas; sin embargo, nos parece pertinente mencionar esta relación en el cuerpo del ejecutante como un principio básico de la evolución del movimiento dancístico.

2.3 La importancia del otro en la experiencia corporal del bailarín.

Durante el proceso de experimentación corporal del bailarín de danza contemporánea se encuentra implícito un factor importante al vivenciar tal experiencia como en cualquier

⁷³Maurice Merleau-Ponty, *FP*, p. 78.

otra danza. La propio- percepción; tal no puede lograrse sin antes reconocerse el bailarín a sí mismo, es decir, de saberse cuerpo y trabajar desde sus posibilidades y facultades corporales. No obstante, este auto reconocimiento es posible a través de los otros cuerpos que acompañan la experiencia corporal. En este sentido, el bailarín observa, manipula y percibe al mundo con su cuerpo y al mismo tiempo se construye a través de él. Sin embargo, el cuerpo no puede reconocerse por sí mismo, se logra reconocer a través del otro, que, a su vez, no se puede auto reconocer sin otro cuerpo. Este principio de otredad se encuentra también en la propuesta de Merleau-Ponty cuando hace referencia al cuerpo fenomenológico, el cual es considerado como el *cuerpo vivido*, que además es el cuerpo reconocido a partir de la percepción y reconocimiento de los otros cuerpos que interactúan con él en el devenir de lo cotidiano.

(...) este saber, como todos los demás, solamente se adquiere por nuestras relaciones con el otro; no es al ideal de una psicología de introspección a lo que nos remitimos; y de sí al otro, al igual que de sí mismo a sí mismo.⁷⁴

Para desarrollar el trabajo de concientización corporal en danza, es necesario que se lleve a cabo este auto reconocimiento a partir de los otros cuerpos que se encuentran compartiendo el mismo dominio espacio temporal. Podemos decir que el trabajo de contacto corporal inmerso en la ejecución se encuentra implícito en el otro, como referente de las posibilidades de sensación en el cuerpo del ejecutante. Aun cuando el bailarín no se encontrará realizando un ejercicio de contacto directo, por decirlo táctil, con otro bailarín, el contacto es constante a través de los desplazamientos y direcciones del movimiento que se llevan a cabo en el espacio y son comprendidas a través de la percepción⁷⁵ del ejecutante. Inclusive si fuese solamente un bailarín en la ejecución, el otro será el espacio en el tiempo que circunda al ejecutante, además del espectador con quien se busca tener una relación dialógica. En caso contrario, el solipsismo sería lo opuesto a este reconocimiento del otro y del mundo; nos llevaría a una suerte de

⁷⁴ Merleau-Ponty, *FP*, p. 113.

⁷⁵“El algo perceptivo está siempre en el contexto de algo más; siempre forma parte de un campo. Una región verdaderamente homogénea, sin ofrecer nada que percibir, no puede ser dato de ninguna percepción. La estructura de la percepción efectiva es la única que puede enseñarnos lo que sea percibir, la impresión pura no lo es, pues es imposible de hallar, sino también imperceptible y, por ende, impensable como momento de la percepción”. Maurice Merleau-Ponty, *FP*, p.26

descorporeización del cuerpo a nivel de conciencia. El auto reconocimiento del ejecutante, tiene que ver implícitamente con el otro. El otro también puede ser todo lo que se encuentra al alcance de su percepción. El mundo que lo rodea y que logra percibir. Sin el otro como referente no habría a que referirse para reconocer que mi cuerpo existe y que además soy alguien similar y diferente a los que me rodean.

La interconexión entre la experiencia del cuerpo y el otro, es el momento en que se da una relación intersubjetiva. En caso contrario, si se pensara al cuerpo como un mecanismo constituido exclusivamente de manera autónoma, o inclusive como si fuese un mundo en sí mismo aislado de los otros y del exterior, instalado únicamente en su dominio de experiencia. Sucedería que solo lo que ese cuerpo siente o perciba sería válido y suficiente para reconocerse. Lo cual es imposible, esa idea limita el dominio de percepción del cuerpo sobre el mundo en una suerte de esquizofrenia corporal. Es al momento de entrar otros cuerpos en mi alcance de percepción, cuando se abre el reconocimiento de mi propio cuerpo y, por lo tanto, del mundo perceptivo. Mi dominio de la experiencia será modificado en cada contacto con lo exterior. También es así la manera como se puede dar la comunicación con otros cuerpos e igualmente con el mundo. Será modificada la percepción en cada nueva experiencia, puesto que el cuerpo se encuentra rodeado por todo lo demás y siendo modificado por estas experiencias. En el caso particular de la danza, esta disciplina no es un objeto aislado ni una disciplina autónoma o soliloquio, más bien es una composición de miradas y perspectivas donde interactúa el cuerpo en el espacio y el tiempo y al mismo tiempo con el mundo en el desarrollo de una mirada actual.

Una de las características de la percepción es que dialoga con el cuerpo y el mundo. No existe un desdoblamiento del cuerpo para desplazarse o para tocar algo, sino que el cuerpo se encuentra constantemente entretejiendo estas relaciones consigo mismo y el exterior a lo largo de su devenir, a través de su caminar en el contacto con otros cuerpos y objetos que le rodean. Es una relación recíproca y dialógica.

Y así hasta el punto en que se vuelve claro que “otro”, “prójimo” no son siquiera las palabras justas, sino solamente “cuerpos”. El mundo en el cual yo nazco, muero, existo, no es el mundo “de los otros”, puesto que igualmente es el “mío”. Es el mundo de los cuerpos. El mundo de fuera. El mundo de las afueras.⁷⁶

⁷⁶ Nancy, *Corpus*, p. 27.

Por lo tanto, la danza es también un fenómeno cultural del mundo que nos circunda. En los acontecimientos de lo cotidiano, el cuerpo de los otros nos compete, así como nos delimita territorios de comprensión al igual que nos complementa en la cotidianidad. En términos escénicos, el cuerpo es parte esencial de la pieza artística, así como el artista plástico utiliza una paleta de color o material específico para trabajar una técnica, o el músico afina su instrumento y aprende un código de notación musical; el bailarín a través de su cuerpo habla, pero no se encuentra solo, dialoga en el espacio y el tiempo con otros cuerpos. Si la danza fuese un ejercicio exclusivamente introspectivo, perdería su sentido y finalidad que es expresarse con los otros a través del lenguaje del gesto corporal. El crítico de danza Gustavo Emilio Rosales sintetiza esta idea de otredad fenomenológica en su texto, *Epistemología del cuerpo en estado de danza*.

En una paradoja más, la percepción del cuerpo propio no ofrece – como decíamos anteriormente – ninguna clase de percepción personal, sino una visión que se precipita desde fuera de nosotros; la mirada del otro. Es debido a que existe otro – alguien distinto, alguien que no somos -, que con su propia percepción ayuda a completar la idea de nuestro cuerpo, que podemos aspirar a tener un futuro, a seguir viviendo.⁷⁷

Esta cualidad dialógica de la percepción ha posibilitado el desarrollo de las diferentes formas y posibilidades de la danza; por lo tanto, también de su especialización, que como consecuencia ha propiciado la enorme diversidad de técnicas y estilos desarrollados. Esto es gracias a la investigación y análisis de los cuerpos en movimiento, así como sus nuevas pedagogías, sin olvidar la construcción cultural en cada una de ellas.

2.4 Sobre la técnica en la experiencia corporal de la danza.

En el punto anterior del capítulo, comenzamos a reflexionar sobre la importancia de la técnica en el movimiento para hablar de la consciencia y de la *intención* que implica el moverse. Agregamos a esta idea la afirmación de que, en el caso de la disciplina dancística, el movimiento contiene un sentido artístico a lo largo de su desarrollo. Es decir, contiene un sentido estético con respecto a su significación; en este caso, es poético

⁷⁷ Rosales, Gustavo Emilio, *Epistemología del cuerpo en estado de danza*, p. 102.

en su principio creativo, expresivo al momento de buscar decir a través del gesto corporal y significativo en sus contenidos. Al parecer, estas pueden ser algunas cualidades esenciales en la danza que en otras disciplinas con quienes comparte el trabajo corporal pudiesen no necesariamente buscar la finalidad del quehacer artístico, el cual es esencialmente expresivo.

El bailarín al ejercitar una técnica desarrollará facultades corporales a lo largo de su proceso de aprendizaje para después contar con la herramienta técnica al bailar. No obstante, el contar con la técnica no significará necesariamente que se esté bailando o comunicando algo a través del movimiento o sencillamente que se esté llevando a cabo una interpretación creativa desde el trabajo técnico.⁷⁸ Para el bailarín de contemporáneo, es necesaria la exploración y concientización corporal para llevar a cabo la experimentación corporal. Lo cual puede desprenderse en una autenticidad del movimiento y del reconocimiento consciente de los motores e intenciones en el cuerpo al momento de moverse. De tal forma, surge el movimiento por una consecuencia de su investigación a través de las sensaciones. A su vez, la sensación se encuentra implícita en la psicomotricidad, es decir, en el cuerpo en movimiento. Este movimiento proviene entonces de una exploración desde lo más primigenio, desde la parte vital del ser del ejecutante, desde su cuerpo.

Otra perspectiva sobre las cualidades de la danza contemporánea será la oportunidad de lograr una disposición abierta sobre las posibilidades de significación de la misma. Se trata entonces de un nivel de significación que permite naturalidad en el movimiento corporal. Más allá de ser un mecanismo que funciona de manera autónoma para lograr el movimiento. Esta naturalidad y organicidad está directamente relacionada con la idea de unidad corporal. Así como con el desarrollo de la experiencia corporal como una experiencia abierta al mundo, inacabada, irreplicable y siempre cambiante.

⁷⁸ Un ejemplo de la tecnificación o mecanización de la disciplina dancística puede ser la técnica clásica, la cual es aprendida por el bailarín para lograr un perfeccionamiento en las formas y habilidades corporales, se le puede nombrar como una técnica formativa, ya que habilita al cuerpo para lograr virtudes que cotidianamente no se obtienen. Sin embargo, puede darse el caso en que la técnica puede llegar a limitar la interpretación creativa del ejecutante gracias a su rigor y perfeccionamiento en el manejo corporal. En este sentido, al llevarla a sus últimas consecuencias, puede ir en contra de la organicidad del cuerpo en la búsqueda del rigor del movimiento de formas virtuosas y perfeccionistas como finalidad, adecuando al cuerpo al método técnico y no sirviéndose de él para lograr un desempeño más efectivo. No obstante, necesariamente la técnica por sí misma no es la limitante de la creatividad en la ejecución o de la experiencia corporal *per se*. La técnica es necesaria para desarrollar una suerte de protección y habilidad corporal, pero al mismo tiempo es sencillamente una herramienta, para llegar al momento creativo y orgánico de bailar.

(...) nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones covariantes. Una cierta experiencia táctil del brazo significa una cierta experiencia táctil del antebrazo y del hombro, un cierto aspecto visual del mismo brazo, no que las diferentes percepciones táctiles, más las percepciones visuales participen todas de un mismo brazo inteligible, como las visiones perspectivas de un cubo de la idea de cubo, sino que el brazo visto y el brazo tocado, como los diferentes segmentos del brazo, hacen conjuntamente un mismo gesto.⁷⁹

La concientización corporal del movimiento en danza exige reconocer que el cuerpo no se encuentra escindido en partes, sino que todos sus miembros y órganos están en constante comunicación y función unos con otros formando la totalidad corporal. A pesar de que se puedan mover de una manera segmentada. A su vez, el cuerpo se encuentra en confluencia con otros que le permiten experimentar su propia existencia; así mismo, estos cuerpos se encuentran dentro del mundo que los circunda en un estado de cosas, es una manera de percibir al mundo en el que se encuentran. Más allá de la mecanización y automatización del cuerpo del bailarín a través de la técnica, su cuerpo siente y es consciente de sus movimientos corporales al llevar a cabo la ejecución. No obstante, dentro de la práctica de este arte existe una tecnificación del cuerpo a través de distintas vertientes metodológicas. Cabe mencionar, que, si algo tienen en común todas las distintas técnicas dancísticas, (por mencionar algunas: la técnica Clásica o Ballet, Folklore, Graham, Butoh, Limón, Leeder, Contacto Improvisación, Horton, Release etc....) es esencialmente el trabajo corporal. El entrenamiento del bailarín es un trabajo físico que implica intelectualización de la sensibilidad a través de la técnica en una experiencia corporal que hace consciente el movimiento en el contacto con el mundo. La técnica tiene el cometido de desarrollar habilidades corporales para llevar a cabo una ejecución escénica, donde el cuerpo es quien expresa a través de un lenguaje de movimiento.

Hablamos de la experiencia corporal implicada en la ejecución del bailarín, haciendo énfasis en el movimiento como una posibilidad de conciencia corporal en el desarrollo de la ejecución a través del espacio y del tiempo, sin importar su técnica formativa.⁸⁰No obstante, pudiese darse el caso en que la tecnificación del cuerpo en danza

⁷⁹Merleau-Ponty, *FP*, p. 168.

⁸⁰ Técnica formativa, nos referimos a la técnica con que el bailarín se ha entrenado y ha aprendido a moverse en su formación académica.

nos hace olvidar que el cuerpo es algo propio e inmanente a la naturaleza del ejecutante y que es esencialmente una experiencia corporal. En algunos casos, la técnica exige una adecuación del cuerpo a una forma o manera determinada de moverse que no comparte necesariamente con la extensión del movimiento natural del cuerpo. Sin embargo, esto no quiere decir que la técnica sea un impedimento para que se viva la experiencia del movimiento orgánico. Significa sencillamente que la técnica dancística debe entenderse como un medio de conectar con las posibilidades naturales que tiene el cuerpo para especializarlas. En este sentido, la técnica no será vista como un fin en la acción de bailar sino un medio para desarrollar habilidades corporales con fines expresivos.

El trabajo técnico es una herramienta necesaria con la que el ejecutante cuenta para desarrollar ciertas capacidades y habilidades para, de esta manera, posibilitar al cuerpo moverse de forma extra-cotidiana. Este principio técnico se aplica para otras disciplinas corporales, como pudiese ser el deporte. No obstante, si este principio se utiliza como una finalidad llevándolo a sus últimas consecuencias, entonces el cuerpo será percibido como un objeto o simplemente un mecanismo de eficacia, lo que puede conllevar a ser considerado una mercancía. En su libro, *El chico, el efebo en las artes*, Germaine Greer nos habla de esta iconoclastia del cuerpo en el arte.

Al igual que los bailarines, los atletas masculinos son muchachos mientras continúan en activo. Tanto si pertenecen a un club, como si representan a un país, están siempre bajo el control de otras personas, ya sean entrenadores, gerentes propietarios o a las diversas juntas de control. Los futbolistas se compran o se venden como esclavos, o bien se intercambian como mercancías. Muy pocos atletas logran realizar la transición de jugador a gestor. Son más los que sucumben que los que llegan a la cúspide en su especialidad deportiva.⁸¹

Por otra parte, la danza además de ser una actividad física y de alto rendimiento, históricamente uno de sus ámbitos es el sentido de ser un ritual. Es decir, una experiencia mística; como anteriormente mencionamos en la antigüedad tenía la función de invocar a dioses a través del cuerpo. Este principio primitivo fue modificado con el paso de la historia del arte occidental, hasta llegar a lo que conocemos actualmente como danza contemporánea. Aun cuando persisten las danzas ritualistas en ciertas culturas, a lo largo del desarrollo histórico-social, la danza ha sufrido una especialización tanto en su sentido

⁸¹ Germaine Greer, *El chico, El efebo en las artes*, p. 56.

de ejecución como en su enseñanza. Las técnicas han sido de gran utilidad para desarrollar un lenguaje específico en el ejecutante, así como una herramienta que ayuda a contar con mayores posibilidades de expresividad. Esto sucede siempre y cuando no se olvide que la técnica no es un fin en la interpretación, y que será, entonces, un medio de comunicación para el bailarín; posibilitándolo a articular su movimiento, por consiguiente, a expresar de manera óptima lo que pretende decir

Capítulo 3: La experiencia estética en danza contemporánea.

Sobre las reminiscencias de la danza en su devenir histórico, se puede decir, a grandes rasgos, que este arte ha existido como fenómeno social constante en las civilizaciones. Se le han dado diferentes usos y finalidades, desde el principio rítmico en las ceremonias y rituales como una forma arcaica de la manifestación estética del ser humano, hasta llegar a ser una forma de divertimento para el espectador. No obstante, aun cuando la danza se realice por diferentes motivos, cualquiera de ellos comparte una misma situación, esto es, el ser una experiencia estética; que desde nuestros intereses será comprendida como una experiencia de percepción del cuerpo en movimiento, la experiencia corporal del bailarín, específicamente. La danza nos parece particularmente una auténtica acción poetizada en relación con el movimiento reconocido como acto primigenio del ser humano. Si pensamos, por ejemplo, en el momento en que una cultura se ha establecido y existe la posibilidad de darle un lugar, dentro de la vida cotidiana a la creación artística, se comprende entonces, cómo fue que la danza se desarrolló como un arte primigenio que se transformó de un instrumento de comunicación con algo místico y ritual, hacia un ejercicio de entretenimiento e inclusive de reflexión. A partir de los procesos sociales que se han vivido en el desarrollo y evolución cultural, la danza ha sufrido modificaciones tanto en su técnica y plasticidad, así como en el sentido por el cual ha sido realizada.

Al referirnos a la danza contemporánea, concretamente, se puede decir a grandes rasgos que pertenece al ámbito del arte contemporáneo, porque pertenece a una mirada actualizada respecto a los fenómenos que circundan el mundo, lo cual permea el desarrollo de las piezas dancísticas según la realidad que viva el artista en particular, en una suerte de etnografía llevada al ámbito dancístico. Este arte utiliza un lenguaje particular a través del gesto corporal, del cual es posible encontrar nuevos sentidos y motivos desarrollados en la obra; se puede afirmar también, que el tratamiento que se le

dé a la pieza de arte contemporáneo desarrollará nuevas formas de comunicar una idea, propiciando diversos temas, así como posiblemente un nivel de mayor profundidad en su significación. La disciplina dancística contemporánea despliega un abanico de posibilidades en la obra, al contar con la mirada contemporánea que, en consecuencia, posibilite una mayor abstracción tanto para el coreógrafo, para el espectador, así como para el ejecutante, en el despliegue de la experiencia estética desde el movimiento corporal.

Si bien, en la actualidad este arte cuando tiende a pertenecer a un ámbito contemporáneo no lo hará únicamente a partir del motivo del entretenimiento, también existen obras dancísticas que invitan al pensamiento crítico, es decir, surgen como manifestaciones del acontecer actual. Esta particularidad de la danza contemporánea tiene relación con que la obra está inspirada en un concepto que puede generar crítica social, reflexión, una nueva mirada sobre los asuntos y problemas culturales o inclusive meros ejercicios sobre el movimiento como una nueva investigación sobre las posibilidades corporales. Por consiguiente, cualesquiera que sean los motivos coreográficos, es innegable su origen y relación con una propuesta planteada desde el pensamiento del compositor y en constante interrelación con el cuerpo de los ejecutantes. En su ensayo *La reflexión filosófica frente al arte*, en el libro *La muerte de Venus*, la investigadora Mónica Uribe Flores plantea su punto de vista sobre la situación del arte contemporáneo.

Lo contemporáneo siempre tendrá la condición de ser presente, de contener apenas el tiempo confuso que no ha marcado sus huellas y que, por lo tanto, se resiste a señalar sus cánones. Es aquí donde la crítica y la estética comparten, en el mejor de los casos, el compromiso de situarse frente al arte como universo palpable de la sensibilidad⁸²

Sobre el movimiento corporal como una vía de expresión intelectual, nuevas técnicas de movimiento en danza contemporánea han comenzado a deslindarse de las técnicas clásicas y han buscado una nueva forma de moverse alejándose, por ejemplo, de las ficciones estilísticas de las puntas de ballet, o de formas extravagantes y virtuosistas en el movimiento, en la búsqueda de un principio más natural y orgánico basándose en el esquema corporal, paradójicamente regresando a los vetustos de este arte.

⁸² Uribe Flores Mónica, “La reflexión filosófica frente al arte” en: *La Muerte de Venus*, p. 141.

Una perspectiva extensa sobre la experiencia corporal del bailarín, será el reconocerla como una experiencia estética. El arte dancístico además de tener implicado en su ejecución el cuerpo en movimiento en el espacio a través del tiempo, es un arte de contenidos; entonces, busca transmitir algo, dar cuenta de una situación en el mundo que será narrada a través del cuerpo. La danza contemporánea, contiene un sentido expresivo, un lenguaje y códigos a traducirse en el estar de los cuerpos en movimiento, siendo el cuerpo en sí mismo, generador de experiencias tanto para el ejecutante, así como para el espectador. Sin eludir el eje primordial que envuelve esta experiencia estética, el cuerpo mismo. Esta orientación nos acerca al sentido poético del movimiento con que se lleva a cabo la danza, por consiguiente, al significado subyacente del movimiento habiendo una motivación en cada momento de la ejecución. Sobre esta significación no necesariamente se está pensando en un acto figurativo que contenga verosimilitud con la realidad, inclusive como anteriormente se mencionó, la exploración corporal es ya por sí misma un proceso creativo para desarrollar una pieza dancística, así como una manifestación de los intereses del sujeto contemporáneo. El arte en sí no representa lo que se muestra perceptivamente, sino que más bien es una interpretación sobre lo representado. El sentido estético de esta disciplina ha llegado a ser un ejercicio de exploración y significación corporal, el lugar donde el cuerpo expresa y se expresa de manera extra-cotidiana, brindándole significaciones al movimiento corporal, generando ambientes y narrativas desde el cuerpo, invitando a una perspectiva contemporánea sobre el tema elegido para ser bailado.

La danza es un arte que como medio expresivo se vale del cuerpo, es su elemento de realización, indispensable y primario. El cuerpo en danza es agente de movimiento puesto que es un arte de acción, al suponer que este implica a cuerpos presentes; por consecuencia, se piensa en el cuerpo también como un agente de cambio. El cambio implica pasar de un estado a otro y en el caso de la experiencia corporal del bailarín, los cambios son factibles a nivel de sensación y movimiento corporal, es decir, la trama dancística se construye de estos momentos-decisiones coreográficos que desplegarán un discurso a través de los cuerpos en movimiento. El hecho de que sea el cuerpo generador del lenguaje en este arte, lo transforma en la vía de comunicación para el discurso y la perspectiva que se busca narrar en la pieza dancística. En el libro de compilación realizado por la investigadora Hilda Islas, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*,

encontramos esta idea sucinta acerca de la expresividad en este arte corporal de movimiento.

La danza, por consiguiente, si queremos resumir las bases expresivas, es un arte que se vale de un elemento primario basado, en el cuerpo humano y que se sirve de representaciones correspondientes a la temporalidad y a la espacialidad y que, dentro de un espacio tridimensional, desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas, expresadas dinámicamente.

3.1 La experiencia estética desde el cuerpo.

En síntesis, si partimos del principio corporal para dar cuenta de la experiencia estética es necesario recordar que para Merleau-Ponty, toda experiencia es una experiencia vivida y que además toda experiencia se vive a través del cuerpo, en lo que nombró como cuerpo fenomenológico o *cuerpo vivido*. La danza contemporánea como cualquier otra danza, es un arte construido por los cuerpos vivos en movimiento, esto le confiere ser una experiencia corporal que busca comunicarse e interactuar con el mundo circundante y lo hace desde su lenguaje particular desde su actualidad, así como desde la técnica dancística, para formar frases o gestos corporales consecuentes con lo que se busca decir. Fernando Martínez Rodríguez nos habla de la fenomenología de Merleau-Ponty.

El cuerpo que le interesa a Merleau-Ponty no es el cuerpo objeto, el cuerpo físico del que se ocupa el médico (*körper*). Es el cuerpo fenoménico (*Leib*), el vivencial, el que todos sentimos y somos, no únicamente tenemos, fuente de intencionalidades que llenan de sentido y significación el mundo, que nos proyecta a las cosas y desde el cual se esbozan los gestos de la existencia.⁸³

A primera vista, el principio MerleauPontiano que sugiere que toda experiencia sucede en el cuerpo, puede parecer obvia; esta afirmación nos remite al principio corporal sobre el cual se desprende una infinidad de consecuencias acerca de cómo percibimos el mundo y en particular de qué manera se pretende dar cuenta de la experiencia corporal en danza. El afirmar que toda experiencia, sin importar de qué índole, sucede en el cuerpo, esencialmente disuelve la dicotomía entre *res extensa* y *res cogitans*, lo que para nuestros

⁸³ Fernando Martínez Rodríguez, *Maurice Merleau-Ponty (1908-1961)*, p. 25.

fines sustentará el tema de la experiencia de la danza contemporánea como una experiencia corporal, pero al mismo tiempo, será una experiencia estética, dotada de códigos, significación y expresividad.

La experiencia es uno de los nombres de los “fenómenos originarios”, la apertura del mundo. “Contacto ingenuo con el mundo” (PP I), la fenomenología busca despertar” (PP III), por debajo de edificios e idealizaciones de la ciencia, para reactivar, criticar, corregir, reformular significados fundamentales que se transmiten a lo largo de la historia, y de toda concepción del ser e incluso el acceso a nuestro propio ser.⁸⁴

Esta definición fenomenológica de la experiencia nos remite a la concepción de lo primigenio en el arte dancístico: La experiencia corporal como principio generador de sentido poético. Este sentido poético tiene fundamento en la *poiesis* o sinónimo de creación a partir de una interpretación sobre cualquier suceso que ocurre en el mundo. El sentido estético de la obra lo remitiremos hacia la sensibilidad corporal y a la percepción con que el cuerpo es motivado en sus movimientos. A diferencia de cualquier otra experiencia corporal cotidiana, el cuerpo danzante es un cuerpo que se compromete en cada momento a transmitir algo; la danza será, pues, un cúmulo de compromisos y significaciones en el movimiento, puesto que existe sentido y significado en la secuencia dancística, las formas que el cuerpo le dará a las imágenes, emociones, ideas, hechos, lo hace desde el cuerpo, desde su material de trabajo. En el clásico libro sobre composición de Doris Humphrey encontramos una afirmación crucial acerca del cuerpo en movimiento; en el acto de danzar:

El movimiento sin motivación es inconcebible. Alguna fuerza es la causa del cambio de postura, sea comprensible o no. Ello no sólo se aplica a la danza, sino al mundo físico en general. Los coreógrafos pueden desatender la motivación y lo hacen sin explicárselo ni justificarlo, pero, por mucho que se empeñen en ser abstractos, no pueden evitar la afirmación: “¡Vivo, por lo tanto, me muevo!”⁸⁵

⁸⁴ “L’expérience est l’un des noms du "phénomène originaire", l’ouverture du monde." le contact naïf avec le monde" (PP I), que la phénoménologie cherche à "réveiller" (PP III), en deçà des constructions et des idéalizations de la science, pour réactiver, critiquer, rectifier, refonder les significations fondamentales qui, transmises au fil de l’histoire, régissent notre intelligence de l’être et même l’accès à notre propre être. Dupuid Pascal, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, p. 23. La traducción es nuestra.

⁸⁵ Humphrey Doris, *La composición en la danza*, p. 15.

Por esta razón, el arte dancístico resulta ser efímero y al mismo tiempo perdurable como experiencia estética, o al estilo de Walter Benjamin, quien sugirió que el arte escénico contiene un aura, que en cada ejecución es única e irrepetible, puesto que no existen dos ejecuciones iguales en esencia; esto reside en que el arte escénico es un arte vivo y de acción, en este sentido Benjamin ejemplifica la perdurabilidad de la obra en su naturaleza efímera, aun cuando se busque la reproducción coreográfica, cada puesta en escena tiene su propia aura, su momento único e irrepetible, su ser en el estar y en el tiempo.

3.2 El cuerpo como integrador del Espacio y del Tiempo.

En el desarrollo del proceso coreográfico, la investigación y laboratorio del movimiento es esencial; no obstante, la obra dancística contiene además de movimiento, un concepto previo sobre el cual el ejecutante trabajará y se obtendrán las diversas posibilidades visuales y sensitivas que evolucionarán la pieza. Con respecto a la experiencia corporal, el movimiento dancístico no es una mera decisión de la mente, sino la trayectoria natural de la madurez de una imagen; esto no quiere decir que el arte danzario sea exclusivamente un arte visual a modo de nivel bidimensional, pero si es un arte de movimiento que esencialmente contiene plasticidad en su naturaleza. Esta plasticidad se relaciona directamente con la espacialidad y el ritmo en la obra. En el momento del desarrollo del discurso coreográfico, lo que se busca expresar conceptualmente conlleva implícito una gama de imágenes que se irán transformando en movimientos con las características de tiempo, espacio y ritmo, así como dirección y energía específicas que se aúnan generando un lenguaje y composición específicos que puede ir de ser sumamente sencillos o complejos en su haber.

Por su parte, la situación del cuerpo en movimiento es integrador del espacio y el tiempo, puesto que es la trayectoria en la que el cuerpo se hace factible y se relaciona con estos dos factores antes mencionados. Esta premisa tiene que ver con que el cuerpo es *del espacio y del tiempo*; por consiguiente, el movimiento y el estar del cuerpo es crucial para comprender la interrelación corporal, espacio-temporal. El tránsito físico es una manifestación en acción de la relación espacial. Esta interrelación genera una construcción tanto rítmica, temporal, espacial y motriz que culmina en una obra dancística. Gillo Dorfles, en la compilación de ensayos sobre danza que antes

mencionamos *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, nos propone una analogía artística en referencia al arte dancístico.

Si consideramos a la arquitectura como el arte característico del espacio interno y externo, pero siempre en el sentido de un espacio extrínseco al hombre, la danza podría considerarse como el arte que más que ningún otro es capaz de darnos la medida de nuestro espacio interior y exterior, es decir, del espacio interior en relación con nuestro organismo y el exterior al mismo tiempo, pero ligado a nuestro sentido de la existencia. Elevando nuestro cuerpo al rango de una construcción artística, al hacernos conscientes de la íntima constitución de nuestro organismo, la danza logra desarrollar en nosotros el conocimiento pleno o al menos una instintiva sensibilidad acerca de ese “esquema corpóreo” tan estudiado hoy y tan especializado por la neurofisiología moderna, del cual hay muchas probabilidades de que ya en el más oscuro pasado, el arte tuvo la intuición premonitoria.⁸⁶

La corporalidad en sí misma es una síntesis del ser del mundo, es decir, del espacio y tiempo que constituye el cuerpo en movimiento. Los hilos conductores de un trayecto son las acciones que al mismo tiempo van develando el entramado *de ser en el mundo*. En los trayectos de la corporalidad inmersa en el mundo el cuerpo se hace factible, presente y temporal, la composición dancística en sus cualidades es una forma de vivir la realidad corporal.

La palabra “aquí” aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino a la instalación de las primeras coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas. El espacio corpóreo puede ser del espacio exterior y envolver sus partes en lugar de desplegarlas porque este espacio es la oscuridad de la sala necesaria para la claridad del espectáculo.⁸⁷

Esta imagen que metaforiza el espacio con la oscuridad necesaria para la claridad del espectáculo hace referencia al cuerpo como esa claridad en la unidad entre espacio y cuerpo; dibujando la idea de que sin oscuridad no se podría percibir la luz, es decir, sin el cuerpo el espacio no sería percibido de igual manera, se le reconocería tal vez como otro tipo de espacio y no como un espacio que circunda al sujeto. En el foro el espacio y el ejecutante no se encuentran separados; de hecho, pertenecen a un mismo momento, en

⁸⁶ Gillo Dorfles, p. 312.

⁸⁷ *FP*, p. 117.

este caso los cuerpos son del espacio y se encuentran inmersos en él, al mismo tiempo que se complementan.

Por otra parte, podemos recordar también la idea antes expuesta, sobre la unidad del cuerpo y por lo tanto de la unicidad que experimenta el cuerpo al ser del mundo, encontrándose inmerso en él; ya que, en sus diferentes funciones orgánicas, conserva la idea de una fisiología interconectada, visto el cuerpo humano como un organismo con sus diferentes sistemas correlacionados para su buen funcionamiento, será en esta unidad que el movimiento se desarrollará en el espacio. Esto nos abre camino hacia un horizonte de comprensión a partir de la percepción corporal, al igual que enfatiza la importancia del cuerpo para este arte contemporáneo al ser un fenómeno espacio temporal, en que la experiencia corporal, desde nuestra perspectiva, es la protagonista.

Por otra parte, esta imagen del espacio en relación con el espacio físico también nos lleva a la reflexión sobre cómo el ejecutante percibe el foro; más allá de percibirlo como un espacio vacío, lo hace como un espacio en donde se encuentra corporalmente inmerso. Además de ser el lugar desde el cual se moverá y donde tomará sus decisiones para llevarlas a cabo en acciones; de manera que podrá comunicar su discurso mediante el cuerpo. En su ensayo *Danza y enamoramiento*, el investigador, coreógrafo y bailarín Javier Contreras Villaseñor nos habla sobre la importancia del uso del cuerpo en danza.

El bailarín y la bailarina trabajan sobre su propio cuerpo para producirse como cuerpos con capacidad de generar y utilizar una energía de “lujo” (recuérdese a Barba). Trabajar sobre el propio cuerpo es también descubrirlo y resignificarlo, humanizarlo. La progresiva apropiación del cuerpo que el trabajo dancístico supone, ¿no permite acaso que la experiencia de la corporeidad pase, por lo menos como posibilidad, del terreno de la determinación al de la capacidad de elección? Por lo menos como tendencia, el trabajo dancístico apunta hacia la elección de los usos del cuerpo.⁸⁸

De tal manera, el bailarín de danza contemporánea irá responsabilizándose, así como apropiándose, de su cuerpo en el devenir de sus elecciones de movimiento en el espacio, además que sus decisiones no son exclusivamente utilitarias o extra cotidianas, sino que también buscan transmitir algo a través del gesto corporal, el cual será siempre modificable e inacabado en la búsqueda de decir algo y de encontrar la forma más

⁸⁸ Contreras Villaseñor Javier, *Danza y Enamoramiento, De la Historia a cuerpo y del cuerpo a la danza*, p. 515.

adecuada de dar cuenta sobre ello. El trabajo del bailarín permite ir desarrollando la apropiación de su cuerpo como una vía de experiencia; pese a la importancia de esta apropiación, no significa que el bailarín de contemporáneo es el depositario único del saber corporal, sería sumamente ingenuo suponer que la experiencia corporal es exclusiva del bailarín; sin embargo, el dar cuenta del fenómeno de la danza contemporánea es una idea ejemplar sobre el proceso de la experiencia corporal desde una perspectiva fenomenológica así como estética. Nos parece que este arte es una síntesis de la experiencia corporal en sí misma, aunada a un sentido poético. De modo que la experiencia del bailarín esta implícitamente relacionada con la evolución del esquema técnico para desarrollar la ejecución hacia un movimiento más orgánico; puesto que, al contar con la técnica como herramienta de la formación dancística puede llegar a la expresividad corporal de una manera poética en la búsqueda de expresar algo al espectador. La experiencia del bailarín de contemporáneo implica también esa búsqueda de organicidad en el movimiento, la incorporación del mismo en relación con su situación en el mundo; sin conformarse con la secuencia de movimientos y rigor técnico a la hora de bailar, sino por hacer uso de la técnica para llevar a su máxima expresión la fisicalidad y el significado de su lenguaje.

Conclusión

La experiencia estética en danza es una experiencia inacabada y abierta, en el sentido en que sus horizontes pueden ser explorados a partir de la experimentación en el movimiento mismo del ejecutante, cabe mencionar que el espectador también participa de ella, pero de una forma distinta involucrando su corporalidad. En particular, el gesto corporal a través de la técnica, puede ser definido cuando el objetivo de la pieza tenga determinadas sus circunstancias. Aun así, la obra no estará acabada ya que puede ser explorada siempre desde una nueva experiencia corporal a través del movimiento, así como su tratamiento en la composición puede dirigirse hacia diferentes apreciaciones sobre la misma. Este sentido, de obra abierta se encuentra relacionado con sus contenidos.

Las posibilidades de movimiento elegidas para conformar el motivo dancístico forman parte de un compromiso y de una toma de decisión sobre la composición tanto del coreógrafo como del bailarín, quien finalmente resolverá el movimiento. Sobre este aspecto, el cuerpo, al ser vehículo del *ser-del-mundo*, conecta con el mundo que le rodea,

pero en específico con un medio definido y al mismo tiempo se puede entrelazar con ciertos proyectos que resulten en el momento de la ejecución, e irse comprometiendo con ellos en su devenir. El cuerpo como *ser-del-mundo* lleva a cabo acciones significantes que implican una decisión corporal, es decir, al llevar a cabo el acto de moverse, en un *estado de danza*. Este estado es una disposición concreta, una forma de *ser en el mundo* en la acción de danzar. En la experiencia dancística, el movimiento contiene un sentido estético en su desempeño, y expresivo con respecto a su significación. En este tenor, hipotéticamente, el bailarín es salvoconducto de este arte y su material de trabajo; no obstante, ***la experiencia corporal del bailarín es inmanente a la condición humana, a nuestra relación perceptiva con respecto al otro, al mundo, consigo mismo y sobre todo con la vida, y no inicialmente con la danza. En esta reflexión filosófica, este ha sido nuestro principio.***

Referencias

- A.A. SMIRNOV, *Psicología, Academia de Ciencias pedagógicas de la R.S.S.F.K.* Ed. Grijalbo, México D.F., 1960
- Barrios José Luis, *Dialécticas de la corporeidad, Aporías de la superficie: quiasmo, hiato*, Universidad Iberoamericana Ciudad de México, Departamento de Filosofía, México, D.F, 2012
- Carman Taylor, *Merleau-Ponty*, Ed. Routledge Philosophers, Canadá, 2008
- Contreras Villaseñor, Javier, *Danza y Enamoramiento, De la Historia a cuerpo y del cuerpo a la danza*, Compilación, Hilda Islas, CONACULTA, México, 2001
- David W. Smith, "Mind and Body", en Smith y Smith (eds.), *The Cambridge Companion to Husserl*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Dupuid Pascal, *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Ed. Elipses, París, 2001
- Edward N. Zalta, *Stanford Encyclopedia of philosophy*, Metaphysics Research Lab.
- Fernando Martínez Rodríguez, *Merleau-Ponty (1908-1961)*, ediciones del Orto, Madrid, 1995
- García-Baró Miguel, *Husserl (1859-1938)*, Ediciones del Orto, Madrid, 1997
- Germaine Greer, *El chico: el efebo en las artes*, Ed. Océano, España, 2003
- Humphrey Doris, *La composición en la danza*, Ed. Textos de Danza/3 Difusión cultural/UNAM, México, 1981
- Husserl, *El artículo de la «Encyclopaedia Britannica»* (trad. y ed. Antonio Zirió), 1a. ed. UNAM, México, 1990
- Kelly Michael, *AESTHETICS*, Encyclopedia of Aesthetics. 4 vol. New York, Oxford, Oxford University Press, 1998
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo*, Ed. Origen/Planeta, México, D.F. 1986
- Moreno César, *Fenomenología y Filosofía existencial Vol. II*, Ed. Síntesis, Madrid, 1999
- Nancy Jean Luc, *Corpus*, Arena, Madrid, 2003
- Riberio Mitha, *Oración corporal*. Ed. Paulinas, México, 1985, p.13
- Rosales, Gustavo Emilio, *Epistemología del cuerpo en estado de danza*, CONACULTA, México, 2012
- Sokolowski Robert, *Introduction to Phenomenology*, Cambridge, Cambridge University Press. USA, 2000
- Taylor Carman and Mar B. N. Hansen, *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge University Press, 2000
- Taylor Carman y Mark Wrathall, *Cambridge*, Cambridge University Press, 2000
- Teo Ramírez Mario, *El Quiasmo, Ensayo sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, México, 1994

- Ugo Volli, *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la Danza, Capítulo: Técnicas del Cuerpo*, CONACULTA, México, 2001
- Uribe Flores Mónica, LA REFLEXIÓN FILOSÓFICA FRENTE AL ARTE, *La Muerte de Venus*, Edición y prólogo de Benjamín Valdivia, Segunda Edición, Ed. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Guanajuato & Instituto Cultural de León, & Azafrán y Cinabrio ediciones, Guanajuato México, 2007
- Wilhelm Szilasi, *Introducción a la fenomenología de Husserl*, Amorrortu Ediciones, Buenos Aires, 2010