



Universidad de Chile

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Filosofía

**Cuerpo y danza contemporánea:
exploraciones desde la fenomenología para una filosofía encarnada**

Tesis para optar al Grado de Licenciada en Filosofía

Mariangel Belén Soto Gutiérrez

Profesora guía: Claudia Gutiérrez

Santiago de Chile, Enero 2024

Índice

Resumen	3
Introducción	4
1-El rol del cuerpo en la filosofía: una perspectiva desde la fenomenología	5
1.1 Esbozos de una fenomenología del cuerpo	5
1.2 El saber del cuerpo	11
1.3 El pensamiento como una experiencia encarnada	15
2- La danza contemporánea: cuerpo pensante	25
2.1 Breve recorrido por la danza contemporánea	25
2.2 La técnica del movimiento danzado y la expresión	30
2.3 El cuerpo expresivo ¿y el cuerpo pensante?	38
Conclusión	44
Bibliografía	45

Resumen

Este trabajo surge, principalmente, como un cuestionamiento acerca del rol del cuerpo en la filosofía. Busco mostrar, desde la fenomenología y la danza contemporánea, que el cuerpo constituye un lugar primordial en la construcción y adquisición de conocimientos, tanto prácticos como teóricos. Mostrando al cuerpo como materia viva e inteligente, que nos permite acceder al mundo y a todo lo que aquí podemos conocer, pero que también, con su sensibilidad ofrece conocimientos al mundo y construye sus realidades, siempre situadas en su lugar y tiempo específicos, y, es a partir de ahí que nacen sus verdades o las diferentes perspectivas de la vida; destacando principalmente la sensibilidad y expresividad de los cuerpos, donde, de la mano de la danza contemporánea se releva al cuerpo como un ente pensante, mostrando así a la danza y su estudio como una base necesaria para algo así como una vuelta al cuerpo y para el desarrollo de una filosofía encarnada.

Introducción

Este trabajo surge, principalmente, como un cuestionamiento acerca del rol del cuerpo en la filosofía más hegemónica que se enseña en la academia. Sin buscarlo resonaba en mí la idea de que algo faltaba en los conocimientos que se me estaban entregando en la formación académica. Además, a medida que avanzaba en este estudio, iba introduciéndome más profundamente en el mundo de las prácticas corporales, en el mundo de la danza, donde todo conocimiento surge desde el cuerpo, en la práctica misma. Es a partir de ahí que la siguiente investigación empieza a tomar forma. Buscando mostrar, desde la fenomenología y la danza contemporánea, que el cuerpo constituye un lugar primordial en la construcción y adquisición de conocimientos, tanto prácticos como teóricos.

Para lograr lo señalado anteriormente, en el primer capítulo, hago una breve especificación de que mi pretensión es enfrentar la idea cartesiana de que el cuerpo es un contenedor que está vacío y que es animado por el alma, para luego, con la fenomenología, plantear la perspectiva con la que abordaré esa tarea. Haciendo descripciones fenomenológicas que muestran al cuerpo como materia viva e inteligente, que nos permite acceder al mundo y a todo lo que aquí podemos conocer, pero que también, con su sensibilidad ofrece conocimientos al mundo y construye sus realidades, siempre situadas en su lugar y tiempo específicos, y, es a partir de ahí que nacen sus verdades o las diferentes perspectivas de la vida. Sobre todo con el uso del lenguaje, el cual veo como la base del conocimiento intelectual y por eso hacia el final de capítulo, de la mano de Merleau-Ponty,

hago un análisis de la relación entre el lenguaje y el cuerpo, viendo a aquel como parte de éste, incluso como una extensión más, pues el lenguaje surge desde la expresividad innata del cuerpo.

Luego, en el segundo y último capítulo, me tomo de la idea de esta expresividad innata del cuerpo para trabajar la danza contemporánea. Donde el cuerpo se muestra en su máxima expresividad. Ahí hago un breve recorrido histórico por el desarrollo de esta danza, que es bien particular. Pues ella nace como un cuestionamiento también del rol del cuerpo, pero en la danza. Generando una revolución del uso de los cuerpos, desjerarquizando los modos de bailar, otorgando más libertad para ese modo de expresión. Posterior a ese recorrido histórico, hago algunas breves descripciones acerca de cuestiones más técnicas del movimiento que, me parece, no se pueden evitar, ya que son constitutivas del despliegue de los cuerpos en la danza. Es decir, que la técnica influye particularmente el modo de expresión. Finalmente doy con un método de danza más actual que investiga y destaca la expresión corporal por el cuerpo mismo, un cuerpo que descubre sus propias posibilidades dejándolas aparecer. Lo que me permite hablar brevemente acerca de la improvisación, y, finalmente señalar que ésta revela el cuerpo en su expresividad más radical y “pura”; dónde su sensibilidad e inteligencia queda en completa evidencia, permitiéndome especificar a qué me refiero con cuerpo expresivo y cuerpo pensante, destacando así la danza y su estudio como una base necesaria para algo así como una vuelta al cuerpo y para el desarrollo de una filosofía encarnada.

1-El rol del cuerpo en la filosofía: una perspectiva desde la fenomenología

El cuerpo como problema filosófico a lo largo de la tradición occidental, ha sido tratado de diferentes maneras, ha tenido diferentes etapas y momentos de relevancia o desprecio. Me parece que lo que más se puede destacar de todas las discusiones primordiales acerca de este tópico (que de cierta manera han motivado esta investigación) es la cuestión de una separación entre el alma y el cuerpo, considerando al cuerpo como una simple materia que el alma anima, o incluso, como aquel lugar en el que el alma se encuentra atrapado. Gracias a lo que se habría ido perpetuando una jerarquía del alma por sobre el cuerpo (Salinas, H & Amorós, M. 2019), especialmente con la llegada de la modernidad y las consideraciones que Descartes hace sobre el cuerpo relegándolo a una mera cosa, una *res extensa*, una máquina perfectamente hecha por Dios (Descartes, 1990) que sin alma no tendría conciencia ni voluntad (Descartes, 2008).

1.1 Esbozos de una fenomenología del cuerpo

Entonces, la tarea que aquí me concierne no es más que la de enfrentarme al ideario del cuerpo como una simple cosa, al dualismo cartesiano del alma y el cuerpo, a la noción del cuerpo como un receptáculo de algo que le da vida y sin lo que no sería más que materia inerte. Cuestión que la fenomenología trabaja desde sus inicios gracias a Husserl y sus *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica libro II* (2005), donde se refiere al cuerpo como “el medio de toda percepción” y agrega que: “es el órgano de la percepción; concurre necesariamente en toda percepción” (p.88). Husserl nos da una detallada descripción acerca del modo en el que percibimos, que sentimos gracias a nuestro cuerpo y no al alma como se venía entendiendo en la filosofía, generando un nuevo paradigma bajo el cual considerar y pensar el cuerpo y su relación intencional con el mundo. Intencional porque nuestro cuerpo nos permite ver, oler, tocar o sentir las cosas del mundo; permite que nuestra conciencia pueda atender a las cosas del mundo, el cual, a su vez, adquiere un orden dado por nuestra percepción encarnada. El cuerpo es el punto de orientación primero, a partir del que puedo predicar todos los otros puntos en el horizonte del mundo. Como declara Husserl:

(...)todo lo *real-cósico* del mundo circundante del yo tiene su referencia al cuerpo.

Y patentemente también está en conexión con ello el distintivo que hace del cuerpo el portador del punto de orientación cero, del aquí y ahora, desde el cual el yo puro intuye el espacio y el mundo entero de los sentidos. Así, toda cosa que aparece tiene por ende, *eo ipso*, una referencia de orientación al cuerpo (2005, p.88)

Ahora, para Husserl, la posibilidad de la percepción es gracias a las sensaciones de mi cuerpo. Podemos considerar a la sensación como fundamento de la constitución de la cosa material (Husserl, 2005, p.53). El autor describe dos tipos de sensaciones que actúan juntas en el acto perceptivo. Por un lado, tenemos las sensaciones exhibidoras, que son dadas por las cosas espaciales, son notas de la cosa que percibimos mediante el tacto o la vista, por lo tanto son sensaciones que exigen una extensión corporal. Por otro lado están las sensaciones cinestésicas, que vienen a motivar las sensaciones exhibidoras. Las sensaciones cinestésicas van a permitirnos tener acceso a diversas experiencias, nos permiten poder recorrer o perseguir las cosas, hacen que mi cuerpo pueda moverse en función de lo percibido, para permitir que se develen a nuestra conciencia las distintas características de las cosas para poder constituir su sentido (Husserl, 2005, p.89). Esta cuestión, además, nos muestra la distancia que hay entre mi cuerpo y las cosas, a diferencia de la relación que nosotros tenemos con nuestro cuerpo, una relación inmediata, sin distancia. Tenemos experiencia inmediata de nuestro cuerpo.

Sin embargo, como es de esperarse, Husserl no es el único que ha dedicado parte de su fenomenología al cuerpo como una cuestión crucial para sus investigaciones. Maurice Merleau-Ponty, fue un fenomenólogo francés que en su trabajo intelectual estuvo influenciado por Husserl, pero que en su *Fenomenología de la percepción* (1993) establece una postura crítica respecto a cómo es que Husserl describe la constitución del sentido de las cosas del mundo. Es especialmente crítico con la noción de reducción fenomenológica husserliana, porque considera que esta tiene un carácter idealista además de trascendental, pues el punto apodíctico de su reducción es el Yo y éste sería quien constituye el sentido del mundo mediante una síntesis realizada por la conciencia, por lo que encontramos aquí esa distancia entre el Yo y el mundo de la cual Merleau-Ponty es detractor. Como podemos ver cuando el autor declara que:

La realidad está por describir, no por construir o constituir. Esto quiere decir que no puedo asimilar la percepción a las síntesis que pertenecen al

orden del juicio, de los actos o de la predicación. En cada momento mi campo perceptivo está lleno de reflejos, de fisuras, de impresiones táctiles fugaces que no estoy en condiciones de vincular precisamente con el contexto percibido y que, no obstante, sitúo desde el principio en el mundo, sin confundirlos nunca con mis ensueños (1993, p.10)

Mostrándonos su perspectiva de una indisoluble relación entre nuestra percepción y el mundo. Cuestión que profundizará un poco más adelante en el texto señalando que:

El mundo no es un objeto cuya ley de constitución yo tendría en mi poder; es el medio natural y el campo de todos mis pensamientos y de todas mis percepciones explícitas. La verdad no «habita» únicamente al «hombre interior»; mejor aún, no hay hombre interior, el hombre está en el mundo, es en el mundo que se conoce (1993, p.10-11)

Aquí ya podemos ver que nuestro autor le otorga relevancia a una exterioridad, nos muestra como seres situados en un lugar y en relación con este. Nos muestra que el mundo es aquello que posibilita mi percepción y existencia, al mismo tiempo que el mundo existe y es percibido gracias a mi existencia que él mismo posibilita. Habitamos aquello que percibimos y somos parte de eso. Somos del mundo y nos damos al mismo tiempo, co-nacemos, estamos inmersos en él originariamente.

Esa exterioridad que permite mi existencia, mi percepción y mi relación indisoluble con el mundo es, exactamente, el cuerpo. Estamos ligados al mundo gracias a nuestra dimensión corporal. Ahora, si bien Merleau-Ponty comparte la perspectiva husserliana del cuerpo como un órgano perceptivo, se distancia de la idea de que la percepción sea la que constituye el sentido del mundo, como ya señalé más arriba. Para Merleau-Ponty la tarea de la percepción es práctica, no constitutiva. La percepción nos permite conocer el mundo, explorarlo, tener experiencias encarnadas antes que intelectuales:

(...) si quisiera encontrar en mí un pensamiento naturante que constituyese el armazón del mundo o lo aclarara de cabo a cabo, sería, una vez más, infiel a mi experiencia del mundo, y en lugar de buscar lo que ésta es, buscaría aquello que la hace posible. La evidencia de la percepción no es el pensamiento adecuado, o la evidencia apodíctica. El mundo no es lo que yo pienso sino lo que yo vivo; estoy abierto al mundo, comunico indudablemente con él, pero no lo poseo; es inagotable (1993, p.16)

Así, Merleau-Ponty continúa separándose de Husserl, llevándonos lo más cerca posible del mundo, buscando llegar a ese punto en el que nos sabemos inseparables de él, pues todo aquello que sabemos, la infinidad de experiencias que tenemos y podemos tener, además de aquello que conocemos, es debido a nuestra inmersión completa y originaria en el mundo a través de nuestra corporeidad.

En esta línea, lo que es realmente relevante comprender para el presente trabajo es cómo es que se da esta relación práctica con el mundo y para esto hay que retroceder un poco e insistir en la idea de intencionalidad. En la fenomenología, lo que esta noción quiere transmitir es que «toda consciencia es consciencia de algo» y esto significa que nuestra conciencia perceptiva siempre tiende hacia algo, que siempre se está ocupando de algo distinto de ella, de algo que está más allá de ella. En este caso, en el caso de la relación práctica con el mundo, la intencionalidad que está en juego es la “operante” o “motriz”; el vínculo práctico de la subjetividad y el mundo se da gracias a la intencionalidad operante/motriz. Merleau-Ponty, refiriéndose a Husserl, nos ofrece una breve definición o aclaración acerca de qué es la intencionalidad operante, señalando que es

la que constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisajes de una manera más clara que en el conocimiento objetivo, y la que proporciona el texto del cual nuestros conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto (1993, p.17)

Entonces, es gracias a la intencionalidad motriz que nuestro cuerpo y el espacio exterior, el mundo, pueden generar un sistema práctico, en el que antes de los saberes teóricos, se da la vivencia de nuestro propio cuerpo y del mundo, lo que nos nutrirá de experiencias que de forma posterior pueden aportar los saberes que se traducirán en conocimientos teóricos y/o sistematizados. En otras palabras, la intencionalidad motriz es el modo en el que nuestra percepción tiende hacia el mundo, percepción que es parte de nuestro cuerpo y, por lo tanto, tendemos al mundo encarnadamente.

Para continuar con el objetivo de mostrar que el cuerpo no es simplemente una materia inerte que alberga un alma que la anima, hay que tener siempre presente la cuestión de la intencionalidad operante, sobre todo porque nos ayuda a no olvidar nuestro vínculo práctico con el mundo y que nos desplegamos en él para poder tener experiencias, aprendizajes y conocer lo que percibimos. Junto con eso, creo que más vale explicitar, aunque

su nombre lo dice, que la intencionalidad motriz tiene que ver con el movimiento y despliegue de nuestro cuerpo en el mundo, tendemos al mundo encarnadamente a través del movimiento. Merleau-Ponty describe específicamente dos tipos de movimientos diferentes entre sí y que denotan diferentes intenciones.

Por un lado el autor describe los movimientos concretos del cuerpo (1993, p.120-121), que no tienen tanta relación con el exterior e incluso se pueden comprender como movimientos centrípetos. Estos revelan un saber existencial de nosotros mismos, y, de cierta forma, prueban nuestra existencia: sabemos que existimos en función de la dimensión táctil de nuestro cuerpo. Un buen ejemplo de esto es el hecho de rascarnos cuando nos pica algo. Esto lo hacemos sin dudar y de forma automática. Si sentimos que algo nos pica sabemos exactamente dónde nos pica y llevamos nuestra mano exactamente a ese lugar, sin dudar y la mayoría de las veces sin fallar en ese “cálculo” que hacemos instantánea e instintivamente.

Por otro lado, encontramos los movimientos abstractos (Merleau-Ponty, 1993, p.120), los que son particularmente importantes para el desarrollo de este trabajo, pues revelan algunas características del cuerpo que considero fundamentales al hablar de qué es un cuerpo y sobre todo su rol en el conocimiento, o mejor, su modo de conocer y su inteligencia. Estos movimientos se relacionan con el despliegue del cuerpo en el mundo. Un movimiento abstracto es una evocación de mundo, es la reproducción de un signo, transmite un mensaje a través de la motricidad y de la capacidad del cuerpo de proyectarse en el mundo, de proyectarnos “imaginativamente” en el mundo. Esto es, el hecho de saber (no de forma teórica o intelectual, sino que carnal) que mi cuerpo ocupará cierto lugar en el espacio y lograré alcanzar cierto objetivo. Por ejemplo, cuando hacemos el gesto de saludar a alguien a la distancia, para esquivar un charco de barro, o pasar por un espacio muy estrecho, hago movimientos de forma instintiva que sé (mi cuerpo sabe) que me ayudarán a alcanzar mi objetivo de saludar a ese conocido, a no caer al barro o poder atravesar el pequeño espacio. Claro que este objetivo no se busca en función de un estímulo exterior o impulso, porque la relación que tenemos con el mundo no es causal, sino que intencional, por lo tanto, este objetivo y lo que hago para alcanzarlo se “traza”, de cierta forma, debido a nuestra intencionalidad motriz, de cómo nuestra conciencia encarnada se ocupa o resuelve la relación que mantenemos con el mundo. Tenemos la capacidad de modificar la estructura de nuestro cuerpo en esa relación práctica con el mundo.

Una de las características fundamentales del cuerpo que se revela con los movimientos abstractos, es su virtualidad. La virtualidad (Merleau-Ponty, 1993, p.127.129) devela una estructura temporal de la corporalidad en la que se denota la experiencia que hemos tenido, los movimientos que hemos aprendido y que nuestro cuerpo no ha olvidado. Movimientos que han quedado como sedimentados gracias a una “memoria corporal” y que van constituyendo mi cuerpo virtual. A través del aprendizaje de los movimientos se va generando una habitualidad y esta habitualidad es la que luego le permitirá al cuerpo poder “responder” cada vez que se le “solicite” cierto movimiento. Si bien esa habitualidad y el cuerpo virtual hacen que tengamos variadas posibilidades de movimiento y modos de ser de nuestro cuerpo, no hay que olvidar que, si el cuerpo es el “aquí absoluto”, es necesario que sea también el “ahora absoluto”. Por lo que nuestra virtualidad está constantemente en actualización, siempre condicionada por la situación. Esto quiere decir que todas las posibilidades que el cuerpo alberga “adentro”, virtualmente, en el momento de su acción pasan a ser actuales, al presente.

Lo anterior da paso para seguir profundizando cada vez más hacia las características del cuerpo que, para mí, hacen de la consideración de éste un aporte fundamental para la filosofía: si la virtualidad del cuerpo está en constante actualización, es porque el cuerpo es puro devenir, nunca está fijo, no es una máquina. Su virtualidad y habitualidad permiten cada segundo la posibilidad de algo nuevo, pero no solo una nueva experiencia, sino que también un nuevo modo de ser de nuestro cuerpo (de nosotros mismos). Podemos siempre descubrir nuevas formas de movernos o dilatar nuestro cuerpo hacia una cosa que pasará a ser parte de nosotros de cierta manera, como unos anteojos, la ropa, un bastón, un instrumento musical e incluso nuestros aparatos electrónicos que resultan tan vitales estos días. Pero lo único constante en el cuerpo es el devenir. El cuerpo se mueve con el tiempo y va mutando a través de él, a cada segundo. Quizás por eso es difícil decir algo acerca de él, porque es inaprensible realmente, tenemos solo la experiencia. Por lo mismo es interesante y hermosa la tarea de la fenomenología al intentar escribir y describir la experiencia de nuestra percepción del cuerpo y desde el cuerpo. Cuestión que las descripciones del movimiento y las sensaciones de estos sirven para llevar a interesantes reflexiones, pues al fin y al cabo, como la intencionalidad motriz hace explícito, nuestro modo de ser, en el presente, es a través del movimiento. Por lo que aquí tal vez cabría reformular una afirmación hecha previamente: lo único constante en el cuerpo es el devenir y el movimiento, e incluso podríamos decir que el devenir en movimiento.

1.2 El saber del cuerpo

Pero ¿qué es lo que realmente encierra esta relevancia que estoy otorgándole al movimiento? ¿Por qué creo que aquello expone algo del cuerpo que lo harían un aporte fundamental para la filosofía? El movimiento, y específicamente el movimiento abstracto, da cuenta de cómo el cuerpo, con sus capacidades y potencialidades, no es simplemente la máquina que alberga el alma, ni mucho menos un estorbo. Es aquello que nos permite ser, existir, tener experiencias, vivir. Pero eso no es de lo que me interesa hablar principalmente, la tarea que me propongo ahora es hacer más explícito el modo en el que el cuerpo posee una inteligencia o una lucidez, un saber, y que, en su despliegue aporta experiencias que desbordan el plano intelectual, para luego pensar en el aporte que esto podría hacerle a la filosofía o el papel que cumple en ella.

Como acabamos de ver, los movimientos abstractos y la virtualidad del cuerpo conllevan una potencia. No solo la de aprender a movernos y recordar motrizmente esos movimientos, sino también la de todas las posibilidades de acción que tenemos para actualizar según sea necesario. Nos movemos entendiendo el contexto en el que nos desplegamos, nos adecuamos a él, nos hacemos parte de ese paisaje que percibimos y por eso podemos movernos en él. Por lo tanto, nuestro despliegue en el mundo y nuestra relación práctica con él nos demuestra un saber corporal del mundo y del cuerpo. Algo similar menciona Jaana Parviainen en su artículo *El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno de la danza* (2008), a propósito de cómo es que aprendemos cuestiones específicas y cruciales gracias a la relación entre el mundo y nuestra corporeidad:

Michael O'Donovan-Anderson afirma que nosotros adquirimos gran parte de nuestro saber en el curso de nuestras “negociaciones corporales” con el mundo, y que gran parte de nuestro saber de hecho está constituido por estas interacciones, las cuales establecen las bases para la absorción y la interpretación de los conocimientos adquiridos de otra forma. La apertura epistemológica requiere de la sensibilidad corporal y de la sensibilidad ante el mundo, pero también de la conciencia que el cuerpo vital tiene de sí mismo (p.51-52)

Comprendemos el mundo a través de nuestro cuerpo, a la vez que tenemos una comprensión innata de éste, lo que muchas veces lo vuelve invisible. Esto, al contrario de lo que podría pensarse dado el contexto de este trabajo, es incluso más beneficioso y más

orgánico que estar todo el tiempo pensando que me muevo y en cómo me muevo. Tal como señala Parviainen (2008) con un buen ejemplo: “Si la atención del pianista pasa de la pieza que está interpretando a lo que sus dedos están haciendo mientras tocan las teclas, puede caer en la confusión y posiblemente tenga que detenerse”(p.55-56). Al parecer hay una suerte de claridad en esa interpretación a través del cuerpo, en su expresión motriz (cuestión que se trabajará con mayor profundidad en el segundo capítulo), que podría oscurecerse al hacer explícito el cuerpo, es como si el cuerpo dejara ver su carne por medio de sus capacidades. Esto, me parece que tiene relación con lo que Merleau-Ponty denomina “consagración motriz”, refiriéndose a que “Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que «atrapa» y «comprende» el movimiento. La adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz” (1993, p.160). El autor explica esta cuestión con varios ejemplos:

Una mujer mantiene sin cálculo un intervalo de seguridad entre la pluma de su sombrero y los objetos que podrían tronchar, siente donde está la pluma como nosotros sentimos donde está la mano. Si tengo el hábito de conducir un coche, lo meto por un camino y veo que «puedo pasar» sin tener que comparar la anchura del mismo con la de las alas del coche, como atravieso una puerta sin comparar la anchura de la misma con mi cuerpo. (1993, p.160)

Lo que ayuda a entender que, no es que el cuerpo el que se vuelve invisible, sino que, con la consagración motriz de algo (un objeto o un movimiento) en mi cuerpo y gracias a la habilidad con la que puedo renovar mi esquema corpóreo (Merleau-Ponty, 1993, p.159), lo que desaparece es el límite, los bordes, la frontera entre yo y el mundo en el que vivo y me muevo. En la costumbre, o el hábito de vivir nuestro cuerpo, los bordes se disuelven cada vez más profundamente, el vínculo se hace cada vez más íntimo.

(...) precisamente el fenómeno de la habilidad nos invita a manipular de nuevo nuestra noción de «comprender» y nuestra noción del cuerpo. Comprender es experimentar la concordancia entre aquello que intentamos y lo que viene dado, entre la intención y la efectucción –y el cuerpo es nuestro anclaje a un mundo. (Merleau-Ponty, 1993, p.162)

Cuestión que me parece una excelente forma de seguir matizando la interrogante de cómo sería un saber corporal, de cómo se manifiesta la inteligencia del cuerpo. Busco los matices

pues todo indica, hasta ahora, que quizás no alcanzan las palabras para hacer concreto lo inasible. También Parvianien nos advierte acerca de que verbalizar el saber del cuerpo es una tarea difícil (2008, p.67).

Pero aquí estoy intentando sacar al cuerpo de ese aparente enmudecimiento. La falta de palabras no implica un silencio absoluto. Menos aún tratándose del cuerpo, que aunque puede usar palabras al hablar por la boca, también puede ver, escuchar, oler, sentir, moverse... Acciones que no tienen que ver con las palabras necesariamente, pero que en el cuerpo se traducen, tienen sentido y se guardan como un saber. Cuestión que M^a Carmen López-Sáenz en su artículo *Fenomenología de la danza* (2018) denomina “practognosia” y la define como el “reconocimiento de la información a través de los sentidos fundado en la *praxia* o habilidad motora adquirida” (p.474). El cuerpo es capaz de codificar la información que recoge de sus percepciones. Como, de cierta forma, Merleau-Ponty señala a propósito de su esquema corpóreo: “es él quien da un sentido motor a las consignas verbales” (1993, p.159).

Ahora, este esquema corpóreo es otra característica importante del cuerpo que el autor nos muestra. Su relevancia radica en que éste designa el conjunto de sensaciones del cuerpo que van a ordenar y regular nuestras acciones, dándonos un saber de conjunto que se despliega sensorial y motrizmente en el mundo. Por lo que, es gracias a esa dimensión de nuestro cuerpo que sabemos cómo y dónde estamos, para poder movernos. Cuestión que va enlazada también con la noción de espacio corpóreo, que se relaciona sobre todo con el contexto, con la situación que nos lleva a movernos. El autor aclara que “es evidentemente en la acción que la espacialidad del cuerpo se lleva a cabo” (Merleau-Ponty, 1993, p.119).

Entonces, es con las nociones de practognosia, movimiento abstracto, esquema y espacio corpóreo, que se puede ver la sensibilidad y sutileza con la que nuestros cuerpos funcionan. Me parece cada vez más imposible aceptar que sea un alma, algo interior e inextenso lo que nos mueva. Si podemos movernos desde antes de tener sentido de nosotros mismos, desde antes de haber desarrollado una espiritualidad, es porque estamos vivos, porque nuestro corazón late y nuestros sentidos se despiertan cada vez más a medida que aprendemos a movernos y nos habituamos a eso más profundamente cada día que pasa; desde que necesitamos ayuda para aguantar nuestra propia cabeza, hasta que nos sostenemos sin que alguien nos ayude a mantenernos de pie. Lo que no puede ser inocuo, como el mismo Merleau-Ponty afirma frente a una posible pasividad de nuestra naturaleza y nuestro cuerpo:

(...) nuestra naturaleza no es una vieja costumbre, puesto que la costumbre presupone la forma de pasividad de la naturaleza. El cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo. Ora se limita a gestos necesarios para la conservación de vida y, correlativamente, pro-pone a nuestro alrededor un mundo biológico; ora, jugando con sus primeros gestos y pasando de su sentido propio a su sentido figurado, manifiesta a través de ellos un nuevo núcleo de significación: es el caso de los hábitos motores, como el baile (1993, p.163-164)

Hasta ahora, se ha visto, con Merleau-Ponty sobre todo, un nuevo alcance que tiene la palabra “sentido”. Pues tal como el autor señala (1993, p.164) con el estudio de la motricidad, esta palabra deja de estar enlazada meramente a los contenidos del intelecto, del saber que se consume y transmite a través de las palabras. El sentido abstracto, como el de la filosofía, propio de un sujeto pensante, es posible gracias a lo que se revela con este nuevo alcance de la palabra sentido. El sentido encarnado es este sustrato perceptivo anterior al sentido abstracto, es un sentido incluso prehistórico, pero sobretodo pre-reflexivo. Al fin y al cabo, el cuerpo resulta un umbral epistemológico que “nos abre la posibilidad de entendernos a nosotros mismos y al mundo a través del movimiento” (Parvianien, 2008, p.45). Si conocemos a través del movimiento, entonces, el conocimiento, está inevitablemente atravesado por la experiencia (Tamayo, 2013, p.71). Claro que el conocimiento al que aquí me refiero no es exclusivamente el de los libros o el que se transmite en una cátedra universitaria, sino, exactamente a ese conocimiento al que he venido refiriéndome hasta ahora: el del cuerpo. El que, cómo creo que he podido dar cuenta, está primordialmente relacionado a la sensibilidad del cuerpo, con sus sentidos que envuelven (a la vez que despliegan) también sus capacidades motrices. “(...) el movimiento es la madre de toda cognición: da forma al Yo antes de que el Yo de forma moviéndose al movimiento” (Parvianien, 2008, p.45-46). Nuestro cuerpo y sus sentidos son, desde mi nacimiento, aquello que me permite mantener una relación con el mundo y los otros.

Sentir inicia una cadena que ha surgido desde la evolución de la vida en la Tierra. La base de esta cadena fundada en el contacto de un sujeto con otro ser, con un objeto o un fenómeno, constituye una primera forma de significación (Pineda, 2014, p. 188)

Podría decir incluso que son nuestros sentidos los que despiertan en nosotros el entendimiento del mundo, de lo que es ajeno a nosotros. Nos conectan con lo desconocido para que deje de serlo, para decidir si quiero estar cerca de aquello o no. Así, los sentidos y “el cuerpo evoca(n) su inteligencia desde el momento preciso de establecer una relación; somos cuerpos en permanente relación que tejen, abren salidas, ocultan, entran y salen del contacto, delimitan, desbordan.” (Pineda, 2014, p.189). Gracias a ellos, gracias a esta inteligencia que he venido describiendo, podemos otorgar ese sentido encarnado que de una u otra forma nos guía por la vida, nos incita a tomar decisiones y, al fin y al cabo, constituir nuestro ser y nuestras verdades. Esto es, la experiencia subjetiva dada por el sentido encarnado.

1.3 El pensamiento como una experiencia encarnada

Como ya sabemos que el cuerpo tiene su propio modo de otorgar sentido, siendo aquello que nos permite conocer y aprender todo lo que el mundo ofrece, y, más importante aún, ahora que pudimos ver que el cuerpo adquiere y despliega sus conocimientos a través del movimiento, debemos aterrizar estas ideas al rol del cuerpo en la filosofía. Es decir, del conocimiento a través de las palabras. Cuestión que podría sonar curiosa, ya que he venido haciendo hincapié en la idea de un sentido, un conocimiento o una inteligencia más allá de las palabras. Hasta ahora he estado buscando un sentido de la carne y de la motricidad, un sentido encarnado. Pero sorprendentemente, sentido, carne, motricidad y palabras no constituyen problemas divergentes, como veremos a continuación.

Para eso debemos profundizar en esta cuestión que hasta este momento solo había sido tratada superficialmente. Debemos sumergirnos en la relación indisoluble entre cuerpo y pensamiento, debemos especificar cómo es que se da el pensamiento, descubrir cómo toman forma las ideas que pueden llegar a expresarse en una conversación o en un texto. Tenemos que dar cuenta de cuál es el rol de las palabras y cómo es posible que lleguemos a pronunciarlas, más allá del hecho fisiológico de hablar. Quien me secundará en esta empresa es, nuevamente, Merleau-Ponty. Pues, es él quien se pregunta y analiza el fenómeno de la palabra en relación a la significación o el sentido. Se pregunta si realmente la palabra es un simple envoltorio del pensamiento y se posiciona más bien en contra de las perspectivas que así lo consideran (Merleau-Ponty, 1993, p.191-194). Para él la relación pensamiento-palabra es innata. El autor expone que

Si el discurso presupusiera el pensamiento, si hablar fuese, ante todo, unirse al objeto por una intención de conocimiento o una representación, no se comprendería por qué el pensamiento tiende hacia la expresión como hacia su consumación (...) por qué el mismo sujeto pensante se halla en una especie de ignorancia de su pensamiento mientras no las ha formulado para sí o incluso las ha dicho y escrito. (1993, p.194)

Una palabra pronunciada no es el envoltorio de un pensamiento exteriorizado, es el pensamiento mismo. Sólo a través del habla es que un pensamiento deja de ser algo abstracto, una idea que ronda en nuestro cuerpo por alguna parte queriendo salir, queriendo ser dicha.

Ahora que hay un poco más de claridad acerca de la perspectiva que este autor tiene sobre la relación entre palabra y pensamiento, debo ver cómo se da en nosotros el fenómeno del pensamiento y la palabra, para descubrir finalmente cuál es el lugar del cuerpo en todo esto.

Merleau-Ponty nos dice que

(...) pensar es una experiencia, en efecto, en el sentido de que nos damos nuestro pensamiento por medio del discurso interior o exterior. Este progresa, sí, en el instante y como por fulguraciones, pero aún nos queda el apropiárnoslo y es mediante la expresión que pasa a ser nuestro. La denominación de los objetos no viene luego del reconocimiento, es el mismísimo reconocimiento (...) el vocablo es portador del sentido, y, al imponerlo al objeto, tengo consciencia de alcanzarlo. (1993, p.194)

El pensar es una experiencia y éste, consumado en el habla, revela cierto modo de vincularnos con la realidad. Nombrar algo es reconocer y asimilar su existencia, es hacerlo parte de mi mundo. Entonces, ¿cómo se da, efectivamente, ese nombrar? ¿cómo se nos da el habla y la comprensión del lenguaje verbal? ¿por qué puedo comprender el sentido de las palabras? Para responder estas preguntas, debemos tener presente la cuestión recién tratada de la palabra como la consumación del pensamiento y ver, con Merleau-Ponty, cómo se da el fenómeno de la comprensión de éste.

Podríamos decir, primero, que el rol del lenguaje es la comunicación, cuestión que es posible gracias a la exteriorización de nuestros pensamientos. Pero la comprensión necesaria para una comunicación no se da solamente por el lenguaje verbal. Para aclararnos esto, Merleau-Ponty nos recuerda que, en primer lugar, la comunicación es algo que ocurre entre

dos personas, entre yo y un otro, entre quién expresa y un testigo de esta expresión. Para poder comunicarnos debemos entender al otro y, para que eso se de, es necesario que “el sentido de los vocablos venga inducido por las palabras mismas, o más exactamente, que su significación conceptual se forme por deducción a partir de una *significación gestual* inmanente en la palabra” (Merleau-Ponty, 1993, p.196). Esto es: hay un gesto en la palabra, un sentido que transmite y se lee gracias al modo en el que nos expresamos al hablar. Por eso mientras más estemos inmersos en cierto mundo, rodeándonos de los usos de las palabras de cierto idioma, mejor lo comprendemos. El modo en el que más óptimamente se comprende el sentido de los vocablos es asimilándolos “por su lugar en un contexto de acción y participando de la vida común” (Merleau-Ponty, 1993, p.196). Del mismo modo que, aunque no comprendamos un texto a la primera lectura, en la medida que estemos sumergidos en él iremos percibiendo un “cierto «estilo» que es el primer bosquejo de su sentido” (Merleau-Ponty, 1993, p.196), nos sumergimos en el mundo del autor y lo comprendemos en ese contexto. Es el estilo que despliega el que nos va dando su significación y haciendo cada vez más claro su sentido. Esto se puede entender del mismo modo en el que se describieron algunas cuestiones en el primer apartado de este capítulo. Entendemos las palabras así como el cuerpo comprende y asimila los movimientos gracias a su habitud. Al final, parece ser que, para comprender el sentido de las palabras nuestro cuerpo debe habituarse a ellas, más que leer un diccionario. Nadie aprende a hablar escuchando de forma literal el significado de una palabra.

(...) no comprendo los gestos del otro por un acto de interpretación intelectual, la comunicación de las consciencias no se funda en el sentido común de sus experiencias, por más que ella lo funde igualmente bien: hay que reconocer como irreductible el movimiento por el que me presto al espectáculo, me uno a él en una especie de reconocimiento ciego que precede la definición y la elaboración intelectual del sentido. (Merleau-Ponty, 1993, p.202)

Sin embargo, Merleau-Ponty va a preguntarse: “estas significaciones disponibles, ¿cómo se han constituido? (...) las formas sintácticas y las del vocabulario, aquí presupuestas, ¿portan en ellas su sentido?” (1993, p.203). Porque, en el caso del lenguaje no verbal, por ejemplo, la expresión de emociones en el rostro, los gestos contienen ellos mismos su sentido: es indudable cuándo percibimos a alguien derrochando alegría o a alguien completamente iracundo. Por lo que el autor indaga, por otro lado, si entre el signo verbal y

su significado, el vínculo no es simplemente fortuito como lo indicaría la existencia de variadas lenguas (1993, p.203). Es aquí cuando introduce la perspectiva que diferencia entre los gestos como «signos naturales» y la palabra como un «signo convencional», agregando que “las convenciones son un modo de relación tardío entre los hombres, suponen una comunicación previa, y hay que considerar el lenguaje en esta corriente comunicativa” (1993, p.204) y, luego, nos dirá que “los vocablos, las vocales, los fonemas, son otras maneras de cantar el mundo, y que están destinados a representar a los objetos” (1993, p.204). Va a señalar posteriormente que las diferencias en cada lengua

no representarían tanto unas convenciones arbitrarias para expresar el mismo pensamiento, como varias maneras para el cuerpo humano de celebrar el mundo y, finalmente, de vivir. De ahí que el sentido pleno de una lengua nunca pueda traducirse en otra (...) Para asimilar una lengua por completo, habría que asumir el mundo que ella expresa, y nadie pertenece nunca a dos mundos a la vez (1993, p.204)

Así, los significados con los que cada mundo empapa su propia lengua, no son convenciones, sino que son “palabras en las que se contrae la historia de toda una lengua, y que llevan a cabo la comunicación sin ninguna garantía, en medio de increíbles azares lingüísticos.” (Merleau-Ponty, 1993, p.205). Los distintos idiomas surgirían por los distintos modos en los que cada cuerpo vive y celebra, o más bien, se funde con el hábitat donde se ha establecido su comunidad, y la perpetuación de estos hasta ahora se explica por la misma razón: individuos nacen en determinada comunidad, que habla determinada lengua y al estar sumergido en aquel mundo, va asimilando la lengua como suya y ésta moldeará su forma de expresar sus pensamientos, su vínculo con el mundo. Por eso es que las lenguas van mutando a través de la historia y las expresiones locales siempre encuentran nuevas maneras de decirse, porque en cada generación el vínculo con el mundo es diferente, pero la base que “fundó” aquella comunidad sigue vigente, al menos como su punto originario ineludible.

Lo anterior se da por el hecho de que, como Merleau-Ponty señala, en el hombre no hay signos naturales, y que,

No basta que dos sujetos conscientes tengan los mismos órganos y el mismo sistema nervioso para que las mismas emociones se den, en todos ellos, los mismos signos. Lo que importa es la manera como utilizan su cuerpo, es la puesta en forma simultánea de su cuerpo y de su mundo en la emoción (...) El

uso que un hombre hará de su cuerpo es trascendente respecto de este cuerpo como ser simplemente biológico. No es ni más ni menos natural, ni más ni menos convencional, chillar en un ataque de ira o abrazar en un gesto de amor, que llamar mesa a una mesa. Los sentimientos y las conductas pasionales, al igual que las palabras, son inventados. (Merleau-Ponty, 1993, p.206)

De todas formas, me parece que aún no he dado cuenta de dónde viene el sentido. Si el vínculo entre el signo verbal y su significado no es fortuito, sino que indica una manera en la que el cuerpo vive y celebra el mundo, y que, en realidad no es ni natural, ni una convención ¿entonces por qué la palabra? ¿podríamos haber desarrollado otra forma de comunicación (obviando el lenguaje no-verbal)? Es muy difícil realmente saberlo. El cuerpo y el devenir que supone, siempre es, de alguna forma, indescifrable. Sin embargo, por algo nuestra evolución nos llevó hasta aquí, y, quizás por algo las personas con discapacidad auditiva, por ejemplo, también han terminado desarrollando sus propios signos con significado para expresarse y comunicarse. Merleau-Ponty nos dirá que

El vínculo del vocablo con su sentido vivo no es un vínculo exterior de asociación, el sentido habita la palabra y el lenguaje no es un acompañamiento exterior de los procesos intelectuales (...) [el lenguaje] es la toma de posición del sujeto en el mundo de sus significados (...) el sujeto pensante debe fundarse en el sujeto encarnado. El gesto fonético realiza (...) una cierta estructuración de la experiencia, una cierta modulación de la existencia, exactamente a como un comportamiento de mi cuerpo reviste, para mí y para el otro, de una cierta significación, a los objetos que nos rodean (1993, p.210)

Creo que es cada vez más evidente hacia dónde apunta esta cuestión. Se ha ido revelando la palabra como un gesto, como una forma más en la que el cuerpo se despliega a sí mismo y a su potencia, a su inteligencia, su lucidez. Es el cuerpo, este ser-del-mundo con sus infinitas formas de ser, con su virtualidad que habilita múltiples posibilidades de expresión y su capacidad de hacer actuales hasta los movimientos más inverosímiles, el que desbloquea el habla como una más de todas estas características. El lenguaje es “una contracción de la garganta, una emisión de aire sibilante entre la lengua y los dientes, cierta manera de accionar nuestro cuerpo, se deja investir de pronto de un sentido figurado, sentido que esos gestos significan fuera de nosotros” (Merleau-Ponty, 1993, p.211). Hablar entonces, no es más que un acto motor, a través del cual las palabras pueden exteriorizarse. Es la

relación intencional que sostengo con el mundo y los otros a través de la motricidad la que me permite decir, la que me permite materializar mis pensamientos y, al fin y al cabo, hacerlos existir al nombrarlos. Por lo que “no puede decirse de la palabra ni que sea una «operación de la inteligencia» ni que sea un «fenómeno motor»: es por entero motricidad y por entero inteligencia” (Merleau-Ponty, 1993, p.211). Como cada expresión del ser humano, no sería posible sin el movimiento del cuerpo y su inteligencia, tanto intelectual como motora y, por supuesto, su relación indisoluble y de mutua implicación con el mundo.

Finalmente, Merleau-Ponty dirá que todo esto es parte de la naturaleza enigmática de nuestro cuerpo. El modo en que “le vemos segregarse en sí un «sentido» que no le viene de ninguna parte, proyectarlo en sus inmediaciones materiales y comunicarlo a los demás sujetos encarnados” (1993, p.214). Aquella transfiguración del cuerpo por medio de las palabras no tiene que ver con el poder del pensamiento o del alma, pues “para poderlo expresar, el cuerpo tiene que devenir en último análisis, el pensamiento o la intención que nos significa. Es él el que muestra, el que habla” (Merleau-Ponty, 1993, p.214). El cuerpo y la vivencia de éste, que hemos descrito a lo largo de este capítulo revela, a fin de cuentas, un modo de existencia ambiguo, imposible de describir en términos de causalidad. Tenemos el habla por la relación intencional con el mundo exterior, pero no porque uno provoque al otro, reitero, aquí la causalidad no entra en juego. Esta relación es toda una confusión e implicancias en un drama único (Merleau-Ponty, 1993, p.215). Pero que es posible por el hecho de ser mi cuerpo y de ser-del-mundo, por estar aquí, presente y en relación, tanto conmigo como con los otros. Relación que termina haciendo del lenguaje algo necesario, a pesar de su contingencia, como hablaba más arriba. Es necesario, pero no para un fin, el lenguaje es más profundo que eso y, al ser parte de nuestro cuerpo, excede la causalidad. Porque

«En cuanto el hombre se sirve del lenguaje para establecer una relación viva consigo mismo o con sus semejantes, el lenguaje no es ya un instrumento, *no es ya un medio, es una manifestación, una revelación del ser íntimo y del vínculo psíquico que nos une al mundo y a nuestros semejantes*» (Como se citó en Merleau-Ponty, 1993, p.213)

Pues, ahora que podemos considerar al lenguaje como una manifestación de la intimidad de nuestro ser y de su relación con el mundo, como una manifestación de nuestro ser-del-mundo, me parece que podemos hablar de él como parte de nuestro cuerpo. No como una nueva extremidad o un nuevo miembro integrado en el cuerpo en su sentido físico, pues

las palabras son inextensas. Sino en el sentido de que la relación entre lenguaje y cuerpo, es innata. No hay lenguaje sin cuerpo y la vivencia de nuestro cuerpo está marcada por nuestro uso del lenguaje. De la misma manera que el modo en el que vivimos nuestro cuerpo (y el mundo) marca nuestro uso del lenguaje. Hay una relación de implicación mutua y tan íntima como la que tenemos con el mundo mismo en el que vivimos. Eso es lo que le da el sentido al lenguaje: el despliegue de nuestro cuerpo en el mundo. El sentido encarnado constituye el sentido abstracto del pensamiento, a través de la vida misma, de la experiencia corpórea.

Ahora ¿cómo todo esto tiene que ver, específicamente, con el rol del cuerpo en la filosofía? Pues, en primer lugar, pudimos ver, de la mano de diversos autores y autoras, el proceso mediante el cual el cuerpo nos va conectando con el mundo en distintos niveles, y pudimos vislumbrarlo como aquel lugar que, además de darnos existencia y darle una orientación al mundo que percibimos, hace que sea posible nuestro movimiento en el mundo y, por tanto, un conocimiento de éste último en esa exploración. Vimos cómo la sensibilidad de esta corporalidad que somos, es la que habilita la posibilidad del vínculo con el mundo, los objetos y los otros. Nuestro cuerpo como órgano receptor, gracias a su sensibilidad, está siempre abierto al mundo percibido, dispuesto a vivirlo y a cargarlo con un sentido que es propio de la carne, un sentido encarnado. Sentido que es fundador de mi vínculo reflexivo con el mundo. Es en el cuerpo y la carne que se hace posible la experiencia del pensar. Cuerpo que, recordemos, se vincula intencionalmente con el mundo a través de su motricidad, de su intencionalidad motriz. Tendemos al mundo encarnadamente y desde ahí se funda todo lo demás en nuestra experiencia, en nuestra existencia.

Asimismo, es esta experiencia corpórea la que nos da el lenguaje, aquella herramienta primordial para la comunicación y subsistencia en sociedad, para la transmisión de ideas. Ideas que traen ellas mismas su sentido al ser dichas. Vimos aquí que el habla es la consumación del pensamiento y, además, pudimos ver el pensar como una experiencia que se da a través del habla. Esto se entiende mejor si decimos que sabemos lo que pensamos una vez que hablamos, una vez que exteriorizamos una idea, ya sea hablando o escribiendo. Otra cuestión relevante que vale la pena recordar es que el sentido de las palabras o de lo que queremos expresar a través de ellas, se comprende con el modo en el que enunciamos estas palabras; con el gesto que hace parte de la expresión. Es por eso que hay un vínculo innegable entre palabra y cuerpo, entre un pensamiento y la carne del sujeto que lo tiene. No puedo pensar sin mi experiencia encarnada y sin tener la capacidad de darle carne al pensamiento, de nombrarlos, esto es, expresarlos, hacerlos existir.

Pero creo que éste vínculo entre palabra/pensamiento y cuerpo se puede considerar desde un punto más arcaico que el hecho de la expresión, y aquí es donde veo el rol innegable que cumple el cuerpo en la filosofía: es la experiencia corpórea la que nos permite el conocimiento en general, y es gracias a ésta misma que el lenguaje tiene un sentido y una exteriorización. El pensamiento toma forma gracias al cuerpo que lo pronuncia, el pensamiento adquiere un cuerpo gracias al cuerpo. Pensamiento que sólo tiene lugar gracias a la experiencia que cada individuo ha tenido, en su lugar y tiempo específico de existencia. Eso es lo que origina las distintas perspectivas de la vida, de la humanidad, de las relaciones e inevitablemente de la filosofía. Por eso el sujeto pensante no está, ni puede estar aislado del sujeto encarnado que es. De ser así estaría aislándose de sí mismo, de su condición de ser humano, de la sensibilidad que lo constituye. Podría decir que no hay filosofía que no esté fundada en la experiencia corpórea, incluso aquellas que reniegan de ésta. “La experiencia del cuerpo propio se opone al movimiento reflexivo que separa al objeto del sujeto y al sujeto del objeto, y que solamente nos da el pensamiento del cuerpo o el cuerpo en realidad” (Merleau-Ponty, 1993, p.215). La búsqueda por una verdad (suponiendo que éste es el trabajo o la pretensión de la filosofía, en palabras muy simples) es ordenada desde nuestros orígenes más primarios: nuestra familia, el lugar en el que nacimos, el estatus socioeconómico con el que crecimos, las experiencias que tuvimos; aunque algunas podrían ser más relevantes que otras, todas fundan de alguna u otra manera la pregunta primordial que nos lleva a buscar un desarrollo filosófico. Nuestro modo de pensar es, al fin y al cabo, nuestro modo de vivir o, más bien, un reflejo de cómo ha sido nuestra experiencia vital hasta el momento en el que decidimos exteriorizar un pensamiento.

De este modo, podría decir que el dualismo cartesiano al que me he enfrentado a lo largo de este capítulo, refleja la manera en que, quienes suscriben a esa perspectiva, se han vinculado con el mundo desde su nacimiento. El lenguaje es una manifestación de nuestro ser más íntimo y revela cómo ellos, sujetos encarnados, han de vivir el mundo y la posición que han tomado respecto a eso. Aunque consideren a sus cuerpos como una máquina inerte animada por el alma, es la vivencia misma de sus vidas la que los ha llevado a esa conclusión. Podría hacer muchas suposiciones acerca de cómo han sido sus vidas, qué experiencias han tenido para llegar a pensar que su cuerpo es una cosa inanimada. De la misma forma que podrían ustedes suponer cosas de mi experiencia vital al leer este trabajo en el que el rol del cuerpo como algo vivo y lúcido es tan relevante. Pues veo, en la expresión de una perspectiva a través del habla o la escritura (como en el caso de la filosofía), todo el recorrido vital de un

individuo. Esto se ve reflejado tanto en las cosas que dice, cómo las dice, y en el idioma en que las dice.

Podría decirse, recogiendo una distinción célebre, que las *lenguas*, eso es, los sistemas de vocabulario y de sintaxis constituidos, «los medios de expresión» que existen empíricamente, son el depósito y la sedimentación de los actos de la *palabra* en los que el sentido informulado, no solamente halla la manera de traducirse al exterior, sino que además adquiere la existencia para sí y es verdaderamente creado como sentido (...) La palabra es el exceso de nuestra existencia a propósito del ser natural. Pero el acto de expresión constituye un mundo lingüístico y un mundo cultural, hace volver al ser lo que tendía más allá. De donde la palabra hablada que disfruta de unas significaciones disponibles como de una fortuna adquirida. A partir de estas adquisiciones, otros actos de expresión auténticas –los del escritor, del artista o del filósofo– resultan posibles. (Merleau-Ponty, 1993, p.213)

La palabra es la expresión del individuo que las enuncia, y trae consigo toda una historia, todo un contexto que le permite la expresión del modo más propio que le sea posible. Merleau-Ponty nos dice que situemos al pensamiento entre los fenómenos de expresión (1993, p.207). Expresión que se ve consumada en el habla, pero luego, como señala en la cita de más arriba, ésta permite que otros modos de expresión sean posibles. Pues

Esta revelación de un sentido inmanente o naciente en el cuerpo vivo, se extiende (...) a todo el mundo sensible, y nuestra mirada, advertida por la experiencia del cuerpo propio, reencontrará en todos los demás «objetos» el milagro de la expresión (Merleau-Ponty, 1993, p.214)

Esto se dice a propósito del arte de la pintura. Sin embargo, este “milagro de la expresión”, es parte del cuerpo. El cuerpo es un espacio inminentemente expresivo, como profundizaré en el siguiente capítulo, y éste se expresa con cada parte que lo constituye, en el momento que le sea convocado determinado modo de expresión. Esto es, desde un gesto de disgusto, hasta un poema de desamor. Cualquiera de estos modos de expresión implican la totalidad del cuerpo, su motricidad, su inteligencia tanto motora como intelectual. Como pude describir a lo largo del capítulo, una se funda en la otra: sin la lucidez motriz de mi cuerpo y las experiencias que me permite tener, no habría lugar para una inteligencia intelectual. Nuestro cuerpo es capaz de dar sentido, tanto a través de las palabras como a través del movimiento y ambas reflejan

la potencia y lucidez del cuerpo. El estudio que aquí he hecho, ha demostrado que el cuerpo no es materia inanimada a la que la inteligencia le viene desde afuera. Él es todo inteligencia, todo lucidez, que evoca signos (que pueden ser gestos o las palabras) gracias a las infinitas posibilidades que tiene por su virtualidad, para expresarse. Su expresión innata hace parte de su despliegue en el mundo y su potencia intrínseca hace que encontremos siempre distintos modos de llevar a cabo esa expresión y ese despliegue. El devenir que constituye nuestro ser-del-mundo y todas las habilidades que se pueden desarrollar en él, hacen que podamos tener modos de expresión que digan tantísimas cosas sin mencionar una sola palabra.

Es por lo anterior que en el capítulo siguiente abordaré un modo de expresión en particular y que está relacionado completamente con la motricidad, con la habilidad motora del cuerpo, con su fuerza y su expresividad llevada al plano completamente corporal. Una expresión incluso de la palabra a través del cuerpo y su movimiento. Me refiero aquí a la danza. Pero no a cualquier danza, sino a aquella danza que me parece más cercana a la filosofía por su contexto de origen y desarrollo, también por su pretensión de expresividad por la expresividad misma. Una danza que explora las posibilidades del cuerpo expresivo más allá de la apariencia espectacular, como podría considerarse la danza vulgarmente: un espectáculo de entretenimiento sin más profundidad que la belleza de su ejecución. Me refiero específicamente a la danza contemporánea, que, como veremos, es una danza que tiene muy presente la reflexión constante sobre su ejercicio. Ella no busca contar una historia, mucho menos ser bonita o de una virtuosidad inconmensurable, sino que busca poner el cuerpo al frente, relevar al cuerpo por el cuerpo. Cuestión que, me parece, permite profundizar todo lo señalado hasta aquí, llevándolo a la radicalidad máxima de mostrar al cuerpo danzante como un cuerpo pensante. Además de que esto admite el ejercicio de pensar la relación entre filosofía y danza; mostrando que, quizás, no hay tanta distancia entre ambas disciplinas.

2- La danza contemporánea: cuerpo pensante

En estas páginas dedicadas a la danza, como ya advertí, no quiero hablar de aquel espectáculo artístico que se especta y admira. Me interesa hablar de la vivencia de la danza, de cómo siente su propio proceso la persona que baila, el cuerpo danzante, el cuerpo pensante. Aquí, quiero encontrar lo que sucede cuando un bailarín o bailarina decide relatar y sobre todo pensar su práctica. Pretendo mostrar cómo su cuerpo aparece (a pesar de estar siempre presente en todos y en todo momento) vivido, cercano y cómo todas esas posibilidades/capacidades o saberes del cuerpo analizados fenomenológicamente en el capítulo anterior, se vuelven objeto de descripciones tan poéticas como específicas y quizás, hasta vivencias filosóficas. El cuerpo pensando y pensándose, hablándole al bailarín, el bailarín hablándose acerca de sí mismo. Porque el bailarín, al igual que todos nosotros, es su cuerpo.

2.1 Breve recorrido por la danza contemporánea

Para lograr aquello, me parece prudente describir algunos detalles particulares de la danza y su ejercicio, pero también del contexto de su nacimiento. Pues, el origen e historia de la danza contemporánea son necesarios para comprender mejor el despliegue del cuerpo que vemos en sus obras. En *Poética de la danza contemporánea* Laurence Louppe (2011), nos aclara que el nacimiento de la danza contemporánea no es simplemente una respuesta revolucionaria a las exigencias formales de las danzas clásicas como el ballet, sino que es producto de cuestiones del desarrollo de la sociedad que no tienen que ver necesaria o directamente con el arte. Una de las consideraciones que la autora hace tiene que ver con la llegada de la Ilustración, donde “la función corporal es arrojada muy lejos de las fronteras verbales de la racionalidad” (p.54), por lo que se generaría una ruptura que parece irreversible entre el movimiento corporal y el lenguaje verbal, en la que se excluyen mutuamente. Cuestión que la danza contemporánea responderá tanto en su surgimiento como en el desarrollo de sus obras. Pues la pregunta que se le hace a esta danza es: “«¿Qué es lo que dice?» Una manera no de asignar a la danza la entrega de un mensaje, sino de suprimir su pura apariencia espectacular. Ahora bien, ¿qué era lo que decía aquella nueva danza? Algo a la vez delicado e inmenso: la acción, la conciencia del sujeto en el mundo” (Louppe, 2011, p.45).

Entonces, la danza contemporánea además de venir a revolucionar “los códigos establecidos, las cadenas que retenían el despegue de los cuerpos, inventando un movimiento

liberado de cualquier tutela que no sea la de la creación pura” (P.103-104), como señala David Le Breton en *Cuerpo sensible* (2005), viene también a recordarnos dónde está situada esa racionalidad tan relevante para la Ilustración. Aparece para recordarnos que tenemos carne, que somos un cuerpo. Esta danza tiene una “voluntad de ruptura, por supuesto, respecto de las convenciones. Pero aún más, una voluntad de «soldadura» con lo que siempre ha existido, consciente o inconsciente, el *continuum* subyacente de lo humano, completamente al margen de los códigos establecidos” (Louppe, 2011, p.54). A propósito de esto, Louppe presenta a François Delsarte, quien fue un cantante, profesor y actor francés, que vivió entre los años 1811 y 1871 y dedicó parte de sus estudios y escritos al desarrollo de un pensamiento del cuerpo. Debido a eso y a que de forma intencional deja fuera de estos la herencia dualista de la Ilustración (cuerpo, por un lado, mente/razón por el otro y la jerarquía de ésta sobre aquel), descubre que

el cuerpo tiene su propio lenguaje, que el lenguaje no conoce. Zona de producción de signos (...) Lenguaje surgido de las profundidades poco identificadas a las que ni las palabras ni los códigos habituales del saber humano tienen acceso. El cuerpo será entonces «otro escenario» donde se desarrolla un drama existencial en el que el gesto ya no es el soporte mimético de un referente ya estructurado, sino al contrario, una emanación (...) de ese escenario mismo, del que es a la vez agente de apertura y agente de lectura (Louppe, 2011, p.55)

De cierta forma, Delsarte muestra lo que ya traté en el capítulo anterior, esto es, que el cuerpo tiene su propio modo de «decir», que no es simplemente el estorbo (por sus deseos y necesidades) de esa racionalidad tan aclamada, sino que es un todo junto a ella. Gracias a lo que este cuerpo puede desplegarse y generar significados más allá de las palabras, con un lenguaje que le es propio. “El movimiento es un lenguaje tan poderoso y expresivo como las palabras” (Duncan, 2003, p.218). Esto también lo advertía, a su modo y desde su estudio antropológico de la danza, Le Breton: “La danza toma el lugar de la palabra, del pensamiento, ahí donde estos quedan sin voz, pero lejos de desarmar ese silencio lo aumenta. (...) El cuerpo aparece más que el cuerpo. El mundo más que el mundo” (2005, p.107-108).

El descubrimiento de Delsarte descrito anteriormente, resulta crucial para un estudio del movimiento y el desarrollo mismo de éste. Podría considerarse como aquel que funda una base para el desarrollo del proyecto contemporáneo de danza, pues encuentra al cuerpo como

aquello que tiene un modo singular de simbolización y que escapa a todo esquema constituido, que trasciende el lenguaje de las palabras y la razón. Además de eso, hubo bailarines, como Genevieve Stebbins o Ted Shawn, que tomaron de él su «método» de “ejercicios prácticos de observación e investigación (...) en su búsqueda de una escucha del cuerpo por el cuerpo mismo” (Louppe, 2011, p.56).

Pero, a pesar de esos aportes, también existen críticas a su método y a quienes lo heredaron o lo hicieron parte de sus prácticas y clases, por razones bastante particulares y no menores, que vale la pena tener en consideración. Una de estas críticas se puede encontrar en Isadora Duncan, pues, aunque ella valoraba su contribución, consideraba que los seguidores de Delsarte

habían convertido el método en una codificación de posturas, poses y gestos mecánicos. Así, el delsartismo americano caía en el mismo defecto que Duncan quería evitar del ballet: el estatismo. Para Duncan, todo movimiento de danza debía nacer del anterior, la danza escénica no podía consistir en la sucesión de los pasos o las poses (2003, p.19)

Ahora ¿quién fue Isadora Duncan y por qué considero su crítica? Duncan fue una bailarina estadounidense que vivió entre los años 1877 y 1927, a la que se puede considerar una de las precursoras de la danza contemporánea debido a su férrea oposición a danzas como el ballet y su búsqueda de un movimiento del cuerpo lo más «puro» posible, una danza en la que el cuerpo se exprese plenamente con el movimiento que le sea más natural o cómo ella señala en uno de sus escritos de *El arte de la danza* (2003):

Tales movimientos tendrán que depender siempre de y corresponder con la forma que se está moviendo. Los movimientos de un escarabajo corresponden a su forma. Lo mismo ocurre con los del caballo. También los movimientos del cuerpo humano deben corresponder a su forma. Las danzas de dos personas diferentes deben ser diversas (p.89)

Con esto, podemos ver su crítica a las exigencias de ejecutar una técnica perfecta como suele ser en las danzas clásicas y que, para ella, la belleza o el valor de la danza pasaba por otras cuestiones. El interés de Duncan no es solamente el movimiento, sino también el arte y alcanzar una danza que sea el arte más ideal posible. Ella tenía un fuerte interés por la cultura griega, por la tragedia, por sus esculturas y su arquitectura. Consideraba que habían comprendido la naturaleza tan perfectamente, que sabían que el arte más ideal era aquel que

obedecía a los patrones o movimientos de la naturaleza. Sabían cómo hacer que una escultura transmitiera exactamente el movimiento humano, al poner manos o pies de forma tal que se entendiera que no eran algo aislado, sino que antes de una postura hubo otra, y posteriormente habrá otra nueva también. Así, Duncan entendió que la naturalidad de los movimientos se transmite por la continuidad de estos. Movimientos fluidos como el viento o las olas del mar, pero con la autenticidad que cada cuerpo le da a aquello.

Lo que Duncan buscaba al fin y al cabo era

la reivindicación de la danza como arte y la búsqueda de un diálogo con las otras artes, el descubrimiento del cuerpo libre en conexión con el ritmo de la naturaleza, la vinculación entre la liberación corporal, la liberación personal y la liberación social (de la mujer / del oprimido), la interpenetración de amor y creación, de amor y composición, y la búsqueda en la literatura, en la filosofía y en la ciencia de un pensamiento que sirva de base para la formulación de una nueva reflexión sobre el arte, la mujer y la sociedad directamente emanada de la experiencia del cuerpo (2003, p. 76)

Si bien podríamos detenernos en el hecho de que su proyecto era político, lo que me interesa destacar acá es que toda su propuesta artística gira en torno a la cuestión del cuerpo como aquello que puede decirnos algo de nosotros mismos, tanto individual como colectivamente, como un lugar que tiene una sabiduría que comunicarnos, tanto a través de la experiencia como a través de las sensaciones. Además, otro punto interesante de su perspectiva, es que su experiencia y formación como bailarina siempre estuvo acompañada de una formación y un desarrollo teóricos, siempre estuvo nutriéndose de la filosofía, la literatura o la poesía (además de la cultura griega como ya señalé más arriba), motivada por la búsqueda de su propia danza y quizás hasta por una necesidad de su cuerpo de desplegar una danza lo más fiel a su naturaleza, o quizás porque como Le Breton señala: la danza “diseña caminos de sentido fuera de toda rutina de pensamiento. Y al mismo tiempo, fuerza a la reflexión” (2005, p.106)

El ejemplo de esta relevante bailarina me remite nuevamente a Laurence Louppe que, en su *Poética de la danza contemporánea* (2011), señala y hace explícita la relevancia que el cuerpo tiene para un bailarín, más allá de ser su medio artístico y/o de trabajo: “Ser bailarín es elegir el cuerpo y el movimiento del cuerpo como campo de relación con el mundo, como instrumento de saber, de pensamiento y de expresión (...) El cuerpo se convierte en una

formidable herramienta de conocimiento y sensación.”(p.61), cuestión que Duncan tenía indudablemente muy claro, a pesar de que su pretensión no era tanto intelectual como artística. Aunque aquí, quizás, cabría preguntarse si es que realmente éstas no se dan juntas, así como cuerpo y razón también lo hacen pues, al fin y al cabo, son un todo. Me parece que a esta cuestión se refiere Isadora Duncan al afirmar que el cuerpo del bailarín “cuyos movimientos expresan no sólo los movimientos del cuerpo, como en la gimnasia, sino también los pensamientos y sentimientos del alma.”(2003, p.171). Claro que para efectos de este trabajo puede ser confuso suscribir a la afirmación de la existencia de un alma que «anime» al cuerpo a expresarse. Por lo que no está demás aclarar que aquí interpreto lo que Duncan denomina alma, como aquella característica propia del cuerpo, que lo lleva e incluso obliga a desenvolverse de forma tal que sus sentimientos y pensamientos también se advierten a través del movimiento.

Luego de todo lo anterior, considero que vale la pena seguir especificando y profundizando en la relación del bailarín contemporáneo con su cuerpo. Pues, como ya he estado adelantando, su cuerpo tiene una relevancia particular y cumple un rol particular que no tiene que ver simplemente con el baile o con su capacidad de hacerlo. Si bien, todos quienes existimos lo hacemos gracias a nuestra corporeidad, a pesar de que “el cuerpo es la condición humana en el mundo” (Le Breton, 2005, p.37) y, por tanto, todos podemos movernos y todos podemos bailar, hay algo de la corporeidad del bailarín que se intensifica debido a su experiencia. El bailarín tiene una certeza de su cuerpo, sabe que es “eminente un espacio expresivo” (Merleau-Ponty, 1993, p.163) y dedica gran parte de sus días a aquello. A diferencia de quienes no se dedican a la danza (aunque también se podría afirmar de casi cualquiera que practique alguna disciplina corporal, me permito aquí obviar esa cuestión) el bailarín tiene en primer lugar, debido a esa certeza de la expresividad de su cuerpo y el placer de moverse, la necesidad de danzar. El bailarín que describe Duncan, por ejemplo, no baila por un imperativo que no sea el de su propio cuerpo.

2.2 La técnica del movimiento danzado y la expresión

En segundo lugar, el bailarín tiene una obligación con su cuerpo. Pues para poder ejecutar diversos movimientos y todos los que su cuerpo le permita, debe entrenar y hacerse fuerte para que la expresividad de su corporeidad logre su máxima manifestación, para no quedar insatisfecho con su danza. Tal como Duncan (2003) declara:

La cultura de la forma y el movimiento del cuerpo es practicada actualmente de dos maneras: por la gimnástica y por la danza. Ambas deberían

ir juntas, porque sin la gimnasia, sin el desarrollo saludable y metódico del cuerpo, la verdadera danza es inalcanzable (p.171)

Además de aprender cierta técnica del movimiento, para una expresión mucho más amplia y acabada en términos de recursos corporales. Pero sin perder de vista que el interés de la danza contemporánea no es una ejecución perfecta o virtuosa, sino la expresión de la subjetividad del bailarín. La danza entonces: “No es, como se cree con demasiada frecuencia, una composición de pasos, surgidos arbitrariamente de combinaciones mecánicas, que si bien pueden servir como ejercicios técnicos no pueden pretender constituir un arte. Este es el medio, no el fin” (Duncan, 2003, p.180).

No está demás agregar que la cuestión de la técnica y el valor de esta por sobre el de la propia expresividad del cuerpo está siendo pensada en nuestros días y se encuentran perspectivas interesantes al respecto. Por ejemplo, está Paulina Morales Guzmán, que lo analiza y critica desde una postura fenomenológica con el Merleau-Ponty de *Lo visible y lo invisible* y el Jean-Luc Nancy de *Corpus*. Ella plantea que hay dejar de entender la técnica de danza como algo encargado de normar los cuerpos danzantes, como algo externo que “entra” en el cuerpo y le ordena moverse de cierta forma hasta alcanzar una expresión de la técnica lo más virtuosa posible, donde se encuentra una noción del cuerpo como “una sustancia pasiva a merced de un mundo autómatas” (Morales, 2021, p.33) y no un cuerpo expresivo. Por lo que ella considera que “la técnica, estos movimientos prefigurados, devienen cuerpo en la instancia misma del movimiento, por lo tanto, ya no siendo aquel catálogo de movimientos definidos, sino disolviéndose como técnica y siendo ahora carne” (Morales, 2021, p.34). Con esto, y teniendo en cuenta también las afirmaciones de Duncan citadas previamente, me parece apropiado considerar que el aprendizaje técnico de los bailarines, no es más que el desarrollo de la propia expresividad de sus cuerpos y que, por tanto, no hay una técnica mejor que otra, ni un cuerpo más virtuoso que otro, sólo existen diferentes expresiones, como existen diferentes cuerpos.

Es interesante considerar lo anterior desde la danza contemporánea, pues en el estudio del desarrollo histórico de esta, se habla de cuerpos “inventados”, Laurence Louppe (2011) señala que

Un gran artista de danza es aquel que ha optado de forma autónoma y consciente por un cierto estado del cuerpo: por ese motivo los artistas que pertenecen a la gran modernidad, de Duncan a Wigman, Hawkins a Cunningham, nos parecen tan poderosos, inventores como fueron de su propia

corporeidad, al margen de todo modelo e incluso de toda instrumentación determinada de avance (p.61)

Donde vislumbramos que se puede prescindir de una técnica dada por una tradición y explorar el cuerpo por el cuerpo, por su capacidad expresiva más que por su mera capacidad de moverse de formas increíbles. Se destaca el cuerpo por su expresividad y no como instrumento.

Toda esta cuestión de los cuerpos inventados y la exploración de su expresividad, son propios de la danza contemporánea y de sus orígenes revolucionarios. Pues esta danza vino a alborotar la perspectiva de una danza normativa como existía hasta antes de ella, y aquello fue acompañado por el trastocamiento de las partes del cuerpo, la desjerarquización de la función de estas, develando así nuevas e infinitas posibilidades de expresión. El ejemplo más importante de esto y que va en relación con la expresividad del cuerpo, es la cabeza como soporte del rostro. En la danza contemporánea la cabeza “Ya no es el lugar imperial e inmutable de la mirada y del sentido, de la expresión del lenguaje. En primer lugar, debe ceder al cuerpo la función expresiva que las muecas faciales con excesiva frecuencia acaparaban” (Louppe, 2011, p.65). El gesto del rostro, como el modo de expresión más común y descifrable, deja de estar en la cima del sentido no verbal. En la danza contemporánea, cada parte del cuerpo, en conjunto o individualmente, tiene la capacidad de entregar un mensaje con su movimiento (e incluso con su no movimiento).

Ahora bien, para poder seguir por el sendero de la expresión corporal, primero hay que insistir en algunas cuestiones más técnicas de la danza contemporánea, que son aquellas herramientas con las que el cuerpo va conociendo y desarrollando su expresividad. En primer lugar está la cuestión del peso. ¿Y por qué es interesante mencionarlo? Pues, porque es una de las cosas que diferenciará a la danza contemporánea de las escuelas de danza previas a ésta, como por ejemplo el ballet, en el que los cuerpos de esa danza aparecen como livianos, como si flotaran y la gravedad no tuviera efecto sobre ellos. Lo que además inspira la mayoría de lo que se encuentra en filosofía acerca de la danza, o lo que suele considerarse principalmente al momento de hablar de la danza desde la filosofía, sin tomar en consideración realmente la perspectiva o experiencia de los bailarines. Algunos autores y sus escritos que considero más ejemplares son: Nietzsche con *Así habló Zaratustra*, Paul Valéry con *El alma y la danza y Filosofía de la danza* y Alain Badiou con *La danza como metáfora del pensamiento*. Donde la liviandad y virtuosismo que ven en las bailarinas les cautiva y les lleva a hablar de la belleza de sus movimientos (Valéry, 1940), o de metáforas que estos cuerpos levitantes podrían estar representando con esa impactante capacidad de

contraponerse a la gravedad (Badiou, 2009; Nietzsche, 2009). De todas formas las cuestiones tratadas en estos textos son muy ricos en variados aspectos, pero que no competen a esta investigación

Volviendo a la cuestión del peso en la danza contemporánea: hay que explicitar que ésta es crucial por mucho más que la apariencia de una ausencia de éste. De hecho, en los primeros años de formación de los bailarines contemporáneos, la percepción de su peso y el control, o más bien el uso de este, es parte principal de sus aprendizajes, pues es con el peso que surgen los gestos y movimientos. Con el coreógrafo y teórico de la danza, Rudolf Laban, el peso en la danza moderna (el paso “previo” -las delimitaciones temporales son muy difusas- a la danza contemporánea) se comienza a considerar como “una unidad abierta que sirve de base a todo acto motor” (Louppe, 2011, p.91-92). Por lo que, el peso, su uso y el efecto que éste tiene sobre el cuerpo como unidad y estructura de implicación (Merleau-Ponty, 1993, p.165-166) sería el cimiento de la expresividad de los cuerpos danzantes. Cuestión que el investigador del movimiento Hubert Godard también muestra en su texto *El gesto y su percepción*, señalando que

la postura erecta, más allá del problema mecánico de la locomoción, ya contiene elementos psicológicos, expresivos, incluso antes de cualquier intencionalidad del movimiento o la expresión. Su relación con el peso, es decir, con la gravedad, ya contiene un estado de ánimo, un proyecto sobre el mundo. Esta gestión particular del peso por parte de cada uno nos lleva a reconocer sin equivocarnos, y sólo por su sonido, a una persona de nuestro entorno subiendo las escaleras (...) Llamaremos «premovimiento» a esta actitud hacia el peso, la gravedad, que ya existe antes de que nos movamos, en el simple hecho de estar de pie, y que producirá la carga expresiva del movimiento que ejecutaremos. (2006, p.337)

Nuestra relación con el peso de nuestro cuerpo, la relación que mantenemos con la gravedad, está a la base de la expresividad de nuestro cuerpo. De cierta manera, es aquella la que determinará cómo nos movemos. Lo que Godard denomina «premovimiento» determina la tensión, la calidad, el “color” de cada gesto, actuando sobre nuestra organización gravitacional, esto es, la forma en que los sujetos organizamos nuestra postura para mantenernos en pie. Organización dada gracias a los “músculos gravitatorios”, que son los encargados de mantenernos en equilibrio sin tener que estar conscientemente tomando la decisión de estarlo. Estos músculos están involucrados en cada gesto, en cada movimiento y se “anticipan” a ellos. Por ejemplo, al levantar un brazo frente a mí, se activa el músculo de la

pantorrilla que anticipa la desestabilización que puede significar poner un brazo fuera de mi centro (Godard, 2006, p.337). Nuestro cuerpo sabe acomodarse a la gravedad, y cada cuerpo lo hará a su propio modo, variando con eso el estilo en el que cada cuerpo se mueve y expresa.

Sin embargo, en algo tan complejo como el cuerpo, el peso no es el único factor de su movimiento y expresión. De igual forma hay que tener en consideración el espacio y el tiempo, pero también el flujo, esto es, el grado de intensidad del tono muscular que es aquello que definirá la cualidad del movimiento, es “el agente cualitativo susceptible de colorear, activar, vivificar el recorrido de una experiencia de gesto”(Louppe, 2011, p.95) . Por lo que con un flujo muscular más pesado, el despliegue del espacio corporal será más lento, o por el contrario, un flujo muscular más liviano hará que sea más rápido y el cuerpo parezca más ligero (lo que de todas formas implica muchísima fuerza por parte del bailarín para poder “soportar” su peso y luchar contra la gravedad o entregarse a ella para verse liviano). Entonces, encontramos aquí cuatro factores del movimiento: el peso, el flujo, el espacio y el tiempo. Siendo el peso el más relevante, o el descubrimiento más importante o, incluso, el factor fundacional de la danza contemporánea, pues ella trabaja con él “como se trabaja una materia viva y productiva” (Louppe, 2011. P.93). Así, como señala Bardet (2012)

El peso, o más bien su modificación, constituye a todo movimiento (...)
La variabilidad de la relación con la gravedad constituye entonces una de las maneras de pensar, de ver y de hacer el arte de la danza, tanto en las sensaciones como en las composiciones de las corporeidades que la crean (p.60-61)

Estos cuatro factores del movimiento me acercan a entender mejor qué sería una danza y qué sería lo que diferencia un movimiento cotidiano o funcional, de aquel movimiento que es danza. Cuestión que es muy atinente a la danza contemporánea. Pues en su multiplicidad de modos de bailarse, la infinidad de “escuelas” que caben dentro de la categoría de danza contemporánea y, por tanto, las variadas obras que se pueden ver, hay un estereotipo para mí muy marcado, en el que un movimiento simple o cotidiano puede estar reiterándose durante toda la obra. Como por ejemplo en la obra *Lo moviente o los cantos de mi lengua* de Georgina del Campo, en conmemoración a los 50 años de la muerte de Pablo de Rokha. Ahí los intérpretes se despliegan gran parte de la obra simplemente caminando, haciendo el mismo recorrido una y otra vez; hacia adelante y hacia atrás; primero de frente, después de espaldas, rápido y lento. Frente a lo que es muy válido preguntarse ¿qué hace que aquello sea considerado una danza? Pregunta que, podría decir, es exactamente lo que incluir

la caminata en una obra de danza busca provocar, pues “incluir el caminar cotidiano en la danza es querer cuestionar lo que hace la danza, desde una especialización, desde un virtuosismo, hacia una experiencia sensible que se comparte: el caminar” (Bardet, 2012, p.66). Al parecer, es un esfuerzo de la danza contemporánea por generar una cercanía entre los artistas y los espectadores. Es una propuesta que surge desde su esencia revolucionaria, rompiendo la jerarquía en la que los movimientos válidos o interesantes son aquellos que se realizan increíblemente sobre un escenario y, por lo tanto, que no cualquiera puede realizar.

«(...) El caminar teje lazos de empatía entre bailarines y espectadores, ofrece la distribución de una experiencia abierta a las particularidades y a los estilos personales. No hay una manera *única* de caminar, no hay manera única de que sea correcta» (Como se citó en Bardet, 2012, p.65)

La introducción de la caminata en la danza no es insignificante, ésta cuestión parece englobar perfectamente las preguntas de la danza contemporánea, los cuestionamientos que ésta se hace acerca de su ejercicio. La caminata en la danza abre la pregunta:

¿Qué hace la danza? ¿Qué gesto es reconocido como danzado?
Saliendo del estatus de virtuoso, el bailarín-caminante se compromete en una atención sensible a estos diversos movimientos corrientes que dan materia a la danza. El desarrollo de cierta *atención sensible a la relación gravitatoria* parece poder caracterizar a las corporeidades (Bardet, 2012, p.80)

Es normal que la introducción de un gesto tan cotidiano como el caminar genere cuestionamientos, especialmente en los espectadores, pues se suele esperar que en una obra de danza se vean cuerpos girar, saltar, caer, rodar, balancearse, fluir con cierta música, en cierta armonía y no simplemente caminar como cualquier persona, incluso como aquellas que no practican ninguna disciplina corporal pueden hacerlo. Pues bien, es aquí donde cabe un intento de definición de la danza que Louppe (2011) nos ofrece:

La danza (...) no tiene valor ni por la originalidad ni por la configuración espacio-temporal de este último, sino por la intensidad de la experiencia que lo contiene (y que el movimiento transporta). (...) [una] lenta elevación de la mano hacia la parte superior de la cabeza no solo es un gesto totalmente desprovisto de finalidad funcional, y por lo tanto, por definición, de función «expresiva», sino que por su lentitud y su desarrollo es perfectamente metafórica de lo que es un «trayecto» en el que se implica la conciencia corporal en su totalidad. Sentimiento del peso, conciencia atenta de lo que está

sucediendo. (...) un gesto banal, trivial, literalmente transfigurado en acto artístico por la simple toma de conciencia de la experiencia en curso (p.104)

Al parecer, lo que diferencia a cualquier persona de un bailarín, es que la consciencia de sus movimientos está siempre presente. A diferencia de un movimiento simplemente funcional o mecánico, el movimiento en la danza requiere una certeza (encarnada, por cierto) del movimiento, del recorrido que el cuerpo y sus partes hacen al desplazarse y, por tanto, al expresarse a través de la danza. Así, en la danza moderna y luego en la danza contemporánea más radicalmente, se admite que cada quien encuentre su propio movimiento. Además de que con esta danza se da el hecho de “desacralizar mediante una trivialidad exagerada la supuesta «belleza» de los gestos elegidos. Una manera (...) de unirse a los animadores de la Galería Dadá en su denuncia de la cultura occidental y de sus tradiciones consideradas obsoletas o ridículas” (Louppe, 2011, p.105). La danza contemporánea que sigue a la modernidad, como ya he señalado anteriormente al comienzo de este capítulo, rompe con los mandatos de cómo se debe bailar, de cómo debe lucir la danza. “La modernidad en danza es aventura. Es también apertura. Apertura a todos los movimientos posibles, sin ninguna prohibición” (Louppe, 2011, p.107). Aquí se permite la exploración de toda la potencia motriz del cuerpo, la danza deja de ser “un arte que consistía en seleccionar, sobre la masa de posibilidades motrices, un cierto número de figuras autorizadas” (Louppe, 2011, p.107).

Bien, ahora, de la misma forma que en el capítulo anterior tuve que preguntarme por el lenguaje y el pensamiento para encontrar el que, para mí, es lugar del cuerpo en la filosofía, aquí debo preguntarme por los movimientos de la danza, para poder entender la expresividad del cuerpo y descubrirlo luego como cuerpo pensante. En este caso, quién me acompaña en esta tarea es Laurence Louppe, ya que es ella quién hace la pregunta “¿cómo encontrar el inmenso yacimiento donde reposan los movimientos desconocidos? «¿Cómo extirpar a la danza sus movimientos?»” (2011, p.108). Debo encontrar algo así como el origen, la génesis de los movimientos danzados. Esto, me parece que puede deducirse de algunas cosas planteadas previamente, pues, los movimientos de la danza vienen del mismo lugar que los movimientos cotidianos y en realidad de cualquier movimiento, esto es, desde el cuerpo.

La danza contemporánea no deja fuera ningún gesto ni ningún tipo de movimiento, por lo que son los movimientos que están allí, en el cuerpo, desde siempre, los que se despliegan también en la danza. “(...) El *ya allí* de los movimientos habita en la vida, con una inmensa riqueza de figuras posibles” (Louppe, 2011, p.110). Louppe distingue dos tipos de movimientos que utilizamos en la vida cotidiana y que se utilizan en la danza contemporánea:

los movimientos fundamentales (levantarse, agacharse, caminar, saltar, brincar, estirarse, caer, pisar, etc) y los movimientos menos «naturales» (impulso en el arqueo del torso, acentuación de la marcha, etc). Con el tiempo, distintos bailarines fueron integrando movimientos o figuras fundamentales del comportamiento en relación con la vida social como ponerse de cuclillas o sentarse (Louppe, 2011, p.110). Pero si hay algo que la danza contemporánea no hace, es una simple imitación de estos movimientos. La utilización de aquellos gestos, figuras o movimientos no tiene por fin una representación o reproducción de la vida cotidiana, esto sería una limitación. El trabajo que hizo la danza contemporánea desde sus inicios, referente a estos movimientos, es la interrogación de los mismos, pues ella “consiste a menudo en cuestionar aquello que parece recibido o inscrito en el cuerpo” (Louppe, 2011, p.110). Por eso es que, como señalé cuando recién traté la cuestión del peso, el estudio del caminar es parte inicial de la formación de un bailarín contemporáneo.

«¿No comienza la danza en el momento en que este andar es controlado en su tiempo, en su espacio, su energía, para que pueda contar algo distinto de la simple identidad cotidiana de quien camina o de quien es llevado por ese caminar?... Quien danza debe dominar el apoyo de su pie sobre el suelo, la forma de alejamiento de ese pie, de suspensión de ese cuerpo que sostiene o que le sostiene» (Como se citó en Louppe, 2011, p.110)

Parece ser crucial para esta danza el hecho de saber que me muevo y cómo me muevo, dominar de alguna u otra forma el movimiento del cuerpo y sus partes. Se requiere un estudio de las posibilidades del cuerpo. La práctica de un bailarín no es sólo para fortalecer su cuerpo y habituarlo al esfuerzo, sino que es necesaria para una comprensión encarnada profunda del propio cuerpo y sus posibilidades de movimiento, que, tal como el cuerpo, son infinitas. Por eso, a la base están esos movimientos más o menos cotidianos, que, en su estudio, se puede llegar a un control de ellos de forma tal que el peso, el flujo, el tiempo y el espacio que con ellos se despliega, pueda variar según como cada bailarín quiera y pueda hacerlo, moldeando así su expresión.

Sin embargo, actualmente los movimientos y posibilidades del cuerpo se están estudiando desde algo que está más a la base que los movimientos cotidianos: el cuerpo mismo, donde todo movimiento se engendra. Como es el caso del bailarín e investigador de la danza Lucas Condró, que ha desarrollado el método “Asymmetrical motion”, una investigación del movimiento dentro de la danza contemporánea y que ha plasmado en varios libros y textos. En él estudia

Por un lado, la lógica de la independencia y la correlación de las partes del cuerpo: mover cada una tratando de entender su singularidad, para después mover todas al mismo tiempo conservando la independencia de cada una de ellas. Por otro, las ideas de estructura y peso como dos nociones que colaboran simultáneamente para darle al cuerpo movimiento y agilidad. Estas dos ideas me revelaron en el movimiento las asimetrías del cuerpo, aquello que ya es inherente a su naturaleza y que, sin embargo, los hábitos de la formación mantenían silenciado. (Condró, 2015, s/p)

Este estudio se desarrolló durante dos años en un grupo llamado LAB, donde la práctica iba acompañada de un desarrollo teórico, de una observación y estudio no sólo del propio movimiento, sino también del movimiento de los otros. Ahí “apareció la idea de observar para poder entender, nombrar lo observado para poder transformar la experiencia en herramientas y volverlas nuevamente al cuerpo” (Condró, 2015, p.s/p). Me parece que esto tiene un poco de ese nombrar para hacer existir del que hablé en el último apartado del capítulo anterior. Poder describir los movimientos, su mecánica y características, para poder comprenderlos mejor en y con el cuerpo. Si le pongo palabras a ese movimiento no cotidiano que descubro en la investigación de las posibilidades del cuerpo, lo cristalizó como una posibilidad, permitiendo explorarlo y explotarlo infinitamente, bailando y distanciándome de la cotidianidad del cuerpo, ampliando mis posibilidades de expresión a través de la motricidad. Como Merleau-Ponty señala

(...) 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 los del correr? Mas para que la fórmula del baile nuevo integre a sí algunos elementos de la motricidad general, se requiere, primeramente, que haya recibido como una consagración motriz (1993, p.160)

El análisis de un movimiento viene luego de esa consagración motriz. Nombramos un movimiento de cierta parte del cuerpo y eso nos permite reconocerlo, es un modo, entre intelectual y encarnado (como vimos con las palabras, que son a la vez motricidad e inteligencia), de darle sentido (intelectual y encarnado) a aquella posibilidad del cuerpo que ha sido desbloqueada por él mismo en su propia exploración. Es la habitud por esa constante exploración del movimiento de cierta parte del cuerpo, que sus posibilidades son consagradas como efectivas para el cuerpo, habilitando también nuevas posibilidades a partir de este

nuevo aprendizaje, a partir de la nueva noción que tengo de la capacidad de mi cuerpo al bailar.

2.3 El cuerpo expresivo ¿y el cuerpo pensante?

Por eso es que muchas veces, bailando libremente en la exploración o estudio de los movimientos, en la improvisación, aparecen cosas que nunca antes habían sido practicadas. Cuando el abanico de posibilidades expresivas es muy amplio y mi práctica me ha llevado a adquirir el hábito de la exploración, el cuerpo entiende la estructura de involucramiento que realmente es, y todas sus partes están conectadas y habilitadas para moverse al ritmo de la expresión del bailarín, y, al no tener ninguna pauta de movimiento más que la propia exploración, no tenemos idea de lo que puede suceder en cada sesión de improvisación. Me parece que es en la virtualidad de esos movimientos desconocidos que reside la expresividad más primigenia de la danza. Del mismo modo que el habla es la consumación del pensamiento, la danza es la consumación de un “pensamiento” motriz. Es el cuerpo hablando a través del movimiento y no de las palabras. La danza es la consumación de la expresión del cuerpo del modo más radical, el cuerpo siendo puro cuerpo, dejándose ver a través del movimiento. Así, “La improvisación no define tanto una forma de danza como tal vez la experiencia del grado de imprevisibilidad de todo acto creador” (Bardet, 2012, p.123). La creación, cuando es pura expresión, es de cierta manera, imprevisible. Nunca sabemos qué puede hacer o decir el cuerpo cuando se le permite, efectivamente, hacer o decir desde su instinto; cuando se le permite dejar salir esa sabiduría infinita que ha guardado de todas sus experiencias (desde los aprendizajes más vitales y funcionales hasta la práctica de danza y de improvisación).

Lo que Merleau-Ponty dice respecto de un organista que ensaya en un nuevo órgano para habituarse a él, es lo mismo que podemos decir de los bailarines que se habitúan a la improvisación del movimiento mediante su reiterada exploración: “sus gestos durante el ensayo son gestos de consagración: tienden unos vectores afectivos, descubren fuentes emocionales, crean un espacio expresivo como los gestos del augur delimitan el *templum*” (1993, p.163). Explorar, estudiar y practicar los movimientos posibles de mi cuerpo, es también la exploración, el estudio y la práctica de la expresividad de mi cuerpo, habilitando nuevas, infinitas y desconocidas posibilidades de expresión. Los vectores afectivos que se tienden en la consagración motriz abren la conexión entre una habilidad de mi cuerpo y la expresión mediante ella.

(...) elegir la improvisación (...) es, en última instancia, ponerse al borde de no moverse, de no hacer nada, y jugar permanentemente con el hecho de que justamente no hay nada que *hacer*. La composición, el sentido que surge en el agenciamiento de los elementos (corporales, dinámicos, luminosos, textuales, etc), está como siempre ya-ahí, a flor de piel, al borde de tener lugar, sin jamás tener lugar de manera completa, sin siquiera ser posible antes de realizarse (Bardet, 2012, p.124)

Esto es lo que hace que la improvisación sea el ejemplo perfecto para hablar de la expresión a través de la danza. Pues, si bien una coreografía también expresa, la improvisación admite un modo más primigenio de expresión. Deja existir lo que sentimos con y en el cuerpo. “Improvisar, sería a la vez, y no sin paradoja, producir un gesto absolutamente libre, espontáneo, no preparado, en rigor sin trabajo, y expresarse, por eso mismo, en una absoluta transparencia con uno mismo...” (Bardet, 2012, p.126). El cuerpo diciendo “aquí estoy, este soy”. Es una expresión puramente motriz que se asemeja casi por completo a la expresión verbal, pues, como el modo de hacer existir al pensamiento es la pronunciación de este, bailar improvisando es la consumación de lo que sucede en el cuerpo y quiere decirse a través de él. Esta semejanza ya la advertía Merleau-Ponty (1993):

Yo me remito al vocablo tal como mi mano se dirige al lugar de mi cuerpo sujeto a una picadura, el vocablo está en un cierto lugar de mi mundo lingüístico, forma parte de mi equipaje, no dispongo más que de un medio para representármelo, el de pronunciarlo, como el artista sólo tiene un medio de representarse la obra en la que trabaja: es necesario que la haga. (p.197)

De esta forma, el cuerpo, en su hacer, en su danza, revela su lucidez, su saber, su inteligencia, su modo de “pensar”. La danza revela, a través del movimiento del cuerpo, el sentido que tiene para el bailarín el mundo con el que está entrelazado; del mismo modo en que todos lo estamos, con la diferencia de que en la vida cotidiana el sentido se revela de forma más funcional y, por lo tanto, menos atenta con lo que el cuerpo quiere transmitir. En la danza,

se dibuja entonces una conciencia no reflexiva, que piensa lo que está pasando, que presta atención a este presente captado a través de la variabilidad incontable de las sensaciones, de los movimientos, y de las cualidades que de allí emergen (Bardet, 2012, p.151).

Si bien, cada movimiento en cada persona tiene algo de imprevisible y espontáneo, en la danza es improductivo y de pura sensibilidad, es

un estado de escucha, mezclado con un proceso de lectura, que redistribuye la distinción entre pasividad y actividad, entre percepción y acción. La escucha sería la actitud atenta, en la cual despunta, como en relieve y «a la par», una lectura inmediatamente compositiva (Bardet, 2012, p.173).

Al bailar no se busca ir de un lugar a otro, o recoger algo del suelo, o apuntar determinada cosa que quiero alcanzar, no se necesita una “excusa” o explicación para el movimiento. El fin de la danza es la danza misma, es que el cuerpo pueda fluir en la expresión de sí mismo y es solo mediante la danza que puede transmitirse y hacer existir el sentido o el significado de esa expresión:

La expresión estética confiere a lo que expresa la existencia en sí, la instala en la naturaleza como una cosa percibida accesible a todos, o inversamente, erradica los signos –la persona del comediante, los colores y la tela del pintor– de su existencia empírica y los transporta a otro mundo. Nadie contestará que, aquí, la operación expresiva realiza o efectúa la significación y no se limita a traducirla (Merleau-Ponty, 1993, p.200)

En este sentido, se revela una particularidad de la expresión en la danza

«(...) La escucha es un estado que es más abierto que la lectura y que existe al mismo tiempo. Es como cuando se lanzan al agua y no saben si va a estar caliente o frío. La escucha es un estado mucho más animal: no sabes qué características vas a encontrar, no hay interpretación alguna, dejás que las cosas te atraviesen: escuchás y seguís» (Como se citó en Bardet, 2012, p.173)

Es que, en la virtualidad del cuerpo se aloja la expresión, estamos siempre en potencia de decir algo. Esto encierra también la inteligencia del cuerpo, desde ella es que puede surgir una expresión artística. Poniéndole atención y dejándola aparecer, esa escucha animal que lleva en sí un no juzgar que retenga el movimiento que quiere salir, para no intervenir el despliegue de la inteligencia encarnada, para no inmovilizar la expresión.

En la danza y, específicamente, en la improvisación como la he estado describiendo hasta ahora, es menester entregarse a que no hay *nada* que hacer y confiar en el cuerpo. Confiar en que él, con su intencionalidad motriz, puede “hacerse cargo” de eso. Porque el cuerpo *nunca está en nada*, solo la muerte le significa la verdadera quietud, pues en el cuerpo mientras vive, siempre se está moviendo algo. El corazón siempre está bombeando sangre y ese palpar podría ser suficiente, con la reverberación que genera en cada parte del cuerpo o por lo conmovedor que puede significar estar vivo. Esta música interior que puede llevarnos a realizar una danza tan satisfactoria como bella. El cuerpo existe en la acción, aunque sea una

acción improductiva, un hacer que no es un medio sino un fin en sí mismo. Aunque sea una acción simplemente vital y funcional, como el palpitante del corazón. Aunque esto en realidad no tiene nada de simple. Es lo que nos mantiene con vida, y esa reverberación, que es la vida misma, insta a la creación, al movimiento.

Marie Bardet (2012) señala que: “Sentir y moverse como doble actividad simultánea, deviene finalmente una sola: la conciencia que tengo de mi cuerpo, que es mi presente” (p.147). Cuestión que asevera a partir de su estudio acerca del movimiento y la danza en Bergson. Luego ella agrega que el autor

no busca definir los movimientos del cuerpo como una danza, pero efectúa un gesto filosófico fuerte al conceder la misma naturaleza a la percepción y a la acción (consideradas ambas como «estremecimientos» y «movimientos»); un gesto cuya experiencia la danza tiende a hacer. (Bardet, 2012, p.150)

Esto revela la sensibilidad que nos constituye, pero también, la intencionalidad motriz que rige, de cierta forma, nuestra relación con el mundo. A ella se refiere cuando habla de una misma naturaleza para la percepción y la acción, a la sensación y al movimiento como actividades simultáneas. Esto es lo que prima en la danza y, principalmente, en la improvisación: cómo nuestro cuerpo dispone de su relación con el mundo y la “resuelve” dejando salir todo lo que pueda según un determinado contexto, esa es la expresión del cuerpo en la danza.

Sin embargo, esta expresión no sólo revela el cuerpo expresivo y el sentido que él produce al bailar, sino que también lo revela como cuerpo pensante. Es el cuerpo, con su inteligencia, el que funda todo lo que es posible en la danza. Recordemos algo que señalé en el capítulo anterior: el sujeto encarnado funda el sujeto pensante. Esto es así, porque ahí, en la experiencia encarnada, en la lucidez del cuerpo, reside el origen mismo del pensamiento y de todo conocimiento. El cuerpo en constante movimiento está en constante dotación de sentido, su despliegue en el mundo hace que éste se colme de sentido. Asimismo, la danza es una radicalización de aquello. El sentido mismo del cuerpo alcanzado mediante la pura expresión corporal. En la danza, el cuerpo no le da sentido a algo externo, sino que a sí mismo. Aquí, vale el cuerpo por el cuerpo. Su relevancia es el movimiento y lo que tiene para transmitir: toda su sensibilidad.

Somos sensibles porque palpitanos, y palpitanos porque estamos vivos, y la expresión sólo es posible gracias a eso: a que tenemos vida. Tenemos y estamos en la vida, somos sensibles a ella, a todo lo que conlleva estar vivo; independientemente del hecho de

morir. O sea, todo lo que hacemos, todo lo que movemos, solos y en comunidad, mientras estamos vivos. Miramos, escuchamos, olemos, tocamos y siempre tenemos algo que decir. Nuestros sentidos, nuestros órganos, siempre están moviéndose, conmoviéndose y nutriéndose en nuestro despliegue en el mundo; y es esa relación intencional y sensible la que lleva a algunos a hacer música, a escribir un poema, a hacer una pintura y a otros a bailar, a crear un significado con el cuerpo y desde el cuerpo, sin una herramienta más que él mismo y su constante estar en algo. Su característica de expresivo le es tan intrínseca como el movimiento, es propio de que estamos vivos y de que somos-del-mundo. Así, la danza revela al cuerpo por el cuerpo mismo y, con eso, nos muestra no solo su radical expresividad, sino también el modo en el que se despliega su inteligencia a través de ella, a través del movimiento. En una danza que fluye libre, sin pautas ni mandatos, el cuerpo trasluce todo lo que ha aprendido, todas sus experiencias, pero también deja en evidencia su entrelazamiento con el mundo. La expresión se da en la experiencia de lo vivo, como ya dije, pero la particularidad del cuerpo humano es su semejanza con la obra de arte. Merleau-Ponty señala que:

Una novela, un poema, un cuadro, una pieza musical son individuos, eso es, seres en los que puede distinguirse la expresión de lo expresado, cuyo sentido sólo es accesible por un contacto directo y que irradian su significación sin abandonar su lugar temporal y espacial. Es en este sentido que nuestro cuerpo es comparable a la obra de arte. Es un nudo de significaciones vivientes, y no una ley de un cierto número de términos covariantes. (1993, p.167-168)

Así, la obra de arte que es este cuerpo danzante, expresivo y pensante, no tiene que ver necesariamente con una técnica perfectamente ejecutada o con algo bello, sino que la expresión que representa esta obra de arte es la continuidad de la existencia, de la experiencia que los sujetos encarnados tenemos, nuestra experiencia vivida y sintiente. Este cuerpo danzante, expresivo y pensante, al bailar, deja ver un sentido estético cargado de significaciones vividas y no pensadas en sentido teórico. Pues el cuerpo pensante al que me he referido en este último apartado, no es por la capacidad que el cuerpo tiene de pensar, con el cerebro, mediante las palabras; aunque también podría considerarse desde ese punto. El cuerpo pensante que creo que la danza contemporánea permite mostrar, es aquel que decide moverse no sólo por sus capacidades físicas y lo virtuoso que su baile pueda ser, sino que desde una postura (literal y figuradamente) crítica de sí mismo y del mundo que le rodea. Pero sobre todo desde el cuestionamiento de su lugar en el mundo, la danza contemporánea

revela los cuerpos pensantes al haber fundado sus preguntas fundamentales: ¿qué es la danza? ¿cómo estoy usando mi cuerpo? ¿por qué moverme sólo como me lo han impuesto? La revolución de la danza contemporánea es filosófica, y ésta es posible sólo cuando un bailarín se da cuenta de la relación indisoluble entre su cuerpo y sus experiencias, entre sus movimientos y sus pensamientos, entre su danza y sus cuestionamientos.

La danza contemporánea, al preguntarse por el cuerpo, hace el trabajo de analizar el rol del cuerpo en el mundo, de pensar y ser crítica con el hecho de que el cuerpo por sí mismo ha estado en segundo plano en la historia de la danza, pues las danzas previas a esta simplemente utilizaban en el cuerpo para algo más que su sola expresión. Ellas contaban una historia o realizaban una representación de otra cosa. La danza contemporánea nos muestra que el cuerpo tiene en sí mismo algo para decir, nos muestra que él piensa y no solo relata. Por eso esta danza fue la escogida para este trabajo: por relevar al cuerpo por sí mismo, por la lucidez que le permite desplegar, porque hace evidente que el cuerpo no está vacío o en necesidad de un estímulo externo para moverse y decir algo.

Para finalizar, me gustaría agregar una cita de la filósofa Silvia Federici, que en su libro *Ir más allá de la piel* (2022), recopila una serie de ensayos que piensan el rol del cuerpo en el mundo actual. En ellos analiza cómo el capitalismo, de la mano de la modernidad y posteriormente de las tecnologías más avanzadas, han afectado el modo en que nos relacionamos con nuestros cuerpos. Ella señala que cada vez estamos más alejados de éste, cada vez nos tiene más incómodos, porque cada vez le hacemos menos caso. Federici, al igual que yo en este trabajo, intenta mostrar que es necesario tomar en cuenta nuestro cuerpo para una vida más o menos agradable y para eso es necesario cuestionarnos qué estamos haciendo al respecto, por qué llegamos al punto de desconocer aquello que es la fuente de nuestra existencia, lo que nos permite estar aquí y ahora. En este sentido, Federici también recurre a la danza y en su texto “Elogio del cuerpo que baila” dentro de *Ir más allá de la piel* (2022) señala que:

En esencia, el acto de bailar es una exploración y una invención de lo que puede hacer el cuerpo: de sus capacidades, sus lenguajes, sus formas de articular los afanes de nuestro ser. He llegado a la conclusión de que existe una filosofía en el baile, puesto que la danza imita los procesos a través de los cuales nos relacionamos con el mundo, nos conectamos con otros cuerpos, nos transformamos a nosotros mismos y al espacio que nos rodea. Del baile aprendemos que la materia no es estúpida, ni ciega, ni mecánica, sino que tiene sus ritmos, su lenguaje, se autoactiva y se autoorganiza. Nuestro cuerpo

tiene motivos que necesitamos conocer, redescubrir y reinventar. (2022, p. 137-138)

Para reivindicar el cuerpo en la filosofía y en la vida en general, debemos bailar. Soltar lo que el cuerpo tiene para decirnos y no tener miedo de atenderlo. No tener miedo de hacernos conscientes de esa inteligencia de la carne que somos y confiar en eso, en que somos el cuerpo que nos permite habitar y aprender el mundo. Recordando que cuerpo y pensamiento no son cosas separadas, y que, podemos ponerle palabras a lo que aprendemos de y con nuestro cuerpo, pero primero hay que dejarlo moverse y hablar. Eso, creo, es un principio posible para una filosofía encarnada.

Conclusión

A modo de conclusión, puedo decir que en este trabajo, de la mano de la fenomenología, que, con el método de la reducción fenomenológica, al poner en pausa todos los prejuicios y nociones tomadas como verdades finales, retrocediendo al punto de poder pensar al cuerpo en su estado más primigenio, me ha permitido hacer explícito el modo en el que el cuerpo es todo lo contrario a lo que la modernidad perpetuó a través del dualismo cartesiano. La fenomenología del cuerpo y el estudio de la danza contemporánea me han permitido evidenciar que el cuerpo, con su sensibilidad y expresividad, adquiere y produce los conocimientos que se dicen propios de la inteligencia intelectual, por lo que aquí ha quedado claro cómo el sujeto encarnado es donde se funda el sujeto intelectual, gracias a sus experiencias en y con el cuerpo. Haciendo evidente que una práctica corporal, en este caso la danza contemporánea, habilita al cuerpo a mostrarse transparentemente, a decir lo que siente, lo que sabe, cómo le han afectado las experiencias vitales a las que ha estado sometido, a través de su movimiento, que es lo más propio que tiene, es su modo de hablar y, por lo tanto, también de pensar. A través de la expresividad que dejamos salir en la danza, podemos darnos de lo que el cuerpo tiene para decirnos, pero debemos escucharlo. Esa escucha es la que se va abriendo mediante la práctica, estrechando cada vez más la distancia que creemos que hay entre el cuerpo y el intelecto.

Sin embargo, aunque este trabajo pueda significar una base investigativa, no estuvo ni cerca de abordar todas las aristas que son posibles de abordar en torno a la danza contemporánea y la fenomenología. Aquí, queda en deuda para investigaciones futuras el rol político del cuerpo en la danza contemporánea, que es muy relevante y profundo como para haber sido tratado aquí, donde sólo habría podido analizarlo superficialmente, por las

características y objetivos de este trabajo. En la misma línea, he quedado en falta de trabajar la cuestión de la colectividad en la danza, he alcanzado a decir muy poco al respecto, por la misma razón. Se requiere un estudio más acabado y extenso acerca de la relación entre yo y otros, entre bailarines y espectadores, para poder dar con las cuestiones que me parecen más fundamentales de este tópico, pero sin duda esa arista en un futuro cercano enriquecerá enormemente esta investigación.

Bibliografía

- Badiou, A (2009). *La danza como metáfora del pensamiento en Pequeño manual de inestética*. Buenos aires: Prometeo libros.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Breton, D. L. (2010). *Cuerpo sensible*. (A. M. Zan, Trad.) Santiago de Chile: ediciones metales pesados.
- Condró, L. P (2015) *Asymmetrical-Motion*. Buenos Aires
- Descartes, R. (1990). *El tratado del hombre*. Madrid: Alianza.
- Descartes, R. (2008). *Discurso del método*. Madrid: Tecnos
- Duncan, I. (2003). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Ediciones Akal.
- Federici, S. (2022). *Elogio del cuerpo que baila en Ir más allá de la piel. Repensar, rehacer y reivindicar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*. Madrid: Traficante de sueños
- Godard, H. (2006) *El gesto y su percepción*
- Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: libro segundo investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. (A. Ziri6n, Trad.) México: fondo de cultura econ6mica.
- L6pez-S6enz, M. (2018). *Fenomenolog6a de la danza*. Arte, individuo y sociedad. Vol. 30(3), 467-481.
- Loupe, L. (2011). *Po6tica de la danza contempor6nea*. Salamanca: ediciones Universidad de Salamanca.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenolog6a de la percepci6n*. (J. Cabanes, Trad.) Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Morales, P. (2021). *El problema de una superaci6n t6cnica en el cuerpo danzante*. Resonancias. Revista de Filosof6a (10), 27-39
- Nietzsche, F. (2009). *As6 habl6 Zaratustra*. Madrid: Alianza

- Parvianien, J. (2008). *El saber del cuerpo: reflexiones epistemológicas en torno de la danza*. Fractal. Revista trimestral (50), 37-72.
- Pineda, A. (2014). *Del cuerpo al sentido*. Colombia: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano.
- Salinas, H & Amorós, M. (2019). *El cuerpo en la filosofía: las etapas del discurso filosófico sobre el cuerpo en occidente*. Ars Brevis (25), 258-280.
- Tamayo, A. (2013). *Pensar (y escribir) con el cuerpo*. Artes la revista Vol. 12 (19), 70-79.
- Valery, P. (1940). *El alma y la danza*. Buenos aires: Editorial Losada.