LA VERGÜENZA DEL FILÓSOFO. FORMAS DE (NO) PENSAR DANZA EN MAURICE MERLEAU-PONTY

THE PHILOSOPHER'S SHAME. WAYS OF (NOT) THINKING DANCE IN MAURICE MERLEAU-PONTY

Josefina Zuain
Universidad de San Martín
Provincia de Buenos Aires, Argentina
josefinazuain@gmail.com

Recepción: 1 de abril del 2024
Aceptación: 13 de junio del 2024

Resumen

A partir de la noción de "mundo vivido" y siguiendo el rastro de unas palabras escuchadas al azar, me propuse indagar acerca del "cuerpo vivido" del filósofo, es decir: ¿Qué relaciones podemos establecer entre su práctica filosófica y sus experiencias danzadas? Y, a través de esta pregunta, ¿de qué nos hablaba Merleau-Ponty cuando nos hablaba de danza? Esta segunda pregunta es fundamental, porque señala un problema metodológico que aparece una y otra vez en los textos teóricos y en las historiografías que estudian danzas, me refiero a la insistencia por el intento de señalar y definir aquello que "la" danza "es" como si de una unidad (lógica, estética o conceptual) se tratara. El problema fundamental de dicha tendencia, es que aplana la complejidad, borra las diferencias y desconoce la variabilidad de formas de conocimiento que las prácticas de movimiento desarrollan como tales, alianza que con la presente investigación pretendo consolidar.

Palabras Clave

Fenomenología de la danza, Merleau-Ponty, cuerpo vivido, ontologías de la danza, percepción, woogie-boogie

Abstract

Starting from the notion of "lived world" and following the trail of some words heard at random, I set out to investigate the "lived body" of the philosopher, that is: What relationships would his philosophical practice be establishing with his dance experiences? And, through this question, what does Merleau-Ponty talk about when he talks about dance? This second question is fundamental, because it points out a methodological problem that appears again and again in theoretical texts and in

Universidad de Guanajuato. *El Artista*. Revista de Artes, Cultura y Patrimonio Cultural, año 21, número 21, 1 de enero al 31 de diciembre del 2024. Esta obra es de acceso abierto.

historiographies that study dance. I am referring to the insistence on the attempt to point out and define what "dance" is. as if it were a unit. The fundamental problem of this trend is that it doesn't matter about the complexity, erases the differences and ignores the variability of forms of knowledge that movement practices develop like stories, an alliance that this research aims to consolidate.

Keywords

Phenomenology of dance, Merleau-Ponty, lived body, ontologies of dance, perception, woogie-boogie.

INTRODUCCIÓN

ESTRABISMOS TEÓRICOS, DESENCUENTROS PRÁCTICOS

> El estrabismo se define como la desviación del alineamiento de un ojo en relación al otro. Implica la falta de coordinación entre los músculos oculares, como una pareja que no logra ponerse del todo de acuerdo para bailar.[1]

No es exagerado afirmar que actualmente Maurice Merleau-Ponty es uno de los filósofos más leídos en el ámbito de las prácticas de danza[2], lecturas que se realizan *desde* las técnicas somáticas y el *Contact Improvisation*, entre otras prácticas que amplían significativamente lo que entendemos por percepción. Con esto quiero señalar que las lecturas se hacen *desde* saberes desarrollados en prácticas posteriores a la escritura de los textos del filósofo.

Probablemente exacerbada, la importancia y el impacto de la fenomenología de la percepción ha llevado a considerarla una de las corrientes filosóficas bisagra del

[1] Halfon, M. (2019). *El trabajo de los ojos*. Chile: Lecturas Ediciones, p. 10.

[2] Puedo sustentar esta audaz declaración con algunos datos concretos. Una anécdota apreciable es que yo dirijo hace 12 años una plataforma especializada en contenidos que se escriben *en, con, desde* y *a través* de las prácticas de danza: cuadernosdedanza.com.ar. Dentro de los miles de artículos, colaboraciones internacionales y entradas de textos que componen la plataforma, el más visitado se titula: *Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza* y fue escrito por Ferreiro Pérez Alejandra, originalmente para ser publicado en la revista DCO. Este artículo es una anomalía dentro de nuestra plataforma porque la primera semana de su publicación superó las 50.000 visitas y, es el día de hoy, que sigue siendo el contenido más visitado, no siendo de una autora tan reconocida a nivel internacional, los motores de búsqueda demuestran que el mismo se encuentra por la combinación fenomenología + danza. Le sumo a esta anécdota mi experiencia como jurado de proyectos (tarea que he realizado en varias ocasiones, llegando a evaluar alrededor de 500 proyectos por aplicación), lo que me ha permitido ver que regularmente más del 70% de los proyectos citan fragmentos de la *fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty.

pensamiento del siglo XX, lo que la hace aparecer en el ámbito de las prácticas de danza en las más variadas formas, aplicaciones, lecturas, interpretaciones y usos.

Tampoco es exagerado afirmar que los textos de Merleau-Ponty han funcionado como herramientas significativas para las prácticas de movimiento que se desarrollaron con posterioridad a las escrituras del filósofo, las cuales reelaboran los escritos desde un saber-hacer que facilite acercamientos y lecturas específicos a los mismos. Sin embargo, la lectura que vuelve retrospectivamente (con saberes adquiridos y desarrollados con posterioridad) provoca el encuentro de las claves de un pensamiento que aparece como actual, en un texto previo el cual, en muchas ocasiones, no las contiene. Por estas razones, en primer lugar, considero que hace falta preguntarse de qué danza habla el filósofo cuando habla de danza y a qué tipo de experiencias y conocimientos hace referencia cuando habla de experiencias y conocimientos en danza. La generalización de una ontología de danza en la lectura de textos que hablan simple e inespecíficamente de "la danza" no permite observar la materialidad concreta de lo que se hace, se siente, se piensa, se toca, se danza y este es un problema que aparece en las bibliografías e historiografías, una y otra vez.

Considerado como un *a priori* el cuerpo es entendido por Merleau-Ponty como estructura originaria decisiva, como condición ineluctable para el desarrollo de toda significación posterior. Y sobre estos pilares se funda la noción de fenomenología de la percepción como método y epistemología de (y para el) conocimiento del mundo. De esta manera, la fenomenología como marco filosófico sostiene una oposición entre un cuerpo que percibe de modo subjetivo el mundo y un mundo objetivo cognoscible:

> ¿Qué es la fenomenología? Puede parecer extraño que aún nos formulemos esta pregunta medio siglo después de los primeros trabajos de Husserl. Y sin embargo está lejos de haber encontrado una respuesta satisfactoria. La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es asimismo una filosofía que re-sitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su «facticidad». Es una filosofía trascendental que deja en suspenso, para comprenderlas, las afirmaciones de la actitud natural, siendo además una filosofía para la cual el mundo siempre «está ahí», ya antes de la reflexión, como una presencia inajenable, y cuyo esfuerzo total estriba en volver a encontrar este contacto ingenuo con el mundo para finalmente otorgarle un estatuto filosófico. Es la ambición de una filosofía ser una «ciencia exacta», pero también, una recensión del espacio, el tiempo, el mundo «vividos»[3].

[3] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 7.

A partir de la noción de "mundo vivido" y siguiendo el rastro de unas palabras escuchadas al azar, me propuse indagar acerca del "cuerpo vivido" del filósofo, es decir: ¿Qué relaciones podemos establecer entre su práctica filosófica y sus experiencias danzadas? Y, a través de esta pregunta, ¿de qué nos hablaba Merleau-Ponty cuando nos hablaba de danza? Esta segunda pregunta es fundamental, porque señala un problema metodológico que aparece una y otra vez en los textos teóricos y en las historiografías que estudian danzas, me refiero a la insistencia por el intento de señalar y definir aquello que "la" danza "es" como si de una unidad (lógica, estética o conceptual) se tratara. El problema fundamental de dicha tendencia, es que aplana la complejidad, borra las diferencias y desconoce la variabilidad de formas de conocimiento que las prácticas de movimiento desarrollan como tales, alianza que la presente investigación nos permitirá consolidar.

Me propuse hacer un rastreo en datos concretos de la vida de Maurice para dar cuenta de la relación especifica que el filósofo establece entre lo que entiende por danza y aquello que él mismo danzaba. Cuando Merleau-Ponty hablaba de danza, se refería inespecíficamente a las danzas de salón en pareja. La falta de especificidad se debe a que el autor no habla de su experiencia bailando Boogie-woogie. Cuando supe que esta práctica formaba parte de la vida de Merleu-Ponty el dato biográfico me permitió observar, entre otras cosas, el uso escaso de las imágenes y experiencias táctiles todo a lo largo de su fenomenología de la percepción.

Por su parte, *La fenomenología de la percepción* ha sido considerado uno de los primeros estudios filosóficos en el cual el cuerpo es ubicado en una posición estructural y decisiva para abordar y para pensar los procesos de la experiencia y la cognición aunque, evidentemente, existen muchos antecedentes. ¿Qué tipo de lectura y aplicación se hace de este libro desde las prácticas de danza? ¿Qué imaginarios sostienen dichos usos? ¿Cómo cambian las lecturas que hacemos cuando friccionamos *La fenomenología de la percepción* con el dato biográfico de que Merleau-Ponty bailaba Boogie-woogie[4]?

Los estilos de danza, las técnicas y las infinitas maneras en que las danzas se componen y circulan como saberes no pueden ser reducidas a una definición. De hecho, al interior de cada "danza", ya sea que la identifiquemos como estilo o técnica, encontraremos dinámicas sociales de intercambio significante, dinámicas institucionales, corporeidades y unas cuantas especificidades que hacen que, por ejemplo, no sea el mismo Twerk el que se baila en un club de barrio, en un campeonato mundial, en un boliche o en un estudio de danzas académicas. Sin

[4] El Boogie-woogie es un baile social y de competencia que se inspiró originalmente en el Rock & Roll estadounidense de la década de 1950, pero que gradualmente desarrolló su propio estilo. Se trata de una danza lúdica e improvisada. Las competencias de Boogie Woogie están reguladas por la World Rock'n'Roll Confederation como miembro del World DanceSport Federation (WDSF).

embargo, en la mayoría de los casos, lo que tenemos son definiciones realizadas desde las prácticas personales (a veces un poco mal formuladas), a las cuales debemos leer con atención somática, sobre todo para evitar volver a formular teorías que replican la misma vaguedad por arrogarse la capacidad de ofrecer una gran ontología de "la danza".

Este problema epistemológico se refleja en la obra de Merleau-Ponty en dos vertientes: la generalización de lo que entiende por danza (desagregada de sus propias prácticas) y el uso excesivo de metáforas visuales para hablar de los procesos de la percepción (y su contracara, la falta de uso de metáforas del tacto).

En las lecturas que se hacen actualmente de la *Fenomenología de la percepción*, ¿qué encuentran allí quienes practican determinadas técnicas de movimiento como el *Contact Improvisation* o la articulación entre danzas y técnicas somáticas? ¿Desde qué posición renovada gracias a la introducción de las prácticas somáticas a la danza contemporánea se leen las herramientas epistemológicas y el sistema filosófico de Merleau-Ponty?

Vale la pena recordar que Merleau-Ponty citaba frecuentemente a Paul Valéry, cuya definición de danza, dada en la conferencia intitulada *Filosofía de la danza* (nada más ni nada menos), nos dice:

> …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.[5]

Según lo interpreta Lopez-Sáenz[6], esta desagregación de la vida práctica no significa que la danza esté siendo considerada por Paul Valéry como algo inútil, porque lo que interesa al filósofo (que actúa en este texto más como juez y crítico de arte que como filósofo propiamente dicho) es señalar su idea de que las obras tienen la capacidad de crear necesidad de sí mismas. Esto significa que cuando Valéry define la danza, determina que "la" danza es una práctica "artística", lo que suscribe a las danzas escénicas al sistema de las bellas artes y desuscribe del sistema de legitimación a prácticas de danza sociales, de salón y toda una serie de ámbitos en

[5] Valéry, P. (1936). Philosophie de la danse. Recuperado de: http://www.uqac.uquebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.htmal

[6] López-Sáenz, C. (2018) Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston. En Arte, Individuo y Sociedad. Ediciones Complutenses. La autora desarrolla una investigación en torno a la noción de cuerpo vivido, cuerpo objetivo y cuerpo habitual, contrastando dicho núcleo con la concepción de la danza de P. Valéry. Señala que si bien ambos filósofos consideraban a la danza el arte del movimiento corporal, "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".

los que las prácticas de danza no producen obras[7]. Según la autora, Merleau-Ponty da un paso sobre las nociones desarrolladas por Valéry quien, por otro lado, no debemos olvidar que da su conferencia con una clara intención de elevar a la categoría de "arte" las danzas de la bailaora conocida como La Argentina[8].

Figura 1. [1942] *Ben Abrams with his dancing partner*. (Herald Examiner Collection)

Valéry y Merleau-Ponty consideraron que la obra de arte es "generadora", lo que quiere decir que la obra de arte hace emerger "necesidades de obra", lo que implica que, por un lado, el sistema de validación de la danza es un sistema de acreditación artística (qué es y qué no es arte) y que la acción de cada creación en danza provoca principalmente un proceso de aprendizaje social que transforma los modos culturales (ya) aprendidos de mirar. La interrelación entre un sistema de validación de obras y un sistema de ampliación de lo que por obra validable se entiende y se acepta, que se transforma, se expande y evoluciona con cada nueva "necesidad de obra", soslaya la importancia de las prácticas de danza en sí, los usos sociales de las danzas y hasta el aprendizaje anatómico que las diferentes técnicas

[7] Invito a pensar cuánto de este sistema de distribución de validaciones actúa aún en la actualidad, tanto en la formación de bailarinxs como en el sistema de evaluación y asignación de recursos, financiamiento de proyectos y, hasta, reconocimiento y visibilidad de los diferentes agentes que hacen danza.

[8] Para un estudio completo de las condiciones de enunciación de esta famosa conferencia, recomiendo mucho leer el artículo de Marie Bardet, *Paul Valéry y La Argentina, una escena compartida entre palabras y gestos*. En Marisa Muñoz, Liliana Vela [et. al], Afecciones, cuerpos y escrituras: políticas de la subjetividad, ed. Univ. Nacional de Cuyo, Mendoza, 2013, pp. 203-214.

desarrollan porque otorga, una vez más, primacía a la mirada y al lenguaje, primacía a la producción escénica de obras para ser miradas.

COMENZAR EN EL CUERPO. PERDERSE ENTRE MANOS

> Perderse es posiblemente el primer paso hacia el encuentro de nuevos sistemas. Encontrar partes de nuevos sistemas puede ser una de las recompensas de estar perdido. Con algunos nuevos sistemas, descubrimos que estamos nuevamente orientados, y podemos empezar a usar la polinización de un sistema con otro para construir maneras de continuar…[9]

Merleau-Ponty plantea la existencia de lo que llama un esquema corpóreo y asume que el cuerpo es indivisible de los órganos y las funciones sensoriales, perceptivas y motrices. El cuerpo, según la perspectiva del filósofo, es sistemáticamente coherente como unidad en sí misma, lo que significa que el cuerpo es un *a priori* de la percepción y funciona como una Gestalt: una unidad funcional con carácter indivisible. La noción de unidad indivisible no implica que el cuerpo sea entendido por el filósofo como un sistema cerrado[10]. De hecho el autor sostiene que el cuerpo establece relaciones porosas con su contexto, "se abre" al exterior tanto como es "atravesado" por su experiencia de ser en el mundo. Estas son las bases conceptuales de la noción de "cuerpo vivido" y de experiencia en tanto se trata de las herramientas fundamentales en el proceso de abordar y crear una metodología de análisis incipiente por aquellos años, pero que ha tenido un impacto decisivo para el siglo XX:

> Si ahora, como vimos, el cuerpo no es un objeto transparente y no nos es dado como lo es el círculo al geómetra, por su ley de constitución; si es una unidad expresiva que uno sólo puede aprender a conocer asumiéndola, esta estructura se comunicará al mundo sensible. La teoría del esquema corpóreo es implícitamente una teoría de la percepción.[11]

La fenomenología de la percepción nace allá por 1945 en Francia, entre escritorios de roble y acrobacias nocturnas de Woogie-boogie, jazz y swing.

[9] Paxton, Steve. (1987) *Improvisación es…* Contact Quarterly, vol. XII, n° 2 Primavera/ Verano 1987.
[10] Recomiendo visitar la revisión propuesta por Lucía Garofalo desde el estudio del gesto, como corrimiento posible que amplía multidireccionalmente la concepción de un cuerpo percibido como unidad. El texto, publicado en 2023, titulado *El gesto de danzar*. Se puede ver el siguiente link: https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/730/el-gesto-de-danzar
[11] Merleau-Ponty, M. (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta, p. 222.

Siguiendo con Merleau-Ponty el cuerpo sería poseedor del mundo en tanto y en cuanto este lo atraviesa y, de este modo, es comprendido en y con la conciencia. En el ámbito de la danza, el sistema filosófico merleau-pontiano ha sido altamente referido en tanto desarrolla un modo específico de observar al cuerpo y sus propiedades perceptivas y de movimiento, simultáneamente desde su rol de observador-observado.

En la *Fenomenología de la percepción*, prácticamente no se habla de danza. Si bien (muy someramente) sí se nombran algunos elementos que nos darán pistas interesantes para analizar cómo Merleau-Ponty está pensando la danza, es decir, desde qué experiencia del cuerpo vivido.

En principio veamos que el filósofo utiliza los siguientes términos "bailes", "pasos" y "hábitos". Entre lo que nombra, lo que conoce como práctica y aquello que ha sido leído en sus escritos, se traza una diferencia fundamental, tanto para pensar el contexto de escritura, como para pensar los modos en que su sistema filosófico es aplicado hoy por hoy al pensar (y teorizar) acerca de las prácticas de danza.

Merleau-Ponty retoma el concepto de cuerpo vivido husserliano como palanca de escape al naturalismo, observando que hace falta revisar las prácticas naturalistas bajo la lupa fenomenológica. El naturalismo había sostenido que el objeto está ahí en tanto naturaleza física objetiva, "sirviendo de fundamento a los cuerpos, sensitividades y vidas anímicas esparcidos en ella", desarrollado por Husserl en los siguientes términos:

> Tan pronto como nos representamos de modo plenamente vivido cualesquiera de estas relaciones personales y, por decirlo así, nos vivimos como los portadores personales de estas relaciones, tan pronto como ponemos luego en la reflexión sus maneras de darse bajo la lupa fenomenológica, notamos que ahí estamos en una actitud esencialmente distinta respecto de la actitud naturalista que hasta entonces practicábamos.[12]

La asunción de la idea de que somos cuerpos animados que participan de la naturaleza y, por ello, de las respectivas ciencias que la abordan, funda un hito insoslayable en la teoría del conocimiento. De este modo, a partir de aquel momento, todo proceso de conocimiento es entendido como proceso conformado por la experiencia, conformado por el cuerpo vivido. Y este impacto ha llegado a los estudios en danza con posterioridad.

[12] Husserl, E. (2005) Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenológicas sobre la constitución, México: Fondo de Cultura Económica, p. 183. El Libro Segundo de las Ideas, que Edmund Husserl dejó inacabado a su muerte, fue publicado póstumamente en 1952.

Según Merleau-Ponty, entre experiencia y cuerpo vivido se forman las "perspectivas", los "puntos de vista", la relación de la mirada con la generación de realidad y, con ello, lo real mismo en tanto es del mismo modo pensado y percibido. Quisiera destacar que los procesos de conocimiento son descritos por el filósofo como procesos de clarividencia:

> Así como las especies de las cosas se alteran generalmente en la experiencia de maneras conocidas, y en el futuro se juzgan conforme a ello, así los hombres. Conocemos los objetos según su especie, y en el caso dado el comportarse de un objeto nos es comprensible si sigue la regla general de su especie. Nos movemos por ende en el dominio de la experiencia intuitiva cuando buscamos comprensión. Construimos el desarrollo de un hombre cuando reconstruimos y hacemos intuitiva la marcha de su vida de tal modo que el devenir total del hombre, en particular respecto de su manera de dejarse motivar como sujeto, junto con las acciones y pasiones determinadas que le son inherentes, se vuelve experimentalmente inteligible: experimentalmente, esto es, transcurre de tal modo como generalmente lo hace en la vida del hombre, los actos de sujeto y sus motivaciones se presentan de manera empíricamente comprensible. Esto es "conocimiento del hombre", "ciencia del alma".[13]

Esta conformación entre experiencia y pensamiento del mundo vivido se da en las prácticas, tanto artísticas como toda práctica que integra modos de vida en general.

Husserl va a identificar dos tipos de experiencia, la de las cosas materiales a las que llama lo "real" y la experiencia de tipo "anímica", distinguiendo dos áreas de investigación para las ciencias experimentales: las ciencias de la naturaleza material serían aquellas que abordan la experiencia "real", mientras que la psicología sería la encargada de tratar con la experiencia "anímica" o del alma. Al retomar esta distinción, Merleau-Ponty radicaliza el concepto de cuerpo vivido poniendo la fenomenología husserliana en relación con la Gestalt, en los siguientes términos:

> No diremos que la percepción sea una ciencia que se inicia, sino, al contrario, que la ciencia clásica es una percepción que olvida sus orígenes y se cree acabada. El primer acto filosófico sería, pues, el de volver al mundo vivido, más acá del mundo objetivo, pues es en él que podremos comprender así el derecho como los límites del mundo objetivo, devolver a la cosa su fisionomía concreta, a los organismos su manera propia de tratar al mundo, su inherencia histórica a la subjetividad, volver a encontrar los fenómenos, el estrato de experiencia viviente a través de la que se nos dan el otro y

[13] Husserl, E. (2005) Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenológicas sobre la constitución, México: Fondo de Cultura Económica, p. 273.

> las cosas, el sistema «Yo-El Otro-las cosas» en estado de nacimiento, despertar de nuevo la percepción y desbaratar el ardid por el que ésta se deja olvidar como hecho y como percepción en beneficio del objeto que nos ofrece y de la tradición racional que ella funda[14].

Es decir, Merleau-Ponty va a sostener que el mundo de la ciencia en sí mismo está construido sobre la base del mundo vivido, de tal modo que es necesario despertar la conciencia del cuerpo vivido, de la experiencia, y asumir que la ciencia es producto secundario de la experiencia perceptiva. En este sentido, ubica en un segundo plano a la ciencia en relación al mundo vivido, ya que la misma funciona como una explicación del primero. El cuerpo aparece como fuente absoluta del conocimiento, en tanto la existencia no es una situación previa, es la conciencia que se dirige hacia el medio físico y social y los sostiene, haciendo de éste un ser para sí misma. Es importante decir que esta postura no implica una retirada del mundo hacia la conciencia como unidad, sino lo que el filósofo llama "una toma de distancia" para poder "ver" surgir las trascendencias y distender los hilos intencionales que nos estarían manteniendo en vínculo con el mundo. Por esta razón, según Merleau-Ponty, la distancia funciona como la clave de una visión que se ajustaría mejor al entendimiento del mundo. Detrás de esta repartición de cosas se esconde un trascendentalismo, algo al mismo tiempo extraño y paradójico que él expresa de la siguiente manera:

> Se trata de reconocer la conciencia misma como proyecto del mundo, destinada a un mundo que ella ni abarca ni posee, pero hacia el cual no cesa de dirigirse; y el mundo como este individuo preobjetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento su meta[15].

Es de destacar que Merleau-Ponty desarrolla su teoría convocando constantemente una serie de representaciones e imágenes que ubican a la vista como fuente primordial de conocimiento. Fuente segura, fuente fiable. Organización de cosas que se verían cuestionadas si pensamos, por ejemplo, desde la experiencia de una danza veloz-veloz de pareja que combina acrobacias y ritmos precisos que tienen lugar gracias al contacto estrecho y la escucha de los miembros *en relación* y *a través* del tacto.

Intuyo que (su) el cuerpo vivido durante las horas de woogie-boogie podría haberle ofrecido herramientas para palpar los modos de pensar que se implican en los procesos de conocimiento y las relaciones del cuerpo de la experiencia *con* y *en*

[14] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 78.
[15] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 17.

el mundo. Sin embargo, en la definición de danza elaborada por Valéry y retomada por Merleau-Ponty, vemos que, en parte, lo que sostiene la imposibilidad del filósofo de ver en sus danzas nocturnas de pareja un valor de aprendizaje es precisamente una escala de *status* de la danza como arte, clasificación reduce el valor de las danzas a su puesta en escena. La no acreditación de las danzas sociales y de salón como danzas de pleno derecho obtura la percepción del propio cuerpo vivido del filósofo y es signo del carácter elitista de la experiencia corporal que se considera digna de ser pensada dentro de su fenomenología[16].

Como ya vengo diciendo, el filósofo describe muchas escenas que dan primacía a la mirada como vía de acceso al conocimiento, porque la mirada ocuparía el lugar central de la percepción, incluso la mirada es convocada como lugar y gesto de corroboración del saber en el proceso de conocimiento del mundo. Dicho oculocentrismo[17] a la hora de hablar de percepción está también vinculado con sus lecturas de la Gestalt. La distancia aparecerá como condición de la construcción de una "buena perspectiva", la cual sería garante de acceso a un pensamiento objetivo. De modo tal que el "buen" punto de vista se construye en un cuerpo vivido que mira tomando distancia. La posición entendida como un punto de vista, es presentada según ajustes que el sujeto realiza "desde" su cuerpo, para poder pasar de la experiencia del cuerpo vivido al conocimiento. Esta serie de ajustes, que según Merleau-Ponty son tomas de distancia, implican la asunción y el sostenimiento de la idea de que una perspectiva "justa" aparecería como herramienta garante del acceso a un mejor conocimiento.

Así como refuerza la primacía de la vista como sentido principal para el acceso al conocimiento, *La fenomenología de la percepción* insiste en una distinción compartimentada de los sentidos, principalmente cuando habla de "colaboración", por ejemplo, entre vista y tacto. Aún cuando, sin embargo, el filósofo arribará a la primera siguiente conclusión:

> Así la conexión de los segmentos de nuestro cuerpo y la de nuestra experiencia visual y de nuestra experiencia táctil no se realizan progresivamente y de manera cumulativa. No traduzco «en el lenguaje de la vista» los «datos del tacto» o inversamente, no reúno las partes de mi cuerpo una por una; esta traducción y esta acumulación se hacen de una vez por todas en mí: son mi mismo cuerpo.[18]

Más adelante, al retomar la cuestión de los sentidos, Merleau-Ponty afirma que la vista es "un sentido superior" al tacto por su capacidad de acceso al conocimiento,

[16] Me gustaría proponer un análisis extensivo de estas consecuencias.
[17] Sugiero muchísimo el trabajo recientemente publicado por Editorial Cactus en Argentina, titulado *Perder la cara.* Un análisis crítico de la primacía de la mirada que Marie Bardet aborda filosóficamente desde prácticas danzadas, somáticas y sexuales.
[18] Merleau-Ponty, M. (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta, p. 166.

reponiendo un objetivismo de acceso y una construcción preeminentemente visual, que se asume, como ya señalamos, a partir la idea de distancia justa:

> Verdad es que los sentidos no deben ponerse en el mismo plano, como si todos fuesen igualmente capaces de objetividad y permeables a la intencionalidad. La experiencia no nos los da como equivalentes: me parece que la experiencia visual es más verdadera que la experiencia táctil, recoge en sí misma su verdad añadiéndole algo, porque su estructura más rica me presenta modalidades del ser insospechables para el tacto.[19]

Probablemente, sea esta la razón por la cual el filósofo no habla de la experiencia de su cuerpo vivido. ¿La "justa" distancia está garantizando una perspectiva filosófica frente al mundo vivido? ¿Es la "justa" distancia un procedimiento de eliminación de la propia experiencia?

> Para que una llave, por ejemplo, aparezca como llave en mi experiencia táctil, se necesita una especie de amplitud del tacto, un campo táctil en el que las impresiones locales puedan integrarse en una configuración, igual a como las notas no son más que los puntos de paso de la melodía; y hasta la viscosidad de los datos táctiles que somete el cuerpo a unas situaciones efectivas reduce el objeto a una suma de «caracteres» sucesivos, la percepción a un señalamiento abstracto, el reconocimiento a una síntesis racional, a una conjetura probable, y arrebata al objeto su presencia carnal y su facticidad. Mientras en el normal cada acontecimiento motor o táctil hace elevar a la consciencia un hormigueo de intenciones que van, desde el cuerpo como centro de acción virtual, ya hacia el cuerpo mismo, ya hacia el objeto, en el enfermo, por el contrario, la impresión táctil permanece opaca y cerrada en sí misma. Puede, desde luego, atraer hacia sí la mano en un movimiento de coger, pero no se dispone delante de la misma como algo que pueda señalarse. El normal cuenta con lo posible que así adquiere, sin abandonar su lugar de posible, una especie de actualidad; en el enfermo, por el contrario, el campo de lo actual se limita a aquello con que se tropieza en un contacto efectivo o a aquello que se vincula a estos datos por una deducción explícita.[20]

En esta contradicción procedimental que separa cuerpos normales de cuerpos enfermos reside un problema metodológico y epistemológico que es preciso señalar, porque la disociación discursiva del cuerpo vivido y el mundo pensado se replica, en muchas ocasiones, en los modos en que se escriben estudios desde la(s) danza(s) hoy por hoy. Al leer a Merleau-Ponty, por ejemplo, deberíamos (como mínimo)

[19] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 248.
[20] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 126.

preguntarnos a qué se refiere cuando afirma que las impresiones táctiles de lxs enfermxs son opacas y cerradas sobre sí mismas.

Figura 2. *Couple dancing at Savoy Ballroom*, Harlem. Tomada de https://www.copia-di-arte.com/a/coupledancingatsavoyballr.html

SIN EMBARGO, MERLEAU-PONTY BAILABA

Cuando, en 1952, Merleau-Ponty fue nombrado decano de Filosofía en el Collège de France, un periodista de *L'aurore* usó la ocasión para burlarse del existencialismo aludiendo a su popularidad entre la gente de los clubes de jazz: «Es solo una forma cerebral de bailar el bugui-bugui». Pero resulta que a Merleau-Ponty se le daba también muy bien el bugui-bugui. Aunque era el más eminente académicamente de

> todos los pensadores de la Rive Gauche, también era el mejor bailarín: Boris Vian y Juliette Gréco comentaron sus talentos.[21]

Retomando el curioso hecho de que la fenomenología de la percepción es uno de los libros de filosofía más leído por bailarinxs y coreógrafxs que trabajan actualmente integrando técnicas somáticas, biomecánicas y saberes de la sensopercepción, recorramos un poco cómo, cuándo y a razón de qué Merleau-Ponty habla de danza.

Como ya he señalado son escasas las veces en que el filósofo se refiere de forma específica a la danza. Sin embargo, en esas pocas líneas, sus descripciones son precisas y concretas y ese es un rasgo que me interesa rescatar aquí.

Al abordar el análisis de su propuesta metodológica, el filósofo elabora la siguiente pregunta: ¿tienen valor filosófico las descripciones? La misma emerge de la identificación de que el espacio antropológico podría proseguirse indefinidamente, para aclarar:

> Podría mostrarse, por ejemplo, que la percepción estética abre, a su vez, una nueva espacialidad; que el cuadro como obra de arte no están en el espacio en que habita como cosa física y como tela coloreada; que la danza se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que, en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza, y los movimientos de los miembros están a su servicio.[22]

Esto significa que cuando Merleau-Ponty habla de "danza", habla de una práctica específica. Una danza que se baila poniendo los miembros al servicio del recorrido en el espacio, traslado que ha de ejercerse sosteniendo un tronco que hace de eje para el baile en pareja. Podemos pensar que se refiere específicamente al Boogie-woogie. De hecho, siguiendo con las referencias específicas al baile que el filósofo practicaba, si bien no lo nombra en el libro, Merleau-Ponty dirá:

> Por ejemplo, adquirir el hábito de un baile, ¿no es hallar por análisis la fórmula del movimiento y recomponerlo, guiándose por este trazado ideal, con el auxilio de los movimientos ya adquiridos, los del andar y el correr? Mas para que la fórmula del baile nuevo integre a sí algunos de los elementos de la motricidad general, se requiere,

[21] Bakewell, S. (2016) *En el Café de los existencialistas. Sexo, café y cigarrillos o cuando filosofar era provocador*. Buenos Aires: Ariel, p. 205.
[22] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 302.

> primeramente, que haya recibido como una consagración motriz. Es el cuerpo, como se ha dicho frecuentemente, el que «atrapa» (kapiert) y «comprende» el movimiento. La adquisición de la habilidad es la captación de una significación, pero la captación motriz de una significación motriz.[23]

Los modos en que las prácticas de movimiento trabajan y elaboran el hábito, incluso cómo se lo conceptualiza a través del trabajo corporal, ya sea como desarrollo cognitivo repetible, como herramienta *a través* de la cual y *con* la cual modificar los circuitos aprendidos del cuerpo, definen técnicas y poéticas específicas dentro de ese gran mundo de prácticas que llamamos "danza". Esto significa que, tal como lo afirma Merleau-Ponty, existen muchas prácticas de danza que apuntan al hábito como herramienta compositiva e interpretativa, en tanto y en cuanto el danzar se constituye entre una serie de células coreográficas de movimiento que han de repetirse. Son varios los estilos de danzas se desarrollan sobre estos pilares: el swing, el ballet, muchas técnicas de danza moderna, la salsa, el folklore, el *twerk*, entre tantas otras. Sin embargo, existe otra forma de abordar el hábito, por ejemplo, en prácticas de *Contact Improvisation* o técnicas somáticas como Feldenkrais, en donde el hábito será una palanca de trabajo para elaborar nuevos circuitos de movimiento, es decir, se trabaja con el hábito para transformarlo y no para construirlo en cuanto circuito. El cambio de perspectiva es sustancial.

> Los movimientos de *jive* y *swing* de Merleau-Ponty iban acompañados por unos modales muy corteses y un comportamiento muy cordial cuando estaba en compañía. Le gustaba la buena ropa, pero no demasiado llamativa; los trajes ingleses eran sus favoritos en una época en que eran admirados por su elevada calidad.[24]

Es, por lo menos, destacable el hecho de que Merleau-Ponty, aún teniendo la experiencia de una danza de pareja, no encontrara en dicha práctica la corroboración (la sospecha, al menos) de la importancia fundamental del tacto no sólo en la percepción del cuerpo del otrx, sino del propio cuerpo como constituido por la experiencia táctil de mundo, espacio, cuerpo y danza. Cuando Maurette afirma que el tacto es la sensación exterior e interior del cuerpo propio, nos recuerda que filosofar desde la experiencia es filosofar desde el cuerpo, *desde*, *con* y *a través* del tacto:

> ...es el sentido del placer y del dolor en todas sus complejas variantes y nos permite percibir el exterior no sólo como textura, sino como presión y temperatura. El tacto

[23] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 160.
[24] Bakewell, S. (2016) *En el Café de los existencialistas. Sexo, café y cigarrillos o cuando filosofar era provocador*. Buenos Aires: Ariel, p. 205.

> colabora con los otros sentidos para orientarnos en el espacio y nos concede el sentir de nuestro propio cuerpo en tanto organismo vivo. Variedad del tacto son también las sensaciones de equilibrio, de movimiento en el espacio, de aceleración y desaceleración del cuerpo. Por último, el tacto es el sentido del movimiento afectivo. Todo lo que nos conmueve, enardece, agita, todo lo que nos afecta con mayor o menor intensidad se experimenta como una forma de tacto. Aunque queramos olvidarlo, multifacético como una hidra, elusivo como un jabón en el agua, ubicuo como la sensación misma de la vida, el tacto es la condición de la existencia y, por lo tanto, ineludible, impostergable, imposible de olvidar.[25]

Inolvidable, ineludible e impostergable, son tres condiciones del tacto que apuntan a descentralizar la hipótesis de que el saber de la experiencia es un extracto, un procesamiento intelectual que pasa de un mundo informe de experiencias táctiles, el cual sería tamizado y modulado por la mirada y el lenguaje, para constituirse *a posteriori* en imagen clarividente, la cual permítaseme el chiste, seria olvidable, eludible y postergable.

Todas las prácticas que el sujeto lleva a cabo forman parte de su experiencia sensible del mundo, pero Merleau-Ponty siguió a Husserl y a la Gestalt para sostener que en raras ocasiones tenemos experiencias <<en crudo>> porque, según esta organización de cosas, los fenómenos vienen a nosotrxs por las interpretaciones, significados y expectaciones con las cuales vamos a capturarlos, basadas en las experiencias previas. Lo que sin embargo ubica al sujeto por fuera del fenómeno y no como parte perceptiva en sí, reponiendo un trascendentalismo objetivante que reposa en "el mundo", "tal y como es" por fuera de la percepción.

La percepción es indisoluble de la experiencia en el mundo, dicho de otro modo, percepción y experiencia del mundo se inmixtan, como procesos de aprendizaje e interpretación, enlazados con la propiocepción y la afectividad y todo ello, si estamos de acuerdo con Maurette, es tacto. Consideramos preciso superar la noción de que el tacto se reduce a la puesta en contacto entre alguna superficie y la piel, ya que incluso cuando lo fuera, la piel toca y al mismo tiempo es tocada. El tacto no se organiza secuencialmente. Desmenuzar en etapas un gesto no es una herramienta útil para pensarlo porque contradice epistemológicamente su condición de simultaneidad.

Las prácticas de danza inmixtadas con las técnicas somáticas, son espacios en los que puede disolverse rápidamente esa noción jerarquizada y compartimentada de los sentidos. Las experiencias de la danza desde el desarrollo de las técnicas somáticas, incluyen de forma indiferenciada la percepción como herramienta y palanca del estudio de los materiales kinéticos, del cuerpo y su condición de percepción. Durante una clase de danza abordada desde la sensopercepción, las

[25] Maurette, P. (2015). *El sentido olvidado. Ensayos sobre el tacto*. Buenos Aires: Mardulce, p. 44.

técnicas somáticas y la biomecánica, se dance el estilo de danza que sea, la experiencia será una integración del saber propioceptivo, háptico, visual y atencional. En las prácticas de danza es mucho más fácil experimentar y encarnar la condición háptica de la percepción que distinguir los sentidos como si cada uno fuera una fuente de información diferenciable.

En un trabajo recientemente publicado, Marie Bardet[26] llama a elaborar una filosofía del espesor prestando atención a través del movimiento:

> Una "atención a través del movimiento" propiamente dicho, es decir a las tendencias a moverse, antes que una conciencia del movimiento como un todo ya efectuado, remite a una espacialidad y una temporalidad de lo intensivo antes que a la extensión versus lo inextenso, a la tensión en el presente espeso antes que al presente puro instantáneo arrancado a todo pasado, o a un pasado/futuro como dimensión linealmente proyectada "hacia adelante" y "hacia atrás".

La percepción de un gesto, propio, del otro o, incluso de una pareja danzando, opera de forma integrada y simultánea, de modo tal que no es realmente distinguible por partes, etapas o desarrollos. El análisis mecánico, biomecánico o somático de un gesto es una percepción sobre la que se regresa y a la cual se le aplica una división hipotética. La dinámica de una pareja danzando Boogie-woogie incluye en un gesto la acción simultánea de dos cuerpos en relación, las zonas de tacto, como las manos y los brazos, conectan las cadenas propioceptivas de uno y otro cuerpo que, juntos hacen un sistema relacional de direcciones efectivas y potenciales múltiples.

De hecho, quiero arriesgar un poco más y afirmar que el conocimiento *durante* la danza se da principalmente a través del tacto, entendido como toda esa serie de zonas de contacto internas-externas que orientan la ubicación del cuerpo en el espacio y, en el caso de las danzas de salón y de pareja, en relación con la pareja de baile junto a la cual se construyen y multiplican los puntos de apoyo del propio cuerpo. Hubert Godard sostiene que:

[26] Bardet, M. (2021) Perder la cara. Buenos Aires: Editorial Cactus.

Cada individuo, cada grupo social, de acuerdo con su entorno, crea y experimenta sus mitologías del cuerpo en movimiento, que dan forma a continuación a las redes fluctuantes, conscientes o inconscientes, en cualquier caso activas, de la percepción. La danza es el lugar por excelencia que muestra los huracanes a los que se enfrentan las fuerzas de la evolución cultural, que tiende a producir y al mismo tiempo controlar, o incluso censurar, las nuevas actitudes de la expresión del propio yo y la impresión de los demás. De este modo, el gesto y su captación visual funcionan a través de dos fenómenos de una variedad infinita que impiden toda esperanza de idéntica reproducción[27].

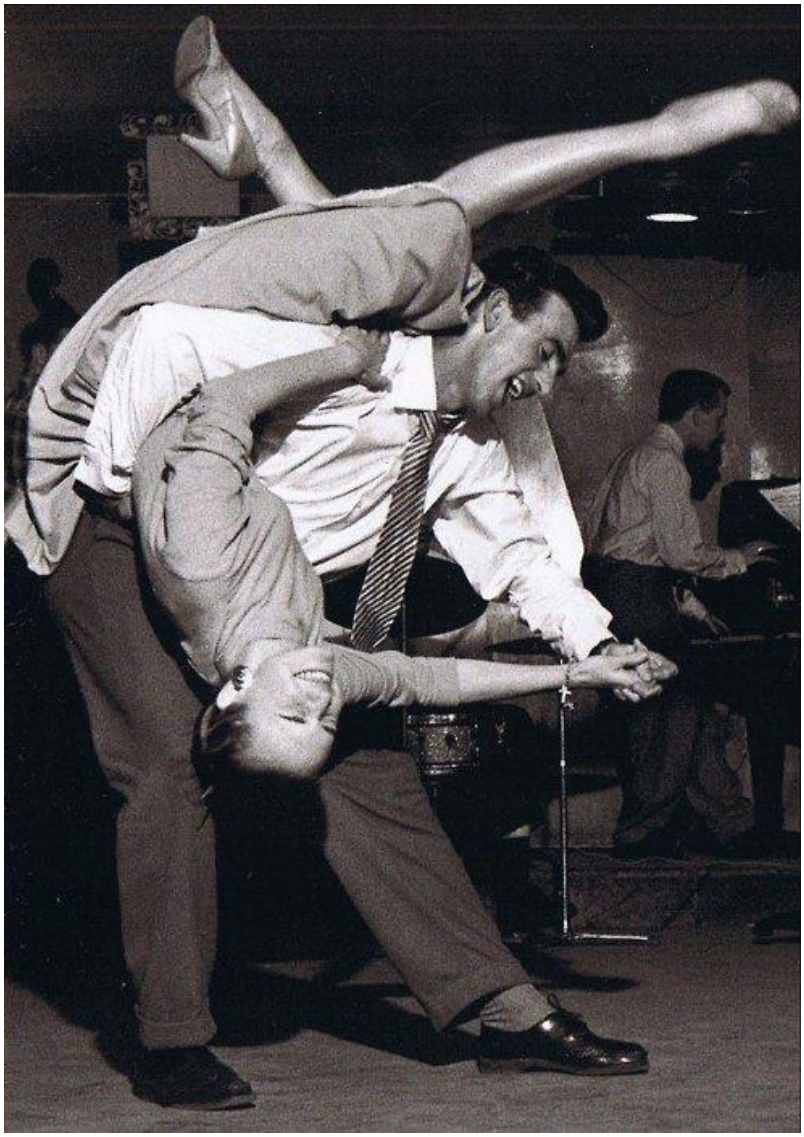

Figura 3 anónima. Tomada de: https://isblurberry.blogspot.com/2011/01/swing-dance.html

[27] Hubert Godard (2007). *El gesto y su percepción*. Estudis Escènics, pp. 335-343.

Creemos que el hecho de que Merleau-Ponty no relacione las prácticas de danza a su sistema filosófico, incluso cuando practicaba Boogie-woogie, responde a una serie de cuestiones fundamentales, por un lado, el estado teórico de las prácticas vigentes en el terreno de las artes del movimiento en dicho momento y, por otro, el oculocentrismo de la elaboración de su fenomenología de la percepción, pero también, a la clasificación de arte subyacente y que reparte de un lado prácticas pensables y del otro prácticas que siquiera se perciben como tales.

Desde los comienzos de su popularización el Boogie-woogie fue un baile social. La práctica de esta danza de pareja no es lejana del todo a lo que hoy entendemos por improvisación pero que en aquellos tiempos no era conceptualizada de dicha manera. Una diferencia radical, que es precisamente por donde ingresa la noción del hábito en Merleau-Ponty, es que para danzar el Boogie-woogie, se aprenden y se entrenan una serie de pasos estructurados en seis tiempos, de modo tal que luego, durante la danza, la pareja dispone de dichas estructuras coreográficas aprendidas y puede aplicarlas de forma ágil y fluída (me refiero a la velocidad y organicidad del movimiento, no a una esencia kinética).

La disponibilidad de una serie de estructuras coreográficas y combinaciones de pasos entrenadas y aprendidas son condición necesaria para el modo en que se practica el Boogie-woogie, tanto en términos de danza social como de competencia. Los concursos en el marco de las danzas sociales son parte de un intercambio lúdico, como si se construyera una conversación entre quienes "compiten", más que como una lucha o competencia en términos literales. Sin embargo, es destacable que las danzas de competencia suelen ser estilos en el seno de los cuales se despliegan virtuosismos y desafíos técnicos de coordinación. La competencia implica ganadores y, sobre esta base, las danzas sociales que se practican bajo dichos parámetros suelen tender al despliegue y desarrollo de acrobacias, velocidad y agilidad.

La existencia social es condición y parámetro de la fenomenología de la percepción y, ello, una vez más, está claramente presente en la danza practicada por el filósofo. La percepción del cuerpo de unx otrx en una danza de parejas que se practica con velocidad y agilidad, es la corroboración de que el verdadero sujeto no tiene par en el pleno sentido del término. El filósofo explica que el otro cuerpo, tanto como el propio, no está habitado, sino que es "objeto" ante la consciencia que lo piensa o lo constituye:

> …los hombres y yo mismo como ser empírico, no somos más que mecanismos que se mueven por resortes; el verdadero sujeto no tiene par, esta consciencia que se ocultaría en un fragmento de carne sangrienta es la más absurda de las cualidades ocultas, y mi consciencia, coextensiva con lo que puede existir para mí, correlato del sistema entero de la experiencia, no puede encontrar en ello otra consciencia que

> inmediatamente haría aparecer en el mundo el fondo, desconocido por mí, de sus propios fenómenos. Hay dos modos de ser y sólo dos: el ser en sí, que es el de los objetos expuestos en el espacio, y el ser para sí, que es el de la consciencia. Pues bien, el Otro sería delante de mí un en-sí y, con todo, existiría para sí, exigiría de mí, para ser percibido, una operación contradictoria, dado que yo tendría que distinguirlo de mí mismo, eso es situarlo en el mundo de los objetos, y a la vez pensarlo como consciencia, o sea como esta especie de ser sin exterior y sin partes al que nada más tengo acceso porque es yo mismo y porque el que piensa y el pensado se confunden en él.[28]

Durante la danza de pareja, la referencia no puede ser plenamente visual. De hecho, con seguridad, prestar especial atención a "lo que se ve" no será el mejor camino para percibir lo que está sucediendo, porque la vista atendida de forma compartimentada no colabora en nada con la velocidad y escucha motora que se requiere para realizar las acrobacias en pareja. Sin embargo, la supremacía de lo visual en el sistema merleau-pontiano obtura al filósofo la posibilidad de ver que de sus tardes o noches de danza, podría haber extraído muchos aprendizajes y, quizás, algunas mejores conclusiones. Por esta razón, su teoría de la percepción organiza el espacio como conocimiento visual siendo la vista el sentido del entendimiento, de la comprensión que el cuerpo hace del espacio:

> Cuando rápidamente contemplo los objetos que me rodean para liarme un punto de referencia y orientarme en medio de ellos, apenas si accedo al aspecto instantáneo del mundo, identifico aquí la puerta, ahí la ventana, más allá mi mesa, objetos que no son sino los soportes y guías de una intención práctica orientada hacia otra parte y que, en este caso, nada más se me dan como significaciones.[29]

Por otro lado, la danza de pareja hubiese podido ofrecer al filósofo las herramientas para sostener aquella noción de que no es necesario retirarse hacia un interior profundo para iniciar un recorrido filosófico. La posibilidad de estudiar al sujeto social y el carácter entrelazado de la percepción en tanto cuerpo vivido al mismo tiempo que vía de pensamiento, es:

> …una de las grandes enseñanzas que Lévi-Strauss tomará de Marcel Mauss: si el campo de la antropología podía abarcar, como bien lo había mostrado Mauss, la totalidad de lo humano, desde las técnicas corporales hasta las instituciones políticas, pasando por la expresión de sentimientos o los fenómenos religiosos, es porque todos ellos eran ante todo fenómenos significativos, portadores de un sentido susceptible de ser comunicado. El método estructural, como método capaz de tratar con cualquier

[28] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 361.
[29] Merleau-Ponty, M. (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta, p. 65.

> sistema de signos, era pues el indicado para abordar, de manera general, el estudio del hombre y sus prácticas.[30]

Paradójicamente, volviendo a Husserl, cuando el filósofo quiere destacar la noción de que en la percepción también se juega el registro de que unx otrx "tiene un cuerpo", utiliza las imágenes de la danza y la gimnasia, como si dichas prácticas fueran "más corporales" que otras formas de hacer, estar y sentir el mundo:

> Y la aprehensión-de-hombre, la aprehensión de esta persona de ahí, que baila y charla y ríe divertida o discute cuestiones científicas conmigo, etc., no es aprehensión de algo espiritual hilvanado al cuerpo, sino la aprehensión de algo que se ejecuta a través del medio de la aparición del cuerpo, aprehensión que encierra esencialmente en sí la aparición del cuerpo y que constituye un objeto del cual puedo decir: tiene una corporalidad, tiene un cuerpo que es una cosa física, con tal o cual contextura, y tiene vivencias y disposiciones vivenciales.[31]

Nuevamente lo que sostiene esta imagen de que en la danza y en la gimnasia hay "más cuerpo" y "más" movimiento es aquella tendencia oculocentrista que venimos señalando. Tendencia apoyada sobre la insistencia en la intención de señalar una imagen clara y clarificante de lo que un cuerpo hace y que elabora la noción de que al cuerpo se le imprime un movimiento intencional, desconociendo la condición de movimiento constante del cual es testigo el cuerpo desde la escucha de la propiocepción.

> Los movimientos del propio cuerpo están naturalmente investidos de una cierta significación perceptiva, forman con los fenómenos exteriores un sistema tan bien entrelazado que la percepción exterior «toma en cuenta» el desplazamiento de los órganos perceptivos, halla en los mismos, si no la explicación expresa, cuando menos el motivo de los cambios que han intervenido en el espectáculo y puede, de este modo, comprenderlos inmediatamente.[32]

Esta selección de imágenes para la representación del movimiento refuerza una oposición adentro-afuera en la forma de percibir cuerpo y los procesos de la percepción (y conocimiento), creando la imagen de que existen canales de la percepción que van desde el cuerpo hacia el mundo para comprenderlo.

[30] Larison, M. (s-f). "Tan lejos y tan cerca: Merleau-Ponty, entre forma y estructura". *Acta Structuralica Special*, p. 28.
[31] Husserl, E. (2005). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenológicas sobre la constitución, México: Fondo de Cultura Económica, p. 240.
[32] Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*, España: Planeta, p. 69.

CONCLUSIONES

Leer *La fenomenología de la percepción* desde el prisma del Boogie-woogie me ha permitido meter las manos al sistema filosófico merleau-pontiano.

La puesta en relación entre el Boogie-woogie danzado por el filósofo y sus palabras, me permite insistir en que, dada la diversidad de prácticas que entran en la palabra "danza", es necesario, una y otra vez, echar ancla sobre las materialidades de las práctica, es decir, aproximarse y tocar su especificidad desde la descripción técnica, estética, kinética y social de las mismas. Este estudio nos permitió ver que, evidentemente no es lo mismo una danza de pareja y competencia como el Boogie-woogie o el swing, que la práctica escénica del ballet y/o las prácticas de improvisación en el marco de las danza contemporánea. Al mismo tiempo, son las prácticas somáticas las que nos ofrecen herramientas para observar y señalar el oculocentrismo de la teoría merleaupontiana, como una carencia del concepto de percepción, en tanto y en cuanto jerarquiza y compartimenta los sentidos (re)otorgando siempre primacía a la mirada.

La valoración social (moral y estética) elabora una distribución entre danzas pensables (o pensantes) y danzas no pensables (o pensantes). En este caso, por ser sociales, populares y no estrictamente escénicas, pareciera que el Boogie-woogie despertara cierta vergüenza, cierta imposibilidad de ver allí materia de trabajo, pensamiento y conocimiento del mundo.

En este sentido, el objetivo central de este trabajo ha sido poner de relieve la contemporaneidad de las prácticas de Boogie-woogie y escritura en el cuerpo vivido de Merleau-Ponty, para demostrar que los conocimientos no viajan únicamente del logos al salón de danza, sino que, como paradójicamente señala la misma *fenomenología de la percepción*, es el cuerpo vivido el que aprehende aspectos del mundo a través de su propia experiencia de ser en él. Pero esas experiencias, también, son sistemas de distribución, valoración y juicios estéticos que tanto habilitan como obturan la posibilidad de pensar *desde* y *con* ese cuerpo-mundo vivido.

REFERENCIAS

Bardet, M. (2012). Pensar con mover. Un encuentro entre filosofía y danza. Editorial Cactus.

Bardet, M. (2021). Perder la cara. Editorial Cactus.

Bardet M., Timpani M. y Zuain J. (comp.) (2020) Leer Danza(ndo). Traducción salvaje por autorxs varixs. Buenos Aires: Segunda En Papel Editora.

Bardet M., Timpani M. y Zuain J. (comp.) (2022) Improvisación en danza:

traducciones y distorsiones. Buenos Aires: Segunda En Papel Editora.
Burt, R. (2017) Deshacer la historia de la Danza Posmoderna. (Traducción de Molina C.) Segunda cuadernosdedanza.com.ar ISSN 22508708
Butler J. (2001) ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. Traducción de Marcelo Expósito, revisada por Joaquín Barriendos. En Transversal, plataforma digital, publicado en Mayo del 2001. https://transversal.at/transversal/0806/butler/es
Deleuze G. y Parnet C. (2013) Lo actual lo virtual en Diálogos. Editorial Pre-Textos.
Ferreiro Pérez A. (2013) Una perspectiva fenomenológica del cuerpo que danza. En cuadernosdedanza.com.ar ISSN22508708 (s/n). Recuperado de:
Http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-una-perspectiva-fenomenologica-del-cuerpo-que-danza-pasodoble-9-segunda-dco
Garofalo, Lucía (2023) El gesto de danzar. Cuadernosdedanza.com.ar ISSN22508708. Publicado: 14 de junio 2023. https://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/730/el-gesto-de-danzar
Larison, M. I. (2018). Fenomenología de la institución, entre filosofía y ciencias humanas: La vida, el tiempo, lo común. Devenires, 19(37), 217-235. Recuperado a partir de:
https://devenires.umich.mx/devenires/index.php/devenires/article/view/188
López-Sáenz, C. (2018) Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston. En Arte, Individuo y sociedad. Ediciones Complutenses.
Louppe L. (2011) Poética de la danza contemporánea. Salamanca, España: Ediciones Universidad de Salamanca.
Merleau- Ponty, (2021) La institución. La pasividad. Resúmenes del curso 1954-1955, Morelia-Barcelona, Antropos.
Merleau-Ponty, (1994) La fenomenología de la percepción, España: Planeta.
Merleau-Ponty, (2021) La institución. La pasividad. Resúmenes del curso 1954-1955, Morelia-Barcelona, Antropos.
Paxton S. (1987) *Improvisación es...* En Revista Contact Quarterly, vol. XII, N° 2, primavera/verano '87. (Traducción de Alma Falkenberg y Vicky Abramovich)

SOBRE LA AUTORA

Josefina Zuain

Es bailarina y escritora. Coordina talleres de escritura para artistas y se desempeña como consultora de proyectos en el área del arte y afines. Es Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Es Doctoranda en Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Salamanca, donde en 2019 finalizó su Máster en

Estudios Avanzados en Historia del Arte, con beca internacional otorgada por Fundación Carolina y Banco Santander (con tesis). Dirige un sello editorial especializado en contenidos de danza, 2da. En Papel Editora y una plataforma virtual en formato archivo que reúne 12 años de producción de contenidos en torno a la danza