

* La presente investigación se enmarca en el Proyecto «Fenomenología del cuerpo y análisis del dolor II» (FFI2017-82272-P) del Instituto de Filosofía, CSIC, financiado por el Ministerio de Industria, Economía y Competitividad, España. Agradezco a las/los evaluadores anónimos y al editor por sus interesantes sugerencias y comentarios.

Del bailar como hábito al bailar como proyecto motor*

From dance as habit to dance as motor project

Ariela Battan Horenstein
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
arielabattan@gmail.com

Fecha de recepción: 04-06-20 • Fecha de aceptación: 21-10-20

Resumen

El fenómeno del bailar es escasamente tratado en la obra de M. Merleau-Ponty. Para subsanar esta carencia, el presente trabajo pone a revisión la comprensión merleau-pontyana del bailar en el contexto de la *Fenomenología de la percepción*. Merleau-Ponty caracteriza el bailar como un hábito motor y, en ese sentido, como algo semejante a conducir un automóvil. Por lo mismo, su comprensión del bailar implica, entre otras cosas, la concepción del cuerpo como un instrumento, esto es, como un medio para captar una fórmula. El presente trabajo, por su parte, concibe el bailar como «proyecto motor» (*Bewegungsentwurf*), con el objetivo de mostrar el valor cognitivo y expresivo de la intención corporal.

Palabras clave: danza, fenomenología, hábito, Merleau-Ponty, proyecto motor.

Abstract

The phenomenon of dancing is barely treated in the work of M. Merleau-Ponty. To solve this lack, the present work reviews the merleau-pontyan understanding of dancing in the context of the *Phenomenology of perception*. Merleau-Ponty characterizes dancing as a motor habit and, in that sense, as something parallel to driving a car. For this reason, his understanding of dance implies, among other things, the conception of the body as an instrument, that is, as a means to capture a formula. The present work, for its part, conceives dancing as a «motor project» (*Bewegungsentwurf*), with the aim of showing the cognitive and expressive value of the bodily intention.

Keywords: dance, phenomenology, habit, Merleau-Ponty, motor project.

Consideraciones preliminares

El presente trabajo¹ surge a partir de un interrogante y tiene por objetivo enmendar una falta. El interrogante que anima estas reflexiones es relativo a la escasa presencia de consideraciones sobre el fenómeno del danzar en el contexto de la obra de M. Merleau-Ponty. Obra en la cual, como todos sabemos, hay muchas páginas dedicadas al cuerpo, el movimiento y la expresión. Esto lleva de manera espontánea a pensar en la danza como un ejemplo privilegiado para el tratamiento de esas temáticas. Sin embargo, el filósofo evita entrar en ese terreno y las referencias al danzar son pocas y están relacionadas de manera concreta con el problema de la adquisición del hábito, dejando así sin explorar un amplio campo de fenómenos.

En este trabajo, más que una exégesis de las razones que motivaron el escaso tratamiento de la temática del danzar en la obra de Merleau-Ponty, me interesa, más bien, enmendar esta falta con la intención de avanzar, con las propias herramientas de su Fenomenología de la Corporeidad, en el análisis de esta manifestación del fenómeno del movimiento expresivo que se da en el danzar. Lo que anima esta tarea es la convicción general de que el danzar revela aspectos de la existencia que pasamos por alto en nuestro ordinario estar en el mundo; por esa razón, resulta interesante ampliar los límites de la reflexión merleau-pontyana para darle cabida en ella.

Desde el ámbito reflexivo de las artes escénicas —en particular, la danza y la performance— hay un genuino interés por la fenomenología de Merleau-Ponty² en cuanto ésta da fundamentos

1 Como fenomenóloga, este trabajo tiene una doble fuente: por un lado, la reflexión situada desde la propia experiencia en el campo de la danza y otras técnicas somáticas y, por otro lado, el estudio de la fenomenología de la corporeidad de M. Merleau-Ponty.

2 Este interés se ve plasmado en el trabajo de Fraleigh (1987), Zarrilli (2004), Parviainen (2008), Bigé (2016), Van Dyk (2014) y Karoblis (2010).

para comprender el fenómeno expresivo y artístico del cuerpo. Sin embargo, es importante señalar que esas perspectivas no tematizan las limitaciones de los planteamientos merleau-pontyanos para el tratamiento del fenómeno del danzar. Por esta razón, entiendo que hacer fértil la Fenomenología de la Corporeidad de Merleau-Ponty para el estudio del danzar requiere de una tarea doble. Por un lado, implica una revisión de sus observaciones sobre el baile y, por otro lado, debe desarrollar una genuina reflexión fenomenológica sobre el danzar como experiencia de sentido. Resulta imprescindible, para esto, seguir los pasos de Merleau-Ponty en su reflexión sobre otra forma del arte, la pintura. A diferencia de lo que hace con el baile, Merleau-Ponty se dedica en varios de sus escritos —en especial, en *El ojo y el espíritu* (1964)— a develar el sentido metafísico de la pintura. En consecuencia, podemos operar de manera semejante en relación con el fenómeno del danzar para determinar cuál es el sentido que se develaría con su estudio.

En este trabajo me dejaré guiar por una conjetura: el sentido que se devela con el danzar es de otro orden, distinto del sentido metafísico que devela el pintar. El fenómeno del danzar nos coloca tras los pasos de la cognición corporal, contribuyendo en el esclarecimiento de las bases corporales de nuestro acceso cognitivo al mundo y al sentido. Así como la pintura ofrece un modelo de comprensión de la percepción, el danzar abre un dominio original y privilegiado para la descripción de la intencionalidad corporal y operante, es decir, de esa forma de la intencionalidad que subyace a nuestra toma de posición categorial y proposicional (intencionalidad de acto) e involucra una suerte de saber acerca del espacio, del cuerpo, de los otros. Junto con esto, me interesa también mostrar que el carácter ejemplar del danzar en relación con la cognición no es del orden de lo metafórico o analógico, es decir, no se trata de presentar el movimiento expresivo *como* un intermediario del pensamiento o *como* una traducción del pensamiento al lenguaje del cuerpo sino, más bien, de comprenderlo como una genuina y original forma del pensamiento que se da en movimiento.

Restituir al danzar esta centralidad fenomenológica implica pensar de manera simultánea *con* y *contra* Merleau-Ponty y asumir los

límites de la fenomenología merleau-pontyana. La consideración del danzar como fenómeno requiere, en línea con algunas observaciones de M. Sheet-Johnstone (2009), hacer extensivo el estudio del cuerpo vivido en una dirección inexplorada, hacia fenómenos de agentes motrices y expresivos entrenados (bailarines, performers y deportistas). Esos fenómenos exigen una modificación en la dirección del análisis que incluya el paso de la *normalidad* al movimiento *experto* y permita completar el arco intencional que va de la experiencia patológica a la del hombre normal, ya estudiado por Merleau-Ponty. El objetivo de la descripción fenomenológica de la experiencia del enfermo en el contexto de *Fenomenología de la percepción*³ consiste en resaltar la importancia que poseen el hábito y lo adquirido en las dinámicas corporales del sujeto (cognición, acción, expresión). La relación en el otro sentido indicado —de la normalidad al movimiento experto— además de contar con el recurso al hábito, requiere de herramientas conceptuales que permitan descubrir y dar cuenta también del vínculo del cuerpo con sus posibilidades y proyectos antes que con sus habitualidades. Si el cuerpo, como sostiene B. Waldenfels (2015), se caracteriza por ser responsivo, las dialécticas del individuo y su medio no pueden darse en los mismos términos cuando se trata de un cuerpo enfermo o un cuerpo entrenado. El sujeto o agente encarnado que está ausente en las descripciones merleau-pontyanas es el «experto».⁴ Entiendo por experto, entre otros, al agente educado en formas de acción y expresión abstractas (virtuales) y simbólicas y entrenado según técnicas concretas, es decir, el cuerpo del performer o el bailarín.

Este trabajo consta de tres apartados. En el primero, me ocuparé de precisar el contexto en el que Merleau-Ponty presenta sus breves observaciones sobre el fenómeno del baile. En el segundo, intentaré

3 Las citas de *Fenomenología de la percepción* han sido traducidas para este trabajo y corresponden a la versión de la obra de 1945, reeditada por Gallimard en la colección Tel, en 2012.

4 La noción de cuerpo vivido o fenomenal, tal como ha sido estudiada por Merleau-Ponty, no abarca el extenso arco que va del sujeto normal al agente experto aunque, sin lugar a dudas, proporciona las herramientas necesarias para llevar a cabo la investigación en esa dirección.

mostrar cuáles son las consecuencias que recaen sobre la comprensión del danzar a partir del tratamiento del baile como hábito motor que encontramos en la *Fenomenología de la percepción*. En el tercero, procuraré revisar de manera crítica el legado merleau-pontyano para avanzar hacia una consideración del danzar como campo prometedor para la investigación fenomenológica. Para ello me serviré de las propias herramientas puestas a disposición por Merleau-Ponty en su caracterización de la pintura como un modo de acceso al ser, análogo al fenómeno de la percepción.

La aportación esperada al campo disciplinar de la Fenomenología de la Corporeidad a partir de esta investigación consiste, entonces, en una revisión del tratamiento del fenómeno del baile en la obra de Merleau-Ponty que contribuya a reconocer el danzar como estructura de sentido que se despliega en una dimensión expresiva e inaugura una forma del saber corporal.

El danzar entre el hábito y el sentido

Ya en su temprano escrito sobre “Los filósofos y la danza”, M. Levin (2001) denunciaba el escaso interés de la filosofía por esta disciplina artística. Entre otras razones de índole idiosincrática,⁵ atribuía esa falta al hecho de que los filósofos no habían podido desarrollar una “explicación adecuada del cuerpo humano” (2001: 4). En consecuencia, no era lícito esperar de ellos que dijeran algo relevante acerca de la danza, a la cual este autor definía como “la expresión artística y la perfección (o el presenciar perfecto) del cuerpo humano en movimiento” (2001: 4). Para Levin, una filosofía de la danza debía comenzar por un “entendimiento satisfactorio de la naturaleza del movimiento humano” (2001: 4), lo cual requería distinguir “el movimiento de las cosas de la acción deliberada o movimiento espontáneamente autogenerado del cuerpo humano” (2001: 4).

5 Relativos a la vinculación entre la danza y lo femenino que no viene al caso en este trabajo.

Siguiendo a Levin, parece paradójico que, atendiendo a las muchas páginas que Merleau-Ponty le dedica al fenómeno de la motricidad humana y al tema del cuerpo, no encontremos en ellas una reflexión acerca del danzar. Esto muestra, quizás, que la consideración del movimiento voluntario y autogenerado, señalada por Levin como condición necesaria, no parece ser suficiente para habilitar una auténtica reflexión sobre la danza. Así la obra de Merleau-Ponty parece un ejemplo de esto, pues si bien ofrece una exhaustiva y detallada descripción del cuerpo vivido y del fenómeno del movimiento⁶ (gracias a lo cual la motricidad abandona el lugar de “criada de la conciencia” (2012a: 174) y se presenta como una intencionalidad originaria), sin embargo, no se desarrolla una genuina filosofía de la danza y el bailar es reducido a hábito motor.

Es en *Fenomenología de la percepción* —más precisamente, en el contexto de las definiciones del movimiento y de la intencionalidad motriz— donde encontramos las escuetas referencias de Merleau-Ponty al danzar. La primera mención que se hace al baile en esta obra es como adquisición de una destreza (aprendizaje, incorporación de un paso de baile). En la segunda, alude al danzar como montaje de una nueva significación simbólica o cultural sobre los primeros gestos motrices que se dan en el mundo biológico (en el sentido del hábito como una segunda naturaleza).

Esta segunda mención se da más bien a título de ejemplo, para ilustrar el múltiple y variado espectro de posibilidades intencionales y significativas del movimiento corporal que no se limita sólo a los gestos biológicos de la supervivencia, sino también a formas sofisticadas de gestos simbólicos, como los que se dan en la danza. A diferencia de ésta, la primera mención es más elaborada y ocupa un lugar protagónico, podríamos decir, en la medida que está inserta en el seno de la reflexión de Merleau-Ponty sobre la adquisición del hábito. Aprender una serie de pasos de baile no puede, según Merleau-Ponty, limitarse a “encontrar mediante el análisis la fórmula

6 En *Fenomenología de la percepción*, en los apartados dedicados a la temática (de la Primera Parte, «La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad» y de la Segunda Parte, «El espacio»), pero también en el material incluido en las lecciones *Le monde sensible et le monde de l'expression* (2011).

del movimiento” (2012a: 178), se trata más bien de una suerte de “consagración motriz” (2012a: 178), en la cual, se produce la síntesis entre una significación motriz y el movimiento. En la adquisición del hábito, el cuerpo capta una significación, pero esta captación no se realiza por medio de una operación intelectual de la conciencia, sino más bien en términos de comprensión corporal.

En estas dos menciones al baile, el danzar es presentado como un «hábito motor» y, en ese sentido, semejante a conducir un automóvil, empuñar un bastón o ejecutar un instrumento musical. El hábito motor, como cualquier hábito en general, expresa, en opinión de Merleau-Ponty, “el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-del-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos” (2012a: 179). Es por ello que “todo hábito es a la vez motriz y perceptivo porque reside [...] entre la percepción explícita y el movimiento efectivo, en esta función fundamental que delimita a la vez nuestro campo de visión y nuestro campo de acción” (2012a: 188). La adquisición de un hábito, además de poner a disposición de mis kinestesis un mundo de objetos y acciones posibles, amplía perceptivamente el mundo fenoménico disponible. Como señala Romdeh-Romluc (2013: 11), las habilidades motoras en que consisten los hábitos son dobles, pues permiten desarrollar de manera simultánea «pattern of behavior» (patrón de comportamiento) en estrecha relación con la percepción de entornos apropiados para el despliegue de esos comportamientos.

El danzar como hábito motor

Ahora bien, ¿cuáles son las consecuencias que se siguen, entonces, de la consideración de la danza como hábito motor? Claramente Merleau-Ponty pone con ello a salvo el danzar —y, junto con él, la motricidad en general— del intelectualismo o cognitivismo⁷ que subordina la acción a la postulación de fórmulas, metas y

7 Para profundizar en la crítica de Merleau-Ponty al cognitivismo, puede verse Dreyfus (1996 y 2005), así como Carman (2005).

representaciones, es decir a la síntesis intelectual. El reduccionismo cognitivista postula una suerte de traducción o transmisión de lo que «está» en la mente hacia el cuerpo y, así, el bailar es comprendido como el aprendizaje de una *fórmula* (1, 2, 3... , 1, 2, 3... , 1, 2, 3...). En consecuencia, podríamos decir que comprender la danza como hábito motor permite liberarla de un cierto «cartesianismo»⁸ y restituir, en el fenómeno del bailar, el protagonismo del cuerpo como sujeto y no un objeto guiado por la conciencia. En el baile, al igual que en la actividad de dactilografiar analizada por Merleau-Ponty (2012a: 180), el hábito no es producto del automatismo, ni resultado del conocimiento intelectual, sino más bien un saber que está en el cuerpo. Por esa razón, saber dactilografiar no implica necesariamente conocer la posición de las letras en el teclado. En conclusión, como al ejecutar un instrumento o escribir en un teclado, sabemos “dónde se encuentra cada uno de nuestros miembros, por un saber de familiaridad que no nos da una posición en el espacio objetivo” (Merleau-Ponty, 2012a: 179).

Sin embargo, podemos también observar que los ejemplos escogidos por Merleau-Ponty para referirse al hábito motor no parecen hacerle justicia al verdadero carácter expresivo del cuerpo en el bailar, ni siquiera, incluso, al propio concepto de *cuerpo vivido* esgrimido por el filósofo. “El sombrero y el automóvil — afirma Merleau-Ponty— han dejado de ser objetos cuyo tamaño y volumen se determinaría por comparación con los demás objetos. Ellos se han convertido en potencias voluminosas, la exigencia de un cierto espacio libre” (2012a: 178).

En la comprensión del bailar como una modalidad del hábito está implicada una cierta instrumentalización del cuerpo, una objetivación de la dimensión corporal de la existencia. Colocar el cuerpo que danza junto con el automóvil o el sombrero, como medio de ampliación del mundo disponible, tiene como efecto una pérdida

8 Cartesianismo que, como muestra Fraleigh (1987), está en la base del Ballet y la Modern Dance, y, además de postular un dualismo ontológico, presupone que es la conciencia la que determina la existencia.

de su potencia expresivo-creadora,⁹ o al menos, la subordinación de esta potencia al «uso» o «manipulación» del cuerpo como si se tratara de un instrumento. De esta manera, el esquema cognitivista que ostenta la estructura «conciencia → fórmula → cuerpo», es sustituido por el esquema del danzar como hábito motor bajo la estructura «conciencia → cuerpo → fórmula». Con lo cual sólo parecen haberse invertido los términos y, en consecuencia, se ha convertido al cuerpo en el medio para dilatar nuestra existencia, lo cual puede ser interpretado aquí como la captación de una fórmula (secuencia de pasos, coreografía).

En la consideración del danzar como hábito motor parece residir el origen de la desatención al danzar como genuina manifestación artística, lo cual contrasta de manera deliberada con la centralidad e importancia otorgada por el filósofo a la pintura. A esta última, Merleau-Ponty le reserva un estatuto de privilegio en la medida que, de manera análoga a la percepción, la pintura colabora en la revelación de las cosas como cosas. En este sentido, se hace patente que la consideración del danzar como hábito motor coloca el cuerpo vivido en un lugar subordinado y despojado de potencia expresiva, al menos de la potencia expresiva que Merleau-Ponty le reconoce al cuerpo del pintor.

Para Merleau-Ponty, en *El ojo y el espíritu* (1964), la pintura captura la esencia de la visión; esto significa que no está motivada por un carácter evocativo, sino que, por el contrario, su cometido es de naturaleza metafísica y consiste en dar “existencia visible a lo que la visión profana cree invisible” (1964: 27). En esta obra, la pintura es presentada como una ciencia pictórica (*pictural*) que “no habla con palabras, sino por las obras que existen en lo visible a la manera de las cosas naturales y que se comunican por ellas” (1964: 82). La

9 Al pensar el danzar como hábito motor se corre el riesgo de convertir el cuerpo en un medio, como el bastón, el instrumento musical o la máquina de escribir. Merleau-Ponty se sirve de esta caracterización y en algunas oportunidades se refiere al cuerpo como «el instrumento general de mi comprensión». Sin embargo, es posible señalar diferencias entre esta referencia en la cual el cuerpo es postulado como un «medio» de acceso cognitivo al mundo y la alusión al cuerpo en la adquisición del hábito como «intermediario».

tarea que le cabe al pintor, en consecuencia, es hacer visible, poner a disposición de todos, “aquello que sin él quedaría encerrado en la vida aislada de cada conciencia: la vibración de las apariencias que constituye el origen de las cosas” (Merleau-Ponty, 1977: 45).

Menuda responsabilidad le toca a los pintores, aunque claramente no a todos ni en todos los tiempos, sino sólo a aquellos que como Cézanne o Klee han logrado, según Merleau-Ponty, captar el sentido inmanente en lo sensible, el Logos sensible, y darle expresión en sus obras.¹⁰ El poder de la pintura reside, entonces, en imitar, no la naturaleza, sino más bien *a la naturaleza* en su trabajo creador y por esa razón el cuerpo del pintor no puede ser un simple instrumento.¹¹

Ahora bien, podríamos preguntarnos, entonces, si es posible analizar el pintar, este pintar originario y revelador del Logos sensible que Merleau-Ponty considera semejante a la percepción, en términos de hábito motor. La respuesta muy probablemente sea negativa,¹² el pintar como actividad en la cual está implicado el propio cuerpo del pintor no recibe en la obra de Merleau-Ponty un tratamiento análogo al del uso «instrumental» del cuerpo que se da en la adquisición del hábito. La descripción del organista ocupado en la afinación del instrumento constituye un ejemplo elocuente y posee semejanza estructural con el despliegue motriz del bailarín. El músico, señala Merleau-Ponty, “Se sienta en el banco, acciona los pedales,

10 Merleau-Ponty ilustra la motivación ontológica que anima la pintura de Cézanne en *Fenomenología de la percepción* (2012a: 239) donde se refiere al deseo del pintor de plasmar en la tela las descripciones de Balzac.

11 Resulta interesante mencionar que la danza, en especial, la académica o ballet, desde sus propios orígenes ha tenido una relación conflictiva con la pintura y ha progresado al calor de la discusión de dos modelos, uno figurativo (representación) y otro expresivo. La danza contemporánea, que es de alguna manera la más interesante de someter al análisis fenomenológico, se inclina por la expresión y rechaza la representación. La idea de expresión parece no requerir un trasfondo de ideas o emociones que deban ser «traducidas» a gestos y movimientos. Por el contrario, la expresión se interpreta como la emancipación del gesto respecto de la conciencia. El gesto, como señala Merleau-Ponty en un inédito de 1962, “anuncia la constitución de un sistema simbólico capaz de volver a diseñar un número infinito de situaciones” (2012b: 660).

12 Ni siquiera la percepción, aún cuando es definida como un tener a distancia que requiere, para zanjar la trascendencia, de una proyección corporal en el espacio que involucra la intencionalidad motriz (*sich bewegen*), puede ser reducida a mero hábito motor.

saca los juegos, mide el instrumento con su cuerpo, incorpora a sí las direcciones y dimensiones, se instala en el órgano como uno se instala en una casa” (2012a: 181).

El cuerpo del pintor es, por el contrario, descrito como un medio cuya materialidad está en complicidad con la del mundo, al servicio de lo visible. Dice Merleau-Ponty en relación con el cuerpo del pintor, “Instrumento¹³ que se mueve él mismo, medio que se inventa sus fines, el ojo es *eso que* se ha conmovido por cierto impacto del mundo y lo restituye a lo visible por los trazos de la mano” (1964: 26). La actividad del pintor escapa, así del hábito motor, aunque no el danzar o el ejetutar un instrumento musical; en estas dos actividades se reconoce el hábito como una naturaleza segunda que se monta sobre las estructuras primarias de la existencia y se apropia de ellas para, como veíamos, extender su dominio mundano. El hábito en este sentido colabora con la percepción que es siempre primera y primordial ofreciendo nuevas significaciones y dimensiones de presa, pero, en particular, para quien se embarca en el esfuerzo de la adquisición del hábito.¹⁴ Entendido como hábito motor, el danzar no constituye un fenómeno diferencial, no parece ofrecer elementos distintivos para caracterizar la dialéctica de la existencia o contribuir en la revelación de un mundo, o en la creación de una verdad, que son las tareas en las cuales el arte se emparenta con la fenomenología. Como señala X. Escribano:

13 Cf. nota a pie de página 9 de este trabajo.

14 Otro aspecto interesante de la adquisición del hábito es la relación que éste guarda con el esfuerzo individual e incluso personal y biográfico. Es el individuo el que adquiere el hábito, no la especie humana o la comunidad (aún cuando algunos hábitos con el transcurrir de las generaciones se incorporan genéticamente). La percepción, en cambio, no se limita a la biografía personal o al individuo, sino que se da bajo las condiciones de generalidad de la especie o de la comunidad. La percepción es siempre, como afirma Merleau-Ponty, “bajo el modo de un impersonal. No es un acto personal por el que yo mismo daría un sentido nuevo a mi vida. Quien, en la exploración sensorial, da un pasado al presente y lo orienta hacia un futuro, no soy yo como sujeto autónomo, soy yo en cuanto tengo un cuerpo y sé «mirar». Más que ser una historia verdadera —sostiene Merleau-Ponty— la percepción atestigua en nosotros una prehistoria” (2012a: 287).

para Merleau-Ponty, los grandes representantes de la pintura moderna [...] llevan a cabo una tarea que converge con el propósito de la fenomenología, no en el sentido de que teoricen fenomenológicamente sobre la pintura, sino en el sentido de que reflexionan pictóricamente [...] acerca del surgimiento del sentido en el mundo visible (2008: 273).

El punto controvertido es, entonces, ¿por qué Merleau-Ponty caracteriza el danzar como un hábito motor, teniendo en cuenta que, como señala Sheets-Johnstone (2009), tal caracterización desconoce aspectos estéticos, existenciales y fenomenológicos de esta peculiar forma del arte? Si, como sostiene Escribano, el arte utiliza “medios expresivos que sortean la tematización o categorización directa, que saben mostrar, sin decir, sugerir, sin explicitar, sirviéndose de un lenguaje indirecto o un lenguaje formalmente innovador” y “parece estar especialmente capacitado para facilitar ese acceso pre-categorial o pre-conceptual al ser, para poner de manifiesto ese fondo irreflejo” (2008: 270), ¿por qué el danzar no es analizado en ese contexto temático? ¿Acaso la danza no cae bajo esta descripción tan ajustada que nos ofrece Escribano de la concepción merleau-pontyana del arte?

El danzar cabe dentro de los parámetros generales de la descripción de Escribano en la medida que se sirve de un lenguaje indirecto (un lenguaje corporal informado por las técnicas dancísticas y variados modos de expresión) y representa una forma de acceso pre-conceptual al ser (por medio del movimiento y su opuesto, como señala el coreógrafo y bailarín M. Cunningham) (1966). Sin embargo, también podemos decir que la excede, pues el danzar, así como se ancla en el fondo irreflejo, es también proyección intencional y, en cuanto tal, una forma de cognición peculiar que, junto con la motricidad, no devela algo que está ya dado en el mundo, como la percepción, sino que inaugura una practognosia, un saber corporal, un modo de relación con el mundo, los objetos y los otros.

Así, si la pintura funge *como* la percepción, el danzar —y, en general, la motricidad— lo hace *como* la cognición. Si, como señala Merleau-Ponty, los problemas de la pintura ilustran el enigma del

cuerpo y los justifican, podemos decir, también, que la danza ilustra los enigmas de la cognición corporal y de la intencionalidad.

Para comprender esto es necesario precisar que el danzar, además de no limitarse a ser un hábito motor semejante a conducir un automóvil o ejecutar un instrumento musical, ni una simple destreza corporal, es una manifestación del movimiento expresivo que vehiculiza una comprensión del mundo por medio de una intencionalidad corporal. Esta forma de entender el danzar es lo suficientemente amplia como para albergar en ella desde el baile social, hasta el ritual, pero encuentra su modo más representativo en el danzar como expresión artística.¹⁵

Dos aclaraciones necesarias: en primer lugar, me refiero al fenómeno del danzar, esto es a la experiencia vivida de manera subjetiva de la práctica expresiva del movimiento. Relego así, a un segundo lugar, la experiencia de quien observa, aprecia o disfruta del danzar como espectáculo, de manera semejante a como Merleau-Ponty privilegia la experiencia en primera persona como objeto de descripción fenomenológica.¹⁶ En segundo lugar, si bien no excluyo del fenómeno del danzar ninguna técnica o “plan de enseñanza” (Foster, 1996: 416), sí prefiero circunscribir estas reflexiones a formas de expresión contemporáneas (en particular, el Contact Improvisation y algunos desarrollos estéticos y escénicos que se nutren de lo que Forster denomina los “cuerpo de alquiler” (1996: 424), es decir, cuerpos entrenados de manera ecléctica en Duncan, Graham, Cunningham, Fly Low, e incluso Ballet). En todo caso, sí podemos dejar

15 Sin entrar en la discusión, muy interesante por cierto, que superaría los límites temáticos de este trabajo, quiero sólo mencionar que no intento comprometerme en términos ontológicos con una idea de «la danza». Me interesa más bien tener como correlato de estas reflexiones el fenómeno del danzar, es decir, la experiencia vivida del movimiento expresivo y su contrario, la quietud, en situación artística (es decir, no cotidiana o extraordinaria), sea ésta escénica, experimental o simplemente pedagógica. Para entrar en la discusión —que aquí paso por alto— recomiendo la obra de Andrés Lepecki (2009).

16 Ciertamente, la experiencia de la segunda persona es complementaria del registro subjetivo y, en cuanto tal, co-constituye el fenómeno. Si bien me circunscribiré aquí a la experiencia subjetiva, recomiendo el trabajo de S. Fraleigh (1991), donde se ofrece una descripción pormenorizada de estos aspectos.

en un plano subordinado de consideración el ballet y ciertas formas coreográficas del danzar que “exijan a las partes del cuerpo adaptarse a formas abstractas” (1996: 417), por oposición a otras cuya propuesta estética y expresiva es consecuencia de una exploración del cuerpo en movimiento.

El danzar como proyecto motor (Bewegungsentwurf)

Los enigmas de la cognición y la intencionalidad, a los que hice referencia en el apartado anterior, se relacionan estrechamente con la crítica de Merleau-Ponty al cognitivismo en la explicación de la motricidad y la acción. Desde el Prefacio mismo de *Fenomenología de la percepción* se ponen de manifiesto la importancia de una intencionalidad que subtiende y subyace a los actos de la conciencia y el papel que desempeña el cuerpo en la cognición, en el acceso comprensivo al mundo y a los otros por medio de mi cuerpo. Sin embargo, el filósofo no recurre, como cabría esperar, al danzar como fenómeno apropiado para ilustrar esta forma de la intencionalidad motriz, sino que apela a la enfermedad.

Merleau-Ponty introduce la noción de «proyecto motor» (*Bewegungsentwurf*) (2012a: 141) al considerar las dificultades motrices de un paciente afectado en algunas de sus habilidades prácticas por una lesión cerebral. El paciente en cuestión no consigue captar el sentido motriz de una determinada consigna, aun cuando no tiene impedimentos para la comprensión intelectual de la misma. La conclusión que Merleau-Ponty extrae de ello es que, ante esa clase de consignas, el agente no se siente interpelado pues no están dirigidas a él como sujeto motor. La revisión, ya sea de la incapacidad del enfermo para reconocer el significado motriz de una consigna dada por fuera de sus movimientos habituales o de la imposibilidad de “desplegar el pensamiento de un movimiento en movimiento efectivo” (2012a: 141), lleva a Merleau-Ponty a concluir que no hay distancia, y tampoco mediación, entre la intención que suscita el movimiento y el movimiento mismo.

La noción de «proyecto motor» forma, junto con otras —como «intencionalidad motriz», «practognosia» y «arco intencional»¹⁷— una constelación semántica orientada al esfuerzo de dar cuenta de la acción humana no mecánica sin apelar a representaciones o al pensamiento como intermediario entre la conciencia y el cuerpo. En ese sentido, el proyecto motor zanja la distancia entre “el movimiento como proceso en tercera persona y el pensamiento como representación del movimiento” (Merleau-Ponty, 2012a: 141). Por su vinculación con la intencionalidad motriz, el proyecto motor restablece el esquema de la co-relación, pero según la forma del comportamiento y la acción, antes que la de la conciencia intencional. Bajo ese esquema, aquello que motiva la proyección corporal no es una representación dada a la conciencia sino, más bien, el mundo como término responsivo al cual apunta y se dirige la acción. Afirma Merleau-Ponty:

Proyecto motor y movimiento no son dos fenómenos enlazados, sino un solo fenómeno de dos caras, y mis movimientos son para mí, antes que desplazamientos objetivos a los cuales yo asistiría, modalidades diversas de la relación global con el mundo de la cual mi cuerpo es el vehículo (2000: 19).

Para la bailarina, por ejemplo, un *grand jeté* no consiste en la representación de un movimiento transmitido al cuerpo. Por el contrario, se trata de una consigna motriz que es captada o comprendida también de manera motriz con la parte posterior de la pierna, los abductores y la musculatura abdominal. Merleau-Ponty señala incluso que todo movimiento del cuerpo propio tiene lugar sobre el fondo de un proyecto motor particular (una *pirouette*, un salto o una caída), y cuando el proyecto varía, “las leyes del desarrollo son diferentes, incluso si los músculos implicados son los mismos” (2000: 19).

17 Para una pormenorizada y detallada reconstrucción de las variaciones terminológicas y semánticas de la noción de intencionalidad en la obra de Merleau-Ponty se recomienda Saint Aubert (2005).

Steve Paxton nos ofrece un elocuente ejemplo de esto en el diálogo que mantiene con Becky Edmunds.¹⁸ La cámara toma al bailarín sentado mientras ella le pregunta: “Are you dancing now?” (¿Está bailando ahora?), a lo cual Paxton le responde, “No”, y agrega, luego de una breve pausa, “Would you like to see me dance?” (¿Le gustaría verme bailar?). Se escucha la voz de Edmunds diciendo un entusiasta sí y Paxton, en la misma disposición postural y sin moverse le dice, “Okay. I’m dancing now” (Estoy bailando ahora).

Si bien no es necesario aclarar el objetivo por el cual traigo a colación esta anécdota, se puede mencionar que Paxton expresa con claridad lo ya señalado, el «proyecto motor» es el trasfondo del movimiento y al producirse un cambio en aquél, eso que parecía el estado pasivo de quien atiende a un diálogo, se convierte en danza, en movimiento expresivo y escénico.

Ahora bien, como ya ha sido mencionado, Merleau-Ponty tematiza la noción de «proyecto motor» y, con ella, la de intencionalidad corporal en ocasión del estudio de ciertas patologías neurológicas, como la ceguera psíquica. Tal como Merleau-Ponty lo presenta, la enfermedad produce en términos metodológicos una suerte de *epoché* espontánea que favorece la descripción fenomenológica y el análisis reflexivo de aquellas operaciones que, en el ordinario estar en el mundo, se dan de manera anónima y pasan inadvertidas.¹⁹

El hecho curioso que me interesa destacar, en consecuencia, es que Merleau-Ponty para referirse a la percepción recurre al arte, en

18 Entrevista de Becky Edmunds a Steve Paxton grabada en 2004 que lleva el sugerente título “Have You Started Dancing Yet?”.

19 Por ejemplo, la sutil diferencia cinética que caracteriza el movimiento de aprehensión y el movimiento asociado a la acción de señalar que permitirá *a posteriori* comprender la distinción entre el movimiento abstracto y el concreto. Merleau-Ponty describe las experiencias de pacientes con dificultades para dar respuesta motriz a la consigna del médico consistente en señalar (*Zeigen*) alguna parte de su cuerpo. Sin embargo, estos mismos pacientes ante la indicación de «prensión» (*Greifen*) responden de manera adecuada. Una respuesta similar se verifica ante la consigna motriz de realizar la mímica de un movimiento, por ejemplo, imitar un saludo militar. Los sujetos, incapaces de realizar una mímica, realizan sin dificultad el saludo cuando este es requerido en un contexto castrense o por un superior. La conclusión que Merleau-Ponty deriva de esto es que en el movimiento de aprehensión, que se caracteriza por una anticipación de su finalidad, el enfermo se encuentra encerrado en el círculo de habitualidades (2012a: 133 y ss.).

particular a la pintura, tal como hemos podido constatar, mientras que para describir el potencial intencional y expresivo que reside en la motricidad humana recurre a la enfermedad. Resulta verosímil afirmar que aquello que Merleau-Ponty descubre dando este rodeo por la enfermedad, el estudio y descripción del fenómeno del danzar parece ofrecérselo de manera directa.

El recurso a lo patológico permite a Merleau-Ponty someter a crítica la presencia de representaciones como guía de la agencia motriz, distinguir entre movimiento abstracto y movimiento concreto, y, fundamentalmente, mostrar, siguiendo a Husserl,²⁰ que la conciencia es un «yo puedo», antes bien que un «yo pienso». De la manera como es introducida en el contexto de *Fenomenología de la percepción*, la comparación entre la agencia motriz del sujeto normal y la del enfermo no tiene como objetivo la evaluación o ponderación de habilidades, se trata, más bien, de una forma de recortar el fenómeno con la finalidad de captar el sentido que poseen estas “modalidades y variaciones del ser total del sujeto” (2012a: 138).

Siguiendo entonces esta dirección de la reflexión es posible proponer el fenómeno del danzar como una modalidad del ser total del sujeto que puede ser aislada y descrita. En el fenómeno del danzar se opera, al igual que en la enfermedad, una suspensión de las habitualidades que nos comprometen con el mundo familiar y conocido de las prácticas ordinarias y esto da lugar a un nuevo sentido. Sin embargo, podemos señalar que, a diferencia del enfermo que es de algún modo «prisionero» de estas situaciones por estar —como sostiene Merleau-Ponty— «encerrado en lo actual», el bailarín o la bailarina despliegan en su movimiento expresivo una reflexión sobre el espacio, el movimiento, la agencia, que puede ser objeto de descripción fenomenológica. Este despliegue del fenómeno del danzar se abre hacia lo *posible*, hacia lo *virtual*, completando, como mencionaba al comienzo, el arco intencional inexplorado por la fenomenología de la corporeidad merleau-pontyana.

20 Merleau-Ponty toma esta idea de los escritos —en su época, todavía inéditos— de Husserl que luego formarían el Libro Segundo de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1997).

La agencia motriz del sujeto normal, afirma Merleau-Ponty, no se limita a un medio contextual concreto sino que se encuentra disponible, además, a los “estímulos desprovistos de significación práctica” (2012a: 139). Así, esto que constituye una posibilidad en el sujeto normal, es la realidad ordinaria del bailarín, quien en virtud del entrenamiento tiene su cuerpo como medio expresivo a disposición.

El danzar, como la motricidad humana en general, se rebela así de las limitaciones interpretativas del hábito motor. Todo movimiento es intencional y, en cuanto tal, vehiculiza un sentido, un proyecto motriz, que, en el caso del danzar, cobra densidad expresiva y estética.

Consideraciones finales

En este trabajo intenté mostrar, por un lado, las limitaciones del marco merleau-pontyano de comprensión del fenómeno del danzar y, junto con ello, también avanzar en la búsqueda de las herramientas que la propia Fenomenología de la Corporeidad de Merleau-Ponty ofrece para enmendar las dificultades provocadas por la comprensión del danzar como hábito motor. En particular, me interesó destacar la noción de «proyecto motor» como un sustituto más eficaz para dar cuenta del danzar. Su peculiar contexto de definición —las patologías relacionadas con la motricidad— lejos de desalentar su uso, ofrece también, como señalé, la posibilidad de entender la relación entre normalidad y movimiento experto.

Sin pretender ir más allá de lo que la evidencia textual permite, es posible conjeturar que quizás la escasa valoración del fenómeno del danzar en la obra de Merleau-Ponty —el filósofo que bailaba— se debiera a limitaciones impuestas por la interpretación del bailar como hábito. La reinterpretación del danzar como «proyecto motor» que propongo permite, así, restituir su valor como un modo de acceso al ser y reconoce a esta forma esencial de la intencionalidad corporal, junto con la pintura, en la tarea en la cual la fenomenología y el arte se asemejan, la reflexión sobre el surgimiento del sentido.

Referencias

- Bigé, R. (2016). "Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka". En *Recherches en danse*, 5; pp. 1-22. Disponible: <https://journals.openedition.org/danse/1394>.
- Carman, T. (2005). "Sensation, Judgment, and the Phenomenal Field". En T. Carman and M. Hansen (eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 50-73.
- Cunningham, M. (1966). "Foreword". En M. Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*. Madison: The University of Wisconsin Press; pp. VII-VIII.
- Dreyfus, H. (1996). "The Current Relevance of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment". En *Electronic Journal of Analytic Philosophy*, 4. Disponible: <http://ejap.louisiana.edu/EJAP/1996.spring/dreyfus.1996.spring.html>
- (2005). "Merleau-Ponty and Recent Cognitive Sciences". En T. Carman and M. Hansen (eds.), *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press; pp. 129-150.
- Edmunds, B. (Director and Interviewer). (2004). "Have you started dance yet?". Interview with Steven Paxton. Commissioned by South East Dance. Supported by Arts Council England. Disponible: <http://beckyedmunds.com/dancing-yet/4531995865>
- Escribano, X. (2008). "El cuerpo poético del arte pictórico y de la expresión dramática. A propósito de Merleau-Ponty y de Jacques Lecoq". En *Investigaciones Fenomenológicas*, Serie Monográfica, n. 1, pp. 265-290. Disponible: <https://doi.org/10.5944/rif.1.2008.5566>.
- Fraleigh, S. H. (1987). *Dance and the lived body. A descriptive aesthetic*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- (1991). "A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology". En *Dance Research Journal*, 23/1, pp. 11-16. Disponible: <https://doi.org/10.2307/1478693>.
- Foster, S. L. (1996). "Cuerpos de danza". En J. Cray y S. Kwinter (eds.) *Incorporaciones*. Madrid: Cátedra, pp. 409-427.
- Husserl, E. (1997). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo. Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Karoblis, G. (2010). "Dance". En H. R. Sepp y L. Embree, *Handbook of Phenomenological Aesthetic*. Dordrecht / Heidelberg / London / New York: Springer, pp. 67-69.
- Lepecki, A. (2009). *Agotar la danza: performance y política del movimiento*. Centro Geográfico Galego, Mercat de les Flors, Universidad de Alcalá.

- Levin, D. M. (2001). “Los filósofos y la danza”. En *A Parte Rei*, 14, pp. 1-8. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf>.
- Merleau-Ponty, M. (1964). *L’Œil et l’esprit*. Paris: Gallimard.
- (1977). “La duda en Cézanne”. En *Sentido y sin sentido*. Barcelona: Ediciones Península; pp. 33-56.
- (2000). “Titres et Travaux. Projet d’enseignement”. En *Parcours deux*. Paris: Verdier; pp. 9-35.
- (2011). *Le monde sensible et le monde de l’expression*. Genève: Metis Presses.
- (2012a). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- (2012b). “Expresión e intersubjetividad”. En *Acta Fenomenológica Latinoamericana, Volumen IV*, Círculo Latinoamericano de Fenomenología / Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, pp. 654-663. Disponible en https://www.clafen.org/AFL/V4/653-663_DOC_Merleau-Ponty.pdf.
- Parviainen, J. (2008). “El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno de la danza”. En *Fractal*, 50; pp. 1-13. Disponible en: <https://www.mxfractal.org/RevistaFractal50JaanaParviainen.html>.
- Romdeh-Romluc, K. (2013). “Habit and Attention”. En R. T. Jensen and D. Moran (eds.), *The Phenomenology of Embodied Subjectivity*. Contribution to Phenomenology 71, Swizerland: Springer, pp. 3-19.
- Saint Aubert, E. (2005). *Le scénario cartésien. Recherches sur la formation et la cohérence de l’intention philosophique de Merleau-Ponty*. Paris: Vrin.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The Phenomenology of Dance*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- (2009). *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. Exeter: Imprint Academic.
- Van Dyk, K. (2014). “Usages de la phénoménologie dans les études en danse”. En *Recherches en danse* 1; pp. 1-12. Disponible en: <http://journals.openedition.org/danse/607>. DOI: 10.4000/danse.607.
- Waldenfels, B. (2015). *Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño*. Barcelona: Anthropos / México: Siglo XXI.
- Zarrilli, P. (2004). “Toward a Phenomenological Model of the Actor’s Embodied Modes of Experience”. En *Theater Journal* 65; pp. 653-666.