



Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty *versus* Sheets-Johnston¹

M^a Carmen López-Sáenz²

Recibido: 16 de octubre de 2017 / Aceptado: 6 de febrero de 2018

Resumen. Esta investigación parte del núcleo de la fenomenología de M. Merleau-Ponty: el cuerpo vivido en relación con el cuerpo objetivo y el cuerpo habitual. De esta relación se seguirá la del espacio corporal y el espacio de las cosas, así como la del movimiento vivido –origen de la danza– y el mero cambio de lugar. Comienza contrastando dicho núcleo con la concepción de la danza de P. Valéry. Ambos la consideran el arte del movimiento corporal, pero el fenomenólogo va más allá con su concepción del cuerpo como origen de todo simbolismo y expresión creadora. Mostraremos la peculiar relación de la danza con las habilidades motoras y con la percepción. Con la ayuda de la fenomenología de la génesis, discutiremos la tesis de Sheets-Johnston de la imposibilidad de verse danzando. Concluiremos describiendo el ritmo de la danza como expresión universal del movimiento.

Palabras clave: Danza; cuerpo vivido; Fenomenología; expresión; movimiento.

[en] Phenomenology of Dance: Merleau-Ponty *versus* Sheets-Johnston

Abstract. This study takes as its starting point the core of the Merleau-Ponty's Phenomenology: the body lived in relation to the objective body and the habitual body. From it derives the relation between the bodily space and the space of things, as well as the lived movement – the true origin of dance-, and the mere change of place.

This article begins by contrasting the aforementioned nucleus with the Valéry's conception of dance. Both of them consider it to be the art of bodily movement, but the phenomenologist goes further by understanding the body as the source of symbolism and creative expression. I will show the peculiar relationship between dance, motor skills and perception. With the help of the phenomenology of genesis, I will discuss Sheets-Johnston's thesis that it is impossible to see oneself dancing. We will conclude by describing the rhythm of the dance as a universal expression of the movement.

Keywords: Dance; lived body; Phenomenology; expression, movement.

Sumario: 1. Paul Valéry (1871-1945). La danza como arte del cuerpo. 2. La danza como auto-movimiento del cuerpo. Sentirse en movimiento abriendo espacios. 3. La imbricación de la percepción y la motricidad. 4. Conclusión: la danza como expresión universal del movimiento. Referencias.

Cómo citar: López-Sáenz, M.C. (2018) Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty *versus* Sheets-Johnston. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 467-481.

¹ Este trabajo se realizó en el marco del proyecto de investigación FFI2015-63794-P. Agradezco a mis revisores anónimos sus sugerencias y correcciones.

² Departamento de Filosofía. UNED. Madrid (España)
E-mail: clopez@fsof.uned.es

1. Paul Valéry (1871-1945). La danza como arte del cuerpo

Merleau-Ponty cita frecuentemente a Valéry. Con respecto al tema que nos concita, vincula, como él, la danza a la pintura, fundamentalmente para demostrar que hay movimiento en ella. Valéry, por su parte, plasma dicha unión en la pintura de Degas. Esto es lo que el poeta hace en su obra de 1938, *Degas, Danse, Dessin*. Dos años antes, había escrito, “Filosofía de la danza”, en la que ponía de relieve la importancia de este arte en todas las épocas, dado que “es un arte deducido de la vida misma, puesto que no es más que la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción traspuesta en un mundo, en cierto *espacio-tiempo* que no es ya exactamente el mismo que el de la vida práctica” (Valéry, 1936, 2).³ Esto no significa que la danza sea inútil, sino todo lo contrario, pues, desde su perspectiva, el arte no es tanto creación de obras como creación de la *necesidad de las obras* (Valéry, 1936, 5). Como él, Merleau-Ponty consideraba que la obra creaba la necesidad de aprender a mirar de otro modo y a desarrollar una mirada estética, entendida más como vector del sentido apuntado, como intercambio entre el fin de la obra y los medios empleados, que como participación en los modos culturales de ver.

Paul Valéry caracterizaba la danza como el arte del movimiento humano voluntario (Valéry, 1938, 27), es decir, del movimiento cuyo fin es una acción que resulta de la relación entre nuestro cuerpo, el objeto y la intención, bien entendido que el objeto al que se refiere es el cuerpo fisiológico y la intención es el bailar, dado que, a diferencia de otras artes, ella no produce un objeto que nos deleite, sino que es el movimiento mismo el que debe ser captado como danza.

Mientras que Valéry solo recurría al cuerpo como soporte de ese movimiento, Merleau-Ponty centró su fenomenología en la descripción del cuerpo vivido, que no se agota en el cuerpo objetivo, ni en la desocultación de los múltiples modos humanos de vivirlo.⁴ Sus estudios de la interrelación entre el cuerpo sujeto y el cuerpo objeto le descubrieron la relación entre el espacio corporal y el de las cosas. Cuando Merleau-Ponty se refiere al primero, al que denomina “espacio antropológico”, pone como ejemplo la danza por desarrollarse en un espacio sin objetivos ni direcciones, ya que el propio movimiento es su fin. Inmersa en él, la danza suspende la espacio-temporalidad horizontal para sumirnos en otra vertical en la que sujeto y mundo ya no se oponen y, a consecuencia de ello, las partes del cuerpo ya no se acentúan como en la experiencia natural: el tronco ya no es el fondo desde el que se elevan los movimientos y donde caen una vez acabados; él dirige la danza y los movimientos de los miembros están a su servicio (Merleau-Ponty, 1945, 333). Es capaz de ello porque no está inmóvil, como si fuera una percha para las extremidades, sino que articula la irradiación del movimiento.

De manera similar actúa el cuerpo vivido como totalidad, el cual no “está” en el espacio objetivo como una cosa, pero tampoco es pura interioridad. Valéry, siguiendo a Bergson, pone el acento en esta última y, por ello, enlaza la danza con el tiempo, no con el espacio, más concretamente, con la duración: la persona que danza se encierra en una duración engendrada por su energía actual (Valéry, 1936, 7). El espacio se

³ Todas las traducciones son de la autora, si no se indica lo contrario.

⁴ Me permito remitir al lector interesado en este aspecto que no puedo desarrollar aquí a mi trabajo de 2011. Edmund Husserl, inspirador de Merleau-Ponty y del movimiento fenomenológico, abrió el camino en esta dirección interesándose no solo en lo que experimentamos, sino también en los modos de hacerlo de acuerdo con las estructuras de la conciencia.

reduce, entonces, al suelo que sostiene y sobre el que se eleva el movimiento de la danza. No es el espacio el que ordena los movimientos, sino el tiempo presente, “orgánico” (Valéry, 1938, 31), que regula todas las funciones de la vida. Finalmente, Valéry concibe el cuerpo como un objeto a transformar, análogamente “a la función que el poeta da a su espíritu” Aunque declara que no sabría oponer “la inteligencia a la sensibilidad, la conciencia refleja a sus datos inmediatos” (Valéry, 1936, 13), no cabe duda de que subordina, como el propio Bergson, las primeras a los últimos. A diferencia de ambos, Merleau-Ponty ancla la duración en el cuerpo vivido; este no solo me inserta en un espacio físico, sino también en un espacio-tiempo, “en los lugares del espacio antropológico que están situados de otro modo siguiendo el momento de una duración con la que se relacionan” (Merleau-Ponty, 2003, 276).

La espacialización e incorporación del tiempo, así como la temporalización del espacio, separan a Merleau-Ponty de la continuidad de la duración pura. Aquellas significan que el movimiento corporal no sufre el espacio y el tiempo, sino que los asume activamente, “los retoma en su significación original que se borra en la banalidad de las situaciones adquiridas” (Merleau-Ponty, 1945, 119); es decir, cuando reflexionando reaprendemos el espacio y el tiempo en su fuente, pasamos del espacio espacializado al espacio espacializante (Merleau-Ponty, 1945, 282), al espacio corporal que, gracias al arco intencional,⁵ es la potencia universal de las conexiones entre las cosas. Cuando ese arco se destensa, por ejemplo, en la enfermedad, solo se vive en lo actual y se pierde la posibilidad de proyectarse o de ser libre; entonces, los movimientos se experimentan como un resultado de la situación, es decir, como movimientos concretos, centrípetos y adheridos a un fondo ya dado, a un espacio ya espacializado. El enfermo ha perdido la capacidad del movimiento abstracto, es decir, del movimiento centrífugo o proyectivo que se desarrolla en lo posible y espacializa (Merleau-Ponty, 1945, 129). No hay, por tanto, oposición entre ambos movimientos, sino destensamiento del arco intencional.⁶

Para este fenomenólogo, la danza ilustra que vivimos el cuerpo con los otros y en el mundo, espacializando, temporalizando y estilizando lo que compartimos. Esto es posible porque el cuerpo lleva en sí el esquema del mundo intencionado, un esquema generalizado que articula todas nuestras relaciones. A su vez, cada uno de sus gestos hace aparecer lo que intenciona renovando el mundo, de modo que “todo uso de nuestro cuerpo es ya *expresión primordial*” (Merleau-Ponty, 1969, 110) que rehace la experiencia y funda su expresión lingüística, pero también, a la inversa:

En cierto sentido, como dice Husserl, toda la filosofía consiste en restituir una potencia de significar, un nacimiento del sentido o un sentido salvaje, una expresión de la experiencia por la experiencia que clarifica particularmente el dominio especial del lenguaje. Y, en cierto sentido, como dice Valéry, el lenguaje es todo, ya que no es la voz de nadie, es la voz misma de las cosas, de las olas y de los bosques (Merleau-Ponty, 1964a, 203).

⁵ “La vida de la conciencia, vida del deseo o vida perceptiva está subterrida por un arco intencional” (Merleau-Ponty, 1945, 158). Toma el término “arco intencional” de Frank Fischer, psiquiatra que estudió la estructura del tiempo y el espacio en la esquizofrenia. Merleau-Ponty considera que la intencionalidad profunda opera como dicho arco, es decir, como una tensión en la que se ponen en juego conjuntamente la motricidad, la visión, la afectividad, la imaginación y la comprensión.

⁶ C. Bergonzoni no ha reparado en ese relajamiento del arco intencional y, por eso, cree que hay una dicotomía entre ambos movimientos y que bailar es un movimiento intermedio, es decir “concrete and context-familiar” que cambia la relación con el espacio (2017, 35).

Husserl y Valéry tienen ambos razón, porque la expresión de la experiencia no solo es el lenguaje verbal, sino el tejido común de la materia sensible y la entidad significativa, ya se trate del sonido y del significado en el habla, ya del movimiento del cuerpo y su sentido en la danza. De ahí que el de la danza sea un lenguaje indirecto que presenta experiencias llevándolas a la expresión de su sentido. Entendido así, el lenguaje lo invade todo, como asegura Valéry cuando afirma que el espectador no solo experimenta placer observando la danza, sino también extrayendo el “placer segundo de expresar sus impresiones en su lenguaje” (1936, 6), lo que indica que, para el poeta, como para el fenomenólogo, la danza es experiencia expresiva y el lenguaje es sensual.

Esto se plasma en la plástica de la danza -denominada por Valéry el “ornamento de la duración” (1938, 32)- como una tensión que revela la ambigüedad de la vida “a la vez extrañamente inestable y extrañamente regulada; y a la vez extrañamente espontánea, pero extrañamente sabia y ciertamente elaborada” (Valéry, 1936, 8). Merleau-Ponty es partidario de una “buena” ambigüedad: la que acontece entre las contingencias vitales y la libertad subjetiva. Por eso, desde su perspectiva, la danza que consigue dar cuenta de esta ambigüedad, se forma descomponiendo y recomponiendo cada figura y el conjunto desde la que esta se destaca.

Su empleo de los conceptos de la psicología de la *Gestalt* resulta útil, asimismo, para establecer que la configuración dancística goza de reversibilidad entre el sentido de la danza para quienes la ejecutan y el que los participantes sienten. Puntualicemos que no solo denominamos “sentido” al significado, sino también a la dirección y a la apertura. Precisamente, si podemos hablar de una fenomenología de la danza es porque el sentido no tiene lugar en ella al margen de su aparecer y, por tanto, de su componente sensible. Esta correlación permite a la fenomenología evitar los dualismos espiritualistas y materialistas y no reducirse ni a un construccionismo ni a un empirismo.

Alfred Schütz, considerado el padre de la sociofenomenología, y Merleau-Ponty así lo comprendieron. También el primero coincide con este y con Valéry en que la danza es un modo de comunicación corporal de la experiencia que acontece en un nivel más profundo que el que resulta accesible al lenguaje; este solo puede describirla vagamente y mediante parábolas, “pero el lenguaje mismo no es nada más” (2013, 27). Entonces, ¿cómo y qué puede lograr expresar la experiencia recóndita? ¿A qué se debe que un poema, por ejemplo, trascienda las meras palabras? Aquel es una expresión creadora y no mera comparación ejemplarizante.

Veamos a continuación si la danza es capaz también de ello.

2. La danza como auto-movimiento del cuerpo. Sentirse en movimiento abriendo espacios.

El movimiento corporal es la base de nuestro conocimiento del mundo, de nosotros mismos, de nuestras relaciones con las culturas, con la naturaleza y con los géneros. Se trata de un movimiento cuyo aprendizaje corporal-cinético no queda superado tras la infancia, sino que funda la génesis del cuerpo táctil-cinestésico y las estructuras pre-lingüísticas. Por ello, Sheets-Johnston lo ha considerado como “nuestra herencia

común y lengua materna”.⁷ La clave para comprender el sentido originario del lenguaje es, siguiendo a la autora, el modelo sensorio-cinético del mismo que está unido al mundo de la vida sensorio-cinético (Sheets-Johnston, 1990, 135). Por tanto, la danza no solo testimonia esas experiencias cinestésicas que la fenomenología considera determinantes para la constitución de los objetos, sino también las posibilidades cinéticas de los cuerpos humanos o las estructuras cinéticas transculturales (Sheets-Johnston, 2012, 54). Dichas estructuras y, en general, el movimiento y el cuerpo han sido descuidados por la filosofía. La ciencia, por su parte, los ha reducido a objetos y los ha estudiado mecánicamente. La fenomenología, en cambio, los ha tematizado conjuntamente, y no solo por sus contribuciones cognitivas. A pesar de que la danza tiene su raíz en el movimiento del propio cuerpo y la fenomenología es una de las corrientes que más lo ha descrito y ha sabido diferenciarlo del mero cambio de lugar, sus textos apenas hacen referencia a ella, pero es tarea nuestra explicitar sus impensados y continuar así haciendo fenomenología.

La peculiaridad de la danza es que no requiere acoplar la motricidad del cuerpo a otro instrumento, sino que ella es fruto del movimiento experimentado cinestésicamente por un sujeto que se mueve a sí mismo. El cuerpo que danza no es, por consiguiente, un conjunto de posiciones en determinados instantes, sino la continuidad del auto-movimiento. Así lo ha constatado Sheets-Johnston, que adopta la fenomenología para describir la cara interna y externa del mismo, porque, frente a los estudios neurocientíficos centrados en el movimiento involuntario y rutinario, la fenomenología es capaz de finos análisis de la dinámica del movimiento. Globalmente considerado, el fenómeno del movimiento despliega dimensiones cualitativas que demuestran que no solo es conciencia de moverse, ni suma de movimientos, sino “un fenómeno dinámico espacio-temporal-energético” (Ibidem).

La obra del auto-movimiento danzístico es, como decíamos, su propia ejecución, de la misma manera que la obra de la *praxis* no es un producto concreto, sino un saber que repercute en uno mismo. En esta línea se ha dicho que la danza es “el erario de la sabiduría que tanto necesita el cuerpo. Es un tesoro que apenas hemos empezado a apreciar” (Levin, 2001, 5). Fenomenológicamente, diríamos que la danza es un saber del cuerpo⁸ (en el doble sentido del genitivo), que, como las denominadas destrezas motoras, no solo requiere conocimiento, sino múltiples ejecuciones. Además, la danza es una expresión artística que no se limita a exteriorizar experiencias y prácticas habitualizadas, sino que las proyecta creativamente desde el propio cuerpo y en sus espacios reales o posibles. De ahí que, a diferencia de Valéry, se haya considerado que la plasticidad de la danza no es mero ornato de la duración, sino que se basa en la interrelación de los “componentes”, de los movimientos efectivos con las “cualidades de la fuerza virtual, que es simbólicamente expresiva” (Sheets-Johnston, 1966, 39). En nuestra opinión, es tan difícil aislar esos “componentes” como sus cualidades; además, nos cuesta comprender la centralidad de la fuerza en la danza. La ilusión de dicha fuerza –basada en la focalización del cuerpo físico, no

⁷ Así reza el título del XIII capítulo de su obra, *Insides and Outsides* (2016). La autora, filósofa y bailarina, realizó una de las primeras tesis doctorales sobre la fenomenología de la danza, *The Phenomenology of Dance*, que fue publicada por primera vez en 1966. Ha continuado sus investigaciones en diversas disciplinas, pero siempre enlazando el movimiento con el pensamiento y la percepción, en la línea de la fenomenología. En este trabajo dialogamos con varias de sus obras que el lector puede consultar y ampliar. Asimismo, es posible encontrar otros trabajos fenomenológicos posteriores sobre el fenómeno dancístico en Pakes, 2011.

⁸ Véase al respecto, Morales, 2012.

en la del cuerpo vivido- no nos parece tan determinante para el movimiento como la corporalidad espacializadora del “yo puedo”.

Ciertamente, la fuerza a la que la autora alude no es tanto mecánica como cualitativa y tensional, dado que se aplica para alcanzar un proyecto. Declara que esa fuerza no supone esfuerzo para superar resistencias, pero, en nuestra opinión, lo implica; lo que ocurre es que los movimientos de la danza se han incorporado al esquema corporal motriz hasta el extremo de que el modo de relacionarnos con el espacio, cuando danzamos, aparenta ser leve. Por otra parte, si el movimiento y la fuerza simbolizan, como asegura la autora, es porque el cuerpo es simbolismo natural y origen de todo simbolismo artificial (Merleau-Ponty, 1968, 180), y no solo en el sentido de que representa algo, sino, más fundamentalmente, por expresarlo y llevarnos con su movimiento a la verdad y a la idealidad. Puesto que el cuerpo actúa como bisagra entre lo natural y lo cultural, sus movimientos son tan expresivos como sus gestos,⁹ y resulta imposible determinar dónde acaba en él lo innato y dónde comienza lo aprendido.

Sheets-Johnston escribe, por el contrario, que el cuerpo humano “debe ser analizado como objeto cultural y como un universal cultural” (1994). Excluyendo así lo natural, incurre en un esencialismo de los fundamentos de las cualidades y en un culturalismo que, además, pretende sustituir la clásica universalidad de la razón por otra consistente en una reelaboración cultural de los fenómenos.

Si el cuerpo es, por el contrario, como nosotros pensamos, interrelación entre naturaleza y cultura, lo mismo sucede con la intencionalidad operante (*fungierende Intentionalität*) que Merleau-Ponty interpreta como intencionalidad corporal motriz. Se trata de la intencionalidad viviente a la que se refirió Husserl, orientada a la articulación del sentido mediante síntesis asociativas en virtud de la aprehensión precognitiva de la unidad corporal como un “yo puedo” (Merleau-Ponty, 1945, 160). Este ha sido desarrollado por Merleau-Ponty como la potencia de la intencionalidad. Se sigue de ello que no es posible separar aristotélicamente la intención del acto, pues la intención –entendida de modo operante– ya es una acción generada en las matrices constitutivas del ser biológico que se despliega como ser cultural, es decir, emerge de la relación entre ambos niveles.

En el movimiento opera esa intencionalidad que no es la de los actos de la conciencia, pues no es esta la que impulsa un movimiento a lo largo de una extensión geométrica; es más, el sujeto del movimiento no es algo exterior a él, sino eso que pasa en él moviéndose, porque, como dice el fenomenólogo, si el movimiento es vivido, no es ciego para sí, sino que irradia un sí mismo (Merleau-Ponty, 1964b, 18). Cuando nos movemos, salimos de nosotros mismos, nos trascendemos y la conciencia es atravesada por el movimiento. La percepción de este nos hace descubrir una conciencia no tética, pues solo moviéndonos exploramos el mundo y, a la vez, nos sabemos carnales. Merleau-Ponty asocia esta conciencia pre-reflexiva con el “yo puedo” husserliano que constituye los campos sensoriales y las sinestesias mediante la intencionalidad impresional o *hylética*. Estos campos prolongan el cuerpo vivido (*Leib*) y se constituyen pasivamente, por habituales. Así opera también la intencionalidad impresional que asocia las sensaciones entre sí y con la intencionalidad objetivante.

⁹ Como puse de relieve en mi trabajo, 2006, 27-46, Merleau-Ponty se centra en la expresividad del habla de la que surge todo significado.

El carácter intencional del movimiento, al que acabamos de referirnos como “intencionalidad motriz”, no solo lo distancia del mero desplazamiento, sino que, desde la óptica merleau-pontiana, pone de manifiesto que el sentido originario de la intencionalidad reside en este *sich bewegen* (moverse), que es sentirse en movimiento. De ahí que la motricidad sea el sentido de todas las significaciones, no solo desde el punto de vista funcional, sino incluso desde el punto de vista emocional, afectivo y simbólico.

Sheets-Johnston todavía va más allá al considerar la danza improvisada como “el paradigma de un pensar en movimiento” (Sheets-Johnston, 1966, xxviii). Para ratificar que el pensamiento no puede separarse de su expresión en el movimiento cita a Merleau-Ponty, concretamente su afirmación de que la palabra (ella dice “el movimiento”) no debe comprenderse como un medio para designar pensamientos, sino como “la presencia del pensamiento en el mundo sensible y no su ropa, sino su emblema o su cuerpo” (Merleau-Ponty, 1945, 212). La autora lo ejemplifica con diversas experiencias cinéticas en las que pensamiento y movimiento son indistinguibles (2011a, 403-5, 492-3). En ellas, la cinestesia es la dimensión interior del movimiento, mientras que la cinética sería su lado externo, puesto que “lo que es cinestésicamente sentido y lo que es cinéticamente percibido son tan significativos como su fundación común en una dinámica cualitativa” (Sheets-Johnston, 1966, xxviii). La cinestesia no es simplemente la sensación de nuestra posición espacial; tampoco está al servicio de la percepción, sino que es una modalidad sensoria por derecho propio, una modalidad pan-universal y, a la vez, completamente individual (Ibid., xxix); por ello, educarse en la danza es desarrollar nuestra capacidad estética y artística creando movimientos y aprendiendo a movernos estilizando los movimientos ordinarios que se limitan a cumplir tareas. Los movimientos dancísticos los desautomatizan recordándonos que fueron actos de expresión creativos y que abren espacios a su alrededor. Estos espacios no son, como pretende Sheets-Johnston, “imágenes mentales” (1966, 91), porque la danza no es prioritariamente imaginación, sino movimiento. Como, por otra parte, la autora se apropia de la teoría de la imagen de Sartre, que separa radicalmente la percepción de la imaginación, rompe con la necesaria vinculación de aquella con el movimiento que repercute también en la concepción de la imagen.

Cuando percibo danzando no imagino ni proyecto un espacio ilusorio, sino que me abro a un campo en torno a mi esquema corporal. Este es ese conjunto de experiencias vividas que devienen habituales, experiencias de los movimientos del equilibrio del cuerpo en relación con el mundo, y, en suma, de las interacciones -actuales y posibles- entre el espacio-tiempo objetivo y el marco corporal. Este marco es *ekstático*, es decir, arranca de un aquí-ahora que condiciona la trascendencia hacia el pasado y el futuro. Esa trascendencia no es la del yo puro, ni la de la nada sartriana, sino la de una actividad. El espacio corporal envuelve las partes del espacio externo dándoles una unidad de sentido, de la misma manera que la oscuridad de la sala circunda el escenario para que sea el propio espectáculo el que arroje luz.

Sheets-Johnston no distingue ambos espacios y, en consecuencia, no diferencia los movimientos que tienen lugar en uno y en otro. Aunque estamos de acuerdo con ella en que el movimiento es el sentido común a todos los sentidos y a todos los seres humanos, a nuestro parecer, el sentido-significado de esos movimientos surge del «yo puedo» corporal, que recolecta lo dado y lo pretendido en una totalidad

significativa (Merleau-Ponty, 1969, 111). Los movimientos cotidianos se convierten en hábitos que pasan a formar parte del “yo puedo” en el que se va sedimentando lo aprendido. No obstante, adquirir un hábito no es desplegar una cadena de reflejos, sino reestructurar continuamente los elementos y renovar el esquema corporal. Así ocurre, por ejemplo, cuando aprendemos a conducir y a dactilografiar integrando diversas actividades en un comportamiento unificado que se acaba convirtiendo en una destreza y puede reeducarse y aplicarse a diferentes automóviles o máquinas. En base a ello y en contra de las teorías que enfatizan el papel de la conciencia en el acto de aprendizaje, algunos investigadores se han apoyado en el fenomenólogo para demostrar que la conciencia está siempre encarnada incluso cuando aprende (Dreyfus & Dreyfus, 1999, 117). Un conductor experto, un ajedrecista o una persona adiestrada en la danza, empleando su talento en un contexto corporal son capaces de resolver cuestiones que se le plantean en diferentes situaciones sin recurrir apenas al pensamiento, al menos tal y como este ha sido tradicionalmente comprendido, es decir, como opuesto al cuerpo. Todos ellos priorizan el “yo puedo” frente al “yo pienso” y lo actualizan con la práctica constante y el entrenamiento en un marco al que sus cuerpos se acoplan en cuanto se sitúan en él.

Esto resulta especialmente evidente en la danza que se prepara realizando repetidos esfuerzos corporales o en las habilidades motoras que, una vez aprendidas, ya no se olvidan. Junto con otras experiencias adquiridas, fundan un saber-hacer que despierta cuando comenzamos a ejecutar determinados movimientos y a acomodarnos al medio que, en el caso de la danza, es el escenario. Por consiguiente, más que pensamiento, la danza es una practognosia, en la que la *gnosia* es reconocimiento de la información a través de los sentidos, que se funda en la *praxia* o habilidad motora adquirida.

En el origen de estas destrezas hay un acto de entendimiento que organiza los elementos, de la misma manera que la danza articula los diversos pasos. Justamente ella es el ejemplo que Merleau-Ponty propone de estas habilidades motoras, no tanto como actividades reiterativas, sino como búsqueda de “la fórmula del movimiento” ayudada por movimientos ya adquiridos; ahora bien, primero es preciso reconocerla como un “afianzamiento motriz” del cuerpo que “atrapa” y “comprende” (1945, 167).

Adquirir el hábito de estas actividades es, pues, aprehender un significado motriz por el movimiento y, así “el hábito expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser en el mundo” (Ibid., 168). Esa expresión se logra con el solo movimiento del cuerpo en la danza. Esto es un ejemplo de melodía cinética, es decir, de actividad del organismo como un todo en el que “cualquier cambio en el final de la melodía modifica cualitativamente su comienzo y fisonomía global” (Merleau-Ponty, 1942, 117). También para Sheets-Johnston, la danza es un modelo de melodía cinética, porque “una vez iniciado, el movimiento fluye por sí mismo” (2009, 259).

Este auto-movimiento corporal que es la danza es un hábito motor que, como todos los otros, demuestra que tenemos mundo por nuestro cuerpo, concretamente, muestra la elevación del cuerpo sobre la vida meramente biológica, jugando desde sus gestos “y, pasando de su sentido propio a otro figurado, manifiesta un núcleo nuevo de significado a través de ellos” (Merleau-Ponty, 1945, 171), es decir, crea. Los gestos también son expresivos, pero no siempre creativos; se distinguen de los hábitos motrices en que estos últimos son sedimentaciones de actos que permiten responder con conductas adaptadas a situaciones semejantes. En estos hábitos opera

una inteligencia que no es conciencia de sí. Esta inteligencia concreta es la habilidad motriz (Merleau-Ponty, 1998, 266) o la practognosia a la que hicimos referencia: una mezcla de saber corporal a través de su movimiento y de ejercitación continua del mismo.

Sheets-Johnston, que evita hablar de los hábitos para subrayar la creación en la danza, hace referencia a una inteligencia cinética o a un *logos* corporal cinético (2011a, 424-6, 440, 442-6) que no tematiza, sino que se hace a la vez que el movimiento. En nuestra opinión, el auto-movimiento de la danza debe, asimismo, desarrollar sus sensaciones cinestésicas y su particular relación con el espacio real y posible. No se reduce, por tanto, a crear “una dinámica cualitativa de una fuerza-espacio-tiempo” (Sheets-Johnston, 1966, xxiii), sino que parte de la inscripción de hábitos de movimiento del cuerpo propio en el esquema corporal. Ni el arte es creación *ex nihilo*, ni crear es reducible a pensar, aunque sea moviéndose. ¿Dónde quedaría el sentir y el aprender a hacerlo?

3. La imbricación de la percepción y la motricidad

El sentir es también relativo al “yo puedo”; se despliega en la percepción unida a la motricidad. Aquella no es mera contemplación, sino movimiento, aprehensión de mundo o modo de ser con él. Incluso el tacto, ese modelo del “yo puedo” en el que se basa la sensoriomotricidad, no solo ha de entenderse como localización de sensaciones, sino como movimiento en busca de estructuras significativas.

A diferencia de la ciencia de los sentidos tradicional, la estesiología merleau-pontiana se caracteriza por esa primacía del movimiento, de modo que sus descripciones del tacto y la percepción mostrarán la estructura dinámica de la carne (*chair*) del cuerpo. Su movimiento es visible, aunque parezca no serlo para el que se mueve; análogamente, es movimiento tangible, aunque no pueda ser tocado como tal, sino únicamente sentido como movimiento del cuerpo vivido en acción. Esta experiencia es una vivencia de mis cinestésias, pero es inseparable de mis cenestésias, de las sinestésias y, en suma, del equilibrio del esquema corporal que envuelve y me abre al mundo visible-tangible; por eso, es posible la reversibilidad no solo entre lo percibido y el receptor, entre lo que se mueve y lo moviente, sino entre percepción y movimiento: “El mundo de la percepción se extiende sobre el del movimiento (que es *visto* él también) y a la inversa, el movimiento tiene [¿ojos?]” (Merleau-Ponty, 1964a, 277).

El cuerpo no solo es sujeto de la percepción porque en él se encuentre el sentido de la vista, sino porque es movimiento desde un aquí y un ahora. Ni siquiera es un sujeto constituyente, sino abierto al mundo, instituyente e instituido. En sus últimas anotaciones, Merleau-Ponty intentará desobjetivarlo, porque no es el cuerpo el que percibe, sino que forma parte de la percepción que sale a la luz a través de él, por sus circuitos sensoriales y motores. Desencadenando, controlando y reanudando los movimientos, “el cuerpo se prepara, por decirlo así, para una percepción de sí, aunque nunca sea él lo que percibe o quien lo percibe a él” (Ibid., 24), pues mi cuerpo se borra cuando percibo y la percepción nunca sabe de sí percibiendo. Lo que hay es un movimiento perceptivo que no se limita al desplazamiento de la mirada por el espacio objetivo, sino que contribuye a la configuración dinámica del campo.

En efecto, captamos el movimiento como estructura de la figura; la permanencia de la misma se debe al movimiento, ya que no se la ve primero en reposo y luego se percibe que se ha movido, sino que se la ve pasar de una posición a otra reconociendo la identidad de sus posibilidades, puesto que la configuración del campo también forma parte de la génesis del movimiento. Para que se destaque determinada figura, ha sido necesario un movimiento correlativo a la motricidad del cuerpo; dicha correlación permite que emerja un sentido perceptivo, entendido como una progresiva configuración del mismo.

Siguiendo a la *Gestalttheorie*, Merleau-Ponty considera, por tanto, el movimiento como momento “figural”, más originario que el desplazamiento local. Esto implica que la interioridad del movimiento es tan inseparable de su exterioridad como lo es la figura de su fondo y, por tanto, “el filósofo está obligado a comprender el contexto genético, que el movimiento es respuesta a situación experimental intermediaria” (Merleau-Ponty, 2011, 97). Sin embargo, el fenomenólogo rechaza la causalidad gestaltista, es decir, que estos momentos figurales determinen mecánicamente el movimiento; asegura que “movimiento y sentido son indiscernibles” (Merleau-Ponty, 2011, 173). Es más, en una nota de 1959 concibe el movimiento como revelador del ser, como “sujeto” de la percepción interna a la vida, un sujeto que no es sustrato, sino “serpenteo”, es decir, ritmo del acontecimiento del mundo, núcleo común de sujeto y objeto. Está aludiendo a los “ritmos de movimiento que hacen las veces de significados” (Merleau-Ponty, 2011, 107); pone el ejemplo de la natación, otro modo de auto-locomoción cuya organización interna es una ampliación global –no una suma– del desplazamiento y del movimiento interno. A dicho ritmo puede llamársele también, “percepción haciéndose en las cosas” (Merleau-Ponty, 1964a, 247). Esto no significa que la conciencia de percibir coincida con la cosa percibida, pues el sentido perceptivo es una distancia (*écart*), una impercepción en la percepción (Merleau-Ponty, 1964a, 250), un vacío que permite moverse y un silencio en el que origina el lenguaje elocuente. El ritmo es una configuración dinámica que exige estas discontinuidades. El padre de la fenomenología también lo consideraba como movimiento y, primeramente, como movimiento de comprensión, es decir, como “mi propio hacer interior con el que sigo esos ritmos (*Rhythmen*)” (Husserl, 1995, 18b). En esta línea fenomenológica, Schütz afirma que el ritmo en la danza no es el de la música sino el ritmo del movimiento del cuerpo danzante que contacta con el mundo y lo hace comprensible para nuestra percepción (2013, 183).

Incluso si la danza carece de música, tiene su ritmo y este requiere pausas e interrupción del movimiento. Aunque a veces parezca que los danzantes se detienen en una pose, permanecen en un equilibrio estudiado más inestable y tensional que el de la vida cotidiana. La razón de estas detenciones es prepararse para ensayar un movimiento cuya momentánea interrupción actúa como intervalo necesario para pasar al siguiente, de la misma manera que el hueco (*creux*) es esencial para acoger la impresión. En suma, las pausas y vacíos son imprescindibles para la expresión creativa y no meramente reproductiva, para el movimiento y la sensación del mismo tanto como la afección. Como vamos a ver, lo mismo sucede con la impercepción y la percepción. De ahí la necesidad de una fenomenología genética que, unida a la fenomenología estática, ponga en práctica una dialéctica entre pasividad y actividad y, así, pueda entender los fenómenos de tensión que instituyen el sentido de la existencia tanto como ella lo instituye.

Al no haber tenido esto en cuenta, Sheets-Johnston declara que no tenemos acceso observacional a nuestro propio cuerpo en movimiento, sino solo conciencia propioceptiva y cinestésica (1966, xviii). Aunque la autora no concibe la conciencia como un modo conceptual de pensamiento desligado del movimiento, parece entender a este como la experiencia cinética sumada a la propiocepción y a la cinestesia; de ahí su afirmación. En cambio, nosotros creemos que hay reversibilidad inminente entre nuestros movimientos y nuestras sensaciones de movernos, de proyectarnos en los movimientos ajenos y en dirección al mundo. Esta reversibilidad potencial es la que Valéry y Merleau-Ponty reconocen entre el ojo y el espíritu, una reversibilidad que, de acuerdo con el poeta, se cumple en la extraordinaria mirada de la bailarina que “transforma todo lo que ve en presa del espíritu abstracto” (Valéry, 1936, 7). Por su parte, Merleau-Ponty mantiene la reversibilidad entre la interioridad y la exterioridad de la carne (*chair*) y llega a asegurar que la mirada del espíritu, entendida como sublimación de la percepción muda y del habla, posibilita la reversibilidad –siempre inminente– entre el tocar y el ver: “el espectáculo visible pertenece al tacto en la misma medida que las ‘cualidades táctiles’” (Merleau-Ponty, 1964a, 177). Lo que puedo tocar, puede ser visto y hay imbricación entre lo visible y lo tangible, porque este no es una nada de visibilidad, “no es sin existencia visual”.

En base a esa reversibilidad carnal, y de acuerdo con la cita anterior, no compartimos la idea de Sheets-Johnston de que los danzantes dancen y la audiencia los perciba danzando (1966, xxvi). Esta no se limita a empatizar estáticamente con quienes danzan, sino que se mueve y e-mociona con ellos.¹⁰ No olvidemos que las e-mociones son dinámicas o, como la propia autora dice, “*pasan por el cuerpo y preparan el cuerpo para moverse* de modos sumamente diferenciados” (2012, 52). La audiencia ve el movimiento del danzante, pero también se emociona con él y lo comprende cinética y afectivamente de modo intuitivo, en sentido fenomenológico, es decir, de modo directo e inmediato. Ahora bien, ¿ocurre lo mismo entre el movimiento del danzante y su percepción del mismo? Aparentemente no, a no ser que él (o ella) dance frente a un espejo. Aunque no pueda ver globalmente su movimiento, puede observar cómo se mueven sus manos, sus piernas, como constituyentes de su esquema corporal del que arranca todo movimiento. No obstante, el movimiento vivido como tal permanece invisible como movimiento objetivo, es decir, la percepción no puede ser testigo del movimiento propio, porque, como él, no es un objeto, sino motricidad.

La implicación de la percepción en el auto-movimiento le impide captarlo, pero refrenda que percibir es moverse y que yo soy para mí punto cero de movimiento incluso en el movimiento. Gracias a ese punto, hay movimientos aparentes de los objetos cuando muevo la cabeza y desplazamientos aparentes de sentido inverso.¹¹ Mi punto de fijación actúa como horizonte del tiempo y del espacio y hace que percibir sea experimentar la unidad de la cosa percibida junto con la unidad preológica del esquema corporal; en suma, ese punto inmóvil es el origen de la síntesis perceptiva, que no es intelectual, sino la generalidad compartida con el cuerpo generador:

¹⁰ Esta empatía no solo es producto de las neuronas espejo; más bien, las capacidades de estas “derivan básicamente de experiencias cinestésicas del propio cuerpo en movimiento” (Sheets-Johnston, 2011b, 389).

¹¹ Ambos son “variantes en mayor o menor grado de la *Unveränderung* (inmutabilidad) del punto fijo”. (Merleau-Ponty, 1964b, 284).

Mi acto de percepción, aprehendido en su ingenuidad, no efectúa esta síntesis; aprovecha un trabajo ya hecho, una síntesis general constituida de una vez por todas, es lo que expreso cuando digo que percibo con mi cuerpo o con mis sentidos, en tanto que éstos son justamente ese saber habitual del mundo, esta ciencia implícita o sedimentada [...] En la percepción no pensamos el objeto y no nos pensamos pensándolo; somos para el objeto y nos confundimos con este cuerpo que sabe de él más de lo que sabemos del mundo, de los motivos y de los medios que tenemos de hacer la síntesis (Merleau-Ponty, 1945, 275-6).

La duplicación de las sensaciones en el verse viendo o en el tocarse tocando, proviene de una reflexividad más corporal que intelectual; no coincide con una fuente constituyente de la percepción, como demuestra el hecho de que nunca logro completamente tocarme tocando y la experiencia que tengo de mí percibiendo es solo la de una inminencia que me da un no-visible (un cierto yo) a través de lo visible (mi apariencia al tacto o a la vista).

Además de que la reversibilidad es una posibilidad que nunca se consume del todo, lo que queremos subrayar con esta concepción de la percepción es que pretende llegar a una reflexividad que no esté mediada por la reflexión analítica, a una capa originaria del sentir en la que se vive la unidad del sujeto y del objeto, porque percibir es una relación con el mundo antes que un conocimiento del mismo. Esa reciprocidad explica que solo veamos lo que miramos y que no solo lo hagamos moviendo los ojos, porque “el mundo visible y el de mis proyectos motores son partes totales del mismo ser” (Merleau-Ponty, 1964b, 17). De la misma manera que el cuerpo parece borrarse tras la percepción, cada órgano se retira ante la carne en la que se produce la experiencia de sí como anticipación de una auto-percepción que nunca es completa, porque ese “sí” es la dinámica relacional con lo otro de sí, un “yo puedo” que solo se manifiesta en su propia actividad de articulación. Ella es la verdadera síntesis activa y pasiva, efectuada por el cuerpo motriz que, en cada uno de sus movimientos, reúne un presente, un pasado y un futuro, subtendidos por el arco intencional (Merleau-Ponty, 1945, 276. Esta apropiación de la síntesis temporal se produce también en la melodía y en la danza, y es lo que permite captarlas como un todo. A diferencia de aquella, el movimiento en la danza no solo es un presente, sino también un aquí *ekstático*. Este arco o articulación tensional del movimiento constituye, como vimos, su ritmo, pero ¿qué diferencia el ritmo ordinario del ritmo de una obra de arte?

Como la cosa percibida, la obra de arte se experimenta de modo directo y es irremplazable por el análisis (Merleau-Ponty, 1948, 61)). Sin embargo, la percepción artística des-automatiza a la ordinaria y la reconduce al origen de su sentido. Lo hace mediante una doble reducción. Tomando como ejemplo la percepción de la danza, primero se reduce lo sensible a su expresión, y después, una segunda reducción, característica de la creación artística, enriquece el sentido de lo que aparece estilizándolo desde el propio cuerpo en movimiento. Ya sea espontáneo o no, como tuvimos ocasión de ver, el ritmo de la danza abre otro modo de movernos y otro modo de contemplar de un modo más autónomo y más rico, además de ser expresión universal del movimiento.

4. Conclusión: la danza como expresión universal del movimiento

En 1953, en su curso “El mundo sensible y el mundo de la expresión”, Merleau-Ponty declara que la percepción es expresión natural, mientras que las artes plásticas son expresiones del movimiento por lo inmóvil; concluye que el cine es expresión del movimiento por el movimiento (2011, 95). Podría decirse lo mismo de la danza, aunque a diferencia del cine, ella no logra esa expresión con imágenes, sino con el propio cuerpo: la danza es expresión –corporal e intercorporal- por el propio movimiento, expresión universal del mismo.

El cuerpo se vive moviéndose, de la misma manera que expresamos eso que experimentamos para profundizar en ello. Vivir el movimiento de nuestro cuerpo no solo es experimentar cinestésias, sino relacionarnos con los múltiples niveles de un mundo que es visible y tangible que se expresa en mí tanto como yo en él; además, es dirigirse a otros y otras que son videntes y motrices, como yo. La fenomenología describe esta experiencia del movimiento que acontece cuando el danzante intuye su obra en su propio hacerse. Puede, además, abordar el grupo de danza como un modo de intersubjetividad relacional basado en el movimiento. Tal y como la fenomenología entiende la intersubjetividad, esta no solo requiere empatía con los otros para familiarizarse con ellos y apropiarse de otras posibilidades, sino también, a la inversa, una desapropiación y una distancia de lo que parecía más propio para enriquecerlo. El fenómeno dancístico, por tanto, no solo es una experiencia individual, sino intersubjetiva del mundo y de sus infinitos modos de darse; se muestra desde múltiples perspectivas que permiten la constitución de la obra dancística como un proceso en el que no solo hay representación y experiencia desde diversos niveles, sino también aprendizaje, ejecuciones, recepción, reflexión y descripción. Como hemos visto dicho fenómeno no es solo yuxtaposición de movimientos y sensaciones de los mismos, tampoco es conciencia de moverse, sino una experiencia vivida en primera (danzante) y tercera persona (espectador), un diálogo entre ellas y, en suma, un ritmo y una modulación de la existencia que, como vimos, no solo está constituida por acción, sino incluso por pasión y detención, porque la danza es tensión¹² análoga a la que existe entre filosofía y no filosofía.

Se convierte en arte cuando fusiona este ritmo tensional con su expresión universal del movimiento y con la creación. Danzar no es, por tanto, una simple expresión del danzante, sino una dinámica de configuración del ser en el mundo con otros. Sheets-Johnston dice que la danza comunica “formas del sentimiento humano a través de una presentación simbólica” (1966, 57). Como ya puntualizamos, esta tiene su fuente en el simbolismo generador del cuerpo. Debemos añadir ahora que, fenomenológicamente, la pura forma en movimiento debe plenificarse con contenidos sensibles y con sentimientos capaces de expresar creativa y no reproductivamente. Debido a ello, cada danzante que ejecuta movimientos idénticos a los realizados por otros, no expresa lo mismo; los espectadores perciben la diferencia y completan con su compromiso la obra de arte que es la danza. Danzantes y espectadores aprehenden esos contenidos confirmando que “la danza es la expresión artística y la perfección (o el presenciar perfecto) del cuerpo humano en movimiento” (Levin, 2011, 4).

¹² “La sustancia de la danza es el movimiento humano y la quietud (*stillness*)” (Horton, 1987, 48). Sobre la tensión en la danza, ver 77 y ss.

Referencias

- López Sáenz, M^a C. (2006). *La Parole as a Gesture of the Originating Differentiation*. En Penas, B. López, M^a C. (eds.) *Interculturalism. Between Identity and Diversity*. (27-46). Berna: Peter Lang.
- López Sáenz, M^a C. (2011). Merleau-Ponty, filósofo del cuerpo vivido. *Paideia*, (90), 25-51.
- Bergonzoni, C. (2017). When Dance My Walk: A Phenomenological Analysis of Habitual Movement in Dance Practices. *Phenomenology Practice*, 11 (1), 32-42.
- Dreyfus, H. & Dreyfus, S. (1999). The Challenge of Merleau-Ponty's Phenomenology of Embodiment for Cognitive Science. En Weiss, G. (ed.) *Perspectives on Embodiment: The intersections of Nature and Culture*. (103-120). London: Routledge.
- Husserl, E. [1909]. *Ästhetik und Phänomenologie* (Citamos la traducción castellana de 1995, de Vences, S. Vences, M. *Edmund Husserl Estética y Fenomenología*. La Coruña: Tórculo).
- Levin, D.M. (2001). Los filósofos y la danza. *A Parte Rei* (14) Recuperado de: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/levin.pdf>
- Merleau-Ponty, M. [1942] (2002). *La structure du comportement*. Paris : PUF
- Merleau-Ponty, M. [1945] (1979). *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. 1948 (2002). *Causeries*. Paris: Seuil, 2002 (Citamos la traducción castellana, *El mundo de la percepción. Siete conferencias*. México: FCE, 2003).
- Merleau-Ponty, M. (1960). *Signes*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1964a). *Le Visible et l'Invisible*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. [1964b] (1990). *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1968). *Résumés de Cours*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1969). *La Prose du Monde*. Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1998). *Merleau-Ponty à la Sorbonne. Résumé de Cours. 1949-1952*. Paris: Cynara.
- Merleau-Ponty, M. 2003). *L'institution. La Passivité. Notes de cours au Collège de France 1954-5*. Paris: Belin.
- Merleau-Ponty, M. (2011). *Le monde sensible et le monde de l'expression. Cours au Collège de France. Notes 1953*. Geneve: MetisPresses.
- Morales, E.G. (2012). *El saber del cuerpo (Intuición y percepción como saber corporal en Bergson y Merleau-Ponty)*. Tesis Doctoral. Madrid: UNED.
- Pakes, A. (2011). Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations. En *Congress on Research in Dance*, 33-49.
- Sheets-Johnston, M. (1990). *The Roots of thinking*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sheets-Johnston, M. (1994). The Body as Cultural Object. The Body as Pan-Cultural Universal. En Mano, D. Embree, L. (eds.) *Phenomenology of the Cultural Disciplines*, (85-114). Dordrecht: Kluwer.
- Sheets-Johnston, M. (2009). *The Corporeal Turn. An Interdisciplinary Reader*. UK: Imprint Academic.
- Sheets-Johnston, M. (2011a). *The Primacy of Movement*. The Netherlands: J. Benjamins Publishing,
- Sheets-Johnston, M. (2011b). Movement and Mirror Neurons: A Challenging and Choice Conversation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11 (3), 385-401.
- Sheets-Johnston, M. (2012). From Movement to Dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11 (1), 39-57.

- Sheets-Johnston, M. [1966] (2015). *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sheets-Johnston, M. (2016). *Insides and Outsides*. UK: Imprint Academic.
- Schütz, A. (2013). *Collected Papers VI. Literary Reality and Relationships*. London: Springer.
- Valéry, P. (1936). Philosophie de la danse. Recuperado de: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html
- Valéry, P.[1938] (1965). *Degas, Danse, Dessin*. Paris: Gallimard.