

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ**

**ESCUELA DE POSGRADO**



**Título**

**El potencial comunicativo del movimiento en danza contemporánea:  
una experiencia perceptiva compartida**

**TESIS PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE MAGÍSTER EN ARTES  
ESCÉNICAS**

**AUTOR**

**MARLON EDGAR CABELLOS IZQUIERDO**

**ASESORA**

**MARIANA VERONICA CHU GARCÍA**

Diciembre, 2019

## RESUMEN

En el presente trabajo se estudia el movimiento con el objetivo de entender su potencial comunicativo en la danza contemporánea. Para tal efecto, hacemos un análisis de nuestra experiencia perceptiva desde un enfoque fenomenológico a partir de las reflexiones que Husserl hace sobre la corporalidad como rasgo constitutivo *a priori* de la conciencia y de la interpretación que otros autores proponen al respecto. En el primer capítulo, abordamos el concepto de *conciencia encarnada o cuerpo anímico*, según el cual la mente y el cuerpo no son dos partes separadas del ser humano, sino que forman un todo integrado. Así, se da énfasis al cuerpo vivido (*Leib*), cuyo sentido se constituye como órgano de voluntad y entidad material con que nos percibimos y, al mismo tiempo, percibimos al mundo. El movimiento surge como una manifestación de nuestros actos y vivencias intencionales en una estrecha e incesante interacción perceptiva con el entorno, y dentro de un espacio y tiempo inherentes a nuestra experiencia. En ese sentido, las cinestesis, como sensaciones de movimiento, constituyen un acervo de información y conocimiento sensorio-motriz en estrecha relación con diversas *dinámicas inherentes al movimiento*. Este es un término que Sheets-Johnstone propone sobre la base del concepto de cinestesis de Husserl, con el cual busca poner énfasis en las calidades de energía que realizamos y percibimos en nuestros movimientos. En el segundo capítulo, tenemos como objeto de estudio la empatía cinestésica como principal medio de relación entre la audiencia y el bailarín. El movimiento del bailarín se torna en un potencial elemento comunicador que afecta al espectador desde sus componentes sensoriales y cinestésicos principalmente; de modo tal que podemos entender la danza como una experiencia perceptiva compartida. Pese a la perspectiva particular de cada uno de los espectadores, el carácter intersubjetivo de la percepción hace posible que el movimiento del bailarín adquiera un sentido común consumando así el vínculo comunicativo.

# ÍNDICE

INTRODUCCIÓN .....	3
CAPÍTULO PRIMERO .....	11
CONSTITUCIÓN DE SENTIDO: PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO .....	11
1.1. La conciencia encarnada o cuerpo anímico .....	12
1.1.1. El tacto: principio integrador del cuerpo- <i>Leib</i> .....	16
1.1.2. Intencionalidad, propiocepción y movimiento .....	20
1.1.3. Temporalidad y espacialidad: movimiento y fuerza virtual.....	35
1.2. Cinestesis: dinámicas cualitativas inherentes al movimiento .....	45
1.2.1. El movimiento: experiencia y conocimiento en acción .....	48
1.2.2. Movimiento: sensaciones, emoción y afecto .....	52
CAPÍTULO SEGUNDO.....	59
SENTIDO DEL MOVIMIENTO Y SUBJETIVIDAD .....	59
LA COMUNICACIÓN.....	59
2.1. Empatía: constitución de sentido del otro .....	60
2.2. Intersubjetividad de la percepción .....	71
2.2.1. Expresividad innata y códigos culturales.....	77
2.2.2. Experiencia constitutiva de la obra de danza contemporánea.....	84
CONCLUSIONES .....	87
BIBLIOGRAFÍA .....	90

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de mi experiencia dancística, tanto en los diferentes procesos creativos como en los de formación profesional en los que he participado, una interrogante que constantemente resurgía concierne a la naturaleza comunicativa de la danza contemporánea. Específicamente, me refiero a las formas o maneras en que el movimiento puede convertirse en un vínculo entre el bailarín y el espectador. La danza, como arte eminentemente corporal, implica que el artista se dirija incesantemente hacia su propio cuerpo. Es por ello que, si queremos esclarecer el problema del carácter comunicativo de la danza, es necesario hacer una reflexión sobre ciertos ámbitos de nuestra propia naturaleza constitutiva. No puede ser de otro modo, ya que hablar de danza es hablar de cuerpo, movimiento, percepción y conciencia, es decir, del ser humano desde un enfoque integral. En este sentido, considero que la fenomenología me ofrece el marco teórico propicio para articular un discurso que explique el conocimiento que la experiencia práctica me ha otorgado intuitivamente.

Como veremos en el primer capítulo, Husserl, padre de la fenomenología, hizo de este método filosófico una reflexión radical sobre la experiencia en general, para entender y mostrar cómo constituimos el sentido y validez del mundo. A partir de su establecimiento del método de análisis filosófico, muchos otros pensadores han desarrollado sus teorías. De acuerdo con este análisis, nuestra experiencia subjetiva es constitutiva del sentido de los objetos del mundo, los cuales adquieren significados y valores en tanto son dados a una conciencia que se los otorga. Al descubrimos como “subjetividades constituyentes” del sentido de la realidad, la fenomenología replantea el concepto de corporalidad, considerándolo un rasgo *a priori* de la experiencia. Somos *conciencias encarnadas o cuerpos anímicos* cuya interrelación con el entorno no está sujeta a una división cartesiana de cuerpo y mente, sino que, como unidad integral, mente y cuerpo operan en múltiples e interrelacionados procesos perceptivos y cognitivos. Es así que, por ejemplo, Husserl nos muestra, mediante un análisis de nuestra tactilidad, que el cuerpo es realidad física y material, pero al mismo tiempo es cuerpo sintiente, *rasgo constitutivo a priori* de la conciencia. En ese sentido, Husserl emplea el término de “cuerpo corporal” o “cuerpo somático” (*Leibkörper*) para enfatizar la unidad que somos. Por ello, es importante aclarar que, en nuestro análisis de los fenómenos de la corporalidad, intencionalidad, percepción, etc., estos son separados solo con fines metodológicos, ya que en la experiencia vivida del cuerpo somático estos operan en una de modo entrelazado. Este principio básico para un análisis fenomenológico de la danza es corroborado por una de las

autoras más importantes en nuestro estudio, Maxine Sheets-Johnstone, quien sostiene al respecto: “lo que es esencial para cualquier análisis descriptivo de la danza es un enfoque que no rompa con su totalidad en unidades externas, sino que se enfoque una y otra vez en la totalidad del trabajo. Así, abrimos la puerta a un enfoque fenomenológico de la danza” (Sheets-Johnstone 2015: 5).

El movimiento está estrechamente vinculado con el concepto de intencionalidad. Husserl dice que la conciencia siempre está en relación con algo o alguien mediante la intencionalidad. La vivencia intencional básica es la percepción. En ella, se interrelacionan el cuerpo, la conciencia y la realidad.

Las *Investigaciones lógicas* de Husserl contienen la primera investigación fenomenológica adecuada de la intencionalidad. [...] el objeto intencional no puede analizarse adecuadamente sin mirar su correlato subjetivo, el acto intencional. Ni el objeto intencional ni el acto mental que lo mienta puede entenderse aparte del otro. Los actos de conciencia y los objetos de conciencia son esencialmente interdependientes (Gallagher y Zahavi 2008: 113<sup>1</sup>).

El enfoque fenomenológico de la percepción es fundamental en nuestro estudio, ya que, para que la conciencia encarnada constituya el sentido del objeto percibido, es necesario que se entrelace con el movimiento. Los datos de sensación, aprehendidos en una experiencia perceptiva, involucran el movimiento vivo del cuerpo. Nuestra vivencia motriz se entrelaza con nuestra percepción y facilita su carácter “multi-procesual”. Así, consideramos el movimiento como una manifestación de múltiples actos de intencionalidad que, no obstante, pertenece a una conciencia pasiva o “subconsciente”. Husserl considera las “cinestesis” como las sensaciones del flujo del movimiento que percibimos y constituimos en el cuerpo siempre en relación intencional con algo. Ello es muy importante de tener en cuenta, ya que, como veremos, el concepto de cinestesis es más amplio y complejo que el de propiocepción, precisamente, porque entenderlas desde un enfoque fenomenológico nos permite comprender el movimiento como un todo unificado, producto de la síntesis de diversos y múltiples ámbitos, entre ellos, la percepción como acto intencional primordial que nos pone en contacto con el mundo de modo directo y sensible.

En su libro *Phenomenology of Dance*, Maxine Sheets Johnstone recurre ampliamente a la fenomenología para explicar el movimiento del bailarín durante su *performance* escénica. Este libro aborda una gran variedad de temas en relación con el movimiento y la danza; sin embargo,

---

<sup>1</sup> La traducciones de los textos en inglés son nuestras.



para enfocarnos en el tema principal de este trabajo, me parece pertinente mencionar aquello que tiene que ver con el concepto de conciencia encarnada y de cinestesis. La autora menciona esta unidad, propuesta con mucho énfasis en el método fenomenológico, para explicar el tema de la improvisación del bailarín en la danza contemporánea. Así, sostiene que, en el acto de improvisar, el cuerpo afina o exagera su propiocepción táctil, de modo que no hay una separación entre el pensar y hacer, y no se entiende el pensar como un comando cerebral anticipado hacia el cuerpo, sino como una sucesión de múltiples procesos perceptivos. El cuerpo, entendido como “conciencia encarnada”, constituye al movimiento como un flujo dinámico de la energía, en el que no se configuran formas y luego se ejecutan, sino que se trata de una experiencia cinética donde las formas fluyen como manifestación intencional de la conciencia encarnada (2015: 113-150). En este estudio fenomenológico del movimiento, tomamos el concepto de “reverberaciones” que Sheets Johnstone establece como una interpretación de los ámbitos espaciales y temporales que están insertados en nuestra experiencia del movimiento, lo cual está en una íntima relación con la naturaleza efímera del mismo y, por lo tanto, de la danza. “Temporalidad y espacialidad son inherentes al cuerpo-conciencia humanos [human consciousness-body] [...]. La inmediata experiencia vivida del tiempo y el espacio son epistemológicamente previas a nuestra noción de tiempo objetivo y espacio objetivo” (Sheets-Johnstone 2015: 11). Otro importantísimo libro de esta autora es *The Primacy of Movement* (2011), donde expande el concepto de cinestesia, propuesto por Husserl, al de “dinámicas cualitativas inherentes al movimiento”. De este modo, establece una congruencia dinámica entre nuestras “experiencias afectivas” y el movimiento. Es importante señalar que nuestra consideración de las experiencias afectivas se apoya en el planteamiento que Brian Massumi (2002) ofrece en cuanto a la relación entre afecto y cuerpo, los cuales resultan pertinentes en el enfoque que usamos en este trabajo para hablar sobre la experiencia perceptiva del movimiento en danza. Massumi plantea al afecto fuera del ámbito de la emoción. Sostiene que el afecto es mucho más amplio y obedece a una naturaleza autónoma ligada con la experiencia de la persona y emparentada plenamente con lo corporal. Tiene que ver con la experiencia de quien afecta y es afectado (2002: 28). Esto posibilita que el movimiento, entendido desde la propuesta de dinámicas cualitativas de Sheets-Johnstone, afecte al espectador de modos muy amplios y diversos, y no solo a partir de aquellos que buscan entender o interpretar emociones y sentimientos del bailarín, y digo *no solo* porque consideramos plenamente viables estos modos de afectación.

La propuesta de movimiento dinámico de la autora en mención está fundamentada en una estructura que divide en cuatro cualidades básicas de energía: tensional, lineal, amplitudinal y proyectacional. Al igual que los elementos involucrados en el movimiento descrito por Husserl, estas cuatro cualidades están divididas solo para propósitos reflexivos. En la experiencia, ellas están combinadas en un todo global: “La cualidad tensional tiene que ver con la sensación de esfuerzo; la cualidad lineal, con la sensación del contorno del cuerpo en movimiento y con los patrones lineales que describimos y percibimos en pleno movimiento; la cualidad amplitudinal, con la sensación de expansión o contracción durante el movimiento; finalmente, la cualidad proyectacional, con el modo en que liberamos fuerza o energía” (2011: 123). Tomamos este enfoque específico que desarrolla el concepto husserliano de cinestésias, porque a partir de él podemos estudiar el carácter comunicativo de la danza mediante la empatía.

En el segundo capítulo, tomamos como objeto de estudio el concepto de empatía que la fenomenología plantea, para explicar a través de este las formas en que el movimiento puede generar un vínculo comunicativo con el espectador. La empatía es un acto intencional complejo, ya que, por un lado, está su condición de experiencia natural e innata que tiene en la percepción de la corporalidad el primer medio de acceso a otro sujeto y, por el otro, están nuestras posibilidades racionales adquiridas intersubjetivamente, es decir, en un entorno social y cultural, cuyo fundamento es la empatía. Es por ello que la danza, como una experiencia perceptiva compartida, es capaz de afectar de múltiples formas al espectador. En este trabajo, proponemos que el hecho comunicativo dancístico se da por el encuentro entre las sensaciones generadas por el bailarín y la experiencia corporal y escénica que el espectador trae consigo. La naturaleza constitutiva del movimiento permite que su potencial comunicativo esté estrechamente vinculado a las características del proceso creativo de la obra de danza y a la identidad estética y expresiva de la misma. Cuando nos referimos a lo expresivo, lo hacemos en sentido muy amplio, tomando la noción que Laurence Louppe usa en *Poética de la danza contemporánea*: “La expresión, en sentido general, puede entenderse como un uso de material significativo de forma intransitiva, sin buscar un resultado concreto o una aplicación semántica” (2011: 24).

Dada la complejidad de la naturaleza constitutiva del movimiento, es necesario hacer ciertas aclaraciones sobre el concepto específico de danza contemporánea al cual atendemos en este trabajo. “La *danza contemporánea* sirve simplemente para distinguir la producción actual de danza de las formas y estilos históricos o canónicos coexistentes de la danza teatral [*ballet*

clásico]. Sin embargo, su uso generalizado indica el pluralismo actual en las artes escénicas, donde ningún movimiento o estilo compite por el dominio crítico” (Cvejic 2015: 5). Esta definición es pertinente para la multiplicidad inacabable de estilos y formas de abordar la danza actualmente, modos cada vez más inmediatos y también efímeros. Este pluralismo empezó a ser cada vez más notorio después de la primera gran aparición de una *nueva danza*: “la danza moderna”, que surgió a principios del siglo XX en una abierta oposición a las características estéticas y ontológicas que el *ballet* clásico había impuesto a la danza escénica hasta ese entonces. Fue el crítico e historiador John Martin quien reconoció que esta nueva base ontológica de la danza (aquella que encuentra su esencia en el movimiento sin necesidad de disciplinas artísticas complementarias) se había hecho efectiva en las coreografías de Isadora Duncan y Doris Humphrey, quienes presentaron obras cuyo movimiento se había liberado de aquella dependencia narrativa y mimética al que el *ballet* estaba subyugado. El movimiento surge como elemento comunicativo autónomo dando por primera vez a la danza el estatuto de arte independiente. Ese es el sentido de la siguiente afirmación: “La postulación de Martin — según la cual solo cuando la danza busca su verdadero ser en el movimiento adquiere el estatus de un arte independiente— es comparable a la ontología modernista posterior del arte de Clement Greenberg, concebida como la purificación del medio<sup>2</sup>” (Cvejic 2015: 18). Paralelamente, Mary Wigman, como representante de esta nueva danza en Europa, le otorgaba un nuevo nombre y proclamaba que “*la danza absoluta* es independiente de cualquier contenido literario-interpretativo; esta danza no representa, esta danza es; y su efecto en el espectador consiste en invitarlo a experimentar la experiencia del bailarín a nivel mental-motor, emocionante y conmovedor” (Wigman, en Cvejic 2015: 18). Sin embargo, décadas más tarde, la nueva danza empezó a adquirir un rasgo excesivamente *emocional* dado su carácter subjetivo e individualista. Surgen así representantes de la danza post-moderna americana (principalmente), también llamada “danza abstracta”, que se oponen a este rasgo característico. Despojan al movimiento de cualquier matiz interpretativo-emocional y ahondan en una búsqueda creativa que destaca los elementos plásticos del movimiento, apelando a nuevas formas de incidir en el imaginario del espectador.

---

<sup>2</sup> Greenberg llama “formalismo” a toda una nueva concepción de las artes visuales modernas surgidas a inicios del siglo XX. Los creadores vuelcan sus búsquedas estéticas en los aspectos puramente formales de cada disciplina, apartándose de representaciones figurativas o descriptivas de la realidad. Los colores y líneas en la pintura, o los volúmenes en la escultura, ya no son un medio, sino un fin en sí mismos.



Hasta este momento, hemos resaltado a grandes rasgos que, a partir del surgimiento de la danza moderna, el movimiento se hace primordial para la danza, aunque ello llevó al desarrollo de una amplia variedad de estilos y técnicas dancísticas, de modo que, en lo sucesivo, el movimiento siguió siendo todavía el fundamento ontológico de la danza. Sin embargo, en la década de los noventa, surge un movimiento llamado “danza conceptual” o “no danza” que propone un nuevo enfoque o paradigma ontológico de la danza. Lepecki habla del “agotamiento de la danza” en referencia al “desgaste” cinético que la danza había generado en su esencia ontológica. Una nueva generación de “coreógrafos”, que a través de propuestas escénicas en las que no se hacía uso del movimiento o, en todo caso, en las que el movimiento no era el rasgo distintivo principal, aparecieron en el medio dancístico como los innovadores de una nueva forma de entender el cuerpo del bailarín, con lo que dejaban de lado la característica cinestésica de la danza:

[...] si la coreografía surge en la Modernidad temprana para remecanizar el cuerpo de manera que pueda *representarse a sí mismo* como un total *ser que genera movimiento*, tal vez el reciente concepto de agotamiento de la danza, como una pura exhibición del movimiento ininterrumpido, forma parte de una crítica general de esta forma de disciplinamiento de la subjetividad, de constitución del ser. [...] en ese sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la Modernidad. Es empujar hacia su límite crítico el modo en que la Modernidad crea y da preponderancia a una subjetividad cinética (Lepecki 2006: 24).

La mayoría de estas nuevas formas de entender la danza se vio fuertemente influenciada por argumentos teóricos post-estructuralistas y post-modernistas (las teorías de Foucault y Derrida fueron, insistentemente, tomados como marco teórico para la mayoría de estas propuestas) que ofrecían un enfoque del cuerpo desde ámbitos principalmente sociales, culturales y políticos, relegando a un segundo plano su rasgo cinestésico inherente. Como mencionamos anteriormente, la danza contemporánea comprende una multiplicidad de propuestas que incluyen estas nuevas formas de entender y concebir a la danza escénica, como la “No danza”. Hemos mencionado brevemente la distinción ontológica que apareció con la danza moderna y que continúa en gran parte de la producción dancística mundial (la de tener al movimiento como principal rasgo distintivo) para aclarar que nuestro trabajo se limita solo al potencial comunicativo en aquellas propuestas dancísticas contemporáneas, que más allá del estilo, técnica o tratamiento especial que den al trabajo creativo coreográfico, aún tienen al movimiento como su principal medio de relación con la audiencia. Nuestro objeto de estudio no es plantear una definición de la danza; sin embargo, es importante mencionarlo para delimitar el tipo de danza al cual nos referimos. En este sentido, preferimos el concepto que Louppe hace de la danza contemporánea. Ella sostiene que la danza contemporánea es una sola,

a partir del surgimiento de la Danza Moderna “en un marco de creación en el que coreógrafo, bailarín y pensador no solo inventa una estética espectacular, sino un cuerpo, una práctica, una teoría, un lenguaje motor. Se trata de la familia de los *fundadores*” (2011: 24). La esencia de la danza reside en la capacidad de afectar al espectador mediante el movimiento del cuerpo, el cual no está definido por un estilo, técnica o forma en particular, sino por “valores” que siempre estarán en relación con un proyecto individual.

[...] para mí no existe más que una danza contemporánea, desde el momento en que la idea de un lenguaje gestual no transmitido surgió a comienzos del siglo XX; más aún, a través de todas las escuelas, encuentro, tal vez no las mismas opciones estéticas, sino los mismos *valores*; valores que son sometidos a tratamientos a veces opuestos, pero a través de ellos siempre reconocibles [como] la individualización de un cuerpo y de un gesto sin modelo, que expresa una identidad o un proyecto irremplazable (2011: 39).

Estos valores no están limitados por un principio estético, aunque la estética de las diversas propuestas contemporáneas tienen en común que reflejan un acto intencional consecuente con una visión particular de la danza y, por lo tanto, del cuerpo. Más bien, consideramos que el movimiento es un rasgo constitutivo de la danza más allá de las estéticas y estilos, y ha sido abordado desde sus múltiples posibilidades, lo cual implica que estas estéticas pueden ser opuestas; sin embargo, todas ellas hacen de lo corporal y cinestésico su principal vínculo comunicativo.

Teniendo en cuenta lo mencionado surge la interrogante central de este trabajo: ¿de qué modo es posible que los ámbitos sensoriales y cinestésicos del bailarín puedan generar un sentido en la percepción del espectador? Para responder a esta interrogante, proponemos al movimiento como el principal medio comunicativo del cuerpo, en danza escénica, en tanto la entendamos como una experiencia perceptiva compartida. Para tal efecto, hago un análisis fenomenológico de los componentes sensoriales y cinestésicos del cuerpo que otorgan al movimiento un potencial expresivo basado en su inherente carácter cualitativo; a partir de ello, podemos entender la diversidad expresiva y estética que admite la danza contemporánea hoy en día; además de entenderla como un arte que afecta la percepción del espectador desde un ámbito más cercano a lo corporal y sensitivo, que a lo narrativo, figurativo o lingüo-formal. Desde esta perspectiva, el concepto fenomenológico de la empatía es fundamental, ya que nos ayuda a explicar la constitución de sentido en la percepción del espectador, poniendo en relevancia el

encuentro entre la experiencia en primera persona de este, como observador, y la expresividad potencial que conlleva el movimiento del bailarín.



## **CAPÍTULO PRIMERO**

### **CONSTITUCIÓN DE SENTIDO: PERCEPCIÓN Y MOVIMIENTO**

En este capítulo, mostramos en qué sentido el movimiento es un aspecto fundamental del proceso cognitivo humano a partir del análisis que la fenomenología hace de la percepción y la conciencia. Sobre estos fundamentos, proponemos entender el movimiento como un complejo medio de comunicación que la danza escénica usa para establecer un vínculo entre bailarines y espectadores. Como hemos señalado en la introducción, tomamos este enfoque porque, para mostrar cómo se constituye el sentido, esto es, los significados, valores, fines que le damos al mundo, la fenomenología replantea la forma en que concebimos al cuerpo humano y su relación con la mente y el mundo mismo, lo que, por consiguiente, lleva a analizar y replantear la actividad de la percepción. Una de las consecuencias de este enfoque es el considerar al sujeto como un todo integrado por sistemas que interactúan de modos transversales. Se entiende, así, al cuerpo humano fuera del enfoque mecanicista del pensamiento occidental que, sobre todo desde el dualismo de la filosofía moderna, lo subyuga a la mente. Estos estudios abordan la mente como parte de un todo integrado, es decir, como una conciencia encarnada, de modo que el complejo e intrincado concepto de percepción, cuya estructura *a priori* trata de mostrar la fenomenología, no se puede entender más en el esquema dualista de mente y cuerpo. Muchos de los textos que tomamos como referencia y punto de partida apoyan sus conclusiones en investigaciones provenientes de disciplinas diversas como la neurociencia, la psicología cognitiva, la neurobiología, entre otros. Sin embargo, este estudio no pretende ahondar en temas filosóficos o científicos puramente. Más bien, hago una selección de conceptos que considero de suma relevancia para el entendimiento de la percepción, su estructura y funcionamiento, así como para el esclarecimiento de la relación entre movimiento, cinestesia, propiocepción, conciencia y conocimiento. Como veremos, los conceptos que acabamos de mencionar implican transversalmente los de sensación y emoción. Su aclaración y la comprensión de su relevancia en la constitución del sentido del mundo nos permitirán mostrar la posibilidad o potencia comunicativa del movimiento en danza escénica, el cual abarca canales o sistemas que se alejan de modos de comunicación limitados por la racionalidad o enfoques puramente semióticos y lingüo-formales.

## 1.1. La conciencia encarnada o cuerpo anímico

Si en este preciso momento le pido al lector que conteste dos preguntas<sup>3</sup>: ¿qué estás haciendo y qué percibes?, seguramente responderá de modo inmediato: “estoy leyendo”, aunque es claro que, para responder a la segunda pregunta, es necesario poner en pausa la atención a la lectura (y el intento de entender lo que el texto dice) para focalizarla en los objetos que rodean al lector y que este capta a través de sus *sentidos*. Quien intente responder esas preguntas realizará toda una serie de *movimientos* (incluyendo micromovimientos como los oculares) para dirigir su atención a las innumerables formas en las que su cuerpo se ve afectado en ese *momento*: por el roce de partes del cuerpo con la ropa, el aire del medio ambiente, la calidad de la luz, el papel o pantalla en que se presentan los signos escritos, los apoyos del propio cuerpo (silla, piso o pared), detalles específicos del ambiente que rodea, etc. En otras palabras, la persona dirigirá su actividad perceptiva a los objetos que la rodean para, así, ampliar la *conciencia* de lo que está *experimentando*. Pero, al hacer eso, no solo percibirá el mundo externo, sino también su propio cuerpo, su posición física condicionada por los apoyos que le generan, por ejemplo, comodidad o incomodidad. Con este último señalamiento, tomamos al cuerpo como punto de partida para entender el modo en que la percepción, la conciencia y el movimiento funcionan e interactúan en la vida diaria. A partir de ello, estableceremos analogías con la experiencia perceptiva dancística tanto del que baila como del que la observa.

Las interrogantes con que doy inicio al presente subcapítulo nos llevan a incorporar a nuestra actividad perceptiva de conciencia (*conciencia activa*) elementos que, en nuestro diario transcurrir, generalmente pasan inadvertidos o inconscientes (*conciencia pasiva*). Este punto será desarrollado con mayor amplitud más adelante; sin embargo, me parece pertinente mencionarlo ahora para enfatizar, una vez más, que estamos partiendo de la experiencia y vivencia inmediata del propio cuerpo para reflexionar sobre sus aspectos constitutivos y comunicativos, los cuales son inherentes a la danza misma. En las últimas décadas, muchas disciplinas que tienen como objeto de estudio el conocimiento<sup>4</sup> y la comunicación, tanto filosóficas, antropológicas como ciencias naturales, han dado un sorprendente giro hacia el

<sup>3</sup> Al plantear una pregunta para dar inicio al desarrollo de un tema, sigo el modelo de algunos autores como Nöe, Gallagher y Zahavi, Matsumi, entre otros. Con ello, lo que busco es abordar los conceptos de percepción, conocimiento, experiencia y fenomenología de modo tal que, precisamente, el lector sea partícipe de la experiencia de la que hablan los argumentos que plantearé, es decir, que los viva en primera persona.

<sup>4</sup> Nos referimos a un conocimiento de habilidades sensoriomotrices explicado por un “enfoque activo de la percepción” (Nöe: 2011). Este concepto se desarrolla con amplitud en el apartado sobre las cinestésias (1.2).



cuerpo, replanteando la naturaleza constitutiva del ser humano, es decir, abordan al cuerpo como aspecto fundamental en el proceso de conocimiento o constitución del sentido de los objetos con los que nos relacionamos, sean reales o ideales. Este replanteamiento implica un cambio de perspectiva para hacer énfasis en “el cuerpo como un medio que une o relaciona materialidad-espiritualidad, sensación-cognición y yo-mundo” (Alarcón 2016: 2). De modo que se destaca un entrelazamiento entre estos conceptos tal como los experimentamos en la vida diaria (Gallagher y Zahavi 2008, Sheets-Johnstone 2015, Matsumi 2002, Nöe 2006). Mente y cuerpo trabajan no solo de modo simultáneo, sino que, en las experiencias que como seres humanos tenemos en el mundo con las cosas, los otros y con uno mismo, estos se interconectan de tal manera que concebirlos como aspectos separados y/o relacionados por una simple causalidad y relación jerárquica es insuficiente para entender su naturaleza y modos de desempeño transversales e interdependientes. “Como Husserl ya señaló en *Investigaciones lógicas*, toda la división fácil entre el interior y el exterior tiene su origen en una ingenua metafísica de sentido común y es fenomenológicamente sospechosa e inapropiada cuando se trata de entender la naturaleza de la conciencia” (Gallagher y Zahavi 2008: 19), es decir, es ingenuo pensar en términos y categorías absolutas, como cuando, por ejemplo, se afirma que “la conciencia está dentro de la mente y el mundo afuera” (Gallagher y Zahavi 2008: 19). Abandonar esa perspectiva dualista para entender el cuerpo a partir de su naturaleza perceptiva nos lleva a establecer una serie de relaciones y equivalencias entre movimiento y percepción. Aquí subrayo algo fundamental para la fenomenología y para esta tesis: con el fin de preguntarnos sobre el cuerpo mismo en la vida cotidiana y en la danza escénica, seguimos el lema de Husserl de ir “a las cosas mismas”, de modo que tomamos como punto de partida “la experiencia del cuerpo vivido”. Así, nos basaremos en la fenomenología de Husserl, que, como método filosófico, nos permite comprender cómo se constituye el sentido y la validez del mundo, y, por lo tanto, de nosotros mismos, poniendo especial atención a la percepción, de manera que, a través de este entendimiento, sea posible esclarecer la potencia comunicativa del movimiento en danza escénica.

Siendo consecuentes con lo que acabamos de mencionar, seguimos el enfoque fenomenológico que Sheets-Johnstone hace sobre este arte. Ella sostiene que la danza, como arte eminentemente efímero, es un fenómeno que percibimos en tanto lo “experimentamos” (en el sentido de entrar en contacto con este fenómeno en la amplitud de sus posibilidades) (Sheets-Johnstone 2015). Por lo tanto, es la experiencia vivida de un cuerpo consciente o una conciencia corpórea, tanto del que danza como del que la capta. La danza es y existe en tanto es realizada y vivida en un

momento dado. Es lo que se nos presenta o aparece en ese momento. Cualquier conjetura o juicio de valor sobre un espectáculo de danza, antes o después de su interpretación, será solo un conjunto de conceptos con los que se trata de describirlo, sea como recuerdo o expectativa, es decir, será un conocimiento de segunda mano, no inmediato. La danza es un fenómeno creado en el momento en que es experimentado y vivido. Se trata de un dinámico y cohesivo flujo de energía. En efecto, cuando un bailarín va a bailar (ya sea improvisando o siguiendo un repertorio), lo que existe es una estructura dinámica latente en su “cuerpo-memoria”, pero la danza misma aún no existe, existe en el momento de la experiencia dancística misma (2015: 1-6). La danza encuentra en la fenomenología una valiosa herramienta de análisis; Sonda Fraleigh se refiere a esta como una disciplina que “depende de la experiencia inmediata, pero incluye más. Espera llegar al significado a través de las perspectivas del fenómeno de las experiencias (danza en este caso) que pueden ser comunicada” (1998: 135). El enfoque fenomenológico de esta autora es muy común en diversos escritos relacionados con la danza, precisamente por esta nueva valoración del cuerpo y su comprensión como *a priori* constitutivo de la subjetividad y su modo de ser en el mundo.

Edmund Husserl sentó las bases metodológicas y conceptuales sobre las cuales importantes filósofos como Max Scheler, Martin Heidegger, Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, entre otros, desarrollaron sus teorías, que son la base de muchos estudios actuales sobre percepción, movimiento y danza, y que, por supuesto, tomamos como referentes importantes para este trabajo. Husserl se dio cuenta de que las cosas o, mejor, los objetos que experimentamos —sean reales, como la mesa en la que me apoyo, o ideales como el número cuatro— no tienen sentido por sí mismos. Los sentidos de los objetos, sus significados y valores, no son independientes de los sujetos, sino que son producidos por alguien que percibe esos objetos y siente sus valores. De modo general, el mundo solo tiene sentido en tanto este es producto de la conciencia. Así, Husserl hizo de la filosofía una reflexión radical sobre la experiencia en general para entender y mostrar cómo constituimos el sentido y validez del mundo. Para dar cuenta de su origen, es necesario “poner entre paréntesis” el mundo tal cual lo conocemos, esto es, abandonar nuestra actitud natural cotidiana para convertir las vivencias de la conciencia en “fenómenos” (fenómeno es todo aquello que se nos presenta después de la efectuación de la *epoché*<sup>5</sup>). De esta manera, Husserl muestra que la conciencia es siempre

---

<sup>5</sup> Husserl tiene como objetivo de su filosofía fenomenológica hacer evidente la fuente y sentido de la validez del mundo, es decir, lo que llama “subjetividad trascendental”. Para ello, establece un método con los siguientes pasos: la *epoché*, la *reducción fenomenológico-trascendental* y los *análisis intencionales*, que aplican la *intuición eidética*.

conciencia de algo, rasgo *a priori* que llama “intencionalidad”. Es por este rasgo que la subjetividad es trascendental, lo que significa que somos “subjetividades constituyentes” (Walton 2015: 31). Así pues, de acuerdo con el descubrimiento del *a priori* de la correlación intencional, por la cual no hay objeto sin sujeto y viceversa, ningún objeto puede tener sentido apartado de la conciencia de alguien que lo aprehende.

Ahora bien, otro rasgo *a priori* de la subjetividad trascendental es la corporalidad. Pero, ¿qué significa eso? ¿Tenemos un cuerpo o somos un cuerpo? ¿Tenemos una mente o somos una mente? ¿Mi cerebro es mi mente? ¿Es el cuerpo simple materia funcional al servicio de un espíritu? Una respuesta fenomenológica a tales interrogantes supone una consideración holística que entrelace estos conceptos y muestre la dimensión protagónica del cuerpo en el proceso de constitución de sentido. Respeto a esto, Gallagher y Zahavi dicen:

El cuerpo se considera un principio constitutivo o trascendental, precisamente porque está involucrado en la posibilidad misma de la experiencia. Está profundamente implicado en nuestra relación con el mundo, en nuestra relación con los demás y en nuestra autorrealización, y su análisis, por consiguiente, resulta crucial para nuestra comprensión de la relación mente-mundo, para nuestra comprensión de la relación entre el yo y el otro, y para nuestra comprensión de la relación mente-cuerpo (2008: 135).

Así mismo, Maurice Merleau-Ponty señala que “la unión del alma y del cuerpo no viene sellada por un decreto arbitrario entre dos términos exteriores: uno el objeto y el otro el sujeto, esta unión se consume por el movimiento de la existencia” (1993: 107). En nuestra interacción con el entorno, somos una unidad integral, de modo que el cuerpo no es una “parte” o “elemento” de esa unidad que sería manejado por una mente disociada de él.

Al cuestionar la polaridad excluyente sujeto-objeto o su equivalente cuerpo-mente avanzamos hacia un nuevo espacio cognitivo. Ya no se trata de indicar nuevos lugares en el viejo mapa de la modernidad, sino que los desarrollos contemporáneos exigen la construcción de un nuevo espacio cognitivo donde cuerpo-mente, sujeto-objeto, materia-energía son pares correlacionados y no oposiciones de términos independientes (Najmanovich 2011: 2).

---

*Epojé* es un término griego que significa “suspensión del juicio”. Esta es necesaria porque, si queremos, retornar a las cosas mismas, es decir, a los fenómenos tal como se nos presentan, debemos dejar de lado las teorías científicas así como los presupuestos cotidianos de la actitud natural cotidiana. Así, con la *epojé*, el fenomenólogo pone “entre paréntesis” la “tesis general de la actitud natural”, es decir, la creencia originaria en la existencia e independencia del mundo. Cumplido este primer paso metodológico, la reducción fenomenológico-trascendental permite reconducir nuestra atención de los objetos de experiencia a la experiencia subjetiva del objeto, es decir, a las vivencias de la propia subjetividad. Finalmente, los análisis intencionales reconducen la mirada del fenomenólogo a la esencia de toda subjetividad o conciencia en general, esto es, a su estructura *a priori*. Para entender de un modo sencillo el método fenomenológico, se puede consultar Gallagher y Zahavi 2008: 19-28, y San Martín 1987: 45-81.

Estos son solo algunos autores, entre los muchos investigadores que, desde diversas disciplinas, proponen un criterio integrador y sostienen que la separación entre alma y cuerpo existe solo para quien tiene un afán clasificatorio (y quiere facilitar su definición y comprensión), pero, en la práctica y vida diaria, están articulados de formas complejas. Somos una *conciencia encarnada, corporalidad consciente* o, como lo prefiere Sheets-Johnstone siguiendo a Husserl, un cuerpo anímico (2011: 115), cuya existencia implica una interacción compleja con el mundo y con los otros, lo cual no da cabida a un entendimiento basado en meras relaciones causales y neurofisiológicas, sino que su comprensión exige considerar relaciones “transfusionales” en las que mente y cuerpo operan de modos multidimensionales. Así, por ejemplo, la psicología cognitiva recurre a la fenomenología para explicar el concepto de conciencia y concluye que “el término conciencia fenomenológica se refiere a la experiencia subjetiva que ocurre en una realidad psíquica, lo que significa que esa realidad es sentida por el organismo. Por tanto, existir en el mundo (...) significa existir como algo sintiente”<sup>6</sup>.

### **1.1.1. El tacto: principio integrador del cuerpo-Leib**

En el capítulo referente a “La constitución de la realidad anímica a través del cuerpo” del segundo libro de las *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1997: 183-201), conocido como *Ideas II*, Husserl reflexiona sobre la constitución del cuerpo orgánico como entidad material a partir de la percepción que el propio ser viviente tiene de este. El cuerpo como órgano perceptivo con el cual uno se relaciona con el mundo también es el medio por el cual uno se percibe a sí mismo. El cuerpo es una “unidad físico-estesiológica” (1997: 195), en la que experimentamos las sensaciones en los diversos campos de sensación (visual, táctil, auditivo, etc.). Esta experiencia nos posibilita una “aprehensión simultánea”, ya que, cuando percibo a los objetos del entorno, también co-percibo mi propio cuerpo. Esto explica que Husserl enfoque su análisis en el sentido del tacto, ya que con este, a diferencia de los demás, el ser humano tiene una doble posibilidad: la acción de tocar implica, necesariamente, el ser tocado. Cuando Husserl usa el ejemplo de una mano que toca a la otra (1997: 185), hace evidente que en las sensaciones táctiles se establece una “doble aprehensión perceptiva” (1997: 189), por la cual el cuerpo se constituye como objeto-material tocado,

<sup>6</sup> Asnar Casanova, Antonio. “La conciencia fenomenológica y la subjetividad” Recuperado de <http://www.ub.edu/pal/node/128> (15 de Julio de 2009).



sentido y percibido, y, al mismo tiempo, como cuerpo que siente, toca y percibe un objeto-material que es el mismo cuerpo. Este *fenómeno* no sucede, por ejemplo, con el sentido de la vista, ya que yo puedo mirar mi propio cuerpo, pero la parte que miro no mira mi ojo —por así decirlo— y lo mismo ocurre con los demás sentidos. Así pues, el sentido del tacto implica una percepción recíproca ausente en el resto de los sentidos. Cabe destacar que es claro que la duplicidad del tacto no se reduce a la experiencia de una parte del cuerpo que toca otra, sino que también cuando el cuerpo toca una cosa puede percibirse a sí mismo además de percibir las cualidades físicas de la cosa tocada. Con el sentido del tacto, empezamos a dilucidar una serie de aspectos esenciales del cuerpo que lo elevan a la categoría de aspecto constitutivo del sentido de la realidad, al revelarse como esa delicada y ambigua línea fronteriza entre lo que capta y lo captado. Como lo señala Serrano de Haro a propósito de su análisis de las teorías de Husserl sobre la corporalidad como rasgo *a priori* de la subjetividad o conciencia trascendental: “El cuerpo humano parece ocupar, en efecto, un dominio fronterizo entre distintas regiones del ser: es realidad física y realidad que se siente; es un tipo de cosa que no presenta propiedades distintivas, pero es a la vez todo orgánico e incluso instrumental al servicio del yo que lo anima y mueve” (Serrano de Haro 1997: 186).

Husserl reflexiona sobre esta posibilidad de aprehensión simultánea que distingue a la tactilidad de un modo determinante con respecto a los demás sentidos, ya que su análisis nos permite entender, en buena cuenta, cómo constituimos el significado de las cosas que nos rodean y de los otros. Hay algo esencial en este análisis: las sensaciones táctiles implican una “localización específica” en alguna parte del cuerpo (Husserl 1997: 187); es decir, el cuerpo como órgano táctil, al entrar en contacto con una cosa, la siente en un punto específico del mismo. Husserl se refiere a esta experiencia con el término de *ubiestesias*, que entiende como “sucesos corporales específicos” del tacto (Husserl 1997: 186). Podemos decir, entonces, que la especificidad de las ubiestesias consiste en que son sensaciones localizadas en puntos específicos del “cuerpo orgánico” (Husserl 1997: 184) como resultado de la relación con el mundo. Además, entre las relaciones sensoriales con las que nuestros sentidos nos relacionan con el mundo, las ubiestesias son fundamentales para la constitución del cuerpo orgánico: “el cuerpo solo puede constituirse primigeniamente como tal en la tactilidad” (Husserl 2010: 190). El autor aclara que, cuando habla de primigenio, se refiere al conocimiento del objeto-cosa por la “intuición simple de la experiencia” (Husserl 1997: 190) que el contacto con este nos revela<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Husserl usa el término intuición para referirse a cierto aspecto de conocimiento del mundo que consiste en que la vivencia de conocimiento no solo refiere, se dirige o mienta al objeto, sino que este es dado en la vivencia



Cabe hacer énfasis en otra diferencia importante entre el tacto y la vista: cada *cosa material* que vemos es palpable, y es a través de este conocimiento primigenio del objeto que, luego, la vista establece un conocimiento del mismo, ya como cosa visible<sup>8</sup>. Al reflexionar sobre el sentido del tacto como órgano perceptivo, como dador de aspectos o cualidades de las cosas del mundo que me rodea y de mí mismo, me doy cuenta de que es un campo sensitivo que me permite percibir táctilmente a través de todo mi cuerpo; por lo tanto, cada parte de mi cuerpo es susceptible de tocar y ser tocada. Pensemos en los demás sentidos y veremos que el órgano sensitivo que le corresponde siempre tiene una ubicación en especial; en cambio, la piel como órgano sensitivo táctil envuelve todo el cuerpo. El campo sensitivo táctil, salvo anomalías perceptivas, nunca lo puedo suprimir, suspender o anular, como sí es posible, en mayor o menor medida, con los demás sentidos (puedo cerrar los ojos, taparme los oídos o suspender la respiración); en cambio, por la tactilidad “(...) el cuerpo está [siempre en contacto con] un entorno mundano material [...] y nunca puedo eliminar la presencia continua del mundo a través del contacto de mi cuerpo con la superficie que toca y que le sostiene” (San Martín 2010: 176). Este filósofo denomina esta característica de las ubiestesias como una “comunidad de base” (2010: 176) que nos conecta con lo material externo a nosotros, es decir —y vuelvo a insistir—, con el mundo que nos rodea. Es a través del cuerpo y específicamente del tacto (aunque aquí también hay que considerar las cinestesias y la propiocepción como veremos más adelante) que la conciencia se percibe y se encuentra en ese mundo circundante del cual somos parte.

En suma, hasta el momento, podemos afirmar que el cuerpo se constituye primigeniamente como tal, a través de las ubiestesias, esto es, las sensaciones táctiles específicamente localizadas en una parte del cuerpo, mediante las cuales no solo me relaciono con las cosas del mundo al tocarlas y sentir su textura, forma, etc., sino que también me percibo a mí mismo. A partir de lo dicho, podemos explicitar y entender los dos aspectos, facetas o ámbitos que Husserl distingue en el cuerpo (distinción hecha solo para facilitar su análisis): por un lado,

---

misma de modo concordante. Distingue dos formas: la intuición sensible y la categorial. La primera se realiza mediante los sentidos y su objeto es siempre algo existente e individual; la segunda, fundada en la anterior, tiene como objeto algo ideal y general: se trata de la aprehensión de conceptos, como cuando captamos intelectualmente la relación de igualdad en el juicio  $2+2=4$  (San Martín 1987: 49). Entre las intuiciones categoriales, está la intuición eidética, la cual permite la reconducción de la mirada del fenomenólogo a los rasgos invariantes del fenómeno que estudia (véase la nota 4). Nuestra investigación se concentra, claro está, en la intuición sensible.

<sup>8</sup> Básicamente nos referimos a que la visión requiere una estrecha integración con el movimiento para que sea funcional. Este tópico lo desarrollamos con mayor atención en el apartado 1.2.1: El movimiento: experiencia y conocimiento en acción.

tenemos *el cuerpo* o *Körper*, expresión que refiere al cuerpo físico y material inmerso en un entorno con el que comparte algunas de estas características. Es esa “realidad material que se mueve y está localizada en un espacio inmerso dentro de un sistema de causalidad, como todas las cosas del mundo” (San Martín 1987: 95), y que es el principal objeto de estudio de la medicina, por ejemplo. A ese cuerpo pertenecen todos los sistemas que están formados por elementos puramente físicos, químicos, fisiológicos, etc. Por otro lado, está el cuerpo en su sentido holístico e integral: *el soma* o *Leib*, al que San Martín se refiere como “cuerpo-soma, es decir [como cuerpo] animado de campos sensitivos y con un conocimiento interno” (1987: 95). Somos, pues, cuerpos somáticos (*Leibkörper*), una totalidad que aprehendemos de modo empático en los otros seres humanos. Este concepto de soma es fundamental para nuestro análisis, ya que con él reforzamos la comprensión de un “cuerpo que se constituye como mediador de esa comunidad de base, por tanto, como el punto de partida de la presencia del mundo, pero a la vez, el punto de partida de la vida consciente, tal como dice Husserl: que el cuerpo vivido —lo que él llama *Leib* y Ortega el intracuerpo, es decir la carne— da la materia para la conciencia” (San Martín 2010: 178). En efecto, este “*cuerpo Leib*”, este *cuerpo vivo y vivido*, esta *carne* es la que experimentamos día a día en primera persona, pero también *análogamente* en los otros, en las personas con las que interactuamos cotidianamente<sup>9</sup>; por lo tanto, es el cuerpo que experimentamos y percibimos en la danza. Si en este momento evocamos a las personas, amigos y/o familiares con los que compartimos nuestra vida, no evocamos meras conciencias o entes abstractos, tampoco evocamos puras materias físicas y objetuales, sino unidades complejas, seres humanos a los que, pasivamente o de modo subconsciente, les concedemos nuestras mismas características primigenias con las que experimentamos y sentimos las cosas del mundo.

Así pues, el enfoque fenomenológico de la experiencia táctil nos proporciona una puerta de entrada para entender el cuerpo como rasgo *a priori* constitutivo de ese todo integrado que somos los seres humanos. Es un primer paso que permite entender el carácter fundamental del cuerpo en la constitución la conciencia. Reflexionar sobre nuestra diaria experiencia táctil nos permite, pues, comprender lo que es la conciencia encarnada o el yo anímico. En su análisis de la tactilidad, el cual sigue un enfoque husserliano, Serrano de Haro nos dice que “[...]el campo táctil de los datos sensitivos es, desde luego, conciencia de punta a cabo [...], ya fuera como eslabón perdido entre la conciencia y el mundo” (1997: 206). Por su parte, sobre el concepto

---

<sup>9</sup> Como veremos, esta experiencia analógica del cuerpo ajeno corresponde a la empatía, tema sustancial que explicaremos en el segundo capítulo.

husserliano de ubiestesias y la naturaleza doblemente aprehensiva del tacto, San Martín enfatiza la idea de carne al subrayar que, entre las sensaciones más fuertes y destacables que tenemos por el tacto, se encuentran el dolor y el placer que, como polos extremos, son sentimientos sensibles arraigados a una serie de sensaciones que el contacto con el mundo nos proporciona<sup>10</sup>. No solo percibo un aspecto del entorno de modo puntual en una parte del cuerpo, sino que ese punto de contacto me da cuenta de lo externo y de mí mismo cuerpo inevitablemente. No solo me “auto-objetivizo” (San Martín 2010: 174), sino que “en el tacto, la conciencia se asoma al cuerpo” (Serrano de Haro 2008: 207). Así pues, el cuerpo comparte con las cosas del mundo el ser una entidad física y material, pero al mismo tiempo es ese *rasgo constitutivo a priori* de la conciencia encarnada. Se trata, pues de ese “cuerpo somático” o, como también se traduce, “cuerpo corporal” (*Leibkörper*), término usado por Husserl para enfatizar la compleja unidad que somos. En adelante, nos referiremos al “cuerpo” entendido como soma, carne o cuerpo orgánico.

Por supuesto que el sentido del tacto lleva implícito, como todos los órganos sensitivos y perceptivos con los cuales nos relacionamos con el entorno, elementos fisiológicos, químicos y neuronales que las ciencias naturales tienen como principal objeto de estudio; sin embargo, no es posible comprender la naturaleza holística de nosotros mismos como seres integrados a un medio exclusivamente desde ese enfoque; más aún si lo entendemos como la base que nos posibilita una comunicación irreductible a enfoques puramente racionales o conceptuales en el sentido común de la palabra.

### **1.1.2. Intencionalidad, propiocepción y movimiento**

Ahora bien, la experiencia unificadora y múltiple que el sentido del tacto implica es algo que se extiende a todas las demás funciones del acto cognitivo de percepción, no por la doble aprehensión de las ubiestesias, sino por la simultaneidad de procesos. Este es el caso de la tactilidad y movimiento, ya que, en nuestra diaria experiencia práctica, casi siempre, tocamos los objetos que nos rodean involucrando movimientos corporales. El movimiento del propio

<sup>10</sup> San Martín ofrece un ejemplo sumamente didáctico al hablar del cuerpo-carne en el sentido católico. Es ese cuerpo que vive, siente y experimenta placer, dolor o sufrimiento, y que es objeto de la condena a “los placeres de la carne”. Esta condena, desde los preceptos religiosos católicos, no se refiere al aspecto físico mundano, sino a lo que las sensaciones de este conlleva. Justamente es el cuerpo vivido, el cuerpo *Leib*, el que se sabe y se siente, ese cuerpo conciencia o conciencia encarnada en el sentido integrador de la palabra.

cuerpo es imprescindible, ya sea para aproximarnos a los objetos o para manipularlos, y si nos remitimos a las preguntas con las que iniciamos el capítulo, que apuntan a reflexionar sobre los modos de conciencia o experiencia del movimiento, notaremos que la mayoría de veces no reparamos de un modo directo y consciente en los movimientos que realizamos. Sin embargo, el movimiento hace posible la experiencia de nuevos campos sensitivos en el proceso del acto perceptivo.

Como hemos mencionado ya, en el análisis husserliano de la subjetividad, la conciencia en general es intencional. Siempre está dirigida a algo o a alguien. Cuando Husserl habla de intencionalidad y de conciencia, lo hace en un sentido muy amplio, es decir, abarca diversos niveles y aspectos constitutivos de la vida de la conciencia. La intencionalidad no se refiere solo a lo que mi conciencia de modo activo y focalizado atiende, sino a todo aquello con lo que mi yo está en relación en un momento dado, es decir, con todo aquello que nos afecta, sin que haya una participación activa del yo en esa experiencia. Husserl llama a este estrato de la vida subjetiva “conciencia pasiva” o “pre-reflexiva”. Por lo tanto, la intencionalidad no se restringe a la conciencia activa, sino que hay una intencionalidad instintiva, propia de la conciencia pasiva. Casi toda manifestación del yo implica movimientos, pero, en la mayoría de los casos, los realizamos en el modo de conciencia pasiva o pre-reflexiva. Ahora bien, las vivencias intencionales tienen múltiples modos de dirigirse a su objeto. Percibir, recordar, amar, odiar, reflexionar, etc. son modos de vivencias intencionales, entre las cuales la percepción tiene una importancia primordial, ya que esta nos pone en contacto con los objetos del entorno de modo directo y tangible. “La primacía se debe a que la percepción nos presenta el objeto en carne y hueso (*leibhaft*), es decir, en persona, en su presencia y sin intermediarios” (Walton 2015: 43). El enfoque fenomenológico de la percepción es fundamental en nuestro estudio, ya que, para que la conciencia encarnada constituya un sentido del objeto dado en la percepción, es necesario que se entrelace con el movimiento. Los datos de sensación, aprehendidos en una experiencia perceptiva, involucran el movimiento vivo del cuerpo. Dichos datos se enmarcan en diversos actos intencionales con los que la conciencia encarnada (de modo pasivo o activo) se manifiesta, relaciona y constituye la realidad del mundo. Por ello, hablar de la naturaleza constitutiva del movimiento es una manera de decir que el cuerpo propio es un *a priori* de la subjetividad constituyente del sentido de lo que experimentamos.

Así, percibimos el movimiento en estrecha vinculación con el sentido del tacto; sin embargo, el movimiento compromete otros aspectos de la conciencia encarnada; por ello, su naturaleza



es compleja y no podemos entenderla como meros actos reflejos. En relación con el ejemplo de una mano que toca a la otra, Husserl nos dice: “veo cómo se mueve mi mano, [...] siento sensaciones de movimiento, pero a una con sensaciones de tensión y táctiles” (Husserl 1997: 190). Dicho de otro modo, la percepción táctil es un proceso paralelo con la sensación de movimiento. No obstante, es importante acotar que el movimiento no se percibe con matices escalonados tan claros como los de temperatura y demás sensaciones táctiles en general (ya que el calor, presión, etc. se sienten a través de mayores escalas de matices o intensidad y están puntualmente localizados por las ubiestesias), sino que tiene una “localización bastante indeterminada” (Husserl 1997: 190). Esto, empero, no quiere decir que los movimientos “carecen de significación” (Husserl 1997: 190); más bien, implican una “unidad más íntima” entre el cuerpo que lo siente y la “cosa libremente movable” (Husserl 1997: 191), que es el propio cuerpo. El cuerpo tiene la capacidad de relacionarse con los objetos del mundo manipulándolos y moviéndolos, así como lo puede hacer consigo mismo, pero a diferencia de aquellos, el cuerpo como “cosa” es un “objeto movable de manera inmediata y espontánea” (Husserl 1997: 191). El cuerpo, como campo de localización de las sensaciones, se percibe y se mueve a sí mismo, es decir, es el “órgano de voluntad” (Husserl 1997: 193). La conciencia encarnada que somos no depende de algo externo o ajeno para moverse más que su propia voluntad. Así pues, la conciencia del cuerpo propio es la conciencia del “*yo puedo*” moverme libremente. Vemos que la génesis del movimiento involucra diversos campos de experiencia que complejizan su comprensión y que se pierden si solo se lo quiere explicar a partir de un aspecto fisiológico y mecánico o de uno intelectual y teórico.

Serrano de Haro hace una cuádruple caracterización del cuerpo a partir de las consideraciones de Husserl sobre este y la percepción (1997: 185-194). Ya hemos abordado algunas de esas características; sin embargo, me parece pertinente mencionarlas todas aquí para ahondar en esta particularidad holística del movimiento. En primer lugar, señala al cuerpo propio como “órgano de percepción de la realidad”: esto es, como aquel campo de los sentidos con los que capto el entorno. En segundo lugar, caracteriza al cuerpo como “realidad carencial y necesitada de atención”: el cuerpo demandante del mundo que lo rodea. “Una amplia gama de sensaciones internas, de afectos y pulsiones sensibles anuncia la necesidad siempre urgente del cuerpo y da cuenta de su satisfacción provisional: el cuerpo siempre quiere que lo cuiden, advertía Platón” (1997: 186). En tercer lugar, el cuerpo es “órgano de voluntad”: es decir, el “yo quiero” depende del “yo puedo” moverme espontáneamente. Finalmente, caracteriza al cuerpo como aquello que “es y aparece como manifestación del yo”: es el medio físico, pero vivido concretamente,



sensible, a través del cual soy y existo en el mundo. En este marco, la intencionalidad es el *a priori* de nuestra conciencia que nos permite comprender las diferentes aristas desde las que se puede atender a esa unidad cuerpo-mente, “[...] donde el cuerpo en la correlación intencional [...] es una unidad de sentido que aparece a múltiples actos representativos, afectivos y volitivos y en ellos se constituye” (1997: 188). Es pertinente mencionar, una vez más, que el movimiento debe su naturaleza constitutiva al hecho de que es la base sobre la cual el yo, como conciencia encarnada, da sentido, significado y valor al mundo.

Como centro de afección y campo de sensaciones, el cuerpo constituye un complejo sistema en el que la conciencia y su dinámica intencional configuran diversos modos en los que estos contenidos de sensación son sentidos y experimentados pasivamente. La intencionalidad con que me relaciono con este objeto percibido es fundamental para la constitución de sentido del objeto dado. Este sentido está determinado por la experiencia que la conciencia encarnada tiene del objeto, el cual “se legitima en virtud del tipo y el grado de coherencia de la experiencia” (Walton 2015: 39); es decir, “los contenidos de sensación no se conciben (necesariamente), en efecto, como el punto de contacto entre la conciencia y lo externo a ella, la línea fronteriza entre la autoconciencia y lo corporal y lo corpóreo” (Serrano de Haro 1997: 190-191), sino que estos van adquiriendo un sentido de acuerdo a la experiencia. La conciencia encarnada, en una constante experiencia perceptiva del entorno, va configurando esta síntesis de unidad, constituyendo un sentido a lo dado como real. El movimiento aparece como manifestación de múltiples procesos de percepción que son necesarios para poder dar sentido al mundo. Como veremos más adelante, entenderlo desde esta perspectiva es importante para poder valorar su incidencia en nuestra relación con otros seres humanos y, por lo tanto, su capacidad de *afectarnos* dentro del acto perceptivo dancístico.

Como ya lo hemos sugerido, en toda experiencia perceptiva referente al mundo externo, está potencialmente implícita una propiocepción, es decir, la percepción del cuerpo propio: “mi cuerpo es objeto de co-atención” (Serrano de Haro 1997: 188). Este es un punto muy importante para un enfoque que se detiene a observar la relación entre el accionar del cuerpo y las cosas con las que se involucra en un entorno temporal y espacial. Consideremos, siguiendo a Husserl, al “cuerpo como miembro del nexa causal” (1997: 199). Este autor entiende el movimiento del cuerpo propio como cosa material que uso para mover y modificar otras cosas materiales, lo cual conlleva toda una “sensación motriz” que aprehendo y percibo como resultado de esta acción sobre mí mismo. Estamos articulando este concepto husserliano con

el de propiocepción, que como veremos más adelante, es entendido como el *sentido del movimiento* de una conciencia encarnada que se percibe a sí misma desplegando movimientos a través de los cuales se relaciona con el entorno.

De acuerdo con el análisis de Serrano de Haro sobre la intencionalidad en tanto correlación entre mi yo encarnado y el entorno, comprendemos el movimiento como la *manifestación de* una serie de tomas de decisión que la conciencia encarnada va realizando en su diario existir, ser e interactuar con el medio que lo rodea; pero, además, como un aspecto esencial o rasgo *a priori* de la percepción en tanto proceso de constitución de sentido, que iremos exponiendo para entender el modo en que el cuerpo despliega todo un saber que no hay que entender en sentido teórico. Nuestro cuerpo es el principio primigenio por el cual damos valor y sentido al mundo. ¿Pero bajo qué modalidades de conciencia ejercemos este ser en movimiento que somos nosotros mismos? La “co-atención” del cuerpo propio de la que habla Serrano de Haro refiere a esa conciencia pasiva o pre-reflexiva a partir de la que distintos autores (Nöe, Zahavi, Sheets-Johnstone, Gallagher, entre otros) explican cómo nos movemos. También podemos decir que refiere a la intencionalidad por la cual se efectúa el movimiento del cuerpo en la experiencia diaria, cuya potencia comunicativa intrínseca queremos destacar en este trabajo. El tipo de intencionalidad del que se trata aquí es la intencionalidad instintiva que, como ya hemos señalado, pertenece al estrato pre-reflexivo o pasivo de la conciencia. Cuando Merleau-Ponty retoma la intencionalidad husserliana, justamente destaca, contra Kant, su carácter pre-teórico y, distanciándose de Husserl, su carácter pre-objetivante: “Lo que distingue la intencionalidad respecto de la relación kantiana con un objeto posible es que la unidad del mundo, antes de ser planteada por el conocimiento y en un acto de identificación expresa, se vive como estando ya hecha, como estando ya ahí” (Merleau-Ponty 1993: 17). Esto que ya está hecho es el resultado de la vivencia corporal pre-reflexiva del movimiento. “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 pre-objetivo cuya imperiosa unidad prescribe al conocimiento su meta” (Merleau-Ponty 1993: 17). Con esta última reflexión, nos asomamos al entendimiento de un *saber práctico* de la conciencia encarnada. Este saber implica la propiocepción y la conciencia pasiva del movimiento del propio cuerpo, pero antes de hablar específicamente de la propiocepción, que implícitamente ya hemos tocado al considerar el carácter doble del sentido del tacto, es importante detallar cómo opera este modo de conciencia pre-reflexiva.

“Auto-conciencia pre-reflexiva” es el término que Gallagher y Zahavi toman de Sartre para analizar este ámbito de la conciencia en el cual se efectúa el movimiento. La autoconciencia pre-reflexiva “(...) no es algo agregado a la experiencia, un estado mental adicional, sino más bien una característica intrínseca de la experiencia” (Gallagher y Zahavi 2018: 54). En este estrato de conciencia se basa la agencia de la voluntad sobre los objetos del mundo. Los autores ponen un ilustrativo ejemplo de una persona cuya intención es ir al banco y luego de compras para explicar que la gran mayoría de movimientos que este sujeto ha de realizar para cumplir su objetivo (como, por ejemplo, levantarse del asiento del escritorio, abrir la puerta, cambiar la dirección de su caminar para esquivar los muebles, etc.) no son objeto de la conciencia activa que está focalizada en sus “objetivos conscientes” de ir al banco y luego de compras (Gallagher y Zahavi 2008: 159-160). Nosotros casi nunca nos detenemos en reflexionar sobre nuestros movimientos, porque no es necesario para que este sea funcional a los “objetivos conscientes”. Sin embargo, es muy importante acotar que esta “auto-conciencia pre-reflexiva” no es un simple acto reflejo o un modo de conciencia inferior. “Al llamar *pre-reflexivo* al tipo de autoconciencia en cuestión, deseamos enfatizar que no implica un estado mental adicional de segundo orden que, de algún modo, se dirija de manera explícita hacia la experiencia en cuestión. Más bien, la autoconciencia debe entenderse como un rasgo intrínseco de la experiencia primaria” (Gallagher y Zahavi 2008: 46). Notamos que la conciencia encarnada siempre está percibiendo, evaluando y configurando sentidos según los cuales actúa y obra en el entorno. En este marco, se entrelazan potencialidad y libertad del cuerpo anímico; pero no de un modo vertical y jerárquico, en una relación del cuerpo que, en tanto máquina, estaría subyugado por la mente que lo controla, sino todo lo contrario: “el complemento esencial a la equivalencia yo-puedo con yo-muevo reside en que las cinestesis del yo integran sistemas fijos determinados, sistemas corporales o encarnados y se ensamblan en flujos sintéticos de las intenciones y los actos” (Serrano de Haro 1997: 198).

Como veremos más adelante, las cinestesis son las sensaciones del cuerpo en movimiento<sup>11</sup>. Ahora lo que queremos señalar es que el “yo puedo”, que se convierte en “yo muevo”, se efectúa dentro de diversos ámbitos de la percepción. Shawn Gallagher, en su libro *How the Body*

---

<sup>11</sup> Como mencionamos, el concepto de cinestesia será desarrollado con amplitud en la segunda parte del presente capítulo; sin embargo, es importante resaltar que, en la mayoría de textos, propiocepción y cinestesia son considerados sinónimos que significan “sentido del movimiento”. Como parte de nuestro proceso analítico, estamos restringiendo los procesos sensitivos del propio cuerpo y del entorno solo a la propiocepción, ya que consideramos que el concepto de cinestesia tiene un sentido más amplio y complejo. En todo caso, la propiocepción, como sentido del movimiento, es parte de las cinestesis, que tratamos por separado solo con fines didácticos.

*Shapes the Mind*, hace énfasis en dos sistemas según los cuales se engarzan autoconciencia, percepción y lenguaje en el movimiento. Estos son “la imagen corporal” y “el esquema corporal”<sup>12</sup>: “Una imagen corporal consiste en un sistema de percepciones, actitudes y creencias que pertenecen al propio cuerpo. En contraste, un esquema corporal es un sistema de capacidades sensoriales y motoras que funcionan sin conocimiento o la necesidad de monitoreo perceptivo” (Gallagher 2005: 24).

En cuanto al esquema corporal, las capacidades sensoriales y motoras se manifiestan a través de un movimiento con fines prácticos y funcionales: conducir un automóvil, subir las escaleras, tomar una taza de café, etc., es decir, la mayoría de actividades que realizamos en la vida cotidiana y que no implican una participación directa de la conciencia. Se trata del accionar del cuerpo en una constante interacción con el entorno, en la que, además, se destaca su naturaleza holística y correlativa a los objetos concretos con que se relaciona. Por otro lado, la imagen corporal funciona en el estrato de esa conciencia activa que me permite diferenciarme del entorno de un modo reflexivo así como desarrollar un “entendimiento conceptual” de nuestro cuerpo (lo incluye creencias de tipo cultural y científicas) (Gallagher 2005: 27) y poner en marcha el movimiento abstracto, que no se origina en una necesaria interacción con objetos reales del medio ambiente, sino que, precisamente, es producto de “recrear” y abstraer” los movimientos realizados, es decir, de atender de un modo reflexivo al movimiento del cuerpo, concientizando, de modo activo, sus alcances o posibilidades<sup>13</sup>.

[El movimiento abstracto] está pues, habituado por un poder de objetivación, por una *función simbólica*, es una *función representativa*, un poder de *proyección*, que por lo demás, está ya en acción con la constitución de las cosas y que consiste en tratar los datos sensibles como representativos, [...] en darles un sentido, en animarlos interiormente, en ordenarlos en sistemas y en poner en formas la materia de la experiencia (Merleau-Ponty 1993: 138)<sup>14</sup>.

Ahora bien, esta distinción entre esquema e imagen corporal, que permite exponer los niveles de conciencia y accionar del cuerpo, no tiene barreras infranqueables, es decir, es solo metodológica, pero no ontológica, pues en la vida cotidiana están interconectados. Massumi nos dice: “Cuando pienso en mi cuerpo y pregunto qué hace para ganar ese nombre, dos cosas se destacan. Se mueve. Se siente. De hecho, se mueve como se siente, y se siente moverse.

<sup>12</sup> Es interesante que el libro propone un tipo de “cognición encarnada” como resultado de muchos estudios sobre neurociencia, fisiología y psicología cognitiva.

<sup>13</sup> Este es un aspecto crucial que retomaremos cuando nos ocupemos de la relación de propiocepción y conciencia en el entrenamiento del bailarín.

<sup>14</sup> En esta cita, Merleau-Ponty ya nos dice que el movimiento implica comunicación, lo cual es consecuente con lo que veremos más adelante.



¿Podemos pensar un cuerpo sin esto: una conexión intrínseca entre movimiento y sensación por la cual cada uno convoca inmediatamente al otro?” (Massumi 2002: 1). Definitivamente, esta conexión intrínseca es una necesidad esencial. Por otro lado, este entrelazamiento entre movimiento y sensación se enmarca en lo que Alva Nöe plantea como una propuesta de “la fenomenología de la experiencia perceptiva”, que no niega las implicancias e importancia de los procesos neurofisiológicos y químicos que se llevan a cabo en el cerebro, ni considera exclusivamente los elementos de comportamiento y experiencia, sino, una unidad orgánica en la que “la experiencia perceptual adquiere sentido gracias a que poseemos y ejercitamos un conocimiento práctico corporal” (Nöe 2006: 34)<sup>15</sup>. En efecto, no se puede separar realmente los contenidos motrices, fisiológicos y físicos de los mentales, simbólicos y abstractos, así como no se puede separar realmente la forma del contenido de algo que tiene un sentido. Percepción, conciencia y experiencia son aspectos de un todo integrado en el movimiento. Estamos hablando de ese “sexto sentido” que son la propiocepción y, valga la redundancia, el movimiento.

Etimológicamente, el término propiocepción es por sí mismo bastante explícito; se trata de la percepción de uno mismo como cuerpo. Pero este acto de conciencia corporal casi nunca se da de un modo aislado, sino simultáneamente a algún tipo de experiencia perceptiva que involucra al movimiento de manera evidente (la percepción siempre está vinculada con la movimiento aunque este no se manifieste en el cuerpo del sujeto. Los estados de “reposo” corporales implican micromovimientos de compensación —equilibrio— para poder mantenernos en determinada posición). He aquí un concepto clave en la naturaleza de la propiocepción; es el aspecto del cuerpo, de la percepción y la conciencia (la mayoría de veces, autoconciencia en el sentido señalado más arriba) que engarza el yo-anímico o conciencia encarnada con el entorno a través del movimiento. Sheets-Johnstone señala que las posibilidades de movimiento que el sentido de agencia me provee generan una conciencia que me determina concretamente en tanto movimiento, ya que me reconozco por mis facultades volitivas y de agencia para

---

<sup>15</sup> El autor trae a colación el famoso caso de Ian Waterman, una persona que sufrió una neuropatología que lo dejó paralizado, desde el cuello al resto del cuerpo. Había perdido la capacidad de movimiento; sin embargo, su sentido táctil, por el que percibía texturas, sentía dolor o cambios de temperatura, no estaba afectado, así como tampoco sus nervios motores. Lo que él había perdido es el “sexto sentido”, es decir, el sentido de movimiento y posición conocido como la propiocepción y cinestesia. Con un exhaustivo trabajo basado en su experiencia visual en relación con su movimiento, el paciente pudo moverse otra vez; sin embargo, necesitaba de una fuerte concentración visual sobre las partes del cuerpo que movía para lograr su cometido. Si dejaba de mirar esa parte del cuerpo o si se le apagaba la luz, el paciente perdía total control de su movimiento y se desplomaba. Aquí hay un claro ejemplo de cómo en circunstancias “normales” los conceptos de esquema e imagen corporal actúan transversalmente (Nöe 2006: 11-17).



moverme en relación con el entorno, “percibiendo mi cuerpo como forma animada en movimiento y quietud” (Sheets-Johnstone 2011: 62). Esta autora define la propiocepción como la “capacidad cognitiva cinética, por la cual una criatura discrimina aspectos de sí mismo como una forma animada” (2011: 53). A su vez, Bárbara Montero describe a la percepción como “el sentido mediante el cual adquirimos información sobre las posiciones y movimientos de nuestros propios cuerpos, a través de receptores en las articulaciones, tendones, ligamentos, músculos y piel” (2006: 231). En esta última definición, se resalta el aspecto neurofisiológico de la percepción. Precisamente, esta particularidad holística del movimiento aparece con la propiocepción, ya que, como objeto de estudio, es tomado por diversas disciplinas como la neurociencia, la psicología cognitiva y la filosofía.

La neurofisiología ha logrado explicar de modo muy detallado la forma en que los mecanorreceptores, ubicados principalmente en los músculos, pero también en la piel y las articulaciones, transmiten la información al sistema nervioso central sobre la posición y movimiento de las extremidades, la velocidad y fuerza en los cambios musculares, así como las cualidades del peso y características táctiles de los objetos con los que interactuamos. A partir de estas señales, adquirimos conciencia de nuestros movimientos en el espacio y el tiempo. Asimismo, ha realizado importantísimos descubrimientos sobre el cuerpo y el movimiento como materia orgánica, y ha explicado este maravilloso aparato sensorio-motriz<sup>16</sup>. Sin embargo, como subrayamos insistentemente, este tipo de estudio solo explica un ámbito de la compleja naturaleza del movimiento y su funcionamiento práctico en la vida diaria. Así pues, entre los movimientos que realizamos en nuestro interactuar con el entorno, la propiocepción, “como su etimología lo indica, es básicamente una forma de autoconciencia” (Sheets-Johnstone 2015: 6). Es un enfoque del movimiento referido al “innato e intrínseco sentido de posición que tengo con respecto a mis extremidades y a cualquier otra postura” (Gallagher y Zahavi 2008: 54).

Fue el neurofisiólogo inglés Charles Scott Sherrington quien en 1906 introdujo por primera vez el término propiocepción para explicar, a nivel anatómico y fisiológico, cómo se lleva a cabo la sensación del movimiento. “El término percepción va a ser ampliado considerablemente por Sherrington, quien distingue entre exterocepción, interocepción y propiocepción” (Alarcón 2016: 3). El primero da cuenta de la información recibida desde el entorno por los cinco

---

<sup>16</sup> Sobre el funcionamiento de la propiocepción desde la perspectiva de la fisiología y anatomía, consultar Jones 2000.

sentidos; el interoceptivo abarca la información proveniente de los órganos del cuerpo; mientras que el último se refiere a todo el sistema musculoesquelético<sup>17</sup>.

Hemos visto que el cuerpo en tanto *Leib* —concepto propuesto por Husserl que refiere al cuerpo que se percibe a sí mismo y a través del cual percibe el mundo, un cuerpo que se mueve y se siente en ese movimiento como órgano de la voluntad y de toda agencia— es determinante en la constitución de un yo consciente, más aún, de un yo encarnado, mientras que el cuerpo en tanto *Körper* solo es solo una visión abstracta, ya que, en la experiencia cotidiana, vivenciamos nuestro cuerpo como un todo integrado que no puede reducirse a la mera materia. La mayoría de movimientos que realizamos para interactuar con objetos y otras personas del entorno corresponde a una conciencia pasiva o pre-reflexiva: veo una taza cada mañana y sé cómo relacionarme con ella gracias a mis experiencias directas previas, de modo que no es necesaria la mediación de una meditación o reflexión para que se lleve a cabo la experiencia. Los movimientos que hacemos en la vida cotidiana se sedimentan como un saber o conocimiento práctico de sí mismo, precisamente en el momento en que percibo y doy sentido al mundo. Es por ello que muchos autores (Gallagher, Zahavy, Nöe y Sheets-Johnstone, entre otros) relacionan a la propiocepción con el concepto de automovimiento. “Específicamente, el automovimiento depende de modos perceptivos de auto-conciencia, como, por ejemplo, propiocepción y también la perspectiva de auto-conciencia (la capacidad de poder seguirse el rastro a uno mismo en relación con el mundo que lo rodea)” (Nöe 2006: 2).

Como ejemplo vivencial coherente con el tema en mención, proponemos considerar una de las experiencias más comunes y sobre la que menos nos ponemos a reflexionar: la acción de caminar. En ella hay todo un saber irreductible a lo mecánico, fisiológico y neuronal —por supuesto que estos participan de modo implícito, pero no son lo único ni más esencial de esa experiencia—, puesto que no hay relaciones jerárquicas sino confluentes y co-participativas en el fenómeno de sentirse a sí mismo. Podemos describir los caminares en sus mínimos detalles. Así como otros pueden describir el caminar de uno, nosotros podemos describir al detalle el ritmo, la cadencia, los cambios de peso, etc. del andar ajeno; sin embargo, solo uno mismo puede sentir y vivenciar su caminar como nadie más. Ese saber de carácter práctico se puede

---

<sup>17</sup> Damasio denomina a estos tres grupos “mapas cognitivos”, pero insertos dentro de una “teoría computacional” que tienen un enfoque opuesto al de la fenomenología. De hecho, el libro donde aparece esta clasificación se llama *Y el cerebro creó al hombre* (Damasio 2006).

transmitir, de manera más adecuada o eficiente, sobre la base de la empatía cinestésica<sup>18</sup>, que tiene que ver con la experiencia sensorio-motriz de la persona ajena. En la acción de caminar, la tactilidad de la planta de los pies se aúna con dinámicas de tensión-relajación de grupos musculares del cuerpo (y coordinada participación de las articulaciones) en una armoniosa interacción con la sensorialidad. Como caminante, co-atiendo al espacio por donde tengo las posibilidades de transitar y, simultáneamente, al nivel de la superficie sobre la que mi cuerpo se transporta; además, la acción de caminar es el modo principal de relacionarnos con todo aquello que está fuera del rango de alcance que mis extremidades me permiten. En este pequeño ejemplo, observamos que la propiocepción, como sentido del movimiento, integra diversas características de la conciencia encarnada. Si vamos a las cosas mismas, siguiendo la consigna del método fenomenológico, reconocemos como rasgo esencial de la subjetividad a la corporalidad. Toda forma animada es sensible al movimiento y al mismo tiempo este es un nexo vivido entre el medio ambiente y el propio cuerpo. A propósito de la acción de caminar, Sheets-Johnstone nos dice que, por ejemplo, la locomoción es el resultado de una “sensibilidad propioceptiva” (2011: 54)<sup>19</sup>.

Como hemos visto, la imagen corporal está vinculada a la conciencia activa y reflexiva, mientras que el esquema corporal tiene que ver, principalmente, con la autoconciencia corporal y sensorio-motriz que se ubica en el estrato de la conciencia pasiva que destaca Husserl. Pues bien, si ahora consideramos el movimiento en la danza escénica como acto intencional, podemos intuir la naturaleza de esta “inteligencia” desarrollada por el bailarín en el proceso de formación y entrenamiento. La gran mayoría de técnicas de entrenamiento dancístico se basa en frases, estructuras o secuencias de movimiento que el bailarín debe conocer, interiorizar y dominar. En la danza contemporánea, este entrenamiento no se restringe al dominio de determinado estilo o vocabulario dancístico, sino que, más bien, apunta a un profundo conocimiento propioceptivo, a una conexión muy fina, entre pensamiento, sensación y

<sup>18</sup> En el segundo capítulo de esta tesis, desarrollaremos este concepto fundamental (2.1. Empatía y constitución de sentido del otro).

<sup>19</sup> En su libro *Primacy of Movement*, la autora nos da a entender que muchos de los conceptos fenomenológicos, incluidos los mencionados en este trabajo, ya habían sido tratados en la filosofía clásica; por ejemplo, nos dice que Sócrates hace una reflexión muy interesante de la propiocepción y la conciencia al hablar de las formas animadas del reino animal. El filósofo destaca que todas las formas animadas son sensibles al movimiento, por lo tanto hay una conciencia corporal de lo que está fuera de uno, por un principio sensitivo, táctil y cinestésico. En el capítulo titulado “La conciencia corporal: una cuestión de conocer”, la autora retoma la famosa frase socrática “conócete a ti mismo” para reinterpretarlo como imperativo “bio-socrático”. Muestra este imperativo como un entendimiento evolutivo de la conciencia, una conciencia asociada a lo corporal, cuyo análisis lleva a la autora a sostener que “el entendimiento de la evolución propioceptiva nos conduce precisamente a un entendimiento de la precedencia de la conciencia” (Sheet Johnstone 2011: 54).

movimiento. Para el bailarín, la frontera entre la imagen y el esquema corporal se hace cada vez más disímil y difusa o, mejor dicho, estos dos aspectos de corporalidad se interconectan de modos cada vez menos diferenciados. En efecto, en su largo proceso de profesionalización y entrenamiento, el bailarín afianza estos dos ámbitos de conciencia, simultánea y constantemente, al margen de la técnica o vía de entrenamiento que use. Podríamos afirmar que, a través del entrenamiento, se logra una potenciación de la conciencia encarnada, en la que “el cuerpo se convierte en una formidable herramienta de conocimiento y sensación” (Louppe 2011: 61).

Victoria Mateos hace una reflexión muy lúcida sobre el papel del *a priori* de la intencionalidad en la danza a partir de *Ideas II*, donde Husserl pone como ejemplo las acciones de golpear, saltar y bailar para desarrollar su análisis del sujeto encarnado, capaz de dirigir su *cogito* hacia sí mismo. Las destaca como acciones totalmente autorreferenciales, al margen de la existencia real del objeto que lo causa, es decir, hace un análisis de la esencia o estructura *a priori* del sujeto que se mueve. “El objeto intencional de la danza es el movimiento sin importar el virtuosismo o torpeza del cuerpo mismo de quien baila. Golpear, saltar o bailar serían entonces formas de trascendencia autorreversibles, proyectadas hacia la propia acción del cuerpo” (Mateos de Manuel 2015: 375). Desde mi punto de vista, la autora se refiere a esa amalgama y fusión de “modos de conciencia”, pasiva y activa, que el bailarín logra al volcar su atención hacia sí mismo. Cuando esta autora afirma que la danza es un ejemplo clarísimo de “forma mixta de sujeto trascendente” (2015: 376), se refiere a un refuerzo de la fusión de la imagen y esquema corporal que el bailarín ha desarrollado en su proceso de entrenamiento. En la búsqueda de precisión del movimiento, el bailarín amplía constantemente su conciencia activa, la focaliza sin cesar hacia sí mismo. En danza, el movimiento implica que la intencionalidad del cuerpo es su propio co-encierro: “mover el cuerpo es primero la puesta en movimiento de uno mismo y después quizá la puesta en movimiento del mundo circundante” (2015: 376).

Desde mi punto de vista, Merleau-Ponty habla de lo mismo cuando pone como ejemplo la actividad del cuerpo que llevan a cabo los músicos con sus instrumentos (yo lo extendería a los actores con sus acciones y textos, a los deportistas con los objetos o aparatos de sus eventos y, por supuesto, a los bailarines con sus movimientos) para explicar esa relación sensorio-motriz y emotiva por la que cuerpo e instrumento (ya sea este el propio cuerpo) confluyen en una unidad generando entre ambos un sentido, que va más allá de una relación mecanicista: “el cuerpo es nuestro medio general de poseer un mundo” (1993: 163).



A partir del concepto de intencionalidad co-encerrada en el intérprete bailarín, es decir, del bailarín como objeto intencional de sí mismo, podemos afirmar que el arte de la danza es una potenciación de los múltiples procesos perceptivos que se engarzan en el movimiento del cuerpo (*Leibkörper*). Por lo tanto, el bailarín es un especialista en esa conexión implícita entre conciencia, sensación y movimiento que, como ser encarnado, plasma en su propio cuerpo, lo cual es la concretización misma de su arte<sup>20</sup>. Esta potenciación de la percepción que es la danza escénica se da gracias a que, como artista, el bailarín ha afinado su herramienta-cuerpo a través de una técnica.

En el entrenamiento del bailarín, los procesos de asimilar y dominar una técnica implican, indefectiblemente, una toma profunda de conciencia de sus movimientos, lo cual amalgama, de un modo inusual, estos niveles de conciencia a los que hemos hecho mención cuando nos referimos a la autoconciencia pre-reflexiva y aquella conciencia activa en cuyo estrato muy rara vez atendemos al movimiento. Cuando un bailarín se profesionaliza en el arte de la danza, desarrolla este tipo de saber del cuerpo que es primordial y fundamental en nuestro proceso de madurez y crecimiento, ya que “cuando aprendemos a movernos, aprendemos a distinguir justamente tales sensaciones corpóreas cinestésicas” (Sheets-Johnstone 2011: 51). El entrenamiento permite revivir y enriquecer ese saber práctico del cuerpo vivido en el marco de un plano de conciencia inusual. El bailarín no solo se hace consciente de este conocimiento práctico, sino que lo amplía, potencia y desarrolla en los rangos máximos que la anatomía humana permite. Vemos que el entrenamiento y preparación de un bailarín implica mucho más que el manejo virtuoso de determinada forma de moverse. La técnica en danza es sobre todo un medio, no un fin en sí mismo necesariamente.

El bailarín actual no inventará cuerpos, sino que intentará comprender, afinar, ahondar y sobre todo hacer de su cuerpo un proyecto lúcido y singular, y a partir de ahí inventar una poética propia que la mayoría de veces incidirá en una intención cuya textura le será proporcionada por el cuerpo y su movimiento, sin que dicha textura sea necesariamente cuestionada, ni siquiera percibida, excepto de manera subyacente (Loupe 2011: 62).

La danza contemporánea insiste en hacer del bailarín un creador en el sentido más amplio de la palabra, aun interpretando movimientos de otros. A diferencia de un deportista o un gimnasta, el bailarín busca, a través de la técnica, ser consciente de todos esos rasgos *a priori*

---

<sup>20</sup> Partimos del concepto de arte de Susanne Langer que Sheet Johnstone recoge: “El arte crea una semblanza o ilusión de la realidad a través de símbolos que adquieren formas no discursivas de sentimientos humanos” (Sheet-Johnstone 2015: 25-26).



que, como conciencia encarnada, le son inherentes, para transformarlos en un medio comunicativo; sin embargo, ello no equivale a decir que está haciendo un análisis fenomenológico, sino que potencia los múltiples procesos perceptivos que activamos en nuestro cotidiano interactuar, teniendo conciencia de que están al servicio de un fin expresivo “Pretende [...] que el cuerpo y sobre todo el cuerpo en movimiento sea a la vez el sujeto, el objeto y la herramienta de su propio saber, a partir de la cual pueda surgir otra percepción, otra conciencia del mundo y sobre todo una nueva forma de crear y sentir” (Louppe 2011: 17).

Así pues, el entrenamiento y proceso formativo de un bailarín supone un finísimo desarrollo de la propiocepción. El proceso de entrenamiento implica que el movimiento, que en la mayoría de las experiencias pertenece, como hemos visto, a una “conciencia tácita no temática” (Gallagher y Zahavi 2008: 54), pase a ser objeto de un nivel de conciencia especial, pero que no llega a ser una conciencia del todo reflexiva y teórica, sino que consiste en mantenerse en contacto con esa inteligencia del cuerpo y del movimiento. Esto se consigue cuando el proceso de dominio de determinada técnica o estilo de danza se convierte en una herramienta de auto-observación, en la que, paradójicamente, no es el manejo, dominio o virtuosismo que se logra lo más importante (aunque, precisamente, la paradoja está en que es necesario alcanzar ese dominio para garantizar la efectiva investigación del propio cuerpo y adquirir las destrezas en cuestión), sino la exploración de todo ese saber práctico del cuerpo que ignoramos en el diario existir. Durante el proceso de aprendizaje y dominio de una manera específica de movernos, nos adiestramos en las potencialidades que permite el entrelazamiento entre los modos de conciencia en relación con la propiocepción. El entrenamiento del bailarín, desde mi punto de vista y según el enfoque fenomenológico, es una potenciación y desarrollo de todas las posibilidades de inteligencia práctica que tiene el cuerpo incluyendo una potenciación física que nos permite ampliar nuestros límites y capacidades expresivas. Nos referimos a una finesa propioceptiva capaz de distinguir las más sutiles dinámicas cualitativas del movimiento para convertirlas en su propia herramienta de expresión. Si entendemos que la génesis del movimiento exige una comprensión holística del cuerpo (en la que se fusionan y articulan los diversos estratos de conciencia), entonces, cuando un bailarín se entrena y se prepara profesionalmente, trabaja para hacer de su cuerpo un medio de comunicación, lo que implica el desarrollo del cuerpo, en tanto *Leibkörper*, en su entrelazamiento con los niveles activos y superiores de conciencia, es decir, un yo anímico y racional en todos sus aspectos, cognitivo, valorativo y volitivo. En otras palabras, el bailarín se convierte en ese “cuerpo canal” del que habla Grotowski al referirse al intérprete total, orgánico e integrado: “El *performer* debe

desarrollar no un organismo-masa, organismos de músculos, atlético, sino un organismo-canal a través del cual las fuerzas circulan” (1993: 78). Como veremos más adelante, esa conexión profunda y real de todos los canales lleva implícitas emociones y sensaciones.

Finalmente, cabe aquí relacionar esta conclusión sobre la relación entre el bailarín, su proceso de formación y entrenamiento, y los conceptos de conciencia, percepción y movimiento que hemos destacado con el sentido que tiene el *a priori* de la intencionalidad en la danza. Como Jane Carr menciona, la intencionalidad, durante la *performance* de un bailarín, es doble: “la intencionalidad del coreógrafo y la del bailarín” (2013: 69). En este último caso, no se trata de una causalidad psicológica que determina al intérprete en el nivel de sus emociones y sentimientos en el momento de la *performance* (necesariamente)<sup>21</sup>, sino que está instado por el coreógrafo a ejecutar acciones y movimientos específicos. Hay una intención de parte del coreógrafo al guiar o enseñar al bailarín; hay una intención del bailarín al apropiarse e interpretar este movimiento. Cabe señalar que cuando hablamos de coreógrafo nos referimos a la persona que crea el movimiento y que podría ser el mismo bailarín, como sucede en muchos casos. Precisamente, la propuesta estética y expresiva de la obra de danza se va gestando según la naturaleza del proceso creativo y de la relación entre coreógrafo y bailarín, es decir que el proceso y el cómo de este instar al bailarín puede condicionar la naturaleza comunicativa del movimiento. El coreógrafo determina para el intérprete “intenciones coreográficas corporizadas” (Carr 2013: 70).

Hay un aspecto del entrenamiento que también se dirige a esa forma de saber, conocer y entender del cuerpo en movimiento que solo en la experiencia o ejecución misma es posible comunicar: cuando el profesor en danza restringe otros modos de explicación, principalmente la del discurso oral, y se limita a la empatía cinestésica, cuando se le pide al bailarín o alumno que no hable, sino que trate de entender a través de la observación y exploración de su propio cuerpo, se apela a una forma de comprensión y conocimiento mediado por la experiencia de la conciencia pre-reflexiva, antes que por la conciencia racional (solamente). De este modo, se sobrepasa abismalmente la fase imitativa del aprendizaje (la cual tiene sentido en el inicio de

---

<sup>21</sup> El bailarín no necesita graficar emociones o sentimientos de un modo mimético como el actor, su expresividad escénica implica conceptos más amplios, tal como veremos en la segunda parte de este trabajo.

todo un proceso de apropiación del movimiento propuesto por el coreógrafo o profesor) y se enfatiza o resalta, más que nunca, que el ver es tocar y tocar es ver<sup>22</sup>.

### 1.1.3. Temporalidad y espacialidad: movimiento y fuerza virtual

Como hemos visto siguiendo el enfoque fenomenológico del movimiento, este es una manifestación del “yo encarnado”, cuya relación con el mundo circundante implica un conocimiento práctico y sensorio-motriz. Ahora, es importante entender cómo se desarrolla este movimiento en tanto experiencia temporal y espacial, entendiendo al tiempo como una estructura inherente a la conciencia encarnada y el espacio como el horizonte que engloba a la corporalidad.

Husserl entiende el concepto de tiempo en dos sentidos: por un lado, está el *tiempo objetivo*, aquel de los relojes, los astros y la hora, el cual define su transcurrir de forma oficial para el mundo. Por otro lado, tenemos al *tiempo subjetivo*, aquel que vivimos en el transcurrir de toda experiencia, en la medida que toda vivencia es temporal. Por ejemplo, veinte minutos transcurrirán de modos diversos, dependiendo de nuestro estado de aburrimiento, ansiedad, expectativa, etc. De acuerdo a esto, nuestra experiencia del tiempo siempre es subjetiva, lo que no impide que el fenomenólogo distinga la estructura temporal que es esencial a la percepción:

El tiempo subjetivo, que es la base o el núcleo de la intencionalidad de la conciencia, es una unidad en perpetuo flujo, que de sí mismo genera un horizonte de pasado y un horizonte de futuro, es una presencia que está constituida a la vez por una retención [referida al pasado] y una protención [referida al futuro]. Husserl lo llama “presencia viviente” (San Martín, 1987: 52).

Pero, específicamente, ¿cómo se despliega el tiempo subjetivo en la percepción, que es siempre percepción de un objeto particular y existente? Este despliegue no es precisamente un pasar del tiempo cuantificable, sino que es un despliegue sintético por el cual el aspecto actualmente dado del objeto está a punto de formar parte del pasado pero aún es presente y, a su vez, anticipa un aspecto por venir del mismo objeto. Se trata, pues, de un “acto momentáneo de percepción, en el que el principio simplemente afirma que la sucesión, para ser aprehendida como una

<sup>22</sup> Nos referimos al “enfoque activo de la percepción”, que explicaremos con mayor detalle en 1.2.1: El movimiento: experiencia y conocimiento en acción, según el cual la vista necesita de la experiencia sensorio-motriz para constituir sentido.

sucesión, debe ser aprehendida como un todo en una sola conciencia momentánea” (Gallagher y Zahavi 2008: 73). Esto no implica que no pueda diferenciar las diferentes sensaciones que me van generando el objeto cuando se presenta en el tiempo. Un ejemplo claro de esto es la percepción de una melodía: la persona que escucha puede detenerse a distinguir cada una de las notas musicales, sin embargo, y al mismo tiempo, percibe el encadenamiento de las notas como una unidad melódica que constituye un todo con sentido unitario. Gallagher y Zahavi explican así esta descripción husserliana de la estructura temporal de la percepción: “Cuando estoy experimentando algo, cada momento de conciencia presente no desaparece simplemente en el momento siguiente, sino que es mantenida como un aspecto intencional, constituyendo así una coherencia que se extiende sobre una duración temporal experimentada” (Gallagher y Zahavi 2008: 76). Lo mismo sucede cuando escuchamos una oración o un discurso: los sonidos de las palabras son retenidas y van perfilando una serie de posibilidades que le darán lógica a la oración o discurso. “La retención es una intuición, pero intuición de algo ausente, de algo que justo acaba de suceder” (Gallagher y Zahavi 2008: 79). Se puede entender, entonces, la retención como un momento abstracto de la aprehensión del ahora que es la percepción. Ese ahora no es un instante aislado, sino que es dado en lo que Husserl llama “impresión primaria” que, a la vez que es retenida en un “ahora pasado” o un “pasado inmediato”, prepara el “ahora-futuro” o “futuro-inmediato”. De modo que podemos entender la protención como esa parte del presente a la que la conciencia se anticipa. Si alguien corta esa posibilidad, eso se detecta por la carencia de esa sucesión esperada. Así pues, en tanto conciencia de una cosa presente, la percepción ya implica un proceso sintético:

La retención y la protención son características estructurales invariantes que hacen posible el flujo temporal de la conciencia tal como la conocemos y experimentamos. En otras palabras, son condiciones *a priori* de la posibilidad de que exista una “síntesis de identidad” en la experiencia: si me muevo alrededor de un árbol, por ejemplo, para obtener una presentación perceptiva más completa, entonces los diferentes perfiles del árbol, su parte frontal, sus lados y su parte posterior, no aparecen como fragmentos inconexos, sino que se perciben como momentos integrados sintéticamente (Gallagher y Zahavi 2008: 79).

Aunque es importante distinguir estos momentos abstractos de la percepción del recuerdo y la expectativa<sup>23</sup>. *La retención, impresión primaria y protención*, como elementos *a priori* de la

<sup>23</sup> Al respecto, Gallagher y Zahavi sostienen lo siguiente: “Como James lo dijo una vez, *un objeto que se recuerda, en el sentido apropiado de ese término es aquel que ha estado ausente de la conciencia por completo, y ahora revive de nuevo. Se recupera, se recuerda, se pesca, por así decirlo, de un depósito en el que, con innumerables otros objetos, quedó enterrado y perdido de vista* (1950, I, p. 646). Solo podemos recordar algo que ha estado presente y ahora se ha convertido en pasado. Dada esta definición, no se puede decir que la retención sea una forma de memoria, ya que está involucrada en el proceso mismo de hacer algo presente por primera vez” (2008: 78).



corriente de conciencia, son inherentes a la esencia de la percepción, a la experiencia del presente. En cambio, el recuerdo y la expectativa son actos que, fundados en la percepción, se dirigen al pasado y al futuro respectivamente.

Ahora bien, las experiencias cinestésicas, que, como hemos visto, casi siempre permanecen en el ámbito pasivo de conciencia (auto-movimiento), también llevan inherentes estas características del *flujo temporal de conciencia*; sin embargo, se perciben de modo distinto. A diferencia de los fenómenos auditivos, visuales, olfativos y táctiles —que se experimentan ya sea como tonos, señales, olores o texturas que se suceden unos a otros o se dan simultáneamente en una “síntesis de identidad”—, los movimientos, ya sean vivaces, sostenidos, súbitos o contenidos, no se componen de *partes* cinestésicas, sino que “ciertamente, la corriente de *movimiento presente* puede ser acentuada o incluso repentinamente frenada; puede fluctuar y cambiar de forma delicada, inquieta o repetitiva, y en ese sentido puede hacerse sucesivamente, pero ese hacer se constituye de una manera totalmente cualitativa, no cuantitativa” (Sheets-Johnstone 2011: 131). Esto se debe a que, a diferencia de cualquier otro *dato sensitivo*, percibimos o sentimos nuestros movimientos al mismo tiempo que los constituimos. En efecto, el cuerpo, como “órgano de voluntad que se mueve inmediata, libre y espontáneamente” (lo que, como hemos visto, Husserl resume en la expresión “yo puedo”), está cinestésicamente presente en un constante despliegue de diversas calidades de energía relativas al movimiento del propio cuerpo como manifestación de la intencionalidad e interacción con su entorno. Aun en la aparente quietud del cuerpo existen micro-variaciones de energía, como el mismo flujo sanguíneo, la respiración y los movimientos que fluctúan entre relajación y tensión para mantener cualquier tipo de equilibrio. “Además, los aspectos temporales del movimiento son fugaces y su impermanencia hace que su recuperación sea un desafío inigualable” (Sheets-Johnstone 2011: 132).

Nosotros no experimentamos o percibimos los movimientos (automovimiento) de modo similar a como vamos percibiendo las partes dadas de un objeto, visual o auditivamente, sino que estos fluyen como el tiempo mismo. De hecho, Sheet-Johnstone nos dice que es a partir de la experiencia primigenia de nuestro dinámico movimiento del cuerpo que derivamos el concepto de flujo del tiempo y espacio<sup>24</sup>. Percibimos el flujo del tiempo en el propio

---

<sup>24</sup> “Conocemos nuestros cuerpos moviéndonos y, al movernos, creamos y constituimos nuestro movimiento como una dinámica espacio-temporal. Descubrimos que el movimiento es el fundamento para la constitución de sentido; en términos fenomenológicos, es el fundamento de la subjetividad trascendental. Constituimos espacio y tiempo



movimiento como cualidades que albergan un sentido: súbito, aletargado, vivaz, denso, etc. Estas cualidades, desde el punto de vista de un conocimiento sensorio-motriz, guardan relación con un saber que la conciencia encarnada experimenta y conoce, primordialmente en primera persona, a través de uno de sus rasgos constitutivos *a priori*: el cuerpo. El flujo temporal de conciencia se percibe primero en el movimiento del cuerpo y, sobre esta experiencia como base, se extiende a la percepción de todos los demás objetos, ya que la génesis de su constitución misma implica un diálogo constante entre la cualidad inmediatamente constituida y percibida (por una relación de tensión-relajación del cuerpo y en función de la intencionalidad) y los objetos externos al cuerpo mismo: una energía como *dinámica cualitativa inherente al movimiento* que se convierte en una conciencia de flujo temporal<sup>25</sup>. Así lo expresa Merleau-Ponty: “(...) la ambigüedad del ser-del-mundo se traduce por la del cuerpo y esta se comprende por la del tiempo” (1993: 104)<sup>26</sup>. Con respecto a esta experiencia temporal cualitativa del movimiento, Sheets-Johnstone retoma como uno de sus fundamentos fenomenológicos el concepto husserliano de *estilo* planteado en *Ideas II*. La autora sostiene que, cuando Husserl habla de los *estilos* de los organismos animados, a pesar de que no lo reconoce explícitamente, se refiere a un *cambio cualitativo*: “(...) cuando [Husserl] habla en el mismo ensayo de dos tipos de estilos, el estilo de las apariencias y el estilo causal *experimentado en la temporalidad de la vida inmanente*, señala con respecto a lo último que *el estilo de cambio, en este reposo y movimiento, está inseparablemente conectado con mi posible reposo o movimiento*” (Sheets-Johnstone 2011: 137).

Debido a este modo de percibir el movimiento, Sheets-Johnstone prefiere referirse a los términos protención y retención como “dilaciones temporales que prefiguran y reverberan [...]

---

originalmente en nuestra conciencia cinestésica de movimiento. Flujo, un presente continuo, un flujo de pensamiento, conciencia o vida subjetiva; todos estos términos descriptivos están, en un sentido tanto temporal como espacial, enraizados en el movimiento propio original: todos ellos están primordialmente presentes, no en la constitución de objetos, sino en nuestra espontaneidad original del movimiento propio, en nuestra original experiencia y sentido del movimiento dinámico de nuestros cuerpos” (Sheet-Johnstone 2011: 139).

<sup>25</sup> Para entender mejor este planteamiento de la conciencia temporal en el movimiento del cuerpo, es necesario entender a las cinestesias como *dinámicas cualitativas inherentes al movimiento*. Este punto lo trataremos con mayor detalle en el siguiente subtítulo que habla de las cinestesias propiamente. Mientras tanto, es importante tener en cuenta este concepto para una comprensión adecuada de la temporalidad en el movimiento del cuerpo.

<sup>26</sup> Merleau-Ponty retoma el concepto de *conciencia encarnada* de Husserl pero no considera a la corporalidad como un rasgo constitutivo de la conciencia (como si lo hacemos nosotros), sino que considera al cuerpo como *cosa constituyente* de las demás cosas del mundo y, en este *acto existencial*, el hombre se constituye a sí mismo, “porque para Merleau-Ponty el hombre no ha de ser concebido como conciencia, sino como existencia, que es la manera como designa a la totalidad sujeto-objeto, aunque él rehúsa esta terminología” (Alvares 2011: 163). La ambigüedad está en que, al no haber una *subjetividad trascendental*, el sujeto como *ser-del-mundo* se confunde constantemente en su existencia dentro del mundo. “Lo primero, o sea, lo dado, no es el objeto, sino mi experiencia que constituye objetos; no es la subjetividad, sino el saberme en relación con las cosas: lo dado es la experiencia del mundo para mí, que me reconozco como ser-en-el-mundo” (Alvares 2011: 165).

cualitativamente en términos de una dinámica global en marcha, expectativas cinestésicas que podríamos llamar auras cinestésicas persistentes” (Sheet-Johnstone 2011: 131), ya que la multiplicidad perceptiva que deviene de vivenciarlas y constituir las se manifiesta en una corriente de conciencia que es percibida por los cambios cualitativos de los factores que, entrelazados, los componen (peso, espacio y tiempo), y así como aparecen inmediatamente desaparecen, conformando una unidad en flujo constante. El término *reverberar* es usado también por Laurence Louppe cuando, a propósito de su interpretación de la relación entre lo que Rudolf Von Laban<sup>27</sup> define como *estilo* y su teoría de los esfuerzos físicos (*effort shape*), nos dice que “hay en todo ser una reverberación, que surge del cuerpo y de sus gestos” (Louppe 2011: 121). Afirma que, para Laban, el *estilo* se refiere “no a lo que es el movimiento, sino a aquello hacia lo cual se inclina, paisajes sensoriales hacia los cuales nos conduce” (Louppe 2011: 123). Las cualidades de energía que el cuerpo genera en el movimiento son percibidas por la conciencia como destellos de luz que se reverberan sobre una superficie. Ambos autores (Sheets-Johnstone y Louppe) usan el mismo término *reverberar* como metáfora para describir el modo en que la conciencia percibe el propio flujo temporal del movimiento en su intrínseca dinámica cualitativa. También es interesante notar que estos mismos autores encuentran que la palabra *estilo* es un término usado en común por dos investigadores de disciplinas distintas (Husserl y Laban) para referirse a experiencias cualitativas del movimiento. Laban, al igual que Husserl, hace un exhaustivo estudio del tiempo como elemento constitutivo tanto del movimiento como de la conciencia. Así, ambos le confieren (según la interpretación de Louppe y Sheet-Johnstone de cada autor respectivamente) una importancia primordial a este *rasgo cualitativo* propio de la percepción y constitución del movimiento. Con respecto a los factores cuyos modos diversos de combinación determinan los diversos esfuerzos y acciones físicas que Laban distingue y clasifica en su estudio del movimiento, Louppe nos dice que “si examinamos los cuatro factores (peso, flujo, espacio, tiempo), veremos que ninguno de ellos remite a una visión por otra parte esencialista y sustantiva [en relación con su carácter fluctuante y efímero] de qué es el espacio, qué es el tiempo, etc. Ahí se plantea la teoría del esfuerzo (*Antrieb*) como paso de las cualidades de esta transferencia de peso, que condicionan tanto mis acciones como mis percepciones” (Louppe 2011: 123). Así pues, podemos comprender el tiempo como una manifestación misma del movimiento que, a la vez, es producto de *factores* que se entrelazan

<sup>27</sup> Nacido en Austria (1879-1958) fue coreógrafo, filósofo y arquitecto, que desarrolló todo un sistema de análisis y notación (Notación Laban) del movimiento que influyó decisivamente en la danza del siglo XX y en todo estudio del cuerpo y movimiento como deportes, artes marciales, etc. Hizo una distinción de los diversos ámbitos constitutivos del movimiento de tal modo que posibilitó un completo enfoque cualitativo y cuantitativo.

y confluyen entre sí para percibirse como cualidades, cualidades que denotan *estilos* en el sentido más primigenio del movimiento.

Esta reverberación, que podemos entender como una especie de *resonancia* cinestésica modulada por las cualidades de energía que genera el movimiento del cuerpo en su interacción con el entorno, fue *materia prima* en el surgimiento de la Danza Moderna y del nuevo enfoque que nació con esta para generar movimiento en las artes escénicas dancísticas: la improvisación. Improvisar en danza significa generar movimientos al margen de una estructura o diseño predeterminado como una coreografía en el sentido común de concebirla, de modo que se pueda explorar el presente inmediato del *ahora*; es pues aferrarse a esa *impresión primaria* que, según Husserl anticipamos y retenemos, para “despertar la percepción de las pulsiones fisiológicas [que] conduce a concebir el movimiento como un *continuum*” (Suquet 2006: 386). La improvisación en danza contemporánea constituye una línea o estilo de movimiento no solo como proceso para generar material coreográfico, sino como espectáculo en sí mismo, donde los movimientos, en tanto *dilaciones corporales que se prefiguran y reverberan*, tienen su máxima expresión. Alarcón destaca así el carácter temporal y grupal de la improvisación en danza:

La inmersión de la conciencia en esta experiencia física es el inicio de una danza que no responde a estructuras predeterminadas sino que surge en el aquí y ahora de la experiencia compartida. En este sentido, el origen del movimiento no es una idea preconcebida, tampoco un sentimiento, sino más bien la percepción táctil-cinestésica de sí mismo, de los otros e indirectamente de todo lo que nos rodea (Alarcón 2015: 123-124).

El *contact-improvisation*<sup>28</sup> hace de la exploración del movimiento un fin en sí mismo. En este tipo de improvisación, el movimiento como *continuum*, como producto del aquí y el ahora de sus *reverberación cualitativa*, es valorado de modo supremo. “Llevada hasta sus últimas consecuencias, la improvisación se abre sobre una alteración propioceptiva, una embriaguez kinestésica en la que se pierden las referencias, reavivando disposiciones matrices dormidas” (Suquet 2006: 390). Pero esta *embriaguez cinestésica*, que tiene como principal elemento generador al peso compartido de los participantes, también se manifiesta si tomamos una perspectiva fenomenológica para comprender el espacio.

<sup>28</sup> Llamada también “Danza de contacto”, es, ante todo, una técnica dancística elaborada por Steve Paxton a inicios de los años setenta en EE.UU. Se basa en el movimiento generado por el ceder del peso corporal mediante el contacto físico de los bailarines y no busca “frases o secuencias coreográficas” anticipadamente. En ella, se le da importancia primordial a un movimiento donde “las formas resultantes son complejas, fugaces, imposibles de prever puesto que nacen de la acción misma, de donde surge la noción de *composición instantánea* reivindicada por Paxton” (Suquet 2006: 395).

Para hacerlo, consideremos la relación del cuerpo con otras cosas materiales. “El cuerpo como centro de orientación” en el espacio es un tema que Husserl destaca como rasgo fundamental en nuestra relación con el mundo externo (1997: 197-199). Cuando identifico las cosas que se me aparecen lo hago desde una perspectiva afincada en mi *conciencia encarnada* como referencia de un *aquí*. Es a partir de mi posición espacial que se establece *un aquí y un allá*. Determino las cosas en una ubicación espacial (ya sea arriba-abajo, norte-sur, etc.) de acuerdo a mi posición como “punto cero” (1997: 198) desde donde ordeno e identifico espacialmente las cosas del mundo circundante. El *aquí* me acompaña irremediabilmente a donde quiera que me desplace y es esta experiencia intrínseca de orientación y espacialidad la que determina los conceptos e ideas que posteriormente desarrolle a nivel reflexivo sobre lo que es adentro, afuera, arriba, abajo, etc. Hemos visto que la percepción y el tiempo en sentido subjetivo están intrínsecamente ligados al movimiento del propio cuerpo. Lo mismo sucede con el espacio. Toda dirección de orientación espacial es inherente a una intencionalidad de desplazamiento, a partir de la cual lo lejano o cercano lleva implícito un movimiento potencial.

Cuando veo y exploro mi entorno, voy reconociendo o configurando los espacios sobre la base de una experiencia sensorio-motriz previa con volúmenes espaciales similares o equivalentes. En nuestra interacción diaria con el mundo físico, desarrollamos hábitos que superan el concepto de meras mnemotecnias corporales. Para entender esto, es necesario pensar en el espacio como una diversidad de “potencias voluminosas” (Merleau-Ponty 1993: 160) que infieren en mi agencia volitiva para realizar un movimiento. Por ejemplo, cuando camino al interior de una habitación con muchos muebles, los espacios entre ellos son volúmenes que configuran para mí una posibilidad de acceso al espacio sin que medie una reflexión racional sobre tales espacios. Mi *autoconciencia* los define como posibilidades de desplazamiento. Mi capacidad sensorio-motriz está en constante diálogo con estos volúmenes, ya que, si alguien cambia una silla o aumenta un escalón, mi cuerpo se ajusta a esos cambios de un modo coherente o correlativo. “Esta *habitud* no es un automatismo, sino un saber que se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva” (Merleau-Ponty 1993: 161). En la relación con el espacio, podemos destacar un saber del cuerpo que habita el espacio, no simplemente como un *marco envoltorio*, sino una posibilidad de acceso mediante la energía corporal modulada por una saber y conocer sensorio-motriz manifiesta en la



experiencia misma de la interrelación con el mundo<sup>29</sup>. La conciencia lleva a cabo su diálogo con el espacio a través del movimiento del cuerpo (lo que también implica quietud) gracias a la intencionalidad que, como hemos visto, se manifiesta en un “yo puedo”, más que en un “yo pienso”. Desde este enfoque, el yo encarnado no ocupa meramente en un espacio, sino que lo habita, lo experimenta, lo vive.

Muchos creadores se han servido de este enfoque y nuevo entendimiento del espacio para plasmarlo en la danza contemporánea, ya que “contrariamente a las artes clásicas de la representación, [la danza] no la reproduce. La produce [las formas espaciales]. Los cuerpos no se organizan en forma de círculo o de triángulo: son el círculo. Son el ángulo mismo que rompe una diagonal” (Louppe 2011:171). En las diferentes propuestas de danza contemporánea, vemos que se habita el espacio transformándolo, no solo por los desplazamientos individuales y colectivos que los bailarines realizan, sino (y principalmente) por el uso de los *factores* labanianos que le confieren al espacio una cualidad significativa. El espacio ya no es ese lugar vacío que alberga al bailarín, sino que este lo transforma, ya sea en un medio sólido, líquido o gaseoso (más de lo que ya es). El uso de las cualidades del movimiento nos puede generar esas sensaciones en las cuales el espacio obtiene texturas, volúmenes y significados creados por el cuerpo mismo de los bailarines. El bailarín en escena puede diluir, transformar o amalgamar aquellos parámetros que en la vida diaria entendemos como adelante y atrás, arriba y abajo, adentro y afuera, etc. No es casual que una de las dinámicas de movimiento más usadas por la danza moderna, y que se extiende hasta la contemporánea, sea el movimiento espiral y ondulatorio. “Si la espiral se asimila a la vida [asimismo a la danza], es porque procede por transformación. Transmuta constantemente las polaridades y las dimensiones del movimiento. Lo central y lo periférico, lo ascendente y lo descendente, lo delantero y lo trasero se encadenan en ella sin cesar” (Suquet 2006: 387). Esto se corrobora en trabajos de coreógrafos de danza moderna como los de Mary Wigman y Doris Humphrey, entre otros, pero también en los de creadores posmodernos y contemporáneos, como Merce Cunningham y Trisha Brown<sup>30</sup>,

<sup>29</sup> Merleau-Ponty, tomando en cuenta la teoría de la *Gestalt*, hace una analogía entre movimiento-espacio y forma-fondo para demostrar que el cuerpo y su entorno son un todo integrado vinculado por la intencionalidad y el agente volitivo que se relaciona con los objetos que nos rodean (1993: 116-118). El cuerpo es un aquí con respecto al mundo que es un allá, así como fondo y forma, punto-horizonte o forma-contenido. El cuerpo lleva a cabo su accionar y movimiento dando sentido a estos espacios en una lógica coherente con él mismo, es decir, nunca me choco con los objetos, sino que me acerco o alejo de modo consecuente con estos volúmenes espaciales. Hay un diálogo constante entre espacio y movimiento, así como entre forma y contenido.

<sup>30</sup> Mary Wigman (1886-1973) instauró la denominada “Danza Expresionista alemana” principalmente con trabajos propios de intérprete y solista. Doris Humphrey (1895-1958) figura importante de la danza moderna estadounidense destaca como coreógrafa y bailarina solista. Trisha Brown (1936-2017), junto a Cunningham



quienes plasman su visión renovada del espacio y el tiempo en un tratamiento diferente y (hasta ese momento) transgresor de la danza, pero no solo desde el aspecto formal, ya que no plantean únicamente una nueva “elección poética, sino también política y concierne a las decisiones previas del bailarín con respecto a su poder sobre la mirada del otro” (Louppe 2011: 173). El bailarín, que en su proceso de formación artística se ha hecho al extremo consciente de las cualidades inherentes al movimiento, hace uso de esta conciencia para generar en el espectador una experiencia perceptiva que, como nos lo muestra la fenomenología, no solo es un mero estímulo, sino que apela a la propia experiencia y vivencia del que observa. No lo estimula, sino que lo afecta. El espacio escénico en danza se amalgama con la corporalidad del bailarín mediante el uso de estas cualidades de energía. Hay una *alternancia* entre las sensaciones cinestésicas percibidas corporalmente y el recorrido del cuerpo por el espacio, que se extiende energéticamente en él y lo transforma: “esa alternancia abre paso también a la conciencia de un espacio intracorporal plástico, a la vez volumétrico y direccional: por medio de la respiración, el cuerpo se dilata y se contrae, se estira y se encoge. Por medio de ella, se produce la relación encadenada y continua entre el espacio interior y el espacio exterior” (Suquet 206: 385).

Como hemos visto, la fenomenología nos ayuda a entender el espacio y tiempo como aspectos inherentes a nuestra propia experiencia, la experiencia de una *conciencia encarnada* que, al interactuar con el entorno, se manifiesta a través del movimiento. Espacialidad y temporalidad son una “unidad múltiple o una multiplicidad unificada” (Sheets-Johnstone 2015: 14) intrínsecas a cualquier fenómeno cinestésico que se experimenta, principalmente, en un nivel pre-reflexivo. Hemos visto también que el bailarín es capaz de generar movimientos que *transforman y alteran* el espacio y el tiempo en escena, mediante el manejo de las *cualidades dinámicas inherentes al movimiento* (movimientos súbitos, contenidos, densos, vivaces, explosivos, implosivos, etc.). El flujo de estas cualidades, que el bailarín siente al mismo tiempo que las constituye, es ese material, ese vínculo comunicativo que el espectador capta y aprehende al mismo instante que casi desaparece, y que hace de la danza un arte efímero por antonomasia. La danza es una experiencia perceptiva compartida en todos sus aspectos, en todos sus niveles y en todos sus enfoques. El carácter efímero de la danza se debe a que su principal medio comunicativo, el movimiento, lleva también este rasgo distintivo. Creo que podemos decir entonces que, en danza, el movimiento se manifiesta como una *reverberación* compartida entre el bailarín y el espectador.

---

(reseña biográfica en el acápite 2.2. Intersubjetividad de la percepción.), es considerada representante de la danza post-moderna.

A partir de lo mencionado, me parece pertinente traer a colación el término “ilusión de fuerza” como una de las características que Sheets-Johnstone le confiere a la danza<sup>31</sup>. La autora sostiene que los aspectos espacio-temporales intrínsecos al movimiento hacen de este una constante “forma que se proyecta continuamente hacia un futuro espacio-temporal, por lo tanto, como una forma-en-el-hacer” (Sheets-Johnstone 2015: 23). Considero que este es otro modo de explicar la naturaleza efímera de la danza con relación al movimiento y los fundamentos fenomenológicos de espacio y tiempo. Desde mi punto de vista, la autora interpreta estos fundamentos de tal modo que le confiere la categoría de “fuerza virtual” a la danza, justamente por su naturaleza que, como ella describe bastante elocuentemente, es toda una *forma-en-el-hacer*, en la que lo que se va constituyendo y percibiendo va cambiando, fluyendo, pero no desaparece, sino que el movimiento es el tiempo mismo que se va engarzando en el espacio,

[...] una totalidad espacio-temporal, una creación unificada y continua, que existe a través de una multiplicidad de instantes y puntos; al mismo tiempo, es precisamente la singularidad de la interrelación de esos instantes y puntos lo que la hace singularmente significativa. Mientras el bailarín sea uno con la danza, lo que se crea y se presenta es un fenómeno completo y unificado, una ilusión de fuerza, cuyo significado infunde todo y deriva de la singularidad de ese todo (Sheets-Johnstone 2015: 30).

Esos *instantes y puntos* en los que la danza aparece a la vista del espectador y de inmediato desaparece de ella son los movimientos que el bailarín constituye mientras los percibe en un flujo de dinámicas cualitativas que nunca se detiene, aún en la aparente quietud (considerando la quietud como una suspensión del movimiento en el espacio más no en el tiempo). Como *forma-en-el-hacer*, la danza se puede entender como una *fuerza virtual*, ya que el mismo movimiento puede siempre ser visto como tal. No estoy en un espacio-tiempo, soy del espacio y del tiempo (en el sentido de vivenciarlos y constituirlos). “Esta experiencia motriz del cuerpo no es [solo] un caso particular de conocimiento, sino que nos proporciona una forma de acceder al mundo” (Merleau-Ponty 1993: 157). Su naturaleza no es tangible, sin embargo, cuando observamos danza, el movimiento nos afecta, nos puede mover y conmover. Como lo expresa la gran coreógrafa contemporánea Crystal Pite<sup>32</sup>: “El hecho de bailar implica un sumergirse

<sup>31</sup> Este término lo toma del libro *Feeling and Form* de Susanne Langer, del cual se ocupa en el tercer capítulo de su libro *Phenomenology of Dance*. Langer parte de la premisa según la cual “el arte crea una semblanza o ilusión de la realidad, a través de una simbolización de esta realidad [...] y lo que simboliza son formas de sentimientos humanos” (Sheets-Johnstone 2015: 25-26). En la danza, esta forma está hecha de puro movimiento.

<sup>32</sup> Coreógrafa canadiense nacida en 1970, se destaca como una creadora que vincula muy hábilmente una genial inventiva de movimiento con una narrativa teatral clara. Actualmente tiene su propia compañía propia “Kit Pivot”. Además de realizar trabajos a pedido por las más grandes e influyentes compañías tanto de Ballet como de danza contemporánea alrededor del mundo.

totalmente en el presente. Es un acto de estar y ser en el momento mismo. Tu cuerpo es tu locación. Es un viaje que implica muchas experiencias. Es una experiencia del momento presente” (Recuperado en: <https://www.youtube.com/watch?v=QG5S31Q7DPM&t=1803s>).

## **1.2. Cinestesis: dinámicas cualitativas inherentes al movimiento**

En este acápite, abordaremos el concepto de cinestesis a partir del enfoque e importancia que Husserl le dio a este fenómeno, ya que sobre esta base y debido a su naturaleza sensorio-motriz, posteriores investigadores lo explican como generador de conocimiento, pero, además, resaltan la importancia de sus dinámicas cualitativas para generar una unidad de sentido en la conciencia del bailarín y el espectador, lo cual es decisivo para entender el potencial comunicativo del movimiento en la danza contemporánea.

En el párrafo 41 de *Ideas II*, Husserl menciona que la peculiaridad de “la aparición del propio cuerpo” ante mí mismo es que tiene restricciones respecto de la visión, ya que no puedo ver todas las partes de mi cuerpo —aunque sí las siento (1997: 199). Este límite esencial también se encuentra en la visión los objetos que nos rodean. La visión es la función de la percepción aparentemente más inmediata y, quizás por ello, sobrevalorada en nuestra cultura occidental<sup>33</sup>. Sin embargo, es en realidad un sentido bastante limitado, ya nunca abarca al objeto por completo y depende del conocimiento (principalmente sensorio-motriz) que la experiencia de los objetos me ha proporcionado para terminar de configurar el sentido de lo percibido. En efecto, nosotros nunca podemos ver las diferentes partes de un objeto en su totalidad tridimensional al mismo tiempo, ya que siempre tenemos que hacer uso del movimiento para captar sus diferentes lados. Serrano de Haro hace un resumen de los escritos de Husserl sobre este tema (1997: 192-194), y nos dice que, con respecto a la aprehensión de sensaciones que el campo visual me puede determinar, la intencionalidad es un elemento decisivo; primero, porque, a través de ella, selecciono el objeto que tomo como centro de mi atención entre todos los fenómenos que se aparecen en mi horizonte visual; segundo, porque la parte percibida de

<sup>33</sup> Occidente ha dado un lugar primordial al sentido de la visión al relacionarlo con la mirada del científico y ha condicionado toda construcción cultural a la mirada subordinando a ella los otros sentidos. Occidente estableció una jerarquía sensorial donde lo visual define todo ámbito de la construcción cultural: lenguaje, arte, ciencia, religión, etc. Así, “la cultura occidental ha hecho énfasis en el paradigma perceptivo visual, ya que relaciona lo visual con lo racional” (Villamil Pereda 2009: 98).

ese mismo objeto, es decir, el lado que de hecho aparece directamente ante mí puede variar por mi facultad volitiva inmediata de movimiento con el fin de percibir algún otro lado del mismo. Es así que se puede llevar a cabo la *síntesis de identificación* que constituye el sentido del objeto. Las posibilidades visuales de un objeto son la multiplicidad de sus “escorzos” que revelan una unidad de sentido y que, a su vez, “sostiene multiplicidades subyacentes del mismo objeto” (las partes co-dadas del objeto) (Serrano de Haro 1997: 192). Husserl denomina “escorzos” a los infinitos aspectos de un objeto que puedo captar visualmente en un momento dado, ya que cuando veo un objeto constituido como un todo o como una unidad de sentido, este último es producto de una síntesis de estas “sensaciones visuales”. En efecto, si reflexionamos al respecto, nos damos cuenta de que, en la vida diaria, solo captamos de modo actual algunas de las partes de los objetos; solo un aspecto suyo es efectivamente dado, el resto es potencialmente dable, y para que esté actualmente dado siempre tenemos que hacer uso del movimiento. Para Husserl, las cinestesis como sensaciones de movimiento permiten un enriquecimiento del acto perceptivo. “De cada aspecto puede decirse que la *cosa* se matiza en él; pero en lo más bajo se llaman matizaciones los múltiples datos de sensación” (Husserl 1997: 169).

Husserl resalta la relación directa y *a priori* que hay entre la aparición sucesiva de los diferentes escorzos o aspectos dados del objeto y los movimientos que el cuerpo realiza para poder captar los aspectos no dados pero anticipados del objeto. Para ello, el yo encarnado participa directamente con cambios en la orientación y posición del propio cuerpo, según la estructura de la intencionalidad, en la conciencia del “yo puedo” moverme. La experiencia del movimiento es, pues, inseparable de la “a priori de la correlación intencional”. Husserl se refiere a esta experiencia del movimiento con el término *cinestesis*: “Llamamos cinestesis a estos movimientos que pertenecen a la esencia de la percepción y que apuntan a que el objeto venga a darse por todos sus lados, si es posible” (Husserl en Serrano de Haro 1997: 196). Podemos decir entonces que la *síntesis de identificación de un objeto* percibido en una unidad de sentido depende de la sucesión de *escorzos* que se me aparecen de acuerdo a un orden normalmente coherente y concordante, y que esta sucesión de apariciones está regulada por la orientación y disposición espacial que la conciencia encarnada lleva a cabo a través de su propio cuerpo. Se establece, entonces, “un lenguaje cinético, dinámico [...] que se evidencia en movimiento, producto de la intencionalidad del yo anímico con el cuerpo” (Serrano de Haro 1997: 196).



En resumen, en tanto sensaciones del cuerpo en movimiento, las cinestesis implican tanto una potencialidad latente del cuerpo “presta a convertirse en actividad” (“capacidad primordial” en términos de Husserl) como correlativamente la aparición sucesiva de nuevos escorzos del objeto. En el marco de la correlación intencional, las cinestesis constituyen potencialidades del yo anímico, de la conciencia encarnada, que se manifiesta o, si se quiere, *se hace* movimiento para completar un acto perceptivo. “La iniciativa del yo y su operatividad se encarnan, se engarzan en movimiento, y el movimiento es del cuerpo, de sus miembros” (Serrano de Haro 1997: 202). De este modo, nos hemos apartado de un enfoque científico-causal que relaciona los conceptos de estímulo-respuesta con los de objeto-movimiento. Más bien, las cinestesis son los movimientos vividos del cuerpo en un plano netamente fenomenológico. Entendemos así que los movimientos son manifestaciones del yo encarnado, lo cual es necesario para apreciar su potencia comunicativa en la danza. En este sentido, podemos afirmar que el bailarín mismo es todo un recurso expresivo afinado, capaz de usar potencialidades, aspectos y rasgos distintivos con los cuales el espectador puede establecer un vínculo sensorial afectivo.

Desde mi punto de vista, el concepto de cinestesis de Husserl abarca al de propiocepción pero destacando su relación intrínseca con la intencionalidad y que el concepto de propiocepción en su sentido ordinario (como “sentido del movimiento”, tal como lo hemos explicado anteriormente) no llega a ahondar tan plenamente<sup>34</sup>. También podemos decir que las cinestesis incluyen el fenómeno de automovimiento (pese a que Husserl nunca usó este término en *Ideas II*), ya que se refiere al movimiento con el que la conciencia encarnada interactúa con su entorno en la vida diaria y que usualmente se ubica en el ámbito pre-reflexivo de la conciencia (que también incluye lo que Gallagher denomina “esquema corporal”). Si relacionamos las cinestesis, el automovimiento y los sentidos que, como el tacto, pertenecen a la experiencia pre-reflexiva, vemos la complejidad cognitiva del movimiento.

---

<sup>34</sup> Con esta aclaración estamos estableciendo una diferencia entre los términos propiocepción y cinestesia, que en muchos textos están considerados de modo análogo. De acuerdo al desarrollo que hemos hecho de propiocepción anteriormente, es válido afirmar que la propiocepción es parte de las cinestesis, sobre todo si, como veremos más adelante, esta última involucra una forma de conocimiento.

### 1.2.1. El movimiento: experiencia y conocimiento en acción

La percepción táctil tiene un paralelo con los escorzos de la percepción visual, pero implica un *con-tacto* directo con el objeto. El tacto accede al objeto mediante una discriminación cualitativa directa (texturas, peso, temperatura, etc.) que se manifiesta en una fina integración sensorio-motriz entre el cuerpo y el objeto percibido. Ahora bien, si observamos los objetos que nos rodean, podemos afirmar que, en mayor o menor medida, tenemos un conocimiento de ellos, podemos definir sus formas, colores, tamaños, etc. así como determinar nuestras posibilidades de alcance espacial en relación con estos objetos. En ese sentido, es muy probable que concedamos al sentido de la vista una importancia primordial para este conocimiento; así también, es muy común asumir que los datos sensitivos visuales son los que nos dan el mayor acceso a información y conocimiento en la vida diaria. Pero, en realidad, ocurre todo lo contrario, ya que, cuando hago uso de la vista para explorar mi entorno, hago un *reconocimiento* de espacios, objetos y seres vivos gracias a una previa experiencia sensorio-motriz que ha sido la base primigenia a través de la cual mi ser ha constituido el sentido y valor de estas cosas, espacios, personas, etc. “La visión es un modo de exploración del medio ambiente basado en un entendimiento explícito de regulaciones sensomotoras” (Nöe 2006: 29). Este entendimiento, que ha sido llevado a cabo sin mediar un pensamiento reflexivo directo y previo, ha sido constituido de un modo vivencial desde que hemos empezado a interactuar con el entorno. Para que la visión funcione, como normalmente lo hace en nosotros, es necesario que esté integrada al movimiento. El reconocimiento visual del mundo que nos rodea es producto de un conocimiento práctico del mismo, mediado por la experiencia corporal con los objetos. “Fundamentalmente, el conocimiento en cuestión es conocimiento práctico; es un saber cómo. Para percibir, debes poseer una habilidad corporal sensoriomotriz” (Nöe 2006: 11).

En el libro *Action in Perception* (2006), el filósofo Alva Nöe parte de la premisa de que “la percepción no es algo que nos sucede” [o algo que *solo sentimos*], sino algo que hacemos” (Nöe 2006: 1). Nos ofrece un “enfoque activo de la percepción” que pone énfasis en el modo en que las cosas son percibidas. Según este enfoque (que ya Husserl había planteado), el sentido de lo configurado es producto del encuentro entre los datos de sensación que aprehendemos del entorno y el modo en que los experimentamos, de manera que “el proceso de percibir, de descubrir cómo son las cosas, es un proceso de conocer el mundo; es un proceso de habilidad de exploración” (Nöe 2006: 164).

Observamos que en este “enfoque activo de la percepción” se alinea completamente con el concepto de cinestias de Husserl, según el cual la conciencia encarnada involucra al movimiento para acceder visualmente a las partes dadas del objeto del acto de la percepción; solo que aquí Nöe hace énfasis en el acto de percibir como un tipo de habilidad que se despliega en el auto-movimiento:

Una de las implicaciones del enfoque activo de la percepción es que sólo criaturas con cierto tipo de habilidad corporal (...) pueden percibir. Esto es debido, en efecto, a que percibir es un tipo de actividad corporal hábil. También puede ser que solo criaturas capaces de al menos alguna forma primitiva de percepción pueden ser capaces de “auto-movimiento” (2006: 2).

Como hemos visto, la vivencia de datos sensitivos visuales está estrechamente vinculada con las experiencias cinético-táctiles. Nöe denomina esta particularidad “visión táctil” y considera pertinentemente que “la visión es táctil. Como el tacto, la visión es activa” (2006: 73). Para mostrarlo, llama la atención sobre la errónea idea de creer que la visión funciona del mismo modo que cualquier aparato de registro visual, tal como una cámara de video o fotográfica, y toma como ejemplo el caso de personas que padecen de lo que él denomina “ceguera experiencial” (Nöe 2006: 4). Estos pacientes fueron ciegos de nacimiento debido a una lesión neurofisiológica, la cual es restablecida por una intervención quirúrgica; sin embargo, su nueva capacidad sensorial no los habilita para ejercer una percepción efectiva de las cosas del mundo. Ellos perciben formas y tienen sensaciones que se presentan como un conglomerado de datos que les resultan incomprensibles; no ven un rostro, no ven una mesa, no ven un piso sobre el cual caminar: “[Ellos] carecen, al menos en parte, de sus significados para el movimiento y el pensamiento” (Nöe 2006: 6). Este conglomerado de datos que su cerebro registra fisiológicamente, carecen de contenido funcional, ya que no son datos sensitivos entrelazados con una experiencia cinético-táctil que les permita constituir un sentido. Concebir la visión como simple representación de imágenes que se dan en el cerebro resulta insuficiente para entender el modo que en realidad vemos. “No es el cerebro, es el animal (o persona), quien ve. Es la persona, no el cerebro, quien tiene poderes semánticos” (Nöe 2006: 29). Merleau-Ponty hace una crítica similar al método inductivo y causal, mediante el cual se pretende dar explicación a otras disfuncionalidades perceptivas tomando en cuenta solo un punto de vista químico y fisiológico. Se tendría que cambiar de paradigma y “tratar al sujeto como una conciencia indescomponible y presente por entero en cada una de sus manifestaciones” (Merleau-Ponty 1993: 137).

“[...] las experiencias no son juicios [sino] conceptos perceptuales formales” (Noë: 190-198). Con esto, Noë quiere decir que nosotros percibimos infinidad de matices en nuestro actuar en el mundo; sin embargo, no tenemos un “concepto” exacto para cada variable de formas, colores y tamaños, pero sí tenemos modelos referenciales, puramente vivenciales, a los cuales reducirlos, aunque no seamos conscientes de ello de un modo activo. Por ejemplo, cuando decimos “este no es el color rojo que necesito, sino uno más suave, pero no tanto como el que me acaba de mostrar”, estamos hablando de un tipo de “concepto formal” que solo la experiencia sensitiva nos puede precisar. Los datos sensitivos visuales y cinético-táctiles se entrelazan mediante una experiencia perceptiva integral que se lleva a cabo tanto para conocer como para reconocer lo que existe en el entorno. Lo que captamos visualmente lleva latente esta experiencia perceptiva en la que nuestra habilidad sensorio-motriz está implícita. Esto es muy importante de tener en cuenta para poder entender el potencial comunicativo del movimiento desde un enfoque fenomenológico. Ver un movimiento es *conocer*, en términos cinético-táctiles, a través de lo percibido. Ver movimientos implica poner como base de comprensión “conceptos perceptuales” que la conciencia encarnada *entiende*.

Desde este punto de vista, la danza, como arte efímero, es puramente experiencial, al menos cuando su principal medio comunicativo es el movimiento, aunque es importante resaltar que ello no implica negar o contradecir otros aspectos de esta experiencia perceptiva como, por ejemplo, símbolos o signos cuya interpretación es de naturaleza puramente racional y semántica, o aquellos de contenido sociocultural<sup>35</sup>. “La danza como evento consciente, ya sea desplegando conocimiento implícito (procedimental) o explícito (declarativo), tiene características neurobiológicas<sup>36</sup> y fenomenológicas” (Warburton 2011: 68).

El movimiento somático guarda un tipo de información sensorio-motriz que no necesita pasar por un ámbito reflexivo y racional, necesariamente, para cumplir una función comunicativa (ya no estamos refiriéndonos solo a un ámbito práctico-funcional). Es un tipo de conocimiento que no está emparentado con el aspecto racional o mental como comúnmente lo entendemos. Por supuesto que puede ser explicado a través de un discurso, pero hay aspectos en su esencia constitutiva que no pueden ser cubiertas del todo por este discurso, que tienen que ser vividos

<sup>35</sup> De hecho, la gran mayoría de propuestas dancísticas involucran elementos cuya lectura precisa de una actividad muy reflexiva y racional. Pero, en este trabajo, estamos concentrándonos en entender fenomenológicamente el movimiento precisamente porque, a través de este, podremos comprender la danza como una experiencia perceptiva compartida.

<sup>36</sup> Entendemos este término como base biológica de todo lo que involucra la experiencia del movimiento.



en primera persona y que aquí estamos tratando de mostrar, evidentemente, mediante el discurso, pero desde una perspectiva fenomenológica esperando que el lector considere a su propia experiencia somática. Si tomamos en cuenta que “la percepción es un tipo de pensamiento con relación al mundo” (Nöe 2011: 189), hay un sentido constituido en una interrelación coherente y activa con el entorno, entonces el movimiento es un tipo de conocimiento que no, necesariamente, corresponde a un “juicio deliberado”. Esto permite proponer que hay todo un ámbito de la experiencia y el conocimiento ligado íntimamente a las habilidades sensorio-motrices que poseemos, lo cual nos permite desarrollar “conceptos perceptuales” que dan sentido a las cualidades perceptivas y, tal vez recién, a partir de estas, podemos generar pensamientos y abstraer conceptos. Merleau-Ponty expresa esta idea, retomando la intencionalidad husserliana, de la siguiente manera:

[Se trata de] la intencionalidad operante (*fungierende Intentionalität*), la que constituye la unidad natural y antepredicativa del mundo y de nuestra vida, la que se manifiesta en nuestros deseos, nuestras evaluaciones, nuestro paisaje, de una manera más clara que en el conocimiento objetivo, y la que proporciona el texto del cual nuestros conocimientos quieren ser la traducción en un lenguaje exacto (Merleau-Ponty 1993: 17).

Ejercer nuestra capacidad discursiva para hablar sobre una experiencia comunicativa corporal supone siempre a una “traducción” parcial, ya que esta experiencia pertenece a otro orden, pre-discursivo o pre-predicativo. “Los diversos lenguajes [corporal, verbal, simbólico, formal] son inconmensurables entre sí, y por lo tanto no hay una traducción exacta, completa y mecánica del uno al otro, pero sí un proceso de traducción parcial, metafórico y creativo” (Najmanovich 2011: 2).

Durante la experiencia perceptiva de la danza, el espectador se relaciona con movimientos que puede identificar y que lo pueden afectar de acuerdo a la cualidad del movimiento. Laurence Louppe se refiere a la danza contemporánea como una “poesía de cuerpo”, justamente porque el discurso solo lo puede abordar de modo metafórico, ya que la naturaleza efímera y sensorial de la danza escapa a la aprehensión meramente conceptual y racional.

En danza esto va más lejos aún: el tipo de percepción que propone el espectáculo coreográfico es a la vez múltiple e íntimo. Múltiple porque, además de la mirada, y sin duda en mucha mayor medida que ella, son las relaciones cinestésicas las que nos ponen en relación con una obra, sus vías de creación, sus objetivos y sentido. Íntimas porque, dado que se trata de las capas sensitivas del tacto, la relación de los análisis de la percepción convocada tiene más que ver con nuestra dimensión más secreta, y a la vez más próxima a lo sensorial y a lo emocional, que con aquello que es directamente traducible en los términos racionalizantes habituales (Louppe 2011: 31).

Cuando vemos a un bailarín en escena, observamos un cuerpo que ha pasado por un riguroso proceso de formación y entrenamiento para desarrollar, potenciar y ampliar capacidades cinético-cognitivas, pero finalmente son conciencias encarnadas que, al igual que nosotros, siempre están interactuando con el mundo. Sus cuerpos albergan no solo la experiencia y habilidad producto del entrenamiento, sino una conexión muy fina con todas las vivencias emocionales y afectivas ligadas con su experiencia cinético-táctil; por ello, el movimiento no comunica por medio de “representaciones racionales, sino [por medio] de modos de acceso al mismo [mundo]” (Nöe 2011: 192). Dentro de este proceso, el bailarín ha concientizado de un modo plenamente práctico y vivencial las *cualidades* que despliega el cuerpo al actuar en el entorno. En el entrenamiento en danza y durante los procesos de creación coreográfica, este conocimiento es crucial, ya que, cuando el movimiento es abordado como medio de expresión, los creadores, coreógrafos y bailarines le prestamos una especial atención a cómo se realiza un movimiento para darle un distintivo especial y particular que exprese el matiz preciso que el creador quiere transmitir. De modo más específico, nos estamos refiriendo a las cualidades de energía que son el *cómo* de la realización de determinado movimiento, las que le dan un valor distintivo a los movimientos en la constitución de su sentido. Por ello, es muy importante entender la conexión entre cualidades de energía y nuestras emociones y afectos en la génesis del movimiento.

### **1.2.2. Movimiento: sensaciones, emoción y afecto<sup>37</sup>**

Una de las características de la temporalidad y espacialidad que hemos mencionado es su profunda e íntima vinculación con el movimiento. Tal vez sería más adecuado referirnos a ellas como sus rasgos constitutivos fundamentales, ya que la conciencia encarnada los experimenta al mismo tiempo que los constituye. En el movimiento, esta conciencia se siente a sí misma, se corporiza, se hace tangible y real; es el cuerpo en tanto *Leib* que *conoce y reconoce* el mundo no a través del movimiento, sino haciéndose movimiento. Como hemos visto, el proceso constitutivo de sentido perceptivo es un fenómeno que implica la intencionalidad, la

<sup>37</sup> Nos referimos al concepto de afecto a partir del replanteamiento que Massumi hace de este concepto. Este filósofo hace una distinción notoria entre “afecto” y “emoción”. Nos dice que el afecto es “irreductiblemente corporal y de naturaleza autónoma” (2002: 28), comprende y abarca experiencias múltiples de nuestra percepción que escapa a definiciones sociolingüísticas. Es mutable. Mientras que la emoción es “una fijación sociolingüística sobre la calidad de una experiencia [...] es una intensidad calificada” (2002: 28). Entender el afecto de esta manera permite reformular la relación entre los humanos basados en su “alteridad irreducible”, pero también en su “co-activa” intersubjetividad.

temporalidad, espacialidad y corporalidad como rasgos *a priori* que hacen posible la “síntesis de identificación”, y en ello son fundamentales las *dinámicas cualitativas inherentes al movimiento*, que experimentamos como sensaciones cinestésicas. El movimiento está tan enraizado en este proceso cognitivo que tratarlo solamente como un mero aspecto accidental sería negar su naturaleza constitutiva misma.

Así, entre los rasgos esenciales del acto perceptivo, están también las dinámicas cualitativas del movimiento que experimentamos, a través de las cinestésias, en nuestra constante interacción con el entorno. Reflexionar sobre nuestra naturaleza animada y tomar conciencia de lo primordial del movimiento en nuestras relaciones con las cosas del mundo y con otros seres humanos significa poner de relieve los diferentes contrastes y matices de energía, fuerza o dinámicas cualitativas que nos dan la posibilidad de comunicarnos y expresarnos en la vida diaria. Hemos olvidado de qué manera aprendimos a movernos y a tomar conciencia de nuestra corporalidad y agencia en el mundo. Hay una *Primacía del movimiento* (Sheets-Johnstone 2011) en nuestra constitución. Con respecto a esto, me parece muy pertinente utilizar el término husserliano “organismos animados”, que Sheets-Johnstone analiza para destacar el carácter epistemológico del movimiento en su constitución<sup>38</sup>. Por ello, pone énfasis en el vínculo entre la intencionalidad y el movimiento, es decir, en las experiencias del “yo puedo” moverme.

Al descubrirnos a nosotros mismos en movimiento y, a su vez, al expandir nuestro repertorio cinético de “yo-puedos”, nos embarcamos en un viaje de por vida para la toma de sentido. Nuestra capacidad para darnos sentido a nosotros mismos, para crecer cinéticamente en los cuerpos que somos, es, en otras palabras, el comienzo de la cognición. Al comprender la dinámica de interacción de fuerzas y configuraciones inherentes a nuestra continua espontaneidad de movimiento, llegamos a conceptos corporales. Forjamos una comprensión fundamental tanto para nosotros mismo como para el mundo (Sheet-Johnstone 2011: 118).

Más aún, anteponer el “yo-puedo” intencional a las acciones concretas con las que interactuamos en la cotidianidad es hacernos conscientes de sus implicaciones emotivas: yo puedo alcanzar, yo puedo esperar, yo puedo aguantar, yo puedo gritar, yo puedo resistir, yo puedo correr, etc. Todos estos verbos, que implican el *a priori* de la intencionalidad, nos hacen conscientes de que el movimiento es energía (aquí están implícitos tiempo y espacio) y tiene una relación directa con nuestros estados afectivos y emocionales. Involucrarse con los

<sup>38</sup> Según la autora, Husserl hace uso de este término, a lo largo de los libros *Ideas* I, II y III, en un “progresivo y amplio rango de significados para referirse a los seres vivos” (Sheet-Johnstone 2011: 115). Ella toma esto como uno de los fundamentos para sustentar su teoría sobre la “primacía del movimiento” en todo lo referente al ser humano, incluida nuestra facultad conceptual y epistemológica.

movimientos a profundidad implica percibirlos en todos sus matices, pero, además, ser conscientes de lo enraizados que están en nuestro ser y hacer emocionales y afectivos. Desde que amanecemos y empezamos el día, nuestras dinámicas cualitativas son manifestación de qué hacemos y cómo nos sentimos; por ejemplo, hay una cualitativa diferencia cinestésica entre el hecho de despertarse temprano o tarde con respecto a un objetivo: en el primer caso, podría ser un despertar parsimonioso, progresivo y relajado, y, en el otro, es posible un despertar con premura, súbito y ansioso. En ambos casos, están implícitos estados emocionales: el yo encarnado hace manifiestos estos estados a través de diversas cualidades de movimiento.

En efecto, la puesta en movimiento del cuerpo en el acto perceptivo no es mecánica, está en función de la intención, del deseo que impulsa a un sujeto hacia el mundo. Un componente afectivo filtra pues permanentemente el ejercicio de la percepción. Es el que colorea e interpreta el trabajo de la sensación para organizarlo en un paisaje de emociones (Suquet 2006: 382).

Sin embargo, según Sheets-Johnstone, Husserl no les dio suficiente relevancia a las *cualidades* cinestésicas al analizar el *a priori* de la corporalidad. En párrafos anteriores, dimos cuenta de las cinestesias a partir del movimiento (*kínesis*) y la sensación (*aisthesis*). Ello nos permitió mostrar el papel de las cinestesias en el acto de la percepción. Como vimos, en la mayoría de nuestros actos perceptivos, el movimiento está enraizado directa o indirectamente en nuestra interrelación con el entorno. El fenómeno cinestésico ha sido fundamental para otorgarle al cuerpo el rango de rasgo constitutivo de la conciencia; sin embargo, el relegarlo solo a su aspecto espacial resulta incompleto para el estudio de la danza.

Las cualidades del movimiento están constantemente transformándose y, así como el tiempo y el espacio, deben su naturaleza perceptiva a los cambios por los cuales están constantemente fluyendo. “En otras palabras, la conciencia cinestésica es fundamentalmente una conciencia de despliegue de dinámica cinestésica” (Sheets-Johnstone 2011: 123). Estamos hablando de cualidades de energía del movimiento del cuerpo que están interrelacionadas, de tal modo que su existencia y constitución es interdependiente, por lo que su abstracción se debe solo a fines didácticos. Sheet Johnstone las divide en cuatro cualidades y las denomina “componentes plásticos de fuerza virtual” (2015: 39-46)<sup>39</sup>. Estos son los siguientes: tensional, lineal, amplitudinal y proyeccional. Sin embargo, es importante resaltar que cada vez que aparecen, ya sea cinestésicamente en el bailarín o visualmente en el espectador, el movimiento siempre

<sup>39</sup> Cabe señalar que, desde nuestro punto de vista, el término “fuerza virtual” es una interpretación de la autora de la condición efímera de la danza, lo cual tratamos anteriormente en el acápite referente a temporalidad y espacialidad. Por otro lado, el término “plástico” se debe a la naturaleza fluctuante y cambiante de estas cualidades.



se da como una “revelación de fuerza”, lo cual tiene que ver con el carácter virtual que la autora le confiere al movimiento.

La *cualidad tensional* se refiere al esfuerzo y a su relación con el dinamismo entre contracción y relajación muscular. Es la fuerza proyectada manifiesta en el movimiento mismo, cuya fuente de energía puede ser fuerte, moderada o débil. La revelación de esta fuerza también tiene su *cualidad lineal* y comprende tanto el “diseño lineal” que la dirección que las partes del cuerpo va adoptando en el flujo del movimiento mismo, y que lo presenta como un todo (curvado, angular, vertical, diagonal, etc.), como el “patrón lineal” que la actitud direccional del cuerpo proyecta sobre el espacio circundante y que describe en su desplazamiento. También es “el resultado de la dirección que la fuerza del cuerpo en movimiento proyecta” (Sheets-Johnstone 2015: 42). La *cualidad amplitudinal* tiene que ver con la magnitud del espacio: se refiere al rango o forma que la fuerza despliega en el espacio, y así como la cualidad lineal también tiene dos instancias: el “diseño amplitudinal”, que es el espacio del propio cuerpo, el cual puede ser contraído o expandido (un cuerpo compacto y pequeño corresponderá a lo contraído y viceversa); y el “patrón amplitudinal” que se halla en referencia al espacio externo al cuerpo (y que, dependiendo de la amplitud de la fuerza proyectada, puede ser condensado o extensivo, controlado o difuso). La cuarta es la *cualidad proyeccional*, la cual depende del modo en que la fuerza —que puede ser sostenida, súbita, o entrecortada— es proyectada.

Podemos observar que las cualidades tensional y proyeccional implican una “revelación de fuerza” determinada en mayor grado por el aspecto temporal mientras que las cualidades lineal y amplitudinal están referidas al espacio. Sin embargo, esta “categorización” de las cualidades es solo un referente en el despliegue real y práctico del movimiento, pues este se manifiesta en infinidad de matices que el lenguaje verbal no puede abarcar del todo.

Volviendo a la estrecha vinculación entre los estados emocionales y el movimiento, y a sus dinámicas cualitativas, Sheet-Johnstone hace un profundo análisis de propuestas de investigadores que provienen de diversas áreas del conocimiento para fundamentar esta vinculación (2011: 453-472). Por ejemplo, en un sentido muy básico, los movimientos de aproximación o alejamiento con respecto a objetos o personas en la vida diaria están en estrecha relación con los sentimientos de comodidad o incomodidad, seguridad o inseguridad, simpatía o antipatía, confianza o desconfianza, etc. que estos nos generan. Son fenómenos de

“receptividad” que activamos constantemente<sup>40</sup>. “En el curso ordinario de nuestra vida, lo afectivo y lo cinestésico tienen claramente una congruencia dinámica. Nuestras emociones y movimientos coinciden” (2011: 454) y están en una constante interacción cinestésica y perceptiva con el entorno. Hay, pues, una relación cinética dinámica vinculada con nuestras emociones, que se concretiza en los movimientos como “dinámicas cinestésicas afectivas” (2011: 455), que comúnmente ponemos en marcha en nuestra relación con el entorno. Ahora bien, en cuanto a emociones y sentimientos más complejos, como la ira, vergüenza, compasión, etc., estos van más allá de la relación espacial mencionada, por lo que los sentimos o experimentamos en “profundas sensaciones corporales, [...] estos son sucesos dinámicos en curso que nos afectan” (456) y, pese a que existen términos específicos para estos estados emocionales, ellos como “cosas en sí mismas”, es decir, como fenómenos, no son objetos como una mesa o una silla. No son estáticos, sino fenómenos en movimiento que se experimentan en movimiento: “Las e-mociones se mueven a través del cuerpo al mismo tiempo que nos mueven a movernos” (456). Podríamos hablar de cualidades como tensión, liviandad, pesadez, constricción, etc., pero estos son “conceptos” referenciales que se acercan solo hasta determinado aspecto de la naturaleza vivencial de las emociones. Experimentamos las emociones mediante pulsiones corporales y como conciencias encarnadas las vivenciamos corporalmente. Nos interrelacionamos mediante el movimiento con un entorno que nos *afecta* constantemente. Asimismo, la vivencia corporal de tales estados emocionales nos lleva a acciones diversas y hasta opuestas; por ejemplo, la vivencia de una alegría intensa nos mueve de modo muy diferente a como lo hace un miedo profundo. La primera tiende a una exacerbación de vitalidad y expansión física, la segunda puede llevar a un estado de quietud por constricción: el miedo no expande, sino minimiza y reduce; e incluso si nos mueve a correr, esta acción tiene una correspondencia dinámica muy diferente a la de correr debido a una

<sup>40</sup> Esto se basa en teorías de “disposiciones biológicas de las formas animadas” que surgen de investigaciones sobre la “receptividad” y respuesta en neonatos (Curtis 1975; Schneirla 1959).

felicidad profunda<sup>41</sup>. Las emociones y sentimientos<sup>42</sup> son un tipo de vivencias que se despliegan en estados de energía y sensaciones: “el peso de una culpa”, “el vacío del corazón”, “la presión del pecho” son metáforas que hacen explícitas, a través del discurso verbal, estados que la conciencia encarnada experimenta corporalmente.

Las experiencias afectivas tienen, entonces, una vinculación primordial con nuestra conciencia cinética y de movimiento: “el hecho de que venimos al mundo en movimiento significa que estamos cognitivamente en sintonía con una manera de dar sentido, descubriéndonos a nosotros y a nuestro entorno en y a través de nuestros cuerpos cinéticos afectivos/táctiles desde el principio de nuestra existencia” (Sheets-Johnstone 2011: 459-460). Sheets-Johnstone añade a lo anterior que estas dinámicas cinestésicas las experimentamos como “melodías cinestésicas” y que, como “fenómenos cualitativos”, adquieren sentido en virtud de su naturaleza como energía en el espacio y el tiempo. Toda acción que da sentido a un movimiento y que generalmente realizamos en el estrato de la conciencia pre-reflexiva en las condiciones normales perceptivas son “melodías tocadas por uno mismo con el movimiento del cuerpo” (469) cuando bailamos, cuando escribimos, cuando caminamos, etc. Cada uno de estos ejemplos puede ser entendido como una melodía cinestésica, como una acción correlativa al entorno que devela una coherencia entre mis actos intencionales y mi movimiento. Es importante aclarar que las emociones no nos incitan a movernos, más bien, son “fenómenos corporales en sí mismos” (469). El movimiento como el despliegue de una dinámica cualitativa cinestésico-afectiva es, precisamente, lo que Sheet Johnstone relaciona con el concepto de “afectos vitales” (*vitality affects*), desarrollado por el médico, especialista en psiquiatría

---

<sup>41</sup> La autora hace mención a los estudios de la psiquiatra Nina Bull y del psicólogo Joseph de Rivera (Sheets-Johnstone 2011: 256-257) que, a su vez, se basan en estudios de “neurofenomenología de la experiencia” llevada a cabo por médicos psiquiatras para corroborar su propuesta sobre las relaciones entre sensaciones corporales, el movimiento y las emociones. Asimismo, toma el término de “dinamismo primordial” del filósofo checo Jan Patočka (1998), quien se refiere a la relación entre emociones y movimiento como “unas experiencias de sentimiento de vitalidad” (2011: 258). También menciona el concepto “activo de la cognición” de Thomson y Varela, quienes hacen estudios con una fuerte base fenomenológica, en los que sensibilidad y sentimientos cobran una importancia primordial en relación con nuestra naturaleza humana. Todo ello en relación con el desarrollo progresivo de una conciencia cinestésica táctil, que paulatinamente nos permite adquirir, en procesos de crecimiento y concientización, conciencia de nosotros mismos como personas o individuos que se diferencian del entorno y de otros.

<sup>42</sup> De acuerdo a Reidl Martínez, “las emociones son breves; estas asociadas a una expresión facial distintiva; están precedidas por eventos antecedentes reconocibles; sirven para modular o sesgar el comportamiento; son perturbaciones momentáneas; son precipitadas por eventos que se perciben como ocurriendo rápidamente y sin aviso” (2005: 73), mientras que los sentimientos “constituyen motivaciones latentes que se agudizan ante la confrontación real o posible con el objeto relevante que la causa. [...] son disposiciones cognitivas que predisponen un tipo de afecto hacia un objeto o evento específico (80). Los sentimientos tienen una tendencia temporal estable y prolongada, dentro de la cual las emociones pueden fluctuar de diversas formas. Por ello las emociones y sentimientos guardan una estrecha vinculación.

infantil, Daniel Stern. Esta teoría es producto de un estudio del movimiento como experiencia fundamental en la comunicación padres-hijos durante la primera infancia y en un orden pre-lingüístico y pre-reflexivo<sup>43</sup>. Las sensaciones cinético-táctiles y afectivas se manifiestan en una comunicación plenamente corporeizada en dinámicas cualitativas, que pueden ser apresuradas, atenuadas, abruptas, delicados, cortantes, fluidos, etc. Son cualidades cuya comprensión consiste más en *cómo* hacer que en un *qué* hacer.



---

<sup>43</sup> Stern habla de “conceptos corporales” para referirse a la capacidad innata de reconocer diversas intencionalidades en los gestos y movimientos del otro. Esto es análogo a lo que explicamos como “intersubjetividad primaria” en el acápite 2.2.1. Expresividad innata y códigos culturales. Según Sheet Johnstone, el autor liga el concepto de “sintonía afectiva” (*affect attunement*) con las dinámicas de los sentimientos de otras personas de un modo intermodal, es decir que percibimos la intencionalidad mediante el movimiento en un ámbito pre-reflexivo. Los llama afectos vitales (*vitality affects*) para enfatizar aspectos puramente dinámicos de fenómenos variados.



## **CAPÍTULO SEGUNDO**

### **SENTIDO DEL MOVIMIENTO Y SUBJETIVIDAD: LA COMUNICACIÓN**

En el primer capítulo, vimos que una reflexión fenomenológica sobre nuestra experiencia perceptiva (en particular, sobre cómo se presenta el mundo a nuestra conciencia) nos permite considerar nuestra corporalidad como *rasgo a priori* de la subjetividad, es decir, como un rasgo primordial en la constitución de sentido del mundo. Por lo tanto, el cuerpo no puede verse como un simple instrumento de la conciencia, sino que esta se vivencia a sí misma en la corporalidad. Además, en nuestra interacción cotidiana con el entorno, la propiocepción se entrelaza con la percepción que tenemos del mundo. Como seres primordialmente animados, no solo nos relacionamos mediante el movimiento, sino que este es una manifestación de nuestro ser. Somos “conciencia encarnada”, somos “cuerpos anímicos” que se sienten moverse y se mueven sintiéndose. Nuestro movimiento se entrelaza con lo más privado, íntimo y secreto de nosotros mismos. El movimiento del cuerpo es manifestación de nuestro ser. Ahora bien, en nuestro diario quehacer, realizamos la mayoría de movimientos con los cuales interactuamos con el entorno (considerando siempre a seres animados y objetos) en un modo de conciencia pasiva o autoconciencia pre-reflexiva, ya que no es necesario atenderlos directamente para poder realizarlos, ellos surgen espontáneamente. De manera que la naturaleza constitutiva del movimiento comprende formas de relación y comunicación en un ámbito de experiencia primordial. Nuestra vivencia motriz se entrelaza con nuestra percepción y facilita su característica “multi-procesual”. El movimiento es, así, manifestación de múltiples actos de intencionalidad en una inacabable interacción con el entorno, lo que comprende también a otros seres humanos.

Las cinestesis (que comprenden a la propiocepción como “sentido del movimiento”) son sensaciones que implican dinámicas cualitativas inherentes al movimiento íntimamente vinculadas con nuestras emociones y un entorno que nos afecta. Cada movimiento que realizamos lleva arraigada una vivencia temporal, ya que en cada sensación cinestésica experimentamos la temporalidad en el propio cuerpo, lo que posibilita que las diversas dinámicas cualitativas se perciban en el movimiento como un flujo de síntesis respecto a diversos actos intencionales. Así, hablar de la naturaleza constitutiva del movimiento es otro

modo de hablar del cuerpo como rasgo *a priori* de la subjetividad<sup>44</sup>. Así mismo, experimentamos y expresamos nuestras emociones en el cuerpo y estas se perciben al mismo tiempo que se constituyen en un flujo dinámico cualitativo. Estados emotivos contenidos o exaltados, que surgen ya sea súbitamente o con parsimonia, están asociados con diversas cualidades de energía: tensos, relajados, livianos, pesados, etc. El bailarín, como un profesional del movimiento, pasa por un riguroso proceso de formación mediante un entrenamiento que busca afinar esta capacidad perceptiva. Así, desarrolla tal conciencia del movimiento y amplía sus capacidades físicas y anatómicas, de tal modo que puede hacer de su corporalidad una herramienta expresiva. Las cinestésias, como “lenguaje cinético-dinámico”, comprenden múltiples procesos perceptivos que hacen de su naturaleza un potencial medio de relación y expresión escénica. Veamos, ahora, cómo es posible que estas experiencias cinestésicas sean parte de nuestra experiencia escénica dancística.

### **2.1. Empatía: constitución de sentido del otro**

El contacto que establecemos con otros seres humanos comprende modos de percepción y relación bastante más complejos que con objetos inanimados, puesto que se trata de conciencias encarnadas como uno mismo lo es. En el libro *Ideas II* (Husserl 1997: 203-213), el autor señala que, partiendo de la experiencia y la corporalidad como ámbitos de “constitución primigenia”, los seres humanos establecemos posibilidades de relación, asociación y comunicación, justamente percibiendo el cuerpo de uno mismo y de otros en un tiempo y espacio determinados. Previo al desarrollo de esta propuesta, es importante traer a colación dos ámbitos que Husserl distingue en la constitución de un objeto percibido: “protopresencia” y “apresencia” (1997: 204). El primero se refiere a la percepción de alguna de las propiedades inherentes al objeto como cosa material; por la protopresencia o presentación originaria se aprehende solo algún aspecto externo, no la totalidad del objeto, es decir, percibimos determinada cualidad física como color, forma, tamaño, etc. ya sea visualmente o desde otro ámbito sensitivo. Por ejemplo, al ver un dado, solo vemos alguna de sus caras (escorzo), no la totalidad del objeto. Por otro lado, la apresencia es aquel ámbito o propiedad del objeto que no

<sup>44</sup> Por ejemplo, un movimiento condensado, sigiloso y continuo implican sensaciones específicas que dan cuenta una experiencia temporal muy específica que se diferencia, cualitativamente, de un movimiento entrecortado, irregular y suelto.

percibo sensitivamente, pero que puedo intuir; en el caso del dado, no puedo ver sus otras caras, pero las intuyo porque se “apresentan”, es decir, que, a partir de algún aspecto externo percibido, le confiero al objeto características que he experimentado anteriormente con un objeto similar.

Ahora bien, respecto a otro ser humano, la experiencia adquiere cierta complejidad, puesto que, cuando se presenta un cuerpo semejante al mío, la “apresencia” se da porque le transfiero pasivamente, pre-reflexivamente, todas mis posibles características y capacidades sensitivas, sensoriales, motrices, así como las de la “actividad espiritual”. Estamos hablando de un acto que se lleva a cabo mediante la “experiencia inmediata perceptiva de un cuerpo”, pero no solo como cuerpo-objeto (*Körper*), sino como un cuerpo-soma (*Leib*). Al identificar a ese cuerpo que percibo como un cuerpo que siente de un modo análogo a como yo soy y siento, lo constituyo como un “cuerpo propio” ajeno. Está experiencia primordial que “comienza cuando percibo que un cuerpo como el mío aparece frente a mí” (Iribarne 1987: 60) se llama *empatía* (*Einfühlung*)<sup>45</sup>. Husserl entiende la empatía como un tipo de presentificación (*Vergegenwärtigung*), es decir, como una vivencia intuitiva en la que apresentamos la conciencia ajena. Mediante la empatía, le concedo al otro pre-reflexivamente una correspondencia entre las influencias físicas y/o externas que le afectan y las consecuencias sensoriales y/o psíquicas que experimenta, las cuales no son visibles directamente para mí, sino que las experimento como “co-presencias” en el cuerpo del otro. Por lo tanto, constituyo el sentido de la interioridad anímica ajena por una transferencia asociativa de sentido que parte de mi propia experiencia personal: “al cuerpo visto le pertenece, como al mío, una vida anímica” (1997: 207), dice Husserl y, aunque no es posible conocer con plenitud su vida subjetiva, sus vivencias, personalidad, etc., estas se hallan implícitas en la experiencia de este cuerpo en tanto otro *Leib*. Esto es lo que Husserl denomina un emparejamiento o parificación (*Paarung*). Walton describe así este último concepto husserliano:

Un cuerpo físico que está ahí es aprehendido como cuerpo propio, por medio de un emparejamiento o parificación (*Paarung*), es decir, una síntesis pasiva de asociación motivada por su semejanza con mi cuerpo propio en tanto órgano de mi movimiento en razón de que se mueve y altera de un modo análogo. Sin intervención activa del yo, se transfiere el sentido [...] instituido originariamente con respecto a mi cuerpo propio al cuerpo físico análogo. Se establece una equivalencia entre los movimientos y gestos observados exteriormente y los del cuerpo propio otorgando a los primeros el sentido de los segundos (Walton 2011: 411).

<sup>45</sup> “Palabra [en alemán] que significa literalmente *sentirle al otro*, es decir, introyectarle al otro una vivencia” (San Martín 1987: 97).

En efecto, en nuestra vida diaria vemos, conocemos y reconocemos otros cuerpos como seres humanos de modo inmediato y en una interacción anímica; por lo tanto, el movimiento está implícito en el acto de la empatía. Husserl señala que, cuando veo en el otro movimientos corporales, estos se convierten en “signos indicativos” de experiencias y vivencias, lo cuales paulatinamente van configurando “un sistema de signos indicativos” (Husserl 1997: 207) correlativos a vivencias ajenas. Estos signos indicativos “apresentan” una existencia anímica ajena: otra conciencia encarnada. Aquí hay un punto muy importante sobre la empatía por considerar: no es solo que asocio o relaciono la aprehensión del cuerpo físico con el yo anímico ajeno, sino que la corporalidad del otro es su expresión misma. Al respecto, San Martín hace una precisión que, desde mi punto de vista, se relaciona con nuestra experiencia cinestésica. Este autor sostiene que, en realidad, la empatía va más allá de ver y/o intuir un cuerpo como soma, ya que mi experiencia somática es solo mía y no la puedo introyectar<sup>46</sup> al otro. Lo que sí puedo introyectar son mis posibilidades de experiencia corporal práctica, es decir, un “cuerpo praxis”:

[...] mi cuerpo es el *primer campo de expresión*, lo que posibilita que comprenda el cuerpo del otro inmediatamente como expresión de su vida, expresión en la cual no se da primero la percepción de una materialidad que luego se interpreta, sino que se percibe, minimizando incluso la materialidad corporal estricta, del mismo modo que minimizamos la materialidad de un cuadro o la materialidad de las letras y pasamos inmediatamente al sentido que se expresa en las letras, en las figuras pintadas o sugeridas en el cuadro. Se comprenderá desde esta perspectiva el importante papel que el cuerpo propio con su acción somática cumple en la fenomenología (San Martín 1987: 100).

De acuerdo a todo lo mencionado hasta ahora, es importante subrayar que, en la empatía como experiencia inmediata del otro, lo dado como cuerpo físico (*Körper*) es superado por la *expresión* del cuerpo somático (*Leibkörper*), que se presenta en esta presentificación. Así mismo, de acuerdo al análisis de los autores mencionados, podemos deslindar tres conceptos en la descripción husserliana de la empatía, que en nuestro estudio son fundamentales para mostrar cómo se lleva a cabo la comunicación en danza: corporalidad, expresividad y experiencia. Es muy importante mencionar esto porque, como lo señala Alarcón (2016), el concepto de empatía ha adquirido gran auge en las últimas décadas (sobre todo con el descubrimiento de las “neuronas espejo”), y, al ser abordado desde diversos enfoques y por

<sup>46</sup> San Martín aclara que la palabra *Einfühlung*, en su sentido original, significa introyectarle al otro una vivencia, como por ejemplo, pensar que sufre. Pero Husserl cambia el sentido de ese concepto al descubrir que la empatía, como experiencia inmediata, no pasa por una deducción secuenciada: primero percibo un cuerpo y luego le confiero una vivencia. “[...] por lo que *Einfühlung* no sirve para explicar lo que ella misma supone. Por todo ello insistirá el Husserl maduro en el carácter inmediato de la experiencia del otro” (1987: 97).



diversas disciplinas (neurobiología, ciencias cognitivas, sociología y, por supuesto, la experiencia estética de las artes), este concepto adquiere connotaciones diversas y hasta contradictorias. Por ello, destacamos que la particularidad del enfoque fenomenológico de la empatía es crucial para nuestro estudio, ya que muestra la relevancia del *encuentro* entre la *experiencia* en primera persona de quien percibe y la *expresividad* potencial que conlleva el *movimiento* corporal del sujeto observado.

La empatía, como concepto clave en los estudios sobre cognitivdad social, ha sido abordada por la denominada “teoría de la mente” (*Theory of mind*), la cual trata de explicar los mecanismos cognitivos que intervienen en nuestra capacidad de atribuir a otras personas “estados mentales” como intenciones, creencias, deseos, etc., lo que permitiría entender sus comportamientos (Gallagher y Zahavi 2008). En esta teoría, existen dos puntos de vista que no solo difieren, sino que pueden resultar antagónicos. Por un lado, está la “Teoría-teoría” (*Theory-theory*), según la cual el entendimiento de otras personas se basa en procesos intelectuales e inferenciales, es decir que necesitamos de conceptos mentales para poder interpretar y entender el comportamiento de los otros, de modo tal que se propone una primacía de lo racional en la comprensión del fenómeno de la intersubjetividad. Por otro lado, la teoría de la simulación (*Simulation theory*) afirma que nos basamos en nuestras propias fuentes emotivas y motivacionales para relacionarlas con los estados mentales de los otros, es decir que hay una “simulación” de las experiencias observadas que parte de la experiencia personal y que se despliega de modo directo en un ámbito pre-reflexivo. La principal divergencia entre estas teorías gira en torno de si la empatía es una vivencia racional e inferencial o pre-reflexiva y directa. Gallagher y Zahavi resumen estas posiciones del siguiente modo:

Los teóricos teóricos están básicamente divididos sobre si la teoría en cuestión es innata y modularizada (Carruthers, Baron-Cohen) o si se adquiere de la misma manera que las teorías científicas comunes (Gopnik, Wellman). En cuanto a los simulacionistas, algunos afirman que la simulación en cuestión implica el ejercicio de la imaginación consciente y la inferencia deliberativa (Goldman), otros insisten en que la simulación, aunque explícita, es de naturaleza no inferencial (Gordon), y finalmente hay quienes argumentan que la simulación, en lugar de ser explícita y consciente, es implícita y subpersonal (Gallese) (2008: 172).

Con el descubrimiento de “las neuronas espejo” en la década de los noventa, la *Teoría de la simulación* adquiere una significativa relevancia, ya que, aparentemente, estos estudios proporcionan un contundente sustento neurofisiológico que permite explicar nuestra facultad innata para representarnos y entender a los otros sin necesidad o exclusividad de una

conceptualización lingüístico-racional. Más aún, esta teoría propone que la empatía se desarrolla como una “simulación” encarnada de las emociones y acciones observadas en el otro. Es pertinente detenernos un momento en esta concepción por la relación implícita con el concepto de empatía entendido mediante el movimiento y, por ende, con la comunicación que se desarrolla en la danza. A continuación, explicaremos la teoría de las neuronas espejo a partir de un artículo publicado por el neurofisiólogo italiano Vittorio Gallece (2001) basado en sus propias investigaciones y en las de otros colegas.

En un estudio basado en comparaciones monitoreadas sobre acciones específicas en simios, Gallece comprobó que en la corteza de sus cerebros existe un grupo de células que se activa cuando realizan determinadas acciones físicas, pero también cuando observan a otros realizar las mismas acciones<sup>47</sup>. Lo particular fue el descubrimiento de que estas células son altamente selectivas, ya que responden solo a “conductas relacionadas con objetivos específicos” (2001: 35). Dicho de otro modo, estas neuronas solo se activan, visualmente, si hay una correspondencia entre el sujeto, el elemento manipulado y el objetivo de la acción. En estudios posteriores, Gallece comprobó los mismos resultados con seres humanos, por lo que concluyó que tenemos un “sistema de concordancia espejo” que permite que un grupo específico de neuronas se activen del mismo modo tanto cuando observamos como cuando realizamos las mismas acciones observadas. A este grupo de células las llamó “neuronas espejo”:

[...] las neuronas espejo requieren, para ser activadas por un estímulo visual, de una interacción entre el agente de la acción (ser humano o mono) y el objeto. El experimento muestra que, si solo se ve al agente o al objeto, estos por sí solos no evocan ninguna respuesta neuronal. Así mismo, mucho menos efectivo fue imitar las acciones sin el objeto manipulado o si la acción era realizada por robots [y no seres humanos] (2001: 35).

La misma respuesta se observó en acciones complejas como caminar, escalar o trepar. De acuerdo a Gallece, las neuronas espejo están comprometidas en el proceso de reconocimiento que implica una “simulación de la acción”: cuando observamos a un agente realizar movimientos con objetivos específicos, al mismo tiempo, se activa un esquema motor idéntico en el observador. Esto significa que, mediante las neuronas espejo, no solo se activan áreas visuales, sino que también “resuena” un circuito motor presto a convertirse en acción, como si

<sup>47</sup> El estudio se hizo sobre acciones ejecutadas principalmente con la mano y en relación con objetivos específicos como agarrar, sujetar o manipular objetos.

nosotros mismos estuviéramos realizando la acción<sup>48</sup>. Así, para el autor, las neuronas espejo dan cuenta de procesos a partir de los cuales se podría explicar cómo interpretamos las acciones que percibimos de los demás, ya que, al tratarse de un “mecanismo de correlación en espejo” (2001: 39), las acciones son, en sí mismas, un principio “*a priori*” de reconocimiento de objetivos en el agente observado que activa los mismos sistemas motores en el observador. Cabe destacar, como lo hace Gallece, que el reconocimiento de determinadas acciones, no pasa por un modo de conciencia reflexiva, sino que se da de forma directa, sin intervención de ninguna inferencia racional. Ahora bien, dado que hay una “naturaleza relacional de las acciones” implícita e inmediata a nivel motor, el autor sugiere que esta facultad neurobiológica implica una capacidad de representación e interpretación que va más allá de la simple imitación: “es evidente que el descubrimiento de las neuronas espejo proporciona una fuerte base neurobiológica que dan cuenta de un nivel subpersonal de contenido representacional inter-subjetivo” (2001: 41). Con esto, el autor quiere decir que las representaciones del otro corresponden a procesos cognitivos a los que el observador no atiende directamente, pero basados en factores de orden puramente biológicos y químicos.

Gallece va más allá y plantea la “hipótesis de intersubjetividad múltiple compartida” (*shared manifold intersubjectivity hypothesis*), la cual básicamente propone que la empatía se da de modo innato y natural, pero sobre una base automática. Para justificar esta hipótesis, el autor complementa sus hallazgos fisiológicos con el enfoque fenomenológico de la empatía, la intencionalidad y el sentido de agencia<sup>49</sup>—conceptos a los cuales hemos hecho referencia en el capítulo anterior— considerando que este marco teórico es consecuente y ajustable a sus hallazgos neurofisiológicos y a su hipótesis. Agrega, además, que recientes estudios apuntan a que esta misma “simulación encarnada” se da con respecto a las emociones<sup>50</sup>.

La tesis principal de este artículo hasta ahora ha sido que la agencia juega un papel importante en el establecimiento de vínculos significativos entre los individuos, permitiéndoles un mecanismo de simulación directo, automático, no predicativo y no inferencial, por medio del

<sup>48</sup> Según el autor, las neuronas espejo están ubicadas en una zona cortical del cerebro donde se ubica una serie de circuitos neuronales que activa gran parte de nuestras funciones motrices y está en estrecha vinculación con los circuitos nerviosos motrices del resto del cuerpo.

<sup>49</sup> Gallece complementa el análisis de empatía de Husserl con los de Merleau-Ponty y Edith Stein.

<sup>50</sup> “La evidencia preliminar sugiere que en los humanos se produce un *fenómeno espejo* en las neuronas relacionadas con el dolor. Hutchinson (1999) estudió las neuronas relacionadas con el dolor en la corteza cingulada humana. Se observó que una neurona que respondía a la estimulación mecánica nociva aplicada a la mano del paciente también respondía cuando el paciente observaba cómo se aplicaban pinchazos en los dedos del examinador. Tanto los estímulos dolorosos aplicados como los observados provocaron la misma respuesta en la misma neurona (2008: 45).

cual el observador puede reconocer y comprender el comportamiento de los demás (Gallece 2001: 44).

A partir del pasaje anterior, queda claro que el autor recurre a un “mecanismo automático” que puede reducir la empatía a una simple relación causal contingente, concepción con la cual no estamos de acuerdo, ya que contradice el enfoque fenomenológico que apela a la experiencia en primera persona y suspende toda explicación causal. Es cierto que podemos conocer los estados internos de los demás mediante sus acciones y expresiones corpóreas sin necesidad de mediar una racionalización previa, lo que Husserl llama una síntesis o constitución pasiva del sentido del otro; sin embargo, ello no implica que deba experimentar, vivir o sentir exactamente lo que estoy observando, porque, en ese caso, nos llevaría a la abolición de la existencia del otro para mí, lo cual es contradictorio con una alteridad co-presente. “El otro es otro por la incuestionable razón de que tiene vivencias que no son las mías. Si tuviera en mi conciencia sus vivencias, estas serían mías y no tuyas y él sería yo” (Iribarne 1987: 60). El análisis de la empatía falla si no se considera la singularidad del punto de vista y experiencia en primera persona, tanto la del observador como del observado. Además, el hecho de que la empatía sea acto de conciencia cuya estructura se desarrolla como una síntesis pasiva no significa que sea un mero acto reflejo y mecánico. En realidad, lo que sustentan las neuronas espejos “no es una simulación sino una provocación (*elicitation*) perceptual” (Gallagher y Zahavi 2008: 180). El otro siempre es un *alter ego* que incide y afecta mi percepción, pero, al mismo tiempo, siempre soy una conciencia encarnada diferente con un aquí específico y solo mío que me distingue del allá en que está el otro (su aquí). Por lo tanto, si bien es cierto que las neuronas espejo dan cuenta de los procesos y mecanismos neuronales y biológicos de representación y relación entre el observador y las acciones del agente observado, estas son solo un canal o medio biológico. No son las neuronas espejo o el cerebro quienes realizan la empatía, sino nosotros como conciencias unitarias encarnadas.

Según el enfoque fenomenológico, la empatía es un acto intencional complejo y, como la vivencia en la que constituimos el sentido “otro yo”, no está desvinculada de la conciencia activa. Más bien, es un acto de presentificación cuya posibilidad se funda en la síntesis pasiva y asociativa que hemos mencionado más arriba. Esto se debe a que gran parte de nuestros estados mentales tienen una correlación corporal, manifiesta en gestos y acciones que hacen posible una presentación de los mismos; pero hay que tomar en cuenta que estos gestos y



acciones son aprendidos y transmitidos en un contexto y entorno social, y, por lo tanto, son modulados por convenciones y acuerdos que requieren de formas preestablecidas<sup>51</sup>.

Con respecto a la corporalidad y expresión del ser humano, Walton recalca que la experiencia de empatía siempre es tomada desde la unidad cuerpo-espíritu que, como conciencia encarnada, constituye su ser (2001: 413-416). Cuando vemos un cuerpo ajeno, vemos a una persona con particularidades que le son inherentes como individuo, pero siempre como una unidad en la que la “protopresencia” física que percibo de ese otro cuerpo nunca está separada del ser anímico interno que, por mi propia experiencia, es presentado en la empatía. “Tengo la experiencia de un objeto total”, dice el autor, y destaca que el vínculo entre la percepción del cuerpo ajeno y la presentación de su ser psíquico, es un vínculo que se da a modo de “una experiencia unitaria trascendente”. El cuerpo en su sola presencia ya expresa la vida de conciencia del otro.

Así pues, la expresión es inherente a la presencia del cuerpo ajeno, ya que difícilmente tomamos nuestro mundo circundante como si fueran meras cosas, sobre todo si la percepción se focaliza en un cuerpo humano. De hecho, cuando vemos a alguien, no lo vemos solo como un cuerpo abstraído del ser anímico que le corresponde, sino que capto una “vida ajena”. La corporalidad de esta, ya me remite a un mundo interno que puedo intuir desde su mirada, cadencia al caminar, ritmo corporal, timbre de voz, etc. De este modo, el cuerpo se configura como un “sistema de signos indicativos”, como los denomina Husserl. Surge así una presencia cargada de significados valorativos y prácticos. Hablando de la fenomenología poshusserliana, Walton sostiene que hay una insistencia en poner énfasis en la comprensión inmediata de la expresión antes que a la mera cosa como objeto externo, lo cual es importante señalar porque la empatía no se da como un proceso secuenciado en el que primero percibo un cuerpo y luego le concedo algún valor expresivo, sino que “[...] justamente se le presta atención en función de la expresión de su fisonomía, en la mirada de sus ojos, etc.” (Walton 2001: 414), todo ello dentro de una “experiencia unitaria”. En relación con lo mencionado, podemos afirmar que si la percepción de una corporalidad ajena suscita una empatía (motivada por la semejanza del propio cuerpo) y si tenemos en cuenta que toda a toda corporalidad le es inherente sensaciones cinestésicas, entonces podemos afirmar que toda empatía comprende cinestecias. Empatía y

---

<sup>51</sup> Este tema será ampliado más adelante en el acápite 2.2.1. Expresividad innata y códigos culturales, que aborda los factores naturales y culturales tomados en cuenta en la experiencia perceptiva dancística.

cinestesia están entrelazados, ya que percibimos la expresión de organismos anímicos. Veamos ahora en qué medida y cómo puede ajustarse este enfoque de la *empatía cinestésica* en los procesos comunicativos en danza.

El uso del concepto de empatía en las artes data de finales del siglo XIX. De acuerdo a Susan Leigh Foster, el término apareció por primera vez en Alemania en 1873, dentro del ámbito de las investigaciones sobre estética, para diferenciarlo del término de simpatía (Nereson 2013)<sup>52</sup>. Fue el filósofo Robert Vischer quien introdujo el concepto de empatía para dar cuenta del modo en que una experiencia estética incide en nuestra subjetividad emocional y afectiva. “Según esta teoría, un objeto no es simplemente mirado, sino que el espectador siente en su propio cuerpo las fuerzas (mecánicas) que le dan forma a aquel y las experimenta de una manera subjetiva” (Alarcón 2016: 3). En esta teoría, queda implícita la empatía cinestésica, pero en relación con el objeto artístico. Fue el filósofo y psicólogo alemán Theodor Lipps quien introduce el concepto de empatía (*Einfühlung*) para dar cuenta de nuestra relación con otros seres humanos: “Lipps interpreta la empatía como una especie de *mímesis interna* o *resonancia interna* que nos lleva a imitar casi automáticamente los movimientos y expresiones que observamos” (Alarcón 2016: 3). Con respecto a la danza, fue John Martins<sup>53</sup> el primero que usó el concepto de “empatía cinestésica” para evidenciar la posibilidad comunicativa de esta disciplina artística. Martin toma como base los estudios de Theodor Lipps y su concepción de la empatía para explicar que, cuando vemos moverse a alguien, no solo lo vemos, sino que sentimos su movimiento. Así mismo, para aplicarlo específicamente a la danza, acuña un nuevo término para el concepto de empatía: lo denomina “metakinesis” refiriéndose a experiencia conjunta entre espectador y bailarín mediante un movimiento que trasciende la percepción del espectador:

Esta *mímesis interna* les daría a los espectadores la sensación de que estaban participando activamente en el baile y experimentando directamente tanto sus movimientos como sus

---

<sup>52</sup> De acuerdo a la autora, el término simpatía comprendía esa capacidad de sentir lo que siente el otro, que actualmente se suele comprender como un aspecto del concepto de empatía. Además señala que era atribuido principalmente a las “clases privilegiadas europeas” como distintivo de superioridad en los encuentros culturales colonialistas. Posteriormente, en el siglo XVIII, se le atribuye como característica de la psique femenina en referencia a un sistema nervioso, supuestamente débil. Leigh aborda estos conceptos desde un ángulo principalmente antropológico y resalta sus aspectos políticos y culturales.

<sup>53</sup> John Martin fue el primero en ser reconocido como crítico profesional de danza. Escribió artículos sobre el tema para el *New York Times* por un largo periodo (1927-1956). Se dedicó luego a la docencia universitaria e investigación académica referida principalmente a la danza moderna, y publicó varios libros sobre esta disciplina escénica. Además, su trabajo adquiere especial relevancia en cuanto surge en paralelo a la Danza Moderna norteamericana. Así, Martin “desempeñó un papel crucial al proporcionar un paradigma alternativo de respuesta que podría permitir a los espectadores dar sentido a esta nueva forma de danza” (Reason y Reynolds 2010: 54).

emociones asociadas. Martin sugirió que los espectadores podrían y deberían convertirse en participantes, así como en observadores, un papel que era cualitativamente diferente al de un artista y de un espectador si se conceptualizaba como pasivo (Reason y Reynolds 2010: 54).

Martin es el primero en abordar el fenómeno expresivo en danza desde un enfoque sensorial y cinestésico, y no solo a partir de un enfoque intelectual y reflexivo, como hasta ese entonces lo había hecho la mayoría de teóricos en este arte. Las ideas de Martin presentan una gran coincidencia con la teoría de simulación; sin embargo, como hemos visto, esta forma de entender la empatía como un mecanismo resulta imprecisa, ya que, de ser válido, se estaría rompiendo con el fenómeno del otro como una co-presencia y también se estaría restringiendo la empatía a un mero acto reflejo, a una reacción causal. Otra de las fuertes críticas al enfoque de Martin es que resulta universalista, ya que implica una forma excesivamente predeterminada de interpretación de la danza, cuando, en realidad, se trata de un acto intencional complejo de la conciencia activa que involucra una “síntesis pasiva” en el espectador, el cual se halla en un contexto histórico, social y cultural. “Este enfoque [el de Martin] vincula la empatía cinestésica con un modelo problemático de intencionalidad y también ignora la posibilidad de que diferentes audiencias esperen y reciban diferentes tipos de placeres de la danza, observando con diferentes motivaciones y estrategias interpretativas” (Reason y Reynolds 2010: 55).

Sheets-Johnstone reafirma lo relativo e insustancial de explicar el fenómeno comunicativo en danza solo con la teoría de la simulación y a partir de las neuronas espejo, ya que el propio origen de estas depende de las experiencias cinestésicas, puesto que no nacemos con estas neuronas en un pleno funcionamiento de relación sináptica, sino que estas se van formando desde nuestra experiencia sensorial y cinética durante la etapa fetal y principalmente en la primera infancia: “parecería incontrovertible que la capacidad de reflejo de ciertas neuronas se deriva básicamente de las experiencias cinestésicas de los propios cuerpos en movimiento, es decir, de las propias experiencias de movimiento” (2015: 9). Vemos que la activación de las propias neuronas espejo depende o es consecuencia de la experiencia cinética de cada individuo.

Ahora bien, las cinestesis no pueden ser restringidas a una lectura universalista y a modos unilaterales de la interpretación de la danza (como el que propuso Martin); sin embargo, si experimentamos el flujo de nuestros movimientos en una constante dinámica cualitativa y los percibimos mientras los constituimos, resulta congruente que las cinestesis participen del desarrollo de nuestra capacidad empática, sobre todo si está mediada por una analogía pasiva

que parte de la experiencia perceptiva inmediata de otro cuerpo. Desde de nuestro punto de vista, lo que interpretamos cuando observamos un acto dancístico está dado por el encuentro entre las sensaciones cualitativas de movimiento observadas en el bailarín y aquellas de la propia experiencia personal del espectador. La empatía cinestésica en danza es un tipo de vivencia real en un aquí y ahora, por medio de la cual se comparte una experiencia perceptiva entre espectador y bailarín; se trata de un compartir que se lleva a cabo mediante el “emparejamiento” de las sensaciones percibidas en la expresión del soma ajeno y aquellas que el espectador ha experimentado como conciencia encarnada; pero esto no quiere decir que podamos o debamos necesariamente sentir y experimentar la sensación motriz del bailarín o sus vivencias de orden emocional y sentimental. El sentido que pueda devenir del acto de la empatía será una síntesis entre las dinámicas generadas por el bailarín y aquellas experimentadas en la diaria interacción con el entorno por el espectador. Esto último brinda la posibilidad de conferir al movimiento modos muy amplios de generar sentido (y, por lo tanto, de afectarnos) sin restringirlo a una concepción psicologista que busca “interpretar” estados sensibles y emocionales en el bailarín.

Cuando presenciamos una obra de danza, nuestros actos intencionales se llevan a cabo dentro de un evento con características particulares, ya que percibo un cuerpo ajeno que está ahí para ser *especialmente* observado. El bailarín en escena no es el “otro” que encuentro casualmente en la calle o en una reunión social donde dialogamos o interactuamos cotidianamente. Al ver bailar a otro, soy partícipe de un intercambio perceptivo, formo parte de una convención en la que, implícitamente, asumo el papel de espectador que va a aprehender un cuerpo, ya constituido como soma ajeno, que despliega sensaciones de energía en un tiempo y espacio compartido. El bailarín expone, presenta y comparte una vivencia cinestésica que, desde nuestro punto de vista, es el meollo del acto escénico dancístico. En esta convención, en la mayoría de los casos, todo está dispuesto para prestar especial atención a lo que el artista realice, siendo el campo sensitivo visual el principal y primer sentido de contacto; pero ello no anula o evita que también se activen o comprometan otras funciones de la conciencia encarnada que somos.

El cuerpo del bailarín toca el cuerpo de todo espectador, incluso sin que este se dé cuenta y dialoga con su cinesfera y la enriquece con una experiencia constantemente renovada [...] Y no pasa forzosamente por la visión de un gesto, sino por ese contacto difuso e inexplicable que, en el intersticio entre dos percepciones, suscita el estremecimiento del grano poético (Louppe: 74).



La multiplicidad de enfoques, estéticas y propósitos que dan lugar a la danza contemporánea no se pueden restringir hoy en día a modelos de interpretación unívocos; sin embargo, no podemos negar que su esencia está vinculada con el encuentro de los cuerpos de la audiencia y el artista. Por lo tanto, podemos decir que la empatía cinestésica es el principal vínculo comunicativo puesto en marcha entre bailarín y espectador; aunque la forma en que esta termina de constituir un sentido en la percepción del espectador está vinculada con sus experiencias particulares. En la empatía cinestésica, que surge del encuentro bailarín y espectador, hay una primacía de la percepción, de modo que las diversas dinámicas cualitativas que se “apresentan” en el movimiento constituyen el principal vínculo de relación con el espectador.

## 2.2. Intersubjetividad de la percepción

En este acápite, mostraremos que la experiencia intersubjetiva permite un entendimiento de nosotros mismos mediante la relación empática con el otro, y que compartimos una misma realidad circundante, pero que cada uno experimenta de modos distintos. Ello nos facilita una perspectiva de la danza en tanto experiencia compartida tripartita entre el yo espectador, el bailarín y el otro espectador. En relación con lo anterior, la intersubjetividad juega un papel destacado en los diversos estratos que la empatía, como experiencia inmediata implica, ya que, como seres sociales, nuestras experiencias están englobadas en un entorno común que afecta nuestros diversos modos de experimentar el mundo y, por lo tanto, la danza.

Husserl nos dice que través de la empatía el yo-hombre termina de constituirse como realidad. Mediante la empatía no solo “entiendo” al otro, sino que me constituyo a mí mismo (1997: 208-210). En esta relación intersubjetiva, transfiero las experiencias similares apresentadas en un cuerpo ajeno a mí mismo. Así, reconozco que no soy solo un soma (*Leib*), sino también un cuerpo (*Körper*) para el otro. Si consideramos que, a cada cuerpo le corresponde una vida anímica, entonces a donde se mueva el cuerpo se “comueve” el alma. Cuerpo y alma como unidad están siempre en un espacio y tiempo determinados. “Gracias a esta unidad lo anímico recibe su sitio en este espacio tiempo” (1997: 209). Esto es lo que para Husserl evidencia la “naturalización de la conciencia” (1997: 209). La conciencia en general de la que habla Husserl

se hace real, se hace parte del mundo y adquiere una presencia debido a esta unidad. Según lo mencionado, puedo comprender al otro de modo análogo a como comprendo el fenómeno del “aquí” de mi propio cuerpo, es decir, comprendo que, como yo, tiene un aquí a partir del cual todo objeto externo está para él en un “allá”. El otro se me presenta como un análogo dentro del mundo como “realidad objetiva”; hay un “yo ajeno” para quien el mundo se manifiesta como el mismo que yo experimento, ya que podemos ver las mismas cosas, de modo que “se objetiva también la vista” (1997: 210), dice el filósofo, y recalca que lo expuesto, en tanto apariciones y significados, es experimentado desde diferentes perspectivas, personales y propias de cada uno. Así, en virtud de la empatía, puedo verme yo mismo como objeto en la naturaleza y hago análogo este proceso en los otros: soy un objeto-hombre como muchos otros. En otras palabras, al percibir al otro mediante su corporalidad reconozco que también soy un cuerpo-*Körper* y no solo *Leib*. En ese sentido se entiende que, con la empatía, me termine de constituir como hombre en un mundo común, que me objetivice estableciendo el sentido de una “objetividad intersubjetiva”.

Lo anterior explica que el otro sea siempre una “condición constituyente de la realidad” (San Martín 1987: 92), ya que un mismo mundo se presenta a un nosotros y no solo a mí. Análogamente, la realidad de un objeto es producto de una “unidad intersubjetiva”. La empatía me permite comprender que el otro siempre será otro, nunca un “pseudo-yo”, sino un verdadero tú, irreductible al yo, solo que compartimos modos y posibilidades de conocer el mundo y de constituir una realidad común. En este sentido, San Martín explica que el método husserliano de la reducción fenomenológico-trascendental se convierte en una “reducción trascendente” realmente efectiva cuando transforma lo subjetivo en intersubjetivo, ya que mi posibilidad de dar sentido a la realidad es una más de muchas. De este modo, Husserl supera el solipsismo metodológico, dice San Martín, “puesto que [*el sentido del otro*] es constitución de una subjetividad constituyente” (San Martín 1987: 92).

Como hemos visto, a partir de la presencia del cuerpo del otro, se presentan los diversos actos intencionales con el cual este otro interactúa con el entorno y, habiendo reconocido que compartimos una misma realidad circundante, puedo ver a otras personas en situaciones e interacciones en las que me veo reflejado o me reconozco a mí mismo. Cuando se me aparece otro cuerpo, se presenta una psique concordante con un *alter ego* que se manifiesta en una corporalidad que, como yo mismo, tiene irremediamente un aquí que lo acompaña a donde vaya. De acuerdo a Husserl, esto se verifica en cuanto puedo reconocer al otro “como si yo

estuviera allá”. Esta asociación relativa al espacio tiene implicancias cinestésicas que no se quedan en lo espacial, sino que, como menciona San Martín, son la primera forma de expresividad y comunicación del otro. Al respecto, Iribarne nos dice que “[a] partir de mi experiencia originaria de ese cuerpo allá, que se comporta como un yo, *tengo la concreta apercepción de un hombre, no solo como cuerpo, sino como percepción de este hombre*” (1987: 78).

Observamos que las subjetividades de la intersubjetividad se constituyen recíprocamente. Así como yo constituyo al otro en una síntesis pasiva de los modos de aparición de su cuerpo como unidad psicofísica, así mismo mi cuerpo es percibido por otras subjetividades y es constituido como un otro. Soy objeto de otras subjetividades constituyentes.

El otro se me aparece gobernando su cuerpo y produciendo movimientos que para mí y para todos tienen significados de movimientos objetivos. [...] Para los otros mi vida es una unidad vinculada a un cuerpo externo, experimento el mundo como algo subjetivo y sin embargo se trata de lo mismo que ellos experimentan, este saber de los Otros del que yo sé es el *desvío* mediante el que me experimento como hombre (Iribarne 1987: 92-93).

Esta intersubjetividad es determinante en la comunicación dancística, ya que la percepción del movimiento del bailarín presenta, mediante un despliegue de energía que emana de su cuerpo, dinámicas cualitativas que inciden en la percepción de cada espectador, y cada espectador, como ser único, vivencia esta experiencia perceptiva de modos diversos. El bailarín comparte una experiencia cinestésica que, al ser producto un riguroso proceso de entrenamiento, lleva en su génesis un tratamiento especial. “Esto último debe entenderse no como una manifestación pura de la vida, tampoco como una sobreabundancia de la fuerza vital, sino como la expresión de una armonía sentida propioceptivamente entre el cuerpo vivo y el mundo que le rodea” (Alarcón 2015: 117). Esta “armonía sentida propioceptivamente” es un fundamento que permite entender la danza escénica como una experiencia perceptiva compartida, tanto por el vínculo entre bailarín y espectador como aquel que se establece entre los espectadores que participan de un mismo hecho escénico. Es una experiencia compartida tripartita. La danza es aprehendida y terminada de configurar en la percepción de cada uno de los espectadores porque cada uno tiene diferentes formas y modos de acceso a la misma. Corporalidad y expresión establecen un vínculo mediante las cinestesias, pero es el espectador con sus vivencias, creencias y valoraciones quien, en tanto conciencia encarnada, hace posible y da sentido a este acto perceptivo. Las dinámicas cualitativas que emanan del cuerpo del bailarín se presenta de modos diversos en cada uno de los espectadores. Al estar tan arraigadas en un ámbito pasivo,

sensorial y cinestésico, los modos de expresión de estas dinámicas pueden terminar de configurarse de modos diversos y complejos en la percepción del espectador. Veamos una de las posibilidades en que se puede llevar a cabo esta *comprensión* de las dinámicas cinestésicas.

Sheets-Johnstone propone que estas dinámicas pueden ser abstraídas de las diferentes formas en que se manifiestan los sentimientos en la vida diaria. Pero es importante aclarar que las formas en que se manifiestan estos sentimientos no están determinadas por patrones rígidos y específicos, ya que las sensaciones corporales vinculadas a nuestros estados anímicos fluyen en un *continuum* (en el sentido de ser experiencias vividas). “La forma del sentimiento humano en la vida cotidiana puede describirse como patrones en desarrollo del mismo sentimiento: [según] la forma en que perdura (ya sea en sensaciones de suspensión y calma o rapidez y lentitud) y la forma en que fluctúa y en que está marcada por cambios de intensidad (sus picos fuertes y sus puntos débiles)” (2015: 48). Estos “patrones en desarrollo” son el flujo de las dinámicas cualitativas mediante las cuales experimentamos corporalmente los sentimientos. Por ello, un mismo sentimiento puede manifestarse en diferentes formas que siempre estarán determinadas por “puras formas dinámicas” (*sheer dynamic form*). Por ejemplo, las sensaciones corporales experimentadas en relación con el sentimiento de ira no tienen una forma predeterminada de expresarse que sea rígidamente establecida, no hay un gesto o acción unívoca que la represente universalmente, sino que está dada por pulsiones corporales que conlleva dinámicas cualitativas, las cuales, al ser abstraídas, se convierten en símbolos potenciales: “Abstraer la forma del sentimiento humano, entonces, es abstraer los patrones dinámicos de sensibilidad de la vida cotidiana para representarlos simbólicamente” (2015: 49).

Estos patrones dinámicos adquieren importancia y expresividad dependiendo de las demandas y necesidades del estilo y estética de la propuesta dancística. Una vez que estas formas están abstraídas no necesitan *representar* las fuentes de las cuales provienen: el espectador no tiene la necesidad de *entender* el origen o *significado* de los movimientos, sino que estos “se crean y presentan como una forma concreta y significativa por derecho propio: es una forma que está completa en sí misma” (2015: 53). Una vez que los movimientos son abstraídos de experiencias cotidianas, estos se convierten en una “revelación de fuerza” dentro de un espacio-tiempo compartido con el espectador y aparecen en un nuevo contexto, libre de exigencias referenciales. Son presentaciones simbólicas manifiestas como *formas-en-el-hacer* sobre la base de dinámicas cualitativas, las cuales son moduladas y organizadas creativamente a partir



de sus componentes plásticos<sup>54</sup>. Sheets-Johnstone sostiene que el carácter expresivo de la danza reside en su forma simbólica, la cual adquiere “significado” como fenómeno cinestésico en y por sí mismo<sup>55</sup>. Cuando observamos danza, asistimos a la presentación de un flujo energético dinámico y específico con una organización puntual de sus componentes plásticos. Estas dinámicas —que pueden ser súbitas, cortantes, densas, flotantes, etc.— son “valores expresivos” en sí mismos.

El fenómeno global, esa creación total y perpetua de pura fuerza, es expresión de un fenómeno puro de sentimiento, en virtud de la estructura dinámica inherente a la forma simbólica de la danza. La dinámica de la forma simbólica, a su vez, es creada por las interrelaciones cualitativas inherentes al movimiento como una revelación de la fuerza pura (2015: 68).

Podemos, entonces, entender los movimientos en danza escénica como formas simbólicas cuyo valor estético emana de una experiencia cinestésica muy concreta, lo que, a su vez, ofrece al espectador un material para generar un sentido al percibir el movimiento de los bailarines en el escenario. Generalmente, a las coreografías guiadas por este tipo de expresividad, les corresponden principios de composición muy claros en función de los objetivos estéticos que persiguen. El coreógrafo, como creador, puede trabajar sobre los componentes plásticos del movimiento y generar sensaciones cinestésicas en el espectador, de un modo análogo a las sensaciones auditivas que la música puede generar en el oyente. Por ello, Sheets-Johnstone denomina “melodías cinestésicas”<sup>56</sup> al despliegue energético del bailarín en escena, que también podemos describir como “cualidades sensoriales y líricas del cuerpo-espacio que, canalizadas por el coreógrafo, elaboran el marco de composición en relación con la cinesfera de los bailarines” (Louppe 2011: 69). La naturaleza constitutiva del movimiento hace de la danza un medio de múltiples posibilidades de expresión. Una de estas posibilidades se ve plasmada en propuestas que abordan sus componentes plásticos y los transforman en un *festín de afectación sensorial pura*. Merce Cunningham es un ejemplo paradigmático de este tipo de

<sup>54</sup> Nos referimos a las cualidades tensional, lineal, amplitudinal y proyeccional sintetizadas en el movimiento y que definen sus características espaciales y temporales. Este tema fue tratado en el acápite 1.2.2 Movimiento: sensaciones, emoción y afecto.

<sup>55</sup> La autora le confiere a la danza un valor expresivo sobre la base del enfoque fenomenológico de Susan Langer, quien sostiene que la danza es una ilusión de fuerza que emana del cuerpo del bailarín y cuya naturaleza simbólica no existe apartada de la forma concreta que la encarna y refleja. Similar definición toma de Cassirer, quien define las formas expresivas del arte como un fenómeno cuyo carácter le es inherente a sí mismo de forma inmediata, ya que estas formas son, en sí mismas, sombríos o alegres, agitados o suaves. Debido a su propia organización y a su propio flujo dinámico están expresando, simbólicamente, un sentimiento; por ello, su “significado” no es producto de una actividad inferencial o deductiva, sino que está “encarnada” en su existencia y facticidad (2015: 62-64).

<sup>56</sup> Este término lo toma de Luria Aleksander Romanovich, quien denomina así a los movimientos cotidianos que realizamos la mayoría de personas en nuestras actividades diarias (2015: 8).

propuestas<sup>57</sup>. Este gran creador y representante de la danza postmoderna norteamericana “presiente que el movimiento es ante todo una cuestión de percepción: para descubrir potencialidades genéticas inéditas, hay que desmontar primero la esfera perceptiva” (Suquet 2006: 393). La danza contemporánea encuentra en este tipo de propuestas estéticas y expresivas medios cinestésicos muy audaces para despertar el imaginario del espectador, medios que no siguen narrativas miméticas o representacionales, sino que consisten en “la individualización de un cuerpo y de un gesto sin modelo, que expresa una identidad o un proyecto irremplazable” (Louppe 2011: 39).

Aunque la complejidad de las coreografías de Cunningham parece exponencial, se cristaliza alrededor de elecciones propioceptivas muy precisas, de donde procede su coherencia poética. Verticalidad omnipresente y predominancia del sentimiento articular concurren para dar una impresión de claridad distante, a pesar de lo barroco de la composición. No hay concesiones al peso, ningún efecto orgánico. Facetado, espejeante, el cuerpo cunninghamiano es una arquitectura sensible, cuyas líneas de fuerza se proyectan en el espacio, poniéndolo en tensión, mucho más allá del cuerpo (Suquet 2006: 394).

La danza propuesta por Cunningham tiene en Jiri Kylian o William Forsythe (por mencionar solo algunos de los más relevantes en la historia de la danza contemporánea occidental) creadores con tendencias análogas, no por la similitud estética o estilística, sino por adentrarse en las posibilidades plásticas y, por lo tanto, poéticas del movimiento, las cuales invitan al espectador a un intercambio sensitivo y a compartir una experiencia que pone en marcha un despliegue de sentidos visuales, cinestésicos y emocionales. Después de todo, el bailarín recurre a lo más íntimo y personal de sus sensaciones corporales para ofrecer al espectador una experiencia perceptiva; por ello, considero que es un error catalogar este tipo de propuestas como “impersonales” o “abstractas<sup>58</sup>”, pues ¿cómo puede ser abstracto un cuerpo humano entregado a su movimiento y compartiendo lo más privado de su ser: su corporalidad? Este tipo de propuestas, “en contraste con las estéticas expresionistas de la anterior danza moderna,

<sup>57</sup> Nacido en Washington D.C. en 1919, Cunningham inició su carrera como bailarín en la compañía de Martha Graham (de 1939-45). En 1942, empieza su larga y fructífera carrera como coreógrafo independiente. Llega a fundar su propia compañía (Merce Cunningham Dance Company) en 1953. Desde sus comienzos como coreógrafo, su trabajo plasma una búsqueda estética que ahonda en los componentes plásticos del movimiento puro, alejándose y oponiéndose a las propuesta modernistas que trataban al movimiento como medio de expresión y representación de los estados emocionales del bailarín. Esta búsqueda lo lleva a crear un sistema técnico de movimiento (conocido como “técnica Cunningham”) que mezcla las posiciones básicas de piernas del *ballet* con líneas curvas, espirales y torsiones de la espalda. Trabajó en constante colaboración con el músico John Cage proponiendo siempre una independencia y alteridad entre las diferentes disciplinas artísticas (música y danza). Fallece a los 90 años (2009), reconocido como una de las figuras más influyentes y transformadoras de la danza contemporánea (Bremser 1999: 93-100).

<sup>58</sup> Subrayamos que son *abstractas* solo en un sentido metodológico de composición, pero de ninguna manera impersonal, pues el bailarín se muestra íntegro como unidad psicofísica. En ese sentido es palpable, real y concreto.

son conscientes de que sus acciones y movimientos pueden ser interpretados en modos diversos [...] [Se trata de un diálogo o un intercambio de sensaciones, de memorias de energías, de resonancias con algo que el artista ha comunicado” (Carr 2013: 67).

En párrafos anteriores, observamos que Sheets-Johnstone hace un análisis fenomenológico de la danza tomando en cuenta implícitamente tres de los conceptos que consideramos sustanciales en la empatía de Husserl: corporalidad, expresión y experiencia. Con respecto a este último concepto, se remite principalmente a la experiencia del bailarín y a sus capacidades de abstracción de las cualidades inherentes al movimiento para transformarlas en símbolos con un valor estético y expresivo en sí mismo. Sin embargo, la autora no toma suficientemente en cuenta la experiencia del espectador desde otros ámbitos que motivan su capacidad empática e interpretativa del hecho dancístico. Si bien es cierto que la empatía se basa en una analogía que parte de la experiencia inmediata perceptiva de otro cuerpo (como experiencia primordial de una asociación pasiva), también es cierto que la singularidad del punto de vista del espectador implica otros sentidos, valores e ideas, cuyo carácter social despierta su capacidad reflexiva e inferencial. Esta experiencia intersubjetiva de unidades de sentido objetivas, no está excluida de su experiencia perceptiva de una obra de danza. En nuestro estudio, resaltamos el valor comunicativo del movimiento en sus componentes cinestésicos y cualitativos, y en la empatía como principal medio de relación entre espectador y bailarín; sin embargo, no podemos dejar de lado la dimensión cultural de la experiencia del espectador si aspiramos a una interpretación holística del papel de las experiencias sensoriales y cinestésicas en la comunicación que se establece en un espectáculo de danza<sup>59</sup>.

### **2.2.1. Expresividad innata y códigos culturales**

Dada la naturaleza cinestésica y sensorial del movimiento, puede resultar un tanto complejo la comprensión del cómo y de qué forma el movimiento constituye un potencial vínculo con la audiencia. Surgen así las siguientes interrogantes: ¿hasta qué punto las dinámicas cualitativas cinestésicas operan en la empatía del espectador? ¿Qué papel cumple lo cultural en la

---

<sup>59</sup> No es nuestro objetivo hacer un análisis exhaustivo de lo social y cultural; sin embargo, nos parece pertinente considerarlos dada su estrecha vinculación con la experiencia en primera persona del espectador. Así podremos intuir hasta qué punto la empatía cinestésica participa de su experiencia de la obra.

experiencia perceptiva del espectador de danza? Para ofrecer posibles respuestas a estas preguntas, veremos cómo se relaciona la experiencia cinestésica y las vivencias en la constitución de sentido de la percepción del espectador en un entorno social.

La experiencia de la corporalidad, como vínculo primigenio de intersubjetividad, empieza en un nivel pre-reflexivo que corresponde al estrato natural del mundo. Como conciencias encarnadas tenemos un pasado, una “historia de la conciencia”. Husserl sostiene que en la primera infancia, esa etapa de la que no tenemos un recuerdo evocable (al menos dentro de la conciencia activa), somos un “proto-yo”, puesto que aún no hay una conciencia que se dirige al mundo de modo directo, no hay aún un yo que se sepa en un aquí y se reconozca distinto del otro. De acuerdo a Iribarne, Husserl denomina a esta primera etapa “primera empatía”, y explica que, cuando nacemos, contamos con un sistema de “intencionalidad impulsiva, innata y originaria” que no dirigimos de modo directo o con objetivos precisos, sino que empezamos a interactuar con el entorno mediante una serie de movimientos y sensaciones cinestésicas en una conciencia pasiva (1987: 112-116). Es así que madre y niño interactúan mediante un contacto directo con el cuerpo del otro y “en una relación de reciprocidad originaria, en el estrato más originario, con el funcionamiento anónimo del cuerpo propio en la más temprana infancia” (115). Efectivamente, vemos en los neonatos impulsos corporales que fluyen indistintamente en razón de necesidades innatas como hambre, sueño, malestar, etc., y cuya satisfacción requiere de la asistencia y del contacto directo con la madre. Es un contacto que se torna como un “nexo de intersubjetividad primigenia” (116), de modo tal que la “primera empatía” está relacionada con el momento en que el “protoniño” “despierta” y reconoce a esa madre. El despertar se refiere al “nacimiento del sujeto trascendental”: el *protoyo*, el *protoniño* pasa a ser un yo que se reconoce a sí mismo dentro de una interacción recíproca. Este momento decisivo en la *historia de nuestras conciencias* está entrelazado con las cinestésias. La corporalidad concurre irremediabilmente a este suceso de interacción directa con el otro. En nuestros procesos de crecimiento vamos ejercitando una constante motricidad que nos permite una interacción cada vez más coherente con el entorno, es decir que como cuerpos anímicos tenemos un acceso independiente al mundo, en razón de un dominio y ejercicio corporal. Gallagher y Zahavi denominan “intersubjetividad primaria”<sup>60</sup> a estas prácticas corporales,

<sup>60</sup> Los autores toman este concepto del psicólogo infantil Colwyn Trevarthen, quien sostiene que la capacidad de imitación de gestos faciales en los neonatos implica que hay una capacidad de reconocimiento intuitivo no inferencial de sí mismo en los otros, capacidad que permite las primeras formas de intersubjetividad y comunicación: “El hecho de que imiten solo rostros humanos (ver Legerstee 1991; Johnson 2000; Johnson *et al.*



sensorio-motoras, perceptivas de nuestra primera infancia, y sostienen que “estas prácticas incorporadas constituyen nuestro acceso principal para comprender a los demás, y continúan siéndolo incluso después de que alcanzamos nuestras habilidades más sofisticadas a este respecto” (2008: 187).

El *nacimiento* del yo, al interior de una relación de afectación recíproca, es la base sobre la que se fundamenta otro estrato importantísimo de la intersubjetividad. Nos referimos al carácter social y cultural en el que desarrollamos nuestra intersubjetividad entrelazada en toda experiencia. Este *nacimiento* es el momento en que surge la conciencia que se reconoce como un cuerpo propio en relación con otro cuerpo; es el momento en que el sujeto se empieza a constituir como *subjetividad trascendental* en el seno de una comunidad. Surge así un “nuevo comienzo en cuanto toma posición respecto de esa historia sedimentada en forma de tradición y cultura”<sup>61</sup> (Iribarne 1987: 118). Desde que adquirimos conciencia del cuerpo propio en la intersubjetividad, nos desarrollamos siempre inmersos en un entorno comunitario. Es por ello que los diferentes gestos, acciones y movimientos son realizados en un horizonte social y, como seres sociales, establecemos relaciones dentro de un ámbito compartido. Experimentamos la intersubjetividad como parte de una comunidad e incorporamos en nuestros movimientos diversos sentidos que corresponden a este carácter comunitario: “Los actos comunitarios cubren una vasta gama de representaciones, convicciones, valoraciones, decisiones respecto de lo que se debe ser en la práctica (Iribarne 1987: 134).

Para Husserl, el proceso de constitución del otro es paralelo al proceso de mi propia constitución: este es un rasgo que nos caracteriza como seres sociales e implica que, desde el nacimiento, estamos rodeados por un entorno organizado de acuerdo a normas y convenciones preestablecidas. Por ello, la corporalidad adopta, paulatinamente, formas y modos como símbolos-culturales que nos proporcionan una identidad social. Como seres sociales, estamos inmersos en actos comunitarios y nuestro proceder e interactuar está sujeto a convenciones, representaciones, valoraciones, etc. que proceden de contextos socioculturales. Como habíamos visto anteriormente, es importante resaltar que este correlato comunitario es

---

1998) sugiere que los bebés pueden analizar el entorno circundante en aquellas entidades que realizan acciones humanas (personas) y en esas *cosas* que no lo son (Meltzoff y Brooks 2001)” (Gallagher y Zahavi 2008: 188).

<sup>61</sup> Esto es lo que Husserl llama el “*factum absoluto*” refiriéndose a que no es posible separar el surgimiento del yo consciente de nuestra capacidad fáctica, esa capacidad de hacer: *el yo del ser capaz*, pero siempre en relación con el Otro a partir del cual me descubro. “Este poder moverse como función cinestésica, trascendental, está en la base de la constitución del tiempo; a través suyo el cuerpo propio se constituye a sí mismo y como esfera originaria es condición trascendental de posibilidad de todo grado superior de conciencia” (Iribarne 1987: 120).

vivenciado de tantas formas como sujetos haya en cada grupo social. Cada individuo experimenta las diversas motivaciones del entorno como unidad psicofísica única e irrepetible, pero siempre en relación con una comunidad: “mi decisión, mi pensamiento es mío y sin embargo reconozco que emana de mi experiencia de Otros” (Iribarne 1987: 134). De acuerdo a Walton, uno de los diversos estadios que Husserl reconoce respecto a la empatía es la de “contenidos determinados de la esfera psíquica superior”<sup>62</sup>. Aquí involucra los niveles superiores de intersubjetividad: nuestra experiencia intersubjetiva está “relacionada al ámbito de las actividades compartidas como religión, moral, política” (Walton 2001: 417). Somos seres sociales que nos vemos en la necesidad de incorporar estas actividades como rasgos que nos dan una identidad en tanto miembros de un grupo, una familia, etc. Adoptamos un lenguaje oral, reglas de interacción cotidiana, comportamientos, etc., que vivenciamos y consolidamos intersubjetivamente, y que están estructurados como símbolos, de modo tal que lo cultural y natural se entrelazan desde que nacemos.

Las objetividades relativas al mundo familiar son objetividades accesibles a todos los que pertenecen al mismo círculo cultural y también experienciables por todos ellos. Son objetos que han sido formados a partir de mi experiencia y la de los que me acompañan en una comunidad, es decir, son los correlatos de la experiencia de una comunidad intersubjetiva vinculada y cerrada (Walton 2001: 419).

En nuestra relación cotidiana con las personas, nuestros movimientos corporales están modulados por códigos que nos facilitan la comunicación y entendimiento intersubjetivo, códigos que forman parte y se enmarcan en un entorno social y cultural con características específicas. Es así que nuestras acciones y comportamientos, como por ejemplo la aceptación o el rechazo, la prestancia o apatía, la comodidad o incomodidad, etc. están estructurados y modulados por convenciones culturales. Bourdieu los llama “habitus” y los describe como “disposiciones que generan prácticas significativas y significados que dan percepciones” (Bourdieu 1979: 170, citado en Carr 2013: 70).

La corporalidad en escena no está desvinculada de sus intrínsecas características culturales, ya que estas están inmersas en nuestra experiencia desde que nacemos. Las dinámicas cualitativas inherentes al movimiento son un componente indisoluble de la corporalidad que el artista

---

<sup>62</sup> “La empatía de contenidos determinados de la esfera psíquica superior” está estratificada en estos niveles: el nivel psicofísico relacionado con circunstancias inherentes al cuerpo propio como sentimientos y tendencias; el idiopsíquico relacionado con agudeza, sagacidad, poder de convicción, etc.; finalmente, está el nivel intersubjetivo superior, relacionado con lo social y espiritual. Es un estadio que se entrelaza con la percepción de la corporalidad sujeta a acciones y movimientos comunes de la vida diaria (Walton 2001: 417).

(coreógrafo y/o bailarín) pueden canalizar estéticamente de acuerdo a sus fines expresivos. Anteriormente habíamos visto que la propuesta de Cunningham se vale del manejo de las características plásticas del movimiento para articular un *lenguaje* que forma parte de la constitución de sentido de la percepción del espectador. Su obra fue producto de una búsqueda motivada por la necesidad de nuevas formas de entender y expresar mediante el movimiento. Fue la búsqueda de un artista cuya visión de la danza estaba enmarcada en un contexto histórico, social y cultural específico; por lo tanto, su estética y obra coreográfica llevaban implícita esta expresión del entorno cultural. Por otro lado, existen propuestas dancísticas que articulan las cualidades inherentes al movimiento con gestos, acciones y/o formas que provienen del estrato cultural de modo explícito y que apelan a un conocimiento *a priori* de determinados códigos representacionales que existen en el entorno cotidiano del espectador. Muchas veces, la intencionalidad que el coreógrafo vuelca en la obra dancística hace de esta un objeto cultural impregnado de diversos rasgos comunitarios puestos de modo explícito, y es en este rasgo distintivo que subyace un carácter comunicativo determinante. De acuerdo a lo que hemos visto sobre la intersubjetividad y el entorno cultural, podemos decir que estas coreografías “son objetos culturales que resultan de una comunalización y poseen características que solo son comunitariamente comprensibles” (Walton 2001: 418).

Muchos de los representantes de la danza moderna surgida a inicios del siglo XX llevaron esta vinculación explícita con lo simbólico-cultural a su estética dancística. La danza moderna surgió como un movimiento que exacerbó lo subjetivo e individual de sus creadores, de modo tal que cada uno de ellos se adentró en una búsqueda que tuvo en común el replantear el cuerpo como campo de expresión y manifestación de un mundo personal: “la danza moderna ya no aparecería como un campo de expresión homogéneo, sino, al contrario, [como] una visión heterogénea profundamente individual, que comenzaba siempre por la invención de un cuerpo singular, irreductible” (Louppe 2011: 71). Muchas de estas búsquedas se engarzaron con formas miméticas altamente expresionistas que daban autenticidad a su propuesta y cuya correspondencia con el contexto histórico-cultural era consecuente. De acuerdo a David Best, firme crítico de las estéticas expresionistas en la danza<sup>63</sup>, esta particularidad llevó a algunos sectores de la danza a la errónea generalización de valores expresivos e interpretativos del movimiento en danza, como la “suposición común de que una danza debería de expresar los

<sup>63</sup> De acuerdo al autor, entender de este modo la expresión de la danza implica un dualismo implícito de cuerpo-mente, ya que conlleva a una instrumentalización del cuerpo en función de gestos y movimientos descriptivos, que lo convierten a un simple emulador de formas y gestos literales (Carr 2013: 66).

sentimientos internos del bailarín” (Carr 2013: 65). Esta suposición resulta universalista, ya que restringe las posibilidades interpretativas del espectador a una unívoca correspondencia entre las formas generadas en el movimiento y las emociones que experimenta el bailarín durante su *performance*. Sin embargo, consideramos que la crítica de Best es válida, solo hasta cierto punto, ya que la naturaleza constitutiva del movimiento es ajustable a las diversas demandas expresivas y estéticas de la danza contemporánea; por ello, es totalmente factible que muchas propuestas dancísticas basen su valor expresivo en interpretaciones que exaltan las emociones y vivencias del bailarín, y en las que reside el principal valor comunicativo del movimiento. Las dinámicas cualitativas inherentes al movimiento pueden estar articuladas en formas directamente asociadas a gestos y acciones, en relación inmediata con símbolos culturales que permitan una interpretación de las emociones del bailarín de modo explícito. Entre las múltiples posibilidades que ofrece la danza contemporánea para abordar las cualidades inherentes al movimiento y establecer un vínculo comunicativo con el espectador, están aquellas que hacen uso de los recursos dramáticos y cuyos procesos creativos buscan narrar una historia o plantear argumentos predeterminados con cierto nivel de explicitación formal. Un ejemplo icónico al respecto es la obra creativa del gran coreógrafo sueco Mats Ek<sup>64</sup>. Su adaptación del *ballet* clásico “Giselle” (1982) ha sido objeto de críticas encomiables debido a lo novedoso e innovador en el replanteamiento de dicha obra<sup>65</sup>.

Leonard Augustine (2012) hace un análisis de esta versión y otorga un valor especial a las sensaciones que el movimiento puede generar en el espectador (y que se alinea con nuestro enfoque de las dinámicas cualitativas del movimiento). Destaca, además, una perspectiva holística de sus cualidades cinestésicas, a las que pone por encima de los enfoques exclusivamente posestructuralistas o semióticos en los que la mayoría de análisis sobre esta

<sup>64</sup> Nacido en Malmö, Suecia (1945), inició sus estudios de teatro y danza a los 18 años, y se convirtió en coreógrafo y director artístico de la prestigiosa compañía Cullberg Ballet (Estocolmo) en 1978. Adquiere notoriedad por las adaptaciones de icónicas obras de repertorio del *ballet* clásico a versiones de danza contemporánea, entre las que destacan sus versiones de “Giselle” (1982) y “El lago de los cisnes” (1987). Replantea estas obras poniendo énfasis en el carácter expresivo del movimiento así como en la actualización de temas implícitos en estas historias (Bremser 2005: 130-132).

<sup>65</sup> Vida Midgelow (2005) señala que estas reinterpretaciones no son simples reproducciones con nuevos movimientos, sino que llegan a crear obras totalmente nuevas, ya que elaboran un discurso sobre temáticas actuales a partir de las historias y la música de famosos *ballets* clásicos. Ellas enfatizan caracteres psicológicos y relaciones entre los personajes mediante la reelaboración del estilo, vocabulario y contenido de la coreografía. Como ejemplo, se menciona la fuerte alusión a la fertilidad, sexualidad y represión femenina en “Giselle” (1982), mientras que en “El lago de los cisnes” (1987) se destaca el “complejo de Edipo” en la relación del príncipe con la madre y se sugiere una homosexualidad reprimida en Sigfrido (el príncipe).



obra se han hecho<sup>66</sup>. El vocabulario del movimiento de esta coreografía se basa en una mezcla de proyección lineal de brazos y piernas similares a las del *ballet* clásico. Envoltentes curvas de torso, giros fuera de eje y movimientos fragmentados evocan sensaciones altamente expresivas. Muchos de los movimientos tienen formas abstractas, sin embargo, transmiten sensaciones cinestésicas que, en correspondencia con la música, el marco narrativo y las situaciones sugeridas, generan un sentido altamente expresivo y emocional. “Estas *prioridades de sensación* naturalmente difieren de una persona a otra y afectan fundamentalmente la forma en que experimentan el desempeño del movimiento ante ellos” (Augustine 2012: 23). Las dinámicas cualitativas manifiestas en formas abstractas se alternan con movimientos que remiten a acciones y gestos cotidianos que permiten una interpretación psicológica y emocional de los personajes. Este tratamiento del movimiento y acciones favorece un entendimiento de los temas de fondo que subyacen a la historia, tales como la feminidad, la fertilidad y las clases sociales.

Por lo tanto, se debe tener en cuenta la estética del cuerpo al examinar el *Giselle* de Ek, donde una gran cantidad de elementos (aparte de la coreografía) hacen referencia al *cuerpo*, lo que hace necesario considerar cómo estos elementos funcionan colectivamente en la experiencia sensorial subjetiva de cada uno. Las curvas del cuerpo femenino (claramente) arraigadas en el paisaje de fondo del primer acto, de hecho, podrían ser *inspiradas en Freud* y simbolizar la fertilidad, la sexualidad y el cuerpo femenino como orgánicos y dadores de vida (2012: 21).

El movimiento humano en escena siempre será susceptible de engarzarse con algún ámbito de lo subjetivo (tanto en el que lo realiza como en el que lo observa), ya que la corporalidad no puede verse dividida de sus rasgos constitutivos. Las dinámicas cualitativas inherentes al movimiento siempre van a afectar en la percepción del espectador, pero sus posibilidades comunicativas estarán siempre en función de las características estéticas y estilo dancístico de cada obra. De igual importancia son la experiencia y disposición del espectador para configurar un sentido en lo observado.

---

<sup>66</sup> El autor hace una crítica a los análisis de Vida Midgelow y Gianandrea Poesio sobre la obra de Mats Ek, porque no terminan de dar valor al carácter sensorial y cinestésico del movimiento en sus coreografías, centrándose principalmente en análisis dramáticos y de carácter semántico que supeditan las posibilidades expresivas del movimiento.

### 2.2.2. Experiencia constitutiva de la obra de danza contemporánea

Retomando la importancia de lo sociocultural, es importante acotar que este estrato de la intersubjetividad también predispone nuestros gustos, prácticas culturales y estéticas; por lo tanto, nuestra participación en eventos artísticos (como el mismo hecho de asistir a espectáculos de danza) está totalmente arraigado en las costumbres de nuestro entorno social que nos motiva directa o indirectamente (Reason y Reynolds 2010: 55). Los actos intencionales con los que nos relacionamos con una obra de danza están entrelazados con una predisposición que la experiencia (incluyendo la nula experiencia) previa con la danza escénica nos proporcione.

Sobre este fundamento, Matthew Reason y Dee Reynolds (2010)<sup>67</sup> realizaron una investigación que buscaba corroborar la importancia de la empatía cinestésica en la danza como experiencia comunicativa. Para esta investigación, realizaron un mapeo de las diferentes vivencias relacionadas con la empatía cinestésica y el placer (o displacer) que podrían experimentar los espectadores cuando ven un espectáculo de danza<sup>68</sup>. Para tal finalidad, conformaron un grupo de participantes de múltiples y variados estratos culturales y educativos (entre ellos, bailarines y no bailarines, público asiduo a espectáculos de danza así como novatos en el tema) y les mostraron un amplio repertorio dancístico de variados estilos<sup>69</sup>. Los datos reunidos fueron obtenidos de diversas dinámicas como conversatorios o preguntas puntuales después de la experiencia como espectadores. Los investigadores aclaran que este tipo de investigación post-experiencia implicaba una información supeditada a una *re-construcción* de la experiencia escénica, pero de igual manera son datos que explican la experiencia en primera persona de cada individuo: “Reconocemos que esta construcción es contingente, fluida, múltiple y puede cambiar de acuerdo con quién están hablando y con el tiempo, pero no obstante es un aspecto significativo de su experiencia” (2010: 51).

<sup>67</sup> Matthew Reason es profesor titular de teatro y jefe del programa para estudios de maestría en Práctica creativa en la Universidad de York St. John, Reino Unido. Dee Reynolds es profesora de francés en la Universidad de Manchester, Reino Unido. Investiga sobre historia y teoría de la danza, audiencias de danza y estética comparativa.

<sup>68</sup> Los investigadores usaron el término de “empatía” para designar a aquella conexión encarnada, imaginativa o de mimesis interna que los espectadores afirmaron haber experimentado durante el espectáculo. Denominaron las respuestas de orden reflexivo, indirecto y racional como “simpatía”.

<sup>69</sup> Principalmente, el *ballet* clásico, las danzas folclóricas de la India y danzas contemporánea no narrativas, en las que prima solo el movimiento.

Las respuestas obtenidas develaron una variedad de vínculos y modos de conexión con el espectáculo que permiten corroborar la importancia de las cinestesis y las experiencias personales de los espectadores. Algunos de ellos (principalmente los bailarines o personas asiduas a espectáculos de danza) afirmaron conectarse de modo inmediato con los movimientos y hasta sentir de modo mimético los movimientos de los bailarines: “En muchos casos, los espectadores expresaron que estaban imaginando hacer el movimiento ellos mismos” (2010: 60). Otros (la mayoría de participantes que nunca habían asistido a un espectáculo de danza clásica) se quedaron “sorprendidos” por el virtuosismo de los movimientos en los espectáculos de *ballet* clásico: “Uno de los temas más recurrentes en las respuestas de los participantes al baile fue lo que llamamos *admiración del virtuosismo*. Esto se articuló particularmente en las respuestas a las presentaciones de *ballet*” (2010: 58). Un tipo muy particular de respuestas fue aquel en que los espectadores se sintieron conmovidos emocionalmente por los diversos movimientos observados; sin embargo, los autores consideran que “resulta problemático afirmar que estos sentimientos y emociones están *a priori* en el movimiento mismo. En cambio, podríamos sugerir que los espectadores proyectan las respuestas emocionales en el movimiento” (2010: 67). Con respecto a esto último, nos parece importante detallar que, de acuerdo a los autores, el espectáculo que suscitó la mayoría de respuestas de este tipo fue el de danza contemporánea en el que había solo el movimiento y la música (sin contextos narrativos explícitos o predeterminados). Además, en los momentos en que dejaba de sonar la música y se sentía solo la respiración de los bailarines en movimiento de dinámicas cualitativas densas y fuertes, alguna de las espectadoras mencionó: “*cuando no había música, me pareció que era demasiado íntima. Me sentía demasiado cerca. No quería sentirme así [...] la vida en sí ya es muy dura para venir a observar lágrimas*” (2010: 69). Es evidente que este rechazo se debe a una premisa reflexiva. Una de las conclusiones que manifiestan los investigadores parece concordar con la importancia que hemos destacado de las cinestesis y la empatía:

En este rango de respuestas, lo que estamos presenciando son espectadores que articulan los efectos sobre su propio cuerpo, imaginación y sentimientos que resultan de observar el movimiento de los demás. [...]. Ya sea comprensivo, empático o contagioso, la experiencia cinestésica puede describirse como algo que afecta (2010: 72).

Este trabajo de investigación es una muestra de lo diverso, variado y fluctuante que puede resultar el encuentro entre las dinámicas cinestésicas emanadas del cuerpo del bailarín y la experiencia y disposición del espectador. Es una diversidad que involucra la subjetividad de cada espectador, pero también la particularidad estética de la propuesta dancística; a lo que

podríamos agregar las características específicas de cada uno de los bailarines para lograr captar la atención de la audiencia. Un común denominador que apreciamos en todos los casos es una concurrencia entre el movimiento del bailarín y las diversas posibilidades en las que el espectador puede verse afectado por lo percibido. La obra de danza que se ofrece como un todo, siempre pasará por determinado *filtro* en la percepción del espectador, lo que puede motivar a poner mayor énfasis en ciertas formas de relacionar los aspectos visuales ofrecidos, que en otras. En la investigación arriba mencionada, se recurrió a diversos géneros de danza escénica en los que uno de ellos es la danza contemporánea. Solo eso ya predispone a una actitud con relación al movimiento, ya que por lo general tenemos una imagen de lo que son el *ballet* clásico, la danza folklórica y la danza contemporánea, aunque no hayamos tenido nunca una experiencia como espectadores de alguna. Por ello, parecería mucho más plausible encontrar rasgos distintivos del manejo del movimiento en la danza contemporánea que puedan uniformizar sus posibilidades interpretativas. Sin embargo, como hemos observado en los coreógrafos brevemente citados, las posibilidades creativas que ofrece el movimiento es muy amplia. Nuestra experiencia intersubjetiva involucra los diversos estratos de la empatía, de tal modo que la corporalidad del bailarín motiva al espectador desde muy variados ámbitos; así también, la obra de danza es producto de una intención original que proviene del creador. Cuando el otro la percibe ya no hay una “captación original”, sino que “se trata de una experiencia no original sobre la base de la materialidad de la obra producida en tanto en ella se objetivan las intenciones y sentidos subjetivos [de quien la percibe]” (Walton 2001: 418).



## CONCLUSIONES

La empatía es un acto intencional complejo cuyo objeto intencional no es un objeto inanimado, sino otro ser humano. Se trata de un acto de conciencia en el que presentificamos o hacemos presente un vida anímica ajena mediante su corporalidad y paralelamente nos terminamos de constituir a nosotros mismos en tanto sujetos corporeizados. La empatía presenta otra vida espiritual sobre la base de una síntesis *pasiva* en la que se asocia el gobernar de mi propio cuerpo, vivido como soma, con el movimiento de un cuerpo extraño. Gracias a la empatía, establecemos vínculos que nos permiten constituimos como seres humanos; en ellos, el cuerpo es el primer campo no solo de sensaciones, sino también de expresiones, las que se entrelazan con acciones y costumbres que heredamos en tanto somos parte de una comunidad.

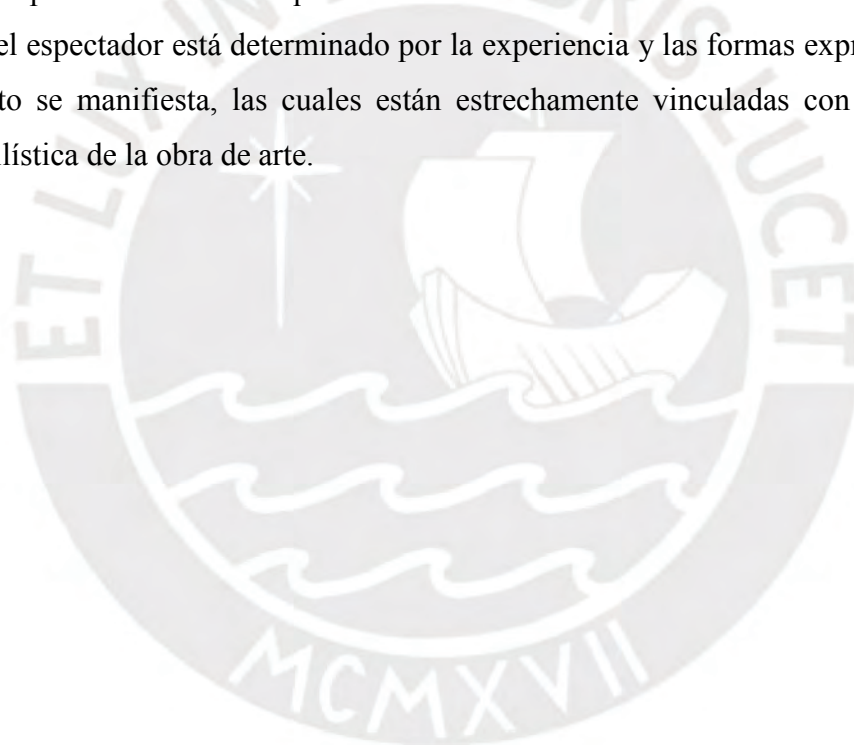
Consideramos que el potencial comunicativo del movimiento se da como una experiencia perceptiva compartida: en primer lugar, porque, al igual que el resto de las artes escénicas, la danza requiere de la presencia del artista y el espectador en un aquí y ahora específicos. Es un encuentro que se da en primera persona de un modo directo. En segundo lugar, porque el bailarín, como artista profesional del movimiento, ha hecho de sus posibilidades cinestésicas un potencial comunicativo a través de un riguroso entrenamiento; por ello, su corporalidad manifiesta un profundo arraigo sensorial y cinestésico, y constituye su principal instrumento de expresión. A diferencia de un actor o un músico, el bailarín articula un “discurso” o “lenguaje” corpóreo-cinestésico que comparte con el espectador mediante una *fuerza-en-el-hacer* que tiene como base fundamental su sensibilidad y percepción corporal. Su movimiento implica una fina conciencia del manejo del peso, de la espacialidad y temporalidad, lo que posibilita el despliegue de amplios matices cualitativos que comparte con la audiencia. En tercer lugar, porque, en la medida en que la empatía cinestésica relaciona al espectador con el bailarín, hay una primordialidad de lo sensorial y cinestésico en la base de este encuentro. El movimiento, inherente a todo ser humano, es experimentado en un flujo dinámico cualitativo; por ello, es susceptible de adoptar diversas formas expresivas y estéticas que terminan de adquirir un sentido en la conciencia de espectador mediante la empatía. La danza, que usa como materia prima las cinestesias del danzante, hace de estas un recurso expresivo infinitamente modulable. En cuarto lugar, teniendo en cuenta que formamos parte de una cultura que nos afecta y motiva, pero que además cada espectador experimenta de manera única e irrepetible, la danza puede generar un sentido particular en la conciencia de cada uno de los espectadores.

El bailarín comparte una experiencia perceptiva corporal con la audiencia que funciona como una comunidad pasajera, y cada uno de los integrantes constituye un sentido sensorial y cinestésico a partir de la obra presentada.

La complejidad constitutiva del movimiento comprende múltiples procesos perceptivos, en los que las cinestesis y sus dinámicas cualitativas implican un potencial comunicativo. Del lado del bailarín, el movimiento del cuerpo se manifiesta en un constante flujo cinestésico cuyas características y rasgos constitutivos le posibilitan configurar diversas propuestas estéticas y estilísticas, a lo que concurre la experiencia pasiva del propio cuerpo del espectador, quien lleva todo un legado adquirido por medio de la intersubjetividad. Por lo tanto, la danza escénica contemporánea, que recurre al potencial comunicativo del movimiento, puede trabajar creativamente sobre sus rasgos constitutivos y hacer de ellos un amplio y diverso recurso expresivo y plástico. El coreógrafo de danza contemporánea hace de la corporalidad del bailarín un recurso expresivo con inacabables posibilidades creativas, que son las posibilidades comunicativas y expresivas del movimiento. Por un lado, destacamos las obras que proponen un viaje cinestésico y sensorial poniendo en relevancia los componentes plásticos del movimiento, de modo que las dinámicas cualitativas adquieren un papel primordial y autónomo al ser abstraídas de las vivencias y sensaciones de la vida cotidiana, y convertidas en un recurso expresivo que no requiere de sus fuentes referenciales originales para constituir un sentido en la percepción del espectador, sino del uso hábil y creativo que el coreógrafo creador haga de estos componentes plásticos. Por otro lado, están aquellas obras que complementan las diversas dinámicas cualitativas con elementos narrativos referenciales que hacen necesaria una lectura semiótica e inferencial de lo observado y apela en diversos grados a la imaginación del espectador. Entre ambos extremos estilísticos, existe una inacabable posibilidad de variantes que hacen de la danza un universo de recursos expresivos dependientes de la sensorialidad y las cinestesis.

En esta infinitud de posibilidades estéticas y expresivas, la empatía cinestésica se convierte en el principal medio de relación con el espectador, pero lo percibido dependerá, por un lado, de la propuesta estética de la obra de danza y, por otro lado, de la experiencia que el espectador traiga consigo. El conocimiento corporal del espectador forma parte de la constitución del sentido de lo observado, pero también toda su cultura escénica y dancística. La disposición con la que un espectador observe el fenómeno escénico estará determinada por esta cultura corporal y escénica. La empatía cinestésica puede provocar una respuesta sensorial y cinestésica directa

(a modo de simulación encarnada), así como también puede someter lo percibido a una interpretación principalmente reflexiva. En la experiencia comunicativa dancística, el espectador no tiene que vivenciar los movimientos del bailarín o sentirlos como este los siente, sino que, por la empatía cinestésica, el observador percibe gestos y acciones con específicas cualidades de energía, sobre las que vuelca la experiencia sensorio-emocional propia, lo cual da lugar a una interpretación personal de lo percibido. Como en la percepción de una cosa, cuyas partes no vistas directamente son apresentadas, en el fenómeno dancístico comunicativo, la interpretación de lo visto implica apercepciones de lo intangible y efímero. Por ello, no podemos restringir los modos en que opera la empatía cinestésica a explicaciones unívocas y universalistas. Como potencial vínculo comunicativo entre el bailarín y espectador, el movimiento está mediado por la empatía cinestésica que hace de la danza una experiencia perceptiva compartida. El sentido que las dinámicas cualitativas terminan de generar en la percepción del espectador está determinado por la experiencia y las formas expresivas en que el movimiento se manifiesta, las cuales están estrechamente vinculadas con la naturaleza estética y estilística de la obra de arte.



## BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN, Monica.

2015. "La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1 (106), 113-147.

<https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2015.106.2542>

ALARCÓN, Monica.

2016. "Empatía kinestética: un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología". CODI, Cód. 20167062, Acta n° 56. Universidad de Antioquia.

ALVARES, Eduardo.

2011. "La ambigüedad de la existencia en Merleau-Ponty". *Estudios filosóficos*, 43, Universidad de Antioquia, 149-177.

AUGUSTINE, Leonard.

2012 "Reworking and Mats Ek's Giselle": Challenges for Analysis. USP, Undergraduate Journal. Singapur, 4 (1), 20-25.

BREMSER, Martha.

2005 *Fifty Contemporary Choreographers*. Londres y Nueva York. Routledge.

CARR, Jane.

2013 "Embodiment and Dance: Puzzles of Consciousness and Agency". En Jenny Bunker, Anna Pakes y Bonnie Rowell (eds.). *Thinking through Dance: The Philosophy of Dance Performance and Practice*. Hampshire: Dance Books.

CVEJIC, Bojana.

2015. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. Londres: Palgrave Macmillan.

DAMASIO, Antonio.

2006 *Y el cerebro creó al hombre*. Barcelona: Ediciones Destino.

DICKINSON, P.

2014 "Textual Mattes: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theatre". *Dance Research Journal*, 46 (1), 61-83.



FRALEIGH, Sondra.

1998. "A Vulnerable Glance: Seeing Dance through Phenomenology". En *The Routledge Dance Studies*. Londres y Nueva York. Routledge.

GALLAGHER, Shaun y ZAHAVI, Dan.

2008. *The Phenomenology of Mind*. Londres y Nueva York. Routledge.

GALLAGHER, Shaun.

2005. *How the Body Shapes the Mind*. New York: Oxford. University Press.

GALLECE, Vittorio.

2001. "The Shared Manifold Hypothesis: from Mirror Neurons to Empathy". En *Journal of Consciousness Studies*, 8 (5-7), 33-50.

GROTOWSKI, Jerzy.

1993. "El performer". *Máscara, cuaderno Iberoamericano de reflexión sobre escenología*, 3 (11-12), 76-77.

HUSSERL, Edmund.

1997. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones filosóficas sobre la constitución*. Trad. de Antonio Zirión Q. México D.F.: Universidad Autónoma de México.

HUSSERL, Edmund.

1991. *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Trad. de J. Muñoz y S. Mas. Barcelona: Editorial Crítica.

IRIBARNE, Julia.

1987. *La intersubjetividad en Husserl*. Vol I. Buenos Aires. Ediciones Carlos Lohlé.

JONES, L.A.

2000. "Kinesthetic Sensing". En *Human and Machine haptics*. Michigan. MIT Press, Recuperado de <https://www.semanticscholar.org/paper/Kinesthetic-Sensing-Jones/72a55520c41064de48db7e4e6c0e70a7f07509f4>

15 de julio 2009

LOUPPE, Laurence.

2011. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca. Universidad de Salamanca.

LE BRETON, David.

1995. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión.

LEPECKI, André.

2006. *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Alcalá. Centro coreográfico Galego.

NAJMANOVICH, Denise.

2011. El sujeto encarnado: límites devenir e incompletud. En "Sujeito encarnado. Questões para pesquisa no/do cotidiano", DP&A Editora, Rio de Janeiro. tomado de <http://denisenajmanovich.com.ar/esp/>

NÖE, Alva.

2006. *Action in Perception*. Massachusetts. Massachusetts Institute of Technology.

NERESON, Ariel.

2013 Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance by Susan Leigh Foster (Review). *Theatre Journal* 65 (3), 442-444. Johns Hopkins University Press. Retrieved August 7, 2019, from Project MUSE database.

MASSUMI, Brian.

2002 *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Londres: Duke University Press.

MATEOS de Manuel, Victoria.

2015. "Hacia una fenomenología de la danza. Intencionalidad co-encerrada en *Ideas II*". *Eikasía. Revista de filosofía*, 67, 371-378.

MERLEAU-PONTY, Maurice.

1993 *Fenomenología de la percepción*. Barcelona. Planeta.

MONTERO, Barbara.

2006. "Proprioception as an Aesthetic Sense". En *Journal Of Aesthetics And Art Criticism* 64 (2), 231-242.

OWEN, Jonathan.

2013 "Dance and Intrinsic Significance: A Phenomenological Approach". En Jenny Bunker, Anna Pakes y Bonnie Rowell (editores). *Thinking through dance: The philosophy of dance performance and practice*. Hampshire: Dance Books.

PINTOS, María Luz.

2016. "Fenomenología del cuerpo como expresión e interpretación". En *Contrastes. Revista internacional de filosofía*. 127-145. recuperado de <http://dx.doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v0i0.1309>. 3 de marzo 2009

MIDGELOW, Vida.

2007. *Reworking the Ballet: Counter Narratives and Alternative Bodies*. Londres y Nueva York. Routledge.

RODRÍGUEZ, H.

2009. "La conciencia corporal: una visión fenomenológica-cognitiva". *Acta Fenomenológica Latinoamericana*. Vol III, 289-303.

REASON, Matthew y REYNOLDS Dee.

2010. "Kinesthesia, Empathy and Related Pleasures: an Inquiry into Audience Experience of Watching Dance". En *Dance Research Journal*, 42 (2), 49-75.

REIDL, Lucy Maria.

2005. *Celos y envidia: emociones humanas*. México D.F. Universidad Autónoma de México.

SAN MARTÍN, Javier.

1987. *La fenomenología de Husserl como utopía de la razón*. Barcelona: Anthropos.

SAN MARTÍN, Javier.

2010. "El contenido del cuerpo". En *Investigaciones fenomenológicas*, Vol. monográfico 2: *Cuerpo y alteridad*, 169-187. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=1765>

SERRANO de Haro, Agustín.

1997. "Fundamentos del análisis fenomenológico del cuerpo". En Serrano de Haro, Agustín (editor). *La posibilidad de la fenomenología*. Madrid: Editorial Complutense, 185-213.

SERRANO de Haro, Agustín.

2016. *Paseo filosófico en Madrid. Introducción a Husserl*. Madrid: Editorial Trotta.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine.

2011. *The Primacy of Movement*. Segunda edición aumentada. Filadelfia. John Benjamin Publishing.

SHEETS- JOHNSTONE, Maxine.

2015. *The Phenomenology of Dance*. Edición de 15 aniversario. Filadelfia. Temple University Press.

SUQUET, Annie.

2006. "Cuerpo danzante: un laboratorio de la percepción". En Corbin, Alain. COURTINE, Jean-Jacques. VIGARELLO, Georges. *Historia del cuerpo. Vol 3: Las mutaciones de la mirada*. Madrid: Taurus Santillana, 379-397.

VILLAMIL, Miguel Angel.

2009 "Fenomenología de la mirada". En *Discusiones filosóficas*, año 10 (14), 98-118.

WARBURTON, Edward.

2011. *Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment in Dance Phenomenology and Cognition*. *Dance Research Journal* (43), 65-83.

WALTON, Roberto.

2001. "Fenomenología de la empatía". En *Revista Philosophica*, 24-25, 409-428.

WALTON, Roberto.

2015. *Intencionalidad y horizontalidad*. Cali: Editorial de Humanidades.

