

ISBN 978-950-33-1673-3

Edición de
MARÍA PAULA BUTELER
IGNACIO HEREDIA
SANTIAGO MARENGO
SOFÍA MONDACA

Filosofía de la Ciencia

por Jóvenes Investigadores

vol.2

Filosofía de la Ciencia por Jóvenes Investigadores vol. 2

Edición de

María Paula Buteler
Ignacio Heredia
Santiago Marengo
Sofía Mondaca

Colecciones
del CIFYH 

Filosofía de la Ciencia por Jóvenes Investigadores vol. 2 / Ignacio Heredia ... [et al.]; editado por María Paula Buteler... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1673-3

1. Filosofía de la Ciencia. 2. Jóvenes. I. Heredia, Ignacio. II. Buteler, María Paula, ed.
CDD 121

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella

Imagen de cubierta y contracubierta: Detalle del retrato de Carpenter (1836), autora: Margaret Sarah Carpenter. Imagen de dominio público editada por Martina Schilling.

Imagen de portads interiores: Retrato de Ada Lovelace, autore desconocido, circa 1840. Seis diseños en color por Ignacio Heredia.

2022



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



El saber corporal y la danza¹

María Paula Buteler*

En el presente trabajo definiendo la noción de saber corporal, esto es, un tipo de conocimiento no proposicional fundado en la corporalidad del ser humano, y considero el caso de la danza como una clara ejemplificación de la puesta en práctica de dicho saber. Esta defensa se apoya en una perspectiva fenomenológica acerca del cuerpo humano. Es decir, aquella perspectiva que concibe al cuerpo como portador de un carácter activo, siendo el configurador de la experiencia de todo ser humano y sus relaciones con el mundo, y apareciendo como el punto de partida del conocimiento. Para alcanzar el objetivo propuesto, me basaré en lo planteado por Merleau-Ponty (2012) para luego tomar y analizar la descripción fenomenológica del danzar hecha por Sondra Horton Fraleigh (1987). A partir de esta descripción, buscaré delimitar una comprensión del fenómeno de la danza que permita entender el carácter activo de la corporalidad en la realización de esta actividad, y así poder hacer hincapié en la idea de que la danza involucra una forma de autoconocimiento. Por último, las características de este saber corporal serán ampliadas de la mano de Jaana Parviainen (2002).

Conciencia encarnada

Para comprender una descripción fenomenológica de la danza y así entender el tipo de conocimiento en ella involucrado, considero que es preciso primero ahondar en algunas nociones fenomenológicas que apoyan la noción de saber corporal que quiero defender. En un texto inédito titu-

¹ La idea de trabajo surge a partir de la participación en el seminario “Cuerpo y expresión, un diálogo entre danza y fenomenología” dictado por la dra. Ariela Battán Horenstein y la dra. Viviana Fernández durante el año 2018 en la Universidad Nacional de Córdoba. Agradezco a ambas tanto por haberme iniciado en la temática como así también por sus devoluciones y correcciones de la primera versión. También quisiera agradecer al lic. Santiago Marengo por sus importantes correcciones, las cuales me permitieron precisar este escrito para su versión final.

* FFyH, UNC / mpbuteler@hotmail.com

lado “Expresión e intersubjetividad” (2012), Merleau-Ponty reivindica el mundo de la percepción, señalando de cierta forma que es la percepción la que nos inicia en la verdad. Esto es así debido a que los seres humanos captamos el mundo desde nuestro propio cuerpo: “un ‘esquema corporal’ o ‘postural’ nos da a cada instante una noción global práctica e implícita de las relaciones de nuestro cuerpo y de las cosas” (2012, p. 657). En este sentido, el sujeto es entendido como un sujeto encarnado: “el cuerpo propio [...] no es solamente *uno de los objetos del mundo*, sino que se desplaza al lado del sujeto y es *nuestro punto de vista sobre el mundo*, el lugar en donde el espíritu se inviste en una cierta situación física e histórica” (2012, p. 657) [cursivas del autor].

De la mano de Merleau-Ponty, es posible afirmar que el mundo de la experiencia es el resultado de una interacción entre el mundo percibido y la perspectiva de nuestro cuerpo. El mundo es verdadero o existe ante nuestra conciencia que está encarnada, la cual tiene un carácter activo en la conformación de nuestra experiencia. El cuerpo no sólo se moldea al mundo, sino que también es activo con respecto a la constitución de este último. Para el autor, a partir de la relación que se establece entre sujeto y mundo se configura el sentido, de manera tal que “el cuerpo se vuelve sobre el mundo percibido para significarlo” (2012, p. 659). Merleau-Ponty entiende que “el lenguaje no es jamás la simple vestimenta de un pensamiento que se poseería a sí mismo con toda claridad” (2012, p. 660), el lenguaje siempre expresará en cierta medida la situación corporal de cada uno. De esta forma, el conocimiento del mundo y la comunicación que éste implica están basados en la vida perceptiva, surgen por medio de su transformación o evolución.

En este marco, entiendo que la conciencia tiene una base corporal de carácter activo y que el lenguaje porta en su sentido un anclaje en la corporalidad. Tal asunción me permitirá sostener que en el cuerpo radica cierto tipo de conocimiento, el cual es pre-reflexivo (o no lingüístico) y a partir del cual se articulan los saberes proposicionales (de distinto carácter al anterior). Considero que este conocimiento corporal es el involucrado en la danza. En la próxima sección analizaré una descripción fenomenológica del danzar que permite vislumbrar la operación de este tipo de saber.

Fraleigh y el existencialismo fenomenológico

En “Dance and the lived body”(1987), Fraleigh procura dar cuenta de la naturaleza de la danza. Para ello, toma el caso de la danza moderna haciendo uso de lo que ella misma denomina fenomenología existencialista; esto es, una corriente dentro de la fenomenología cuyos máximos exponentes, según la propia Fraleigh, son Sartre y Merleau-Ponty. En concreto, los aportes de esta corriente le permiten analizar el fenómeno de la danza haciendo hincapié en dos aspectos que ella considera esenciales: la corporalidad y la intencionalidad. Ella busca refutar las concepciones racionalistas y dualistas de la danza, ya que defiende que la danza es corporeizada por excelencia: “Observo la realidad de la danza en su corporalidad -su viva concreción. No puedo visualizar un baile sin visualizar un bailarín. Puedo ver movimiento humano corporizado” (1987, p. xxx).

Lo que las perspectivas dualistas establecen es una diferenciación entre cuerpo y alma o entre cuerpo y mente, concibiendo a cada aspecto de la dicotomía como esencialmente distinto del otro. El cuerpo es entendido como un mero instrumento de la razón, como una simple materia física que ella dirige, por lo que, al trasladar este pensamiento a la danza, el cuerpo del bailarín es pensado de manera superflua, sin agencia propia. Un cuerpo que es instrumental es un cuerpo que es sometido a ser la mera reproducción de formas idealizadas y preestablecidas de movimiento. Este punto es el que es atacado por Fraleigh, ya que defiende a la libertad y la individualidad como nociones fundantes de la danza moderna. La autora hace uso de la fenomenología existencialista no solo porque esta reivindica la libertad de la especie humana (y por ende del bailarín) en tanto carece de esencia propia, sino porque también acuña el concepto de cuerpo vital/vivido (*Leib*), noción que permite comprender la corporalidad humana como dotada de valor propio.

Respecto a la noción de cuerpo vital, es preciso aclarar que el propio lenguaje conlleva entretejida una ontología dualista. En el caso del inglés (y al igual que en español), sólo hay una palabra para el cuerpo (*body*), sin ser capaz de expresar los diferentes niveles de realidad del mismo. El alemán, en cambio, tiene la palabra *Körper* para referirse al cuerpo como objeto físico, manipulable y susceptible de estudio, y *Leib* para indicar el cuerpo como vivido y experimentado. La fenomenología se encarga de mostrar que hay un abismo entre el cuerpo como lo experimentamos

(leib) y el cuerpo tal como lo concibe la ciencia (körper), busca sacar a la luz las experiencias que están por debajo de las concepciones.

De este modo, Fraleigh hace uso de la distinción (típicamente husserliana) entre körper y leib para desarrollar su entendimiento del rol del cuerpo en la danza, entendiendo a la noción de *lived body* (cuerpo vivido) como la contrapartida del segundo término alemán. Para la autora, cuerpo y mente son uno solo, el dualismo sólo existe en términos analíticos, no metafísicos: “Un dualismo vivido o fenomenológico involucra a la conciencia y a la intención y asume una unidad indivisible entre el cuerpo, el alma y la mente” (1987, p. 4). Ella quiere destacar del fenómeno de la danza que esta “Requiere la concentración de la totalidad de la persona como un cuerpo pensante y no como una mente dirigiendo algo separado llamado cuerpo” (1987, p. 9). La totalidad del yo está involucrada en la danza, y el yo es en realidad un continuo de cuerpo y mente, una sola entidad que los integra. El bailarín de danza moderna es un ser libre que en el danzar hace uso de la totalidad de su ser sin estar predeterminado de manera externa.

En este sentido, el cuerpo en la danza es fundamentalmente activo, lo que le permite tener el rol creativo que Fraleigh destaca de la danza moderna. Si el cuerpo no está separado de la mente, entonces es posible concebirlo como dotado de intencionalidad, formando parte del proceso creativo que conlleva la danza moderna. Este tipo de danza se caracteriza por “crear formas de baile originales a partir de los recursos que uno mismo posee” (1987, p. xxxiv), propiciando diferentes modalidades de descubrimiento por parte del propio bailarín: “Para el bailarín moderno, el acto creativo implica la creación de movimiento, una invención de movimiento desde la raíz, que apela a la imaginación y la experiencia, pero también a la formación técnica.” (1987, p. xxxiii). El eje de la danza moderna es la invención o el descubrimiento de movimientos, dirigidos intencionalmente por el propio bailarín en tanto “hace uso” de su cuerpo como el rector de la exploración. Dentro de este marco, la danza es comprendida como un hacer, un tipo de acción, en donde la totalidad de la individualidad del bailarín se expresa en su máximo esplendor: es en la danza que puede vislumbrarse la unidad del sujeto.

La idea de la creación de nuevos movimientos a partir del propio cuerpo está vinculada al carácter intencional de la conciencia subrayado por Merleau-Ponty. Para la fenomenología, la conciencia está dirigida hacia

algo, tiene un objeto. Siguiendo al filósofo francés, Fraleigh sostiene: “la conciencia está dirigida y tiene un objeto [...] la conciencia es conciencia de algo” (1987, p. 6). Al dirigirse a un objeto, la conciencia participa en la conformación de ese objeto y, en este sentido, se caracteriza por ser activa. De este modo, el cuerpo vivido puede ser entendido como un cuerpo de acción, siendo el movimiento humano la actualización o la realización de la corporalidad. El movimiento es el cuerpo, no algo que el cuerpo hace comandado por la mente. Y es esta realización de la corporalidad lo que ocurre en la danza.

Esta forma de mover el cuerpo intencionalmente involucra, si seguimos a Merleau-Ponty, un proceso cognoscitivo. Fraleigh habla constantemente de las distintas elecciones que toma el bailarín desde su cuerpo para lograr sus intenciones en el danzar. Ella hace referencia a que “El dominio en la danza no descansa en el deliberado dominio de nuestro movimiento, sino en el descubrimiento del esfuerzo ideal en nuestra encarnación del movimiento” (1987, p. 20). Este esfuerzo ideal depende del cuerpo de cada bailarín, por lo que Fraleigh también sugiere que en la danza se ve reflejado cierto tipo de autoconocimiento. Considero que es posible ahondar en qué tipo de autoconocimiento se ve reflejado en la danza de la mano de la noción de saber corporal acuñada por Parviainen (2002), concepto en el que Fraleigh no ahonda demasiado.

El saber del cuerpo

Considero que defender la idea de que la conciencia está encarnada sirve de base para sostener que en el cuerpo subyace cierto tipo de reflexividad que articula un saber específico del ámbito corporal. En esta sección desarrollaré las implicancias del saber del cuerpo y su vínculo con el fenómeno de la danza, de la mano de Jaana Parviainen (2002).

Sigo a Parviainen al afirmar que la danza involucra una forma de conocimiento distinta a la trabajada por la epistemología tradicional. Dicha epistemología le niega un rol a la subjetividad dentro de la elaboración del conocimiento. Concibe al conocimiento como producido de manera neutral, o lo que podría decirse como producido desde “un punto de vista desde ningún lugar” (2002, p. 2). Entiendo junto con la autora que el conocimiento no es sino producido por alguien: “el saber es producto de los seres humanos [...] todos los que saben se encuentran situados

histórica y culturalmente, social, espacial, temporal y kinestésicamente², todas las dimensiones de su situación son parte del contexto epistemológico” (2002, p. 2). En este sentido, “el saber es siempre autorreferencial [...] acarrea los signos de su generador” (2002, p. 2). El punto que busco defender en particular para hablar del saber en la danza es el de que la actividad corporal y el sentido táctil-kinestésico juegan un rol importante a la hora de analizar los diferentes factores que están involucrados en el conocimiento. El saber humano no puede ser reducido a lo articulado proposicionalmente, la cognición no está limitada a la conceptualización verbal y simbólica. Puntualmente, los bailarines son poseedores de un saber que se caracteriza por ser no verbal. Pienso que este conocimiento es el tipo de autoconocimiento que para Fraleigh es logrado en la danza. Lo que queda por detallar es la forma en que los bailarines obtienen este tipo de conocimiento y cuáles son sus características.

Parviainen propone para la danza un tipo de conocimiento físico que se realiza en y mediante el movimiento. Esta idea es reforzada por la autora introduciendo lo sostenido por Sheets-Johnstone, quien entiende que el movimiento es la madre de toda cognición: “Nuestro cuerpo táctil-kinestésico es un umbral epistemológico. Este umbral epistemológico nos abre la posibilidad de entendernos a nosotros y al mundo a través del movimiento” (Parviainen, 2002, p. 3).

Considero que en la idea de Sheets-Johnstone sobre el movimiento como portador de conocimiento hay un paralelismo con la fenomenología merleau-pontyana de la conciencia encarnada, y que desde esta perspectiva se puede entender a los bailarines no sólo como objetos de estudio sino también como sujetos de saber. El conocimiento corporal constituye la primera instancia cognoscitiva de la que participa el ser humano, a partir de la cual este desarrollará diversas formas de conocimiento. En este marco, me parece relevante añadir la cita de O'Donovan-Anderson realizada por Parviainen en su texto, para enriquecer la comprensión sobre vínculo entre el cuerpo y el conocimiento:

Nuestras ‘negociaciones corporales’ con el mundo establecen las bases para la absorción y la interpretación de los conocimientos adquiridos de otra forma. La apertura epistemológica requiere de la sensibilidad ante

² La kinestesia está vinculada a la propia percepción del equilibrio y de la posición de las partes del cuerpo.

el mundo, pero también de la conciencia que el cuerpo vital tiene de sí mismo. (Parviainen, 2002, p. 4).

Encuentro en la noción de negociaciones corporales un paralelismo con las decisiones del bailarín al danzar.

Por otra parte, considero que es posible terminar de caracterizar la noción de saber corporal de la mano del planteo de Michael Polanyi (1966), también citado por Parviainen, ya que este autor también defiende la existencia de un tipo de conocimiento no explícito ni articulado, siendo capaz de explicar a partir de él las habilidades corporales, tales como las de un bailarín. Para esta explicación realiza una división en dos niveles o dimensiones: el conocimiento focal y el conocimiento tácito. El conocimiento focal es el conocimiento que “está relacionado al objeto o fenómeno enfocado. El conocimiento que funciona como un trasfondo de lo que se enfoca, es el ‘conocimiento tácito’” (Parviainen, 2002, p. 5). El saber tácito involucra una comprensión introspectiva, “la actividad del ser humano procede de la constante interiorización del saber. Lo que es tácito varía de una situación a la otra [...] el saber es a la vez un ‘saber’ estático y un ‘saber’ dinámico” (Parviainen, 2002, p. 5). Es esta adaptación del cuerpo a diferentes situaciones lo que se puede denominar reflexividad corporal, la cual “se vuelve hacia lo que el cuerpo vital es capaz de hacer, y precediendo el hacer, lo posibilita” (Parviainen, 2002, p. 5). Esta reflexividad corporal conforma el saber que portan los bailarines habilidosos en las descripciones de Fraleigh.

El cuerpo porta un saber que tiene por objeto “describir la habilidad que el cuerpo vital tiene para moverse, cosa que sin embargo no es el movimiento en sí” (Parviainen, 2002, p. 5). Este tipo de saber se caracteriza además por aprenderse por medio del movimiento “el cuerpo vital adquiere saber haciéndose, moviéndose, no mediante un vagar indiferente, indeciso, sino mediante la práctica de actividades sociales y culturales” (Parviainen, 2002, p. 6). De esta manera, lo que ocurre cuando alguien aprende una habilidad corporal es desarrollar configuraciones corporales, que consisten en “una manera fundamental de hacer algo, una manera de proceder, una manera de actuar. Está en un punto intermedio entre la imagen y la regla, entre lo particular y lo general” (Parviainen, 2002, p. 6). Las configuraciones corporales son las que portan el saber tácito que desarrolla el cuerpo, son la forma en que resolvemos los obstáculos que se nos

presentan en el desarrollo de las actividades que involucran habilidades corporales, como es en el caso de la danza.

Tal como lo supo afirmar Fraleigh, los movimientos de los bailarines son intencionados, son realizados para producir alguna figura o expresar algún significado. Por lo tanto, la forma en que los bailarines se mueven no es accidental, sino que involucran cierto tipo de saber, el cual es diferente de cualquier elaboración teórica que se pueda hacer acerca de la técnica en la danza. Se trata de un saber que les permite a los bailarines hacerse sensibles frente a las distintas formas de movimiento, de manera tal de lograr la precisión deseada a la hora de ejecutar movimientos intencionados. En concordancia con esto, Parviainen entiende que “aprender a danzar significa hacerse sensible corporalmente al sentido kinestésico y a la propia motilidad [...] el saber no consiste en ejecutar un movimiento [...] habilidosamente, sino en la habilidad para encontrar el movimiento adecuado [...] a través de una especie de negociación corporal” (Parviainen, 2002, p. 6). Este punto es directamente vinculable con lo planteado por Fraleigh respecto a la realización del tipo de esfuerzo adecuado a la hora de ejecutar una coreografía exitosamente.

Por otra parte, cabe mencionar que el saber corporal que ha sido caracterizado por Polanyi (1966) se destaca por su “conciencia íntima subsidiaria” (Parviainen, 2002, p. 5), lo que implica lo que antes he referido como cierto tipo de conciencia encarnada o corporal. Esto distingue al propio saber del cuerpo de la habilidad que posibilita, de manera tal que es posible comprender cómo es que los bailarines accidentados o envejecidos aún están dotados de su saber corporal vinculado a la danza, y lo transmiten hacia sus alumnos mediante la empatía kinestésica que hace que sientan y perciban “en su configuración interna la motilidad de otros cuerpos vitales sin tener que moverse ellos mismos” (Parviainen, 2002, p.7).

De esta manera, aprender una habilidad corporal involucra siempre una comprensión no explícita correspondiente (Parviainen, 2002). La danza, en tanto actividad intencionada que involucra la ejecución de diferentes habilidades corporales, supone un largo aprendizaje corporal por parte de cada bailarín, que se sirve de su propia configuración corporal para “entender los nuevos movimientos y reconsiderar los conocidos” (Parviainen, 2002, p. 10). Por último, cabe aclarar que no se niega la existencia de formas de conocimiento articuladas lingüísticamente acerca de la danza y de otras actividades que involucren habilidades corporales,

sino que se las diferencia del tipo de saber requerido para el desarrollo de habilidades que se radica en el cuerpo. Ambos tipos de saberes no son excluyentes, sino que incluso aparecen articulados de manera concurrente.

Conclusión

Para concluir, considero que el análisis fenomenológico brindado por Merleau-Ponty (2012) me permite dar cuenta del rol preponderante de la corporalidad en la conciencia. Esta perspectiva me da las herramientas para comprender el fenómeno de la danza como involucrando específicamente la dimensión encarnada de la conciencia. Y, en concordancia con esto y partiendo del análisis hecho por Fraleigh (1987), puedo comprender y afirmar que esa intensificación del cuerpo en el danzar involucra cierta autodeterminación que lleva implicada un tipo de autoconocimiento muy particular: el saber corporal. Parviainen (2002) me permitió ahondar en las características de este conocimiento, comprendiendo que se trata de un saber tácito e interiorizado que surge de las negociaciones corporales con el mundo a través del propio movimiento, las cuales decantan en la producción de configuraciones corporales que conforman así la reflexividad o saber corporal.

No sólo ocurre que cuerpo y mente son uno, de manera tal que la corporalidad en la danza toma un rol activo de carácter intencional, sino que, además, con el concepto de conciencia encarnada es posible vislumbrar el fundamento corporal que tienen las distintas formas de conocimiento. Esto último es lo que permite comprender que el conocimiento que está involucrado en la danza no es un saber articulable lingüísticamente, sino que es un conocimiento netamente corporal. La manera en que aprendemos a vincularnos con el mundo en conexión con nuestro sentido kinestésico posibilita formas de conocimiento que se desarrollan en la práctica de actividades corporales o vinculadas al movimiento. Este tipo de saber es el que permite la práctica de la danza mediante la transmisión de las configuraciones corporales que el maestro ha logrado dominar en algún momento de su vida hacia sus alumnos. Esta clase de conocimiento es propia del cuerpo vivido o experimentado (*leib*), en tanto es un saber que se aprende haciendo, y es el que posibilita el fenómeno de la danza como actividad fundamentalmente corporal e intencionada.

Referencias bibliográficas

- Horton Fraleigh, S. (1987). *Dance and the lived body: a descriptive aesthetic*. University of Pittsburgh.
- Merleau-Ponty, M. (2012). Expresión e intersubjetividad. *Acta fenomenológica latinoamericana*, 4, 653–663. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Parviainen, J. (2002). Bodily knowledge: epistemological reflections on dance. *Dance Research Journal*, 34(1), 11–26. University of Illinois Press on behalf of Congress on Research in Dance.
- Polanyi, M. (1966). *The Tacit Dimension*. Doubleday & Company.