

TANGO Y CORPORALIDAD

Una lectura en clave fenomenológica

WILLIAM FERNANDO MEJÍA COLONIA

0643595

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

SANTIAGO DE CALI

2018

TANGO Y CORPORALIDAD

Una lectura en clave fenomenológica

WILLIAM FERNANDO MEJÍA COLONIA

0643595

Trabajo de grado presentado para optar por el título de Licenciado en filosofía

Director

Ph. D. Julio César Vargas Bejarano

UNIVERSIDAD DEL VALLE

FACULTAD DE HUMANIDADES

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

SANTIAGO DE CALI

2018

A mi madre, faro, razón de ser.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo contiene mi esfuerzo propio a lo largo de varios años. Pero fue posible gracias al desinteresado y valioso esfuerzo, apoyo y acompañamiento de las siguientes personas e instituciones:

A mi madre, por tantos años de paciencia y confianza sincera. Por su apoyo material y espiritual sin jamás desfallecer ante las inclemencias del destino. Por ser mi faro y razón de vivir.

Al profesor Julio César Vargas, por ser una guía en los oscuros caminos de la fenomenología, su paciencia y apoyo frente a un proyecto que parecía no tener futuro y por sus siempre amables consejos académicos y profesionales.

Al profesor Omar Díaz Saldaña, por su siempre airoso aliento para sacar adelante este trabajo en esta pasión en común, el tango como arte y la filosofía.

A los miembros del grupo de investigación Hermes de la Universidad del Valle y al otrora grupo de investigación Mentis, por la lectura atenta y sus amables recomendaciones, debates, discusiones formales e informales tan valiosas en todos los términos posibles que conlleva una empresa como esta.

A la profesora Graciela Ralón de Walton, de la Universidad Nacional del General San Martín, por la lectura de la idea inicial de este proyecto, de forma desinteresada y amable aún desde la distancia y por su amable guía en discusiones presenciales en congresos nacionales.

A Iván Abadía, por su amistad personal y académica, su valiosa guía en términos formales y por las discusiones y debates informales con respecto a la locura de este proyecto

A Silvana Bastet Pérez, por su impulso incondicional, aún en las etapas más críticas.

A Jonathan Velasco Sánchez, por su acompañamiento siempre profesional en la experiencia de la danza, por ser mi maestro de forma desinteresada y porque tantos años de amistad se unen a través puente común: El tango.

Y finalmente, al Departamento de Filosofía y a la Universidad del Valle, por ser mi casa durante tantos años de trasegar profesional. A sus maestros, por su valioso conocimiento y amistad filosófica.

CONTENIDO

LISTA DE FIGURAS	8
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1. EL CAMINO HACIA LA ACTITUD TRASCENDENTAL	17
1.1. Realismo y conciencia perceptiva	18
1.2. La sensación en <i>Phénoménologie de la perception</i>	24
1.3 La postura media de Merleau-Ponty: La explicación trascendental	26
CAPÍTULO 2. FACETAS DE LA CORPORALIDAD	30
2.1. Merleau-Ponty y el esquema corporal	30
2.2. El Cuerpo libidinal en el <i>Cours de 1959-1960</i>	34
2.3. Los “Cuerpos” y la acción	36
2.4. Notas sobre la intersubjetividad. Husserl y Merleau-Ponty	38
CAPÍTULO 3. TANGO Y CORPORALIDAD	45
3.1. El tango danza. Un encuentro en la milonga	45
3.2. Bailar tango: Situación y juego de posibilidades	54
3.3. De torsos, cuerpos y abrazos	57
3.4. Cuerpo con cuerpo se funda la danza	60
A MODO DE CONCLUSIÓN	65
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	71

RESUMEN

Este ejercicio de reflexión filosófica tiene como propósito y línea guía la pregunta ¿Es posible relacionar los elementos que rodean la experiencia de bailar de tango desde cierta reflexión filosófica, desde un cuestionarla como experiencia humana, y por ende subjetiva? Puntualmente desde la perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. Esta será abordada en tres momentos puntuales. Inicialmente, una breve reconstrucción del análisis que realiza Merleau-Ponty en *Phénoménologie de la perception* acerca de la sensación y la percepción, y su postura trascendental en *La structure du comportement*, después de hacer una crítica a las posturas clásicas de la modernidad y la psicología de su tiempo. Posteriormente, se examinan diversas facetas sobre la corporalidad, con sus conceptos de *esquema corporal* y *cuerpo libidinal* y su posición acerca de la configuración de Otro (intersubjetividad). Finalmente, se aborda la pertinencia y aplicación de su esquema teórico y conceptual en la interpretación del baile de tango, prestando especial atención en la modalidad de tango de pista. Se pretende defender la tesis de que el cuerpo como esquema, ni es fijo, ni funciona rígida y unidireccionalmente e influyen otros aspectos como los afectos y la intervención del Otro, parte de la realidad del sujeto que baila.

Palabras clave: Tango, esquema corporal, intersubjetividad, cuerpo libidinal, Otro.

LISTA DE FIGURAS

<i>Figura 1.</i> Axel Arakaki y Agostina Tarchini	47
<i>Figura 2.</i> Jonathan Velasco Sánchez y Camila Peñalosa Blanco en el Festival de Tango de la FERIA de Manizales	47
<i>Figura 3.</i> Jonathan Velasco Sánchez y Camila Peñalosa Blanco	48
<i>Figura 4.</i> Julián Cataño y María Alejandra Sánchez, Mundial de Tango 2017	49
<i>Figura 5.</i> Susana Ocampo Ruíz	49
<i>Figura 6.</i> Ronda final de tango de pista	50
<i>Figura 7.</i> Milonga en La confitería ideal	51
<i>Figura 8.</i> Milonga en el Salón Canning	52
<i>Figura 9.</i> Natasha Agudelo y Diego Benavidez	53
<i>Figura 10.</i> Jonathan Velasco Sánchez y Camila Peñalosa Blanco.	53
<i>Figura 11.</i> Clase de tango en la Universidad Nacional de La Plata	56
<i>Figura 12.</i> Las líneas blancas punteadas indican el eje cada bailarín	63

INTRODUCCIÓN

Uno de los problemas fundamentales en la tradición filosófica es el problema de la relación mente-cuerpo, o en ocasiones también referido como mente-cerebro. El problema ha sido analizado con vehemencia desde Platón, en la mayoría de los casos pensándolo como separados, al identificar dos tipos de sustancia: la sustancia mental y la sustancia material. Más adelante, ha sido abordado con mayor frecuencia por la filosofía de la mente (tradicionalmente de corte analítico anglosajón), las neurociencias, la psicología cognitiva, entre otras. A todo esto, subyacen preguntas acerca de la naturaleza de nuestros estados mentales, qué significa tener una representación mental, cómo causa el mundo nuestros pensamientos, entre otras.

Por otro lado, la Fenomenología como corriente filosófica fue fundada por Husserl hacia 1900 con la publicación de las *Investigaciones Lógicas*, y madurada en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* y tuvo como herederos, fundamentalmente, al pensamiento de Martín Heidegger, Jean Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty, Jan Patôcka, Paul Ricœur, entre otros.

De este modo, la filosofía de Merleau-Ponty guarda una importante deuda con Husserl, sobre todo con sus escritos de fenomenología genética. Su filosofía, vista en conjunto, es un sistema hilado desde lo más simple a lo más complejo, al punto, de poder identificar que los problemas que lo acucian en su primera obra, *La structure du comportement*, y que fueron tratados haciendo uso de la fenomenología, están presentes en sus escritos póstumos, con un tratamiento de tipo ontológico, que se preocupa por la existencia humana. Sin embargo, nuestro

propósito sólo tendrá en cuenta los problemas epistemológicos de nuestro autor, y no pretende ir hasta la etapa ontológica.

Sus preocupaciones en buena parte de *Phénoménologie de la perception* comienzan por una crítica al concepto de *sensación* que habían acuñado algunas corrientes psicológicas. De otro lado, considera que la Modernidad nos hereda preocupaciones que nos conducen a problemas conceptuales y por esa razón se encarga de clarificar esos que considera equívocos. Por una parte, plantea una crítica a Descartes pues afirma la separación de sustancias y por sostener cierto *realismo indirecto*. Al respecto menciona que “es una equivocación suponer que la vida nos ofrece ya hecha la filosofía de la percepción.” (Merleau-Ponty, 1942, p. 236). Por lo cual, dirá que la conciencia es intencional, o sea conciencia de algo. Se ha de encontrar aquí, una primera relación con Husserl y un primer avance para justificar que ambas sustancias estén indisolublemente unidas.

Por otro lado, hace una revisión crítica a la teoría de datos sensibles de los empiristas británicos, apoyándose en la teoría de la *Gestalt*. Para Merleau-Ponty, el “cuerpo” de los empiristas es un cuerpo puramente biológico y objetivo, y que sólo recibe datos sensoriales que se unifican en la mente. Sin embargo, este considera el mundo como algo que debe entenderse desde cierto punto de vista y cada vez es percibido desde una nueva perspectiva. El problema está en la noción de sensación, puesto que esta se concebía como pura y pasaba del objeto a la mente. Dirá entonces que no percibimos sensaciones aisladas como colores, sabores, olores, sonidos, sino que siempre los encontramos instanciados en algún objeto. El cuerpo ya no es cuerpo pasivo que recibe datos sino cuerpo que a su vez preconfigura un sentido en el propio

acto de percibir.

Por esta razón, el primer capítulo de este trabajo, titulado *El camino hacia la actitud trascendental*, se dedica a esclarecer la argumentación de Merleau-Ponty, de cara a el concepto de sensación y percepción, propio de la tradición moderna. Esto es, revisar la pertinencia del concepto de “sensación” en el marco de una filosofía de la percepción, y de este modo encontrar la manera como realiza un viraje en el modelo de pensar los procesos cognitivos. Todo ello, para finalmente sugerir, siguiendo a Merleau-Ponty, cierta orientación de tipo trascendental en la comprensión de la percepción, la cognición y nuestra relación con el entorno, muy propia del enfoque fenomenológico.

Pero a pesar de que Merleau-Ponty considera que la consciencia es intencionalidad, con evidente influencia de Husserl, dará el salto a plantear que la intencionalidad es también intencionalidad del cuerpo. Por ello, presenta el concepto de *intencionalidad motriz* como respuesta a las posturas modernas anteriormente mencionadas. En este orden de ideas, sostiene que nuestro acceso al mundo no se da como una consciencia que se enfrenta a él sino como un “cuerpo pensante” o una mente encarnada, que se despliega corporalmente sobre el mundo. El mundo no está habitado por consciencias sino por sujetos corpóreos que actúan en él. A su vez, esto implica un problema en la consciencia de lugar del sujeto, dado que hay una gran diferencia entre el espacio representado, entiéndase, el espacio físico objetivo y el espacio vivido. El sujeto no se representa una casa o un parque, sino que interactúa directamente con todo un contexto que lo afecta.

La consciencia postula o representa objetos del mundo, la consciencia encarnada como intencionalidad motriz actúa sobre él, se dirige en él. No hace solamente referencia un contenido proposicional de una situación (sólo como tematización) lo cual significa que nos conducimos de una manera natural sin necesidad de verbalizar o hacer explícita la manera como esto ocurre. Al respecto, Merleau-Ponty, en una nota al pie, vuelve a mencionar, contra el empirismo moderno, que es necesario comprender que nuestra relación motriz con el mundo se da por medio de hábitos (*habitudes*), y no como algo “que consista en un mosaico de «sensaciones extensivas». Es un sistema abierto al mundo, correlato del mundo” (Merleau-Ponty, 1945, p. 168).

Podemos relacionar este tipo de descripción de experiencia con el mundo, con lo que algunos filósofos han llamado también el “saber cómo”. Es posible identificar en situaciones como caminar, que sabemos de qué modo llevarlas a cabo sin necesidad de saber cómo suceden. No dudamos de la resistencia de nuestras piernas y la unidad de nuestro cuerpo. Sin embargo, no es necesario que describamos exactamente qué sucede en él cuando damos pasos. Este tipo de acciones se realizan conscientemente sin necesidad de recurrir a “imágenes mentales” sobre nuestro cuerpo o la situación. El problema, no obstante, es que caminar es un tipo de hábito que no está clasificado ni como conducta automática ni como un conocimiento en sentido estricto. Merleau-Ponty explica esta situación con un ejemplo parecido,

Se puede saber dactilografiar sin saber indicar donde se hallan, en el teclado, las letras que componen las palabras. Saber dactilografiar no es, pues, conocer la ubicación en el teclado de cada letra, ni siquiera haber adquirido para cada una un reflejo condicionado que ésta desencadenaría al presentarse ante nuestra vista. [...] Se trata de un saber que está en las manos, que solamente se entrega al esfuerzo corpóreo y que no puede traducirse por una designación objetiva. [...] El desplazamiento de sus dedos no se da a la dactilógrafa como un trayecto espacial que podría ser descrito, sino sólo como una cierta modulación de la motricidad, distinguida por su fisonomía de otra cualquiera (Merleau-Ponty, 1945).

La idea de habitud (*habitude*) nos lleva directamente a comprender que existen algún tipo de conductas que llevamos a cabo de manera no-consciente¹, pero que de algún modo no resultan como mecánicas o moduladas por una “fantasma en la máquina craneal”. Son conocimientos que están insertados en cada uno de los miembros de nuestro cuerpo. Así pues, “la habitud expresa el poder que tenemos de dilatar nuestro ser-en-el-mundo, o de cambiar la existencia anexándonos nuevos instrumentos” (Merleau-Ponty, 1945) Cuando desarrollamos destrezas especiales en las cuales no hay un conocimiento conceptual sobre lo que hacemos, no hacemos uso de las representaciones, sino que se despliega una serie de disposiciones que han sido cultivadas con el tiempo. Estos son una serie de marcos que dan cuenta la manera como el sujeto adquiere habilidades que son almacenadas no como “representaciones en la mente” sino como disposiciones para responder a ciertos requerimientos del mundo.

De aquí que, el segundo capítulo será dedicado a recoger algunas concepciones generales sobre la corporalidad en Merleau-Ponty y por lo cual se ha titulado *Facetas de la corporalidad*. Por ello, inicialmente, se trata de entender e identificar la manera en que Merleau-Ponty comprende el concepto de esquema corporal, señalando sus ventajas y limitaciones. Esto, dado que el cuerpo es pensado como esquema corporal y por su propia organización se orienta al mundo y tiene un saber de ese mundo, al tiempo que su estrecha relación con el concepto de intencionalidad motriz. Además, se recurre a algunos elementos descritos en su *Cours du Collège de France de 1959-1960*, titulado *La nature*, sobre la comprensión del cuerpo cargado de afectos y sentimientos. Esto es denominado por el propio Merleau-Ponty como *cuerpo libidinal*. Posteriormente, y sin la pretensión de abordar en su complejidad y totalidad, se

¹ Se utiliza este concepto con el fin de evitar el de “inconsciente”, cosa que demandaría un análisis desde un enfoque psicoanalítico y desbordaría los alcances de este trabajo.

presentan algunas anotaciones acerca del concepto de intersubjetividad, con el propósito de comprender la relación no sólo entre consciencias sino de cuerpos. Es decir, la forma de presentarse- o configurarse- el otro como parte de la propia realidad del sujeto, y más aún, como otro diferencialmente corpóreo.

El capítulo tres nace como producto de una reflexión a lo largo de varios años basado en experiencias de vida acerca del ejercicio de aprendizaje y práctica de la danza, particularmente del tango. Se hace necesario, entonces, pensar la relación entre la propuesta corporal de Merleau-Ponty poniendo como ejemplo un escorzo específico de la vida cotidiana. ¿Cuán significativa corporalmente resulta la experiencia de aprender a bailar una danza tradicionalmente concebida como sensual, pero a la vez difícil? Y posteriormente ¿Es posible relacionar los elementos que rodean la experiencia de bailar de tango desde cierta reflexión filosófica, desde un cuestionarla como experiencia humana, y por ende subjetiva? En términos generales, la respuesta estaba ciertamente ya sugerida por el mismo Merleau-Ponty al plantear la siguiente situación:

Por ejemplo, adquirir la habitud de un baile, ¿no es hallar por análisis la fórmula del movimiento y recomponerlo, guiándose por *un* trazado ideal, con el auxilio de los movimientos ya adquiridos, los del andar y el correr? Más para que la fórmula del baile nuevo se integre a sí algunos de los elementos de la motricidad general, se requiere inicialmente, que haya recibido una consagración motriz (Merleau-Ponty, 1945, p. 167)

La puesta en marcha de la reflexión acerca del movimiento, el replantearlo desde nuevas experiencias de comprensión de la realidad al bailar, el “recomponer el trazado ideal” y a su vez, ejecutarlo, son elementos propios de las características de la comprensión de la conciencia encarnada como esquema. Adicionalmente, es necesario preguntarse ¿Qué implicaciones tiene entender el cuerpo como esquema? ¿Por qué este modelo de conocimiento no desemboca en un conductismo sin más, como aquel sobre el cual el mismo Merleau-Ponty enfiló fuertes críticas en

su temprana *La structure du comportement*?

Así pues, este capítulo pretende responder de forma implícita las preguntas anteriores, pero contextualizando el análisis de las formas de la corporalidad tal como son entendidas por el propio Merleau-Ponty. Esto es, pensar la reflexión filosófica tomando como base el caso puntual de la danza, no sólo como objeto de análisis, aplicación e identificación de un concepto, sino como posible detonante de respuestas a las implicaciones de este. Valga entonces la aclaración que este trabajo no hace uso del método etnográfico, tan valioso en investigaciones de tipo social o cultural, como lo requeriría una práctica cultural como la danza, ni menos como una auto-etnografía del asunto, dada la nuestra cercanía con el tango. Podemos pensar, en este orden de ideas, en identificar cierta contraposición entre la concepción moderna de representación y el vuelco merleauPontiano hacia la habitud (que no niega el concepto de representación ni lo esclarece) para dejar sugeridos en la danza dos tipos de conocimiento, comprensión y contacto con el mundo como son *lo implícito y lo explícito*.

De este mismo modo, comprender la danza como una forma de manifestación de lo humano alimenta y fortalece la tesis que permite entender que, el cuerpo como esquema, ni es fijo, ni funciona rígida y unidireccionalmente. Puede estar sujetos a modificaciones gracias a que la experiencia no se da como constituida enteramente o estática, sino que es dinámica, cada vez se construye y se descubren más aspectos de su ser. Asimismo, la amalgama de experiencias (o esquema) se ensancha paulatinamente y se enriquece.

Las respuestas a aquellas preguntas podrían eventualmente aparecer; parecen ser

respondidas desde la comprensión misma de la danza. Sin entrar en detalles históricos ni en exceso técnicos, se plantea una descripción brevemente ilustrada de los códigos, elementos internos, claves, ideas básicas del tango como danza. Aparece la distinción entre estilos de bailar, como son el tango de pista (o referido en algunos casos como milonguero) y el tango de escenario, restringiendo este análisis exclusivamente al primero.

Efectivamente, avanzar en el análisis develará nuevos cuestionamientos acerca de la relación corporal, no sólo consigo mismo, en el proceso de aprendizaje y posterior ejecución, sino entre sujetos-otros. Nuestro análisis nos llevará desde el camino mismo de la ejecución de ciertos movimientos, inicialmente adquiridos de forma torpe y memorística, hasta cierta comprensión de practicidad y experticia de la danza misma. Todo el proceso de ejecución contiene en sí mismo una riqueza invaluable de análisis dada la expresa complejidad de sus elementos. Danza, movimiento, subjetividad, encuentro corporal y visual con el Otro, el espacio designado para la danza, códigos, el espectador, el Otro en la pista, música, aparecen entonces como “la celebración de lo invisible y lo sutil, de lo táctil y de lo sólo perceptible para el compañero o compañera ocasional en el baile del tango estilo milonguero” (Carozzi, 2011, p. 243).

CAPÍTULO 1

EL CAMINO HACIA LA ACTITUD TRASCENDENTAL

Parte de las principales preocupaciones del filósofo francés Maurice Merleau-Ponty giran en torno a la percepción, el conocimiento, el problema de la separación mente-cuerpo. Aparecen en el ambiente problemas, preguntas, cuestionamientos frente a temas ya clásicos en la tradición filosófica sobre el conocimiento y la existencia. En este capítulo, revisaremos algunos argumentos de nuestro autor en conversación con algunos autores que lo precedieron. Debe entenderse este paso como los antecedentes de lo que sería su obra principal y su propuesta filosófica más elaborada. Por ello, en este primer capítulo, haremos énfasis en sus dos primeras obras, *La structure du comportement* y *Phénoménologie de la perception*.

Inicialmente, trataremos de reconstruir la discusión que tiene Merleau-Ponty con diferentes formas de realismo en el capítulo titulado “Las relaciones entre el alma y el cuerpo, y el problema de la conciencia perceptiva” en *La structure du comportement*. Allí, considera un realismo de lo sensible que, aunque no es explícito, parece indicar que hace referencia al realismo directo planteado en la antigüedad griega. Un segundo realismo sería el promulgado por la ciencia, específicamente por teorías de la fisiología moderna que incluyen, a juicio de nuestro autor, argumentos de corte causal en su aparato argumentativo. Estas son posturas a las que ha dedicado gran parte del texto de manera crítica. Además, las acusa de seguir sosteniendo un

pseudo-cartesianismo basado en datos empíricos de la investigación. Finalmente, una tercera postura sería la adjudicada a Descartes.

Posteriormente, y en línea con este panorama, revisaremos la posición del autor con respecto al debate percepción-sensación, presente en la primera parte de *Phénoménologie de la perception*. De igual manera, este debate centra su pertinencia en el problema del papel de los datos empíricos y la reflexión con respecto al conocimiento. Señala, además, el papel fundamental del campo perceptivo como agente primordial de nuestra indisoluble relación perceptiva con el mundo. La relación primera y tercera persona está también presente constantemente en correlación con la postura media que adoptará finalmente.

Finalmente, como salida a este problema Merleau-Ponty, plantea una posición en la que tiene en cuenta un enfoque interno, pero también externo del conocimiento. Considera pues, el aporte fundamental de los datos empíricos, pero también el papel de la conciencia en este juego entrecruzado con el mundo mismo. Por esta razón, planteará que debe entenderse a la luz de una actitud trascendental y que, siguiendo a Bernet (2008), “su fisicalismo no es reductor y su naturalismo no es incompatible con una fenomenología «trascendental»” (p. 27). Más bien, es una postura a medio camino entre ambos extremos que justamente da cuenta de nuestro lugar en el entramado mundano-vital.

1.1. Realismo y conciencia perceptiva

Al inicio del último capítulo de *La structure du comportement*, titulado “Las relaciones entre el alma y el cuerpo, y el problema de la conciencia perceptiva”, Merleau-Ponty pretende esgrimir una serie de réplicas en contra de una postura realista que tiene como referencia un esquema directo en la percepción. Esto es, que el realismo está inserto en una actitud natural que no le permite diferenciar entre la cosa misma y su modo de aparición. Por esta razón, cree que ha

accedido al conocimiento total y pleno del objeto percibido. Por demás, que deja de lado aspectos de suma importancia, que también intervienen como son el cuerpo o los aspectos fenoménicos que subyacen en la experiencia perceptiva. Esto es señalado como contraposición a una perspectiva, todavía no muy clara, que nos llevaría a comprender las relaciones del mundo y la conciencia como una correlación de corte trascendental, según la cual la reducción fenomenológica anularía ese efecto ingenuo aún presente aquí. Se entrevé pues más adelante su evidente raigambre fenomenológica.

Inicialmente, Merleau-Ponty hace referencia al realismo filosófico de lo sensible. En este esquema de pensamiento, es necesario entender que el cuerpo cumple la función de intermediario entre el sujeto y el mundo. El cuerpo se concibe como el vehículo de sensaciones que constituyen la perspectiva propia, según sus propias palabras, “la percepción no puede ser más que una toma de posesión de las cosas que las encuentra en su lugar propio; debe ser un hecho interior al cuerpo y que resulte de su acción sobre él” (Merleau-Ponty, 1942, p. 205). Además, existe una diferencia entre el cuerpo real y el cuerpo fenoménico, concebidos como dos niveles que guardan una relación estrecha. Un ejemplo de esta relación se da cuando sufrimos una enfermedad. Esta afecta directamente nuestro cuerpo real modificando también nuestra percepción, y haciendo que nuestro mundo se modifique.

De nuevo, se entiende entonces una división de niveles que contempla los *hechos de la naturaleza*, como el mundo con el cual interactuamos, los *hechos orgánicos*, como las afecciones o sensaciones, y los *hechos del pensamiento*, que hacen referencia a la forma como se agrupan esas sensaciones para configurar al objeto en mi cabeza. En este proceso, las cosas se dan a

manera de “cuadritos” que desembocan en una *imagen* total del objeto. Se da pues como una copia o imitación del mundo real. Esto es, “[...] que los sentidos reciben de las cosas reales ‘cuadritos’ que excitan el alma al percibirlos” (Merleau-Ponty, 1942).

Hasta aquí las cosas, ¿cuál es el problema de esta metodología de explicación? ¿Por qué esto difiere de una concepción fenomenológica de concebir la realidad como unidad de escorzos (o perspectivas)? Inicialmente, podemos decir que existe una diferencia entre esta postura y una fenomenológica que radica en el hecho de que, aunque ambas conciben el proceso como una síntesis de material cognitivo, la primera profesa una pureza de lo que se representa como una copia exacta del mundo real. En la fenomenología, se ponen en entredicho los preconceptos de la cosa y se va más allá de lo que el mundo natural aporta al pensamiento. Por otro lado, cuando la postura realista entiende la constitución de los hechos del pensamiento en términos de algo acabado, cae en el error de no tener en cuenta la multiplicidad de perspectiva y alternativas en las que el objeto puede presentarse. Finalmente, es necesario señalar también el rol causal de las sensaciones, cosa que entraría en pugna con una postura fenomenológica, ya que se considera que únicamente el mundo externo es quien afecta al cuerpo.

Empero, si concedemos valor a las copias mentales de una teoría realista, de todas maneras, no se estaría explicando la percepción. Es por esto que, cuando percibimos hay una suerte de unidad en el objeto percibido más no en el proceso de percepción. El realismo explica el proceso de percepción como unificación de datos sensoriales, a lo cual nuestro autor replica que aún es necesario fundamentar una teoría según la cual se diera cuenta de cómo ocurre el proceso de síntesis.

Por otro lado, Merleau-Ponty hace referencia a un presunto realismo en la ciencia al que denomina pseudo-cartesianismo. Su punto principal es rebatir la tradicional idea de la percepción como un suceso que es de propiedad exclusiva de nuestra reserva mental, entendida esta como un asunto interno o privado y que deriva exclusivamente de informes fisiológicos o fenómenos psíquicos. Esto es, una acusación directa sobre una posición mentalista de ciertas explicaciones o doctrinas que pretenden un tipo de fisicalismo acerca de lo mental.

Por ello, denuncia Merleau-Ponty que existen algunos intentos para desprestigiar esta concepción mentalista. Descartes postula la glándula pineal como centro de nuestros pensamientos. Así mismo, acusa a los fisiólogos modernos de caer en este mismo error cartesiano, al concebir zonas de asociación y otorgar valor a la periferia del sistema nervioso como punto donde se localiza la percepción. Por ello, “En la medida en que esta “explicación psicológica” no es más que un nuevo tipo de pensamiento causal podemos rechazarla como a toda “explicación”” (Merleau-Ponty, 1942 pp. 208-209).

Si se acepta este tipo de realismo es necesario que encontremos un referente físico de lo percibido. Una suerte de estrategia correlacional y es aquí donde Merleau-Ponty acusa a los fisiólogos de caer en el mismo error cartesiano, de creer que debe haber un correlato físico y corporal a nuestra percepción de los objetos. En este caso, la acción de la glándula pineal.

Sin embargo, es necesario regresar un poco a Descartes para comprender cómo construye su argumento. El punto es que quiere ilustrarnos acerca de por qué podemos dudar de la visión y cómo ella nos engaña a veces.

Inicialmente, a causa de que es el alma la que ve, y no el ojo, y que ella no ve inmediatamente más que gracias a la intervención del cerebro, de ahí que los frenéticos, y quienes están dormidos, a menudo vean, o piensen ver, diversos objetos que no están en absoluto delante de su ojo (Descartes AT VI 141, 7-12)

La descripción de este esquema nos permite comprender que los pensamientos se articulan en el cerebro, que a su vez ayuda al alma. La intervención de los nervios es fundamental pues son los que conducen las impresiones hacia él. Para la fisiología moderna, funciona con otras formas parecidas también de corte neural, pero que sin embargo conserva cierta mismidad explicativa.

Sin embargo, la tesis de nuestro autor sostiene que “el funcionamiento nervioso que distribuye a los diferentes puntos del campo sensorial sus valores espaciales o cromáticos [...] no es concebible sin referencia al campo fenoménico y a sus leyes de equilibrio interior” (Merleau-Ponty, 1942, p. 207). De este modo, la intervención del aspecto fenoménico resulta crucial y da forma y contexto a una maraña de datos que en sí resultan inertes. Por eso, la percepción, por ejemplo, espacial “*no es el resultado* a título de efectos de un entrecruzamiento de acciones mecánicas, no son una función de ciertas variables físicas.” (Merleau-Ponty, 1942. Las cursivas son mías).

Hasta aquí las cosas, el problema es que en estos dos marcos de referencia está en juego un cierto tipo de explicación causal donde el cerebro cumple el papel primordial². Así,

La relación entre los aspectos perspectivos y la cosa que nos presentan no se reduce a ninguno de

² En filosofía de la mente, existe una discusión que es heredada por Hume según la cual está en duda la conexión entre el mundo que nos afecta y nuestros pensamientos. Sin embargo, el propósito aquí no es entrar en este debate sino simplemente comprender un tipo causalidad meramente fisiológico tal como es descrito por la fisiología moderna y el Descartes de la *Dióptrica*.

aquellos que existen en el interior de la naturaleza: esto no es, como hemos visto, ni la relación del efecto y la causa, ni la de la función con la variable correspondiente. Todas las dificultades del realismo provienen justamente de haber querido convertir en una acción causal esta relación original e introducir la percepción en la naturaleza (Merleau-Ponty, 1942, 208)

No obstante, hasta este punto sólo se ha examinado una postura que pareciera adoptar las características del cartesianismo. Por lo cual, es necesario prestar atención a la propuesta cartesiana, fijándose en sus avances e inconvenientes. Inicialmente, Descartes plantea un esquema según el cual hay un mundo prefigurado, luego presenta al cuerpo como inserto en él, que ya es plena constitución y finalmente se presenta a la mente como introducida en el cuerpo.

Pero, lo importante en el esquema cartesiano es la inclusión de la duda como método que llevaría efectivamente al conocimiento certero. Esto significa, un análisis del pensamiento más que del acto mismo, por ejemplo, de la percepción. Lo que se logra con esta metodología es salir al paso a la explicación realista según la cual el mundo actuaría como causa de nuestros pensamientos. Devela así, la estructura interna de la percepción más allá de las apariencias. De este modo, la duda como método gana importancia pues llega al límite de lo indubitable,

[...] me abre el acceso a todo un campo de conocimientos, dándome un método general: investigar, por la reflexión, en cada campo, el pensamiento puro que lo define; por ejemplo, en lo que concierne a la percepción, analizar el pensamiento de percibir y el sentido de lo percibido (Merleau-Ponty, 1942, p. 211).

Aun así, para Merleau-Ponty subyace un problema, ya que parece que Descartes sólo usa este método para llegar a la esencia de la cosa. La tesis es entonces que desconoce lo que él llama *índice existencial*. Esto reafirma el carácter pasivo de la percepción, pues “el objeto se «presenta» sin haber sido querido” (Merleau-Ponty, 1942). Este desconocimiento lleva pues al error de englobar en la categoría de pensamiento todo acto de conocimiento.

El asunto es entonces que para Merleau-Ponty ignorar el índice existencial implica un desconocimiento de que la percepción se da en un encuentro con *otro*. Este *otro*, podría ser leído como un diferente del pensamiento en el sentido en que es un algo que se encuentra conmigo. “De este modo Descartes no ha buscado integrar el conocimiento de la verdad y la prueba de la realidad, la intelección y la sensación” (Merleau-Ponty, 1942, p. 212) Pues para él, Dios es quien funge como causa ocasional de nuestros pensamientos. Esto significa que Dios es el garante de nuestros pensamientos. En este orden de ideas, se puede decir que se concede a Descartes el hecho de haber renunciado a una idea causal planteada por el realismo filosófico, aunque padezca el mal de no incluir el aspecto existencial en su camino metodológico.

1.2. La sensación en *Phénoménologie de la perception*

Para fortalecer una posición crítica frente a sus antecedentes. Podríamos revisar el concepto de *sensación* que elabora Merleau-Ponty en el primer capítulo de *Phénoménologie de la perception* titulado “La sensación”. Así pues, el punto de partida se localiza al examinar la idea de sensación que pareciera bastante clara en la tradición como para fundar una teoría del conocimiento. Sin embargo, parece que no es clara y, por tanto, no se tiene en cuenta a la percepción, de nuevo, como un fenómeno distinto a la idea de sensación.

Inicialmente, se puede definir a la sensación como “la manera como algo me afecta y la vivencia (*épreuve*) de un estado de mí mismo” (Merleau-Ponty, 1945, p. 9) Esto puede pensarse también como la cualidad abstracta de un objeto. También puede definirse como la afección pura de una cualidad objetiva en nosotros. Más aún, puede describirse la sensación como una cualidad

que no ha sido tocada por el juicio. No implica ningún tipo de conceptualización al respecto y queda libre de interpretación.

Una primera crítica a esta consideración se hace evidente por parte de Merleau-Ponty al apuntar lo poco probable que resulta si quiera pensar un componente sensible sin significación o sin al menos una demarcación espacial clara. Se hace referencia pues a la imposibilidad de una pureza de la sensibilidad. Para él, sería como visualizar una cualidad desprendida del objeto o como una nube de humo que aparece sin tener un encuadre de delimitación con el espacio. En otras palabras, sería algo así como concebir la propiedad fuera del contexto de un objeto. Por contrario, nuestro autor considera que el proceso perceptivo hace referencia a una serie de *relaciones* y no meramente a un cúmulo de impresiones vacías.

Para ilustrar esto, se puede tomar como ejemplo la manera como una mancha sobre una superficie homogénea refleja más que una suma de puntos (y aquí ya se puede entrever una simpatía de Merleau-Ponty con la *Gestalt*) y cómo cada punto cumple una función en la conformación de la mancha que va más allá de la mera conformación. Esto nos lleva a pensar en la máxima de la teoría de la Gestalt según la cual *el todo es más que la suma de las partes*. Así, nos vemos conducidos a la segunda crítica que esboza nuestro autor contra la idea de sensación pura. Es decir, que considerar agrupaciones de sensaciones que se unen es más que la masa unida de varias propiedades. Si se considera que cada una tiene un rol en la conformación de la percepción, se soluciona el hecho de que al separarlas podamos tener cuenta de una propiedad pura, ya que “cada parte anuncia más de lo que contiene y esta percepción elemental está ya cargada de un *sentido*” ((Merleau-Ponty, 1945).

¿A qué nos lleva este par de críticas? A que son la indicación para llevar el análisis más allá de los datos sensibles o impresiones y concebir una noción de fenómeno perceptivo. Ambas críticas apuntan a considerar la necesidad de un campo perceptivo, como contexto en cual la experiencia perceptiva se hace posible. “El <<algo>> perceptivo está siempre en el contexto de algo más, siempre hace parte de un campo” (Merleau-Ponty, 1945, p.10). De nuevo la tesis de la Gestalt hace presencia, pues considera Merleau-Ponty que podemos tomar como ejemplo una superficie homogénea, en la cual no hay diferencia de límites entre puntos perceptivos. Al no haber campo de percepción no habría nada que percibir (Merleau-Ponty, 1945) Por lo cual, la idea de una sensación pura no podría ser posible, es como tal, impensable e inaprehensible. Este error se da ya que se ha dado demasiada prevalencia al objeto percibido y no a la experiencia perceptiva.

1.3 La postura media de Merleau-Ponty: La explicación trascendental

En este orden de ideas se pregunta si *¿no hay una verdad del naturalismo?* Lo que significa indagar sobre el resultado de haber argumentado en contra de las anteriores posturas y, tras la eliminación de varios elementos de dichas posturas, qué podemos decir de la realidad. Para ello, aquí plantea una salida intermedia al debate de lo sensible y lo puramente intelectual. Por otro lado, se puede decir que adopta cierta postura naturalista intermedia de lo interno y lo externo debido a que es el cuerpo nuestro primer punto de contacto con el mundo mismo.

Ese punto de análisis establecido por Merleau-Ponty trata de combatir una tradicional idea en la cual se tiene en cuenta un solo aspecto de la experiencia y peor aún se lo considera como unívoco. Por esta razón, Legros (1995) señala que “cualquiera que sea su orientación, [...] la fenomenología, como sabemos, está dirigida fundamentalmente a una crítica del positivismo,

del naturalismo, del pensamiento causal u objetivante, y en particular por una crítica de lo que Husserl llama las teorías 'naturales' de la conciencia” (p. 163).

En la última parte de su *La structure du comportement*, Merleau-Ponty dedica su trabajo a un examen riguroso para comprender las relaciones entre la conciencia y el mundo. Esto es, lo que acontece en la privacidad de nuestra mente y los informes de tercera persona, propios de la ciencia natural. En este propósito, se propone revisar de manera crítica algunas teorías clásicas en la psicología de la época como la reflexología de Iván Pavlov. Posteriormente, se dedica a revisar el panorama que rodea las relaciones mencionadas desde una perspectiva filosófica con Descartes, algunas posturas realistas e intelectualistas, por ejemplo, y apenas mencionando a Kant. No obstante, dejaremos sólo mencionada esta referencia pues no es propósito de esta ponencia ahondar descriptivamente sobre estas críticas.

En este orden de ideas, Merleau-Ponty avanza en dos conclusiones provisionales:

1) Las teorías fisiológicas mencionadas y sus resultados no agotan la explicación de la experiencia consciente. La consideración de un mundo de datos neuro-fisiológicos desconoce el aspecto vivencial de la experiencia.

2) Hay intentos en la tradición filosófica por comprender la conexión de nuestra experiencia consciente con el mundo, pero, que sigue considerando ciertos puntos de separación entre ambas sustancias.

Por esto, se pregunta, si ¿queda algo por otorgar al naturalismo? El avance que significa el planteamiento de ambas conclusiones lleva a Merleau-Ponty a postular que su posición

desemboca en una actitud trascendental. Entendida dicha actitud como “una filosofía que trata a toda realidad concebible como un objeto de conciencia” (Merleau-Ponty, 1942, p. 217) Fundamentalmente es una salida al paso a tipos de filosofías, como la cartesiana, que genera una brecha en términos ontológicos entre tipos de sustancias como lo mental y lo físico. Por otro lado, también es claro que rechaza el hecho de considerar solamente el informe que pueden rendir los datos fisiológicos.

El problema parece desaparecer cuando se comprende que no se trata de *órdenes* de la realidad sino *planos de significación*, que están unidos indisolublemente en una dialéctica que no se agota en ninguna de las dos explicaciones. Así pues, “decir que el alma actúa sobre *el cuerpo*, es suponer erróneamente una noción univoca del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1942, p. 218. La cursiva es mía.)

Pero ¿Podemos sostener que su filosofía resulta naturalista? En este punto vale recordar que uno de los mayores aportes de nuestro autor es haber dado un giro compresivo en torno al problema de la brecha mente-cuerpo para encontrarse con una noción de cuerpo encarnado o cognición corporizada. Lo cual significa que, de todas maneras, es absolutamente necesario reconocer una unión indisoluble. Esto es, “que la psicología y la fisiología buscan la una y la otra los modos de organización del comportamiento y los grados de su integración, la una para describirlos, la otra para asignar el soporte corporal” (Merleau-Ponty, 1942, p. 84).

Es claro que hay un aspecto que se queda por fuera en la explicación de corte naturalista y esto es el carácter fenoménico de la experiencia. La explicación naturalista da cuenta de ella en

términos meramente físicos, pero no considera su carácter subjetivo o particular, lo cual no sólo genera una brecha, sino que elimina la explicación pretendiendo subsumirla. Para Merleau-Ponty, una actitud transcendental implicaría dejar de lado una relación de paralelismo entre estados mentales y reacciones físicas. “Para un ser que ha adquirido la conciencia de sí y de su cuerpo, que ha llegado a la dialéctica del sujeto y el objeto, el cuerpo ya no es causa de la estructura de la conciencia, ha devenido objeto de conciencia” (Merleau-Ponty, 1942, p. 220).

En este orden de ideas, el gran valor de la propuesta merleau-pontiana es poder conciliar ambos niveles de explicación sin dar prevalencia ni a la conciencia, ni al paralelismo psicofisiológico. “Las relaciones entre alma y cuerpo, oscuras mientras se trata por abstracción al cuerpo como un fragmento de materia, se aclaran cuando se ve en él al portador de la dialéctica” (Merleau-Ponty, 1942, p. 220). El comportamiento, la conciencia del cuerpo ayuda a cerrar la brecha explicativa abierta entre pensamiento y naturaleza. El cuerpo pasa de ser un elemento más de la naturaleza, un trozo de mundo regido de manera mecánica por las leyes físicas y causales, a ser quien da cuenta de la conexión. No se sobrepone- ni se explica- lo físico sobre lo mental, ni por contrario desde la máquina craneal, el fantasma que ahí habita envía sus órdenes a las partes del cuerpo (únicamente). Además, logra poner en juego una filosofía de corte trascendental, al remitir al mundo a su estatuto de *conciencia* y, por otro lado, al considerar su relación con el mundo-entorno o las posibilidades de cambio de posición o perspectiva. Esto, por ejemplo, en el hecho de que una lesión física pueda considerarse no como una deficiencia frente al mundo y pueda integrarse como una nueva manera de comprender la perspectiva como en los casos de miembro fantasma o la anomalía visual descrita por Merleau-Ponty que padecía El Greco.

CAPÍTULO 2

FACETAS DE LA CORPORALIDAD

La filosofía de la corporalidad es quizá el tema más importante por el cual es conocido Maurice Merleau-Ponty. Esta filosofía, que sitúa al cuerpo como punto de entrecruce entre adentro y afuera, pretende derrumbar ideas clásicas que los daban por separados y además ontológicamente distintos, como hemos señalado en el capítulo anterior. Esto es, generar un lazo paradójico en el cual se es a la vez sujeto activo y pasivo de la percepción. Además, entender al cuerpo como esquema que funde experiencias, y que se acomodan formando posturas o *formas de ser y afrontar el mundo* en una relación motriz; todo, en el corazón del sistema cuerpo-mundo-cosas-otros. En este capítulo nos proponemos analizar el concepto de esquema corporal, planteado principalmente en *Phénoménologie de la perception*, y una concepción libidinal del cuerpo que es esbozada en las *La Nature. Notes. Cours du Collège de France de 1959-1960*. Finalmente, plantearemos brevemente como refuerzo, el papel de la intersubjetividad en la comprensión de la corporalidad desde *El espíritu común* de Husserl, y *Phénoménologie de la perception* de Merleau-Ponty.

2.1. Merleau-Ponty y el esquema corporal

En la *Primera parte* de *Phénoménologie de la perception*, que se titula “El Cuerpo”, Merleau-Ponty da el salto de un análisis de los conceptos de sensación y percepción en términos generales a problematizar concretamente el papel del cuerpo que percibe y es percibido. En este

propósito, la tercera parte se dedica exclusivamente a revisar las relaciones espaciales del cuerpo con relación a la acción y la motricidad.

Comienza Merleau-Ponty esta sección pensándose la espacialidad como una relación entre el cuerpo y el entorno que lo rodea. Unas relaciones que rompen una idea según la cual el cuerpo sería una suma de sensaciones amontonadas una tras otra. Lo que sucede entonces es que la espacialidad se da gracias a lo que inicialmente denomina *esquema corporal*.

Una primera aproximación a este concepto puede definirlo como “un *resumen* de nuestra experiencia corporal, capaz de dar un comentario y una significación a la interoceptividad y propioceptividad del momento” (Merleau-Ponty, 1945, p. 114) Es decir, sería el cúmulo de todo aquello que el cuerpo recibe y que configuran lo que puede llamarse *experiencia*. Esta sirve entonces para comprender los fenómenos perceptivos de relación sensorial de los miembros externos de nuestro cuerpo y de nuestros miembros internos.

Sin embargo, hasta aquí no es claro en qué medida es diferente a una posición clásica de cuerpo pasivo que se comprende como un receptáculo de sensaciones. Esta primera definición no es “[...] más que un nombre cómodo para designar un gran número de asociaciones de imágenes” (Merleau-Ponty, 1945, p. 115) Sigue pareciendo hasta aquí que es necesario entenderlo como un “centro de imágenes en el sentido clásico”.

La clave del asunto dirá Merleau-Ponty, regresando a la psicología de la Gestalt, es pensar el esquema corporal como una *forma*. Pues este no debe ser comprendido meramente

como “el residuo de la cinestesia consuetudinaria” (Merleau-Ponty, 1945) es decir como sustrato de las acciones que llevamos a cabo diariamente y que están como asentadas en lo profundo de nuestra experiencia. Por lo tanto, es aquí donde cobra valor la segunda definición de esquema corporal como “una toma de consciencia global de mi postura en el mundo intersensorial, una «forma», en el sentido de la Gestaltpsychologie” (Merleau-Ponty, 1945, p. 116)

Pero aun así queda un poco oscuro de qué manera comprender el esquema corporal como una *forma*, resuelve el problema de un carácter estático que podría tener. Es decir, que el esquema fuese simplemente el crisol, o “mosaico del cuerpo fisicoquímico” como lo llama Merleau-Ponty. Sin embargo, al parecer el ejemplo que da salida a este contraargumento es los casos de percepción de un miembro exterior tras la pérdida de este como los casos de miembro fantasma, pues estos indican que el esquema corporal tiene como característica fundamental que es dinámico. Puede también decirse que es plástico pues es maleable o se modifica. “Reducido a un sentido preciso, este término quiere decir que mi cuerpo se me aparece como postura con miras a una cierta tarea actual o posible” (Merleau-Ponty, 1945) y no como una comprensión del espacio como *posición* sino como *situación*.

A partir de esto entonces vale decir que el *esquema* permite comprender la dinámica corporal como un juego de elementos siempre presentes que dan cuenta de una situación más que simplemente de una posición básica. De hecho, el sujeto sigue percibiendo el miembro amputado pero tras un proceso de rehabilitación reorganiza la forma de enfrentar su mundo y deja de percibirse como teniendo el miembro que ya no está. Por esta razón,

La palabra «aquí», aplicada a mi cuerpo, no designa una posición determinada con respecto a otras posiciones o con respecto a unas coordenadas exteriores, sino la instalación de las primeras

coordenadas, el anclaje del cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas (Merleau-Ponty, 1945, p.11)

En este sentido, cobra importancia la palabra *tarea*, mencionada por el mismo Merleau-Ponty, pues esta indica una disposición del esquema corporal para desarrollar ciertos movimientos ya no teniendo como referencia un sentido de posición sino de situación que debe ser leída y enfrentada. El abanico de posibilidades que presenta una situación permite comprender entonces al *esquema* como el agente que ayuda a organizar la acción. Por lo cual cabe decir que “El esquema corporal traza fronteras en el mundo, direcciones, líneas de fuerza, lo abre a uno a nuevas perspectivas, en una palabra, organiza el mundo como lugar ordenado que permite la orientación y que se conforma a nuestros fines” (Carrillo, 2009, p. 191)

Por otro lado, también podría comprenderse este asunto acudiendo a Husserl en *Ideas II*. Este, en el § 59 analiza el concepto de Yo como sujeto de las capacidades. Parte entonces por definir al Yo como un *Yo-puedo*, y a su vez este comprende un ámbito físico o corporal y uno espiritual. Es decir el *yo-puedo* debe ser entendido como capacidad, como abanico de posibilidades corporales pero también como posibilidades de representación.

Así pues, el *yo-puedo*, funciona en el ámbito de lo práctico pues se define como un conjunto de potencialidades siempre presentes pero latentes para la acción. Esto quiere decir “lo siempre posible de elegir”. El cuerpo tiene siempre las posibilidades de tomar tal o cual camino dependiendo de lo que dicte la voluntad y la situación. No es entonces un acumulado de datos muertos, más que un crisol de experiencias de las cuales siempre podemos hacer uso. De este modo,

el sujeto «puede» variadamente y, conforme a su poder, es determinado al hacer por estímulos, por motivos actuales; es siempre de nuevo activo según sus capacidades, y las muda, enriquece, fortalece o debilita siempre de nuevo a través de su hacer. La capacidad no es un poder vacío, sino una potencialidad positiva que viene en cada caso a actualización está siempre en disposición de pasar a la acción [...] (Husserl, 2005, p. 302)

Con esto pues, podemos decir que lo que relaciona la noción husserliana de *yo-puedo* y a la comprensión de cuerpo como esquema corporal de Merleau-Ponty podría ser la idea de la última parte de la cita anterior según la cual el cuerpo siempre requiere de actualización, siempre es potencia. No obstante, actualizar no significa agregar contenidos o elementos a la conciencia como si esta fuese un receptáculo sino como la renovación o reutilización de las experiencias aprendidas en contextos diferentes al cuál fue adquirido inicialmente. Para cerrar esta sección, traigo a colación el ejemplo de Husserl que resulta ser bastante claro e ilustrativo con respecto a su idea de *yo-puedo* como actualización.

Yo puedo tocar el piano. Pero no siempre me sale bien. Lo he desaprendido, he perdido la práctica. Yo ejercito mi cuerpo. En las actividades más comunes generalmente no pierdo la práctica. Pero cuando he estado enfermo mucho tiempo acostado, luego tengo que volver a aprender a andar, y rápidamente vuelvo a hacerlo. Pero puedo también enfermarme de los nervios, pierdo el dominio sobre mis miembros, “no puedo”. En este respecto me he vuelto otro (Husserl, 2005, p. 301)

2.2 El Cuerpo libidinal en las Notes de 1959-1960

Al final de *La Nature. Notes. Cours du Collège de France de 1959-1960*, Merleau-Ponty se dedica a establecer un análisis de la corporalidad partiendo de la idea de cuerpo libidinal, de cómo la libido da cuenta paso de la sensorialidad a la corporeidad y de la llamada *promiscuidad* entre el adentro y el afuera, ya popular en la filosofía merleau-pontiana.

Sin embargo, no da una definición exacta del concepto más allá de lo que el lector puede entrever. La inclusión del aspecto libidinal de la corporalidad podría entenderse por medio de los

conceptos de *Placer* y *Sentir* como parte de nuestra relación de un mundo que nos afecta. Señala pues el carácter de “apertura a la realidad” del placer, así como el “sentir está abierto a las cosas” (Merleau-Ponty, 1995, p. 281). También puede pensarse desde la relación con la estesiología, definida esta como la disciplina que se encarga de relacionar la información básica de los sentidos con un entorno perceptivo.

El deseo entonces ha de ser considerado en un sentido *trascendental* como el “marco común de mi mundo como carnal y del mundo del otro” (Merleau-Ponty, 1995, p. 287). Esto significa entonces pensar el cuerpo como proyección en el sentido de una suerte de impulso o arrojo hacia el desarrollo de una acción en un determinado espacio.

El papel que la estesiología cumple en este caso es entablar una relación con el *Umwelt*. Pero no es entender lo libidinal en un sentido casi-mecánico o animal de arrojo instintivo. El deseo, dirá Merleau-Ponty, es una “apertura al *Umwelt* [...] comunicación” (Merleau-Ponty, 1995, p. 288). Por lo cual la *apertura* termina siendo el tercer elemento clave para comprender el pretendido carácter libidinal del cuerpo.

Con esto se presenta la indicación de comprender el cuerpo que a la vez es objeto como una huella (*trace*). Pero huella “más que el efecto presente de una pasado” (Merleau-Ponty, 1995, p. 343) casi como un rezago o un substrato muerto de elementos que se almacenan en la memoria y más como un pasado viviente activo o como “supervivencia del pasado” (Merleau-Ponty, 1995).

El cuarto elemento que cobra validez en este análisis es la relación con el otro como una conexión de experiencias. Es “la inauguración de una libido como relación con el afuera y los otros vivientes” (Merleau-Ponty, 1995, p. 344). La intercorporeidad es entonces la relación de afectación y de correlación con respecto a mi *Umwelt*. Además, la manera como mi cuerpo no se relaciona solamente con cosas dentro él sino con otros esquemas corporales. Al reconocer la dualidad corporal del ser que es tocante pero también tocado (como en el ejemplo de la mano), que comienza por reconocer el propio cuerpo en relación consigo mismo más allá de un pensar el cuerpo como una cosa objetiva. Luego se da el salto al reconocer que “entre las cosas, hay cuerpos vivientes “similares”” (Merleau-Ponty, 1995, p. 287) y que finalmente entra a hacer parte del circuito en el cual el cuerpo está inmerso.

2.3. Los “Cuerpos” y la acción

Con la parte anterior, podemos pensar una relación entre ambos conceptos puesto que la intuición merleau-pontiana se resume en que hay una “relación de *Ineinander*, que devela una dimensión libidinal del esquema corporal” (Merleau-Ponty, 1995, p. 281) y que a su vez plantea una relación bidireccional entre proyección e introyección presente en el fenómeno de la corporalidad.

La idea de *huella* descrita anteriormente entra a reforzar el carácter plástico del esquema corporal, también mencionado antes, en la medida en que debe comprenderse como apertura más que como acumulación. Es por esto que el esquema corporal es más que un mecanismo para reconocer una posición respecto de las demás cosas del mundo, es un “sistema abierto [...] de

posiciones equivalentes en otras orientaciones” (Merleau-Ponty, 1945, p. 165) que a la vez permite dirigir la mirada intencional a otra *posibilidad*.

Por ello, cuando se piensa en el plano del movimiento, esa *huella* sería como el nivel originario y mudo en cual se van organizando las experiencias para luego ser usadas respectivamente. Y así la demuestra que el sistema no es estático puesto que

un movimiento implica una variación en todo el sistema de movimientos, y en este sistema o esquema corporal se organizan gestos o comportamientos más complejos, más consolidados, más estructurados, que tienen un sentido que se expresa en cada uno de los aspectos parciales que lo componen (Ralón, 2000, p. 141).

Por otro lado, también podemos comprender la relación que se establece entre introyección y proyección en la medida en que el esquema corporal se proyecta en el espacio siempre posible de la acción. Sin embargo, también es introyección en la medida en que “mi esquema corporal se proyecta en los otros y los introyecta” (Merleau-Ponty, 1995, p. 287) Esto es hacer del cuerpo del otro una posibilidad también para el cuerpo propio y la esfera de acción.

En esa misma línea comienza a cobrar importancia una relación del rol simbólico del cuerpo y la intercorporeidad, y por ello, propongo revisar, para finalizar, el siguiente texto de Merleau-Ponty: “El cuerpo humano es simbolismo *en la medida en que* es inserción de movimientos, de *αἰσθητική*, de todas mis conductas en un sistema de equivalencias interorgánicas e interindividuales” (Merleau-Ponty, 1995, p. 289. La cursiva es mía). Y justamente en la medida en que integra todos los elementos es que podemos comprender al cuerpo como una máquina de simbolismo. Adquiere entonces el cuerpo un significado como si estuviera *cargado*. Pero el sentido de la carga simbólica aquí referida es incluso mucho más fuerte porque esta se traslada desde el lenguaje verbal hasta el campo de la acción. Es por ello que se convierte

en un sentido “expresivo de otro. Percepción y movimiento simbolizan. Y el sentido entre ellos. Por la unidad del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1995, p. 251)

En esta última intuición es donde probablemente se refleja el elemento central de una comprensión del cuerpo al estilo merleauPontiano. La percepción y la expresión están más allá del umbral de lo puramente lingüístico o incluso representado, en el plano de la acción al punto incluso que da cuenta de una relación entre interioridad y exterioridad, de una experiencia consciente y voluntaria (*Erlebnis*) con una experiencia silenciosa, originaria y crepuscular (*Erfahrung*) (Bech, 2005, p. 108).

2.4. Notas sobre la intersubjetividad. Husserl y Merleau-Ponty

Experienciar situaciones y entrar en contacto con el mundo parece dejar una huella. El mundo, fenomenológicamente hablando, nos impacta y a su vez nosotros actuamos sobre él. El choque mente-mundo debe entenderse como un encuentro de niveles de realidad que se complementan. Con esto, nos referimos a superar la división sustancial entre lo interno y lo externo como realidades diferentes, separadas o no relacionables; demás está pensar en la primacía de alguna de las dos.

Sin embargo, al principio suele entenderse todo esto como un asunto puramente subjetivo, individual. Dependiente sólo de la experiencia de un sujeto con su mundo, con sus experiencias, pensamientos, incluso con su propio y único cuerpo. Y así subyacen preguntas al

respecto: ¿Cómo comprender que existen más subjetividades? ¿Cómo entender la “otras mentes”, y más aún los “otros cuerpos”?

Brota entonces, con cierta amplitud, el concepto de intersubjetividad, muy popular en la reflexión fenomenológica, sobre todo de autores como Husserl y Merleau-Ponty.

La filosofía de la mente, por su parte, al ser una línea de análisis que se dedica al estudio de lo mental, entre otras cosas, como subjetividad, encontró desde muy temprano el problema del otro, también llamado *problema de las otras mentes*. Una de las respuestas problemáticas al respecto se ha conocido como el argumento por analogía. Este se ha enunciado, *grosso modo*, así: La dificultad del acceso cognitivo a la mente del otro es innegable. El conocimiento que tengo del otro, que evidentemente es diferente a mí en todo sentido, está determinado únicamente por su comportamiento y/o manifestaciones lingüísticas. Los problemas que conlleva este razonamiento parecen apuntar a una cierta fe ciega en los sentidos sin tener certeza acerca de lo que realmente hay en la otra mente. Prueba de ello, podría decirse que se halla en los comportamientos insinceros. Además, de cierto mecanicismo o conductismo a la manera más ramplona. Surge la pregunta: “¿cómo puede la percepción del cuerpo de otra persona proporcionarme información acerca de su mente?” (Zahavi, 2013, p. 85).

Al respecto, con la fenomenología, podemos pensar el concepto de *empatía*, por un lado, y el papel del cuerpo como subjetividad encarnada, como líneas fundamentales para abordar este asunto.

Parte del problema en que nos introduce el argumento por analogía se basa en pensar una diferencia sustancial entre mente y cuerpo. Entender que en el sistema mente-cuerpo(s)-cosas, son diferentes o están separados, implica inferir del comportamiento, lo que puede estar pasando en la mente, lo cual ni soluciona el problema de cómo se relaciona, ni nos da acceso a la mente del otro. Por demás, podría considerarse como una comprensión personal de dicho comportamiento del otro, entrando en cierto solipsismo y agrandando el problema. Por otro lado, si entendemos que “las experiencias no son internas, ellas no están ocultas en el cerebro, sino más bien expresadas en gestos y acciones corporales” (Zahavi, 2013, p. 86) podemos pensar que la relación del sistema mente-cuerpo(s)-cosas es legítima debido a que es intencional (en sentido fenomenológico) más que mecánica.

Hasta aquí, no parece ser claro cómo se soluciona la analogía. Un indicio podría ser cierto ejemplo que usa Husserl en torno a lo intencional, si entendemos la intencionalidad como algo corporal y no meramente como el sentido, dirección o contenido de un pensamiento. Así pues, “hago algo esperando que el Otro, al observar que tengo tal intención, haga tal cosa [...] Si mi mujer pone una manzana sobre mi sombrero para que yo recuerde comer algo antes de la partida, comprendo, de tal modo, su intención” (Husserl, 1987, p. 136).

Con esto se quiere decir que nuestro contacto con el otro es diferente del que tenemos con las cosas ordinarias. El cuerpo, intencionalmente entendido, aloja en si una forma específica de contacto. Esto es “La relación entre el otro y yo no está establecida de antemano por el camino de una inferencia analógica, sino por el contrario, se debe tener en cuenta que existe un modo distintivo de conciencia” (Zahavi, 2013, p. 87). Del mismo modo, no podemos decir que el hecho

de que pueda encontrarme con el otro, tener una experiencia propia del otro, significa que he accedido a su conciencia. Este es el aspecto que, en lugar de limitar, posibilita mi acceso al otro como ser experienciable.

Todo el lío que conlleva preguntarse hasta qué punto puedo conocer, configurar y acceder al Otro parece no tener solución ya que se trata de pensarlo desde un punto de vista objetivista, donde se pretende abarcarlo en su totalidad, cosificándolo. Al parecer, entender el encuentro con el otro como experiencia empática podría ayudarnos a dar luces al respecto.

Así, podemos entender la empatía, en términos generales, como

la teoría de la experiencia del otro o de la aprehensión de sus vivencias, por contraposición a la experiencia que la conciencia hace de sí misma. Dicha experiencia consiste en sentir en el fluir de la propia conciencia otra semejante, o mejor, es la experiencia de la vida psíquica extraña, de lo dado en el vivenciar del otro y, en consecuencia, sabemos de ese vivenciar porque se alcanza directamente, en legítima intuición fenomenológica—y, por tanto, no inferido— el objeto del acto experiencial” (Aristizábal, 2009, pp. 70-71).

Sin embargo, la experiencia empática no debe confundirse con un captar la interioridad del otro. En el caso de un sentimiento o emoción, es imposible aprehender exactamente cómo se manifiesta en el otro. Si trasladamos esta idea a los demás tipos de experiencia, no encontramos la misma dificultad. De este modo, si pensamos que “todo objeto del mundo espacio-temporal [...] sólo se exhibe a la conciencia perceptiva por medio de matices o escorzos” (Aristizábal, 2009, p. 72) podemos entender que esta solo se manifiesta cómo un aspecto de la realidad ante mí conciencia. Se da ante mí sólo desde mi perspectiva como vivencia no originaria.

Por otro lado, Zahavi sugiere una intuición a nuestro juicio bastante valiosa al respecto. Esa imposibilidad de objetivar al otro, de comprenderlo originariamente, revela justamente su carácter de ajeno. Tal *ausencia* lo hace tener la característica que posibilita su comprensión, ya que “la otredad del otro es exactamente lo *manifiesto* de su inaprehensión e inaccesibilidad” (Zahavi, 2013, p. 88). No es posible comprender una experiencia del otro como propia, como mía, puesto que sería eliminarlo, desdibujarlo de su propiedad intrínseca de externo a mí.

Dado esto, cuando “tenemos una experiencia *empática* que nos revela un individuo extraño o ajeno” (Aristizábal, 2009, p. 77. La cursiva es nuestra), acudimos propiamente a la experiencia su carácter fundamental.

No obstante, pareciera estarse pensando la experiencia como un asunto de conciencia vs conciencia. Entonces ¿Cómo interviene el cuerpo en el encuentro con el otro? ¿Pensar una subjetividad encarnada soluciona el problema? Los numerales anteriores sirven como plataforma para comprender el giro de análisis en la comprensión de la corporalidad que plantea Merleau-Ponty. Esto es, como un sistema, en el caso del esquema corporal, abierto, plástico, y que es afectado, en el caso de su aspecto libidinal. Pero ¿Cómo y por qué debería nuestra subjetividad encarnada preparar el camino para un encuentro con el otro? (Zahavi, 2013, p. 89).

De este modo, Merleau-Ponty también ataca el argumento por analogía, partiendo del concepto de objeto cultural. Puesto que, al analizar la forma como nos comportamos frente al mundo, lo utilizamos, pareciera inferirse que el comportamiento de los demás es similar al mío. Así los objetos del mundo cobran sentido. Por ejemplo, en el arte contemporáneo, se suele hacer

uso de objetos cotidianos que son sacados su contexto de uso original. Parece entonces extraño encontrar sopas de lata pintadas, híbridos entre bicicleta y taburetes, sillas colgadas en el edificio del Palacio de Justicia e incluso orinales en un museo. Es decir, comprendemos los objetos como tal más no es claro el nuevo contexto en el que aparece.

Es posiblemente plausible pensar que, por analogía, culturalmente entendemos nuestra relación objetiva con las cosas y los otros, entendemos “el «se» o el «nosotros» por el Yo” (Merleau-Ponty, 1945, p. 400). Sin embargo, queda la pregunta

¿Cómo el vocablo Yo, puede ponerse en plural, cómo formarse una idea general del Yo, cómo puedo yo hablar de otro Yo diferente al mío, cómo puedo saber que existen otros Yo, cómo la consciencia que, en principio, y como conocimiento de sí misma, está en el modo del Yo, puede ser captada en el modo del Tú y por ende el modo del «Se»? (Merleau-Ponty, 1945).

De nuevo, hasta aquí se piensa desde una realidad de Yoes separados, como constitución del otro, y el primer indicio de respuesta nace desde la corporalidad. Entender la subjetividad encarnada no es de pensar al cuerpo como el vehículo de la mente, propio del idealismo platónico o el cartesianismo. Sino como el medio con el cual mi cuerpo se encuentra con la realidad. Por ello, “el primer objeto cultural, aquel por el que todos existen, es el cuerpo del otro como portador de un comportamiento” (Merleau-Ponty, 1945). No el cuerpo objetivo (*körper*) sino el cuerpo que es propio de nuestra subjetividad (*Leib*). Mi cuerpo no solamente es un conjunto de nervios, carne y neuronas observables, también se presenta como forma de mi interioridad, de mi experiencia íntima, desde el nivel base de la propiocepción hasta formas más complejas de la identidad.

Acudamos al ejemplo de la mano tocada-tocante que nos recuerda Zahavi. Frente al problema de lo interno y lo externo, Merleau-Ponty utiliza este ejemplo como recurso para entender que el cuerpo es interno y externo a la vez. Puesto que el cuerpo ser objeto y sujeto a la vez. Cuando *entrelazo* mis dos manos, queda la duda cuál es el límite entre lo activo (tocante) de la acción y lo pasivo (tocado). Esa línea parece desdibujarse si comprendemos el doble aspecto del acto mismo. Comprendo y soy comprendido a la vez. Es así como se funda subjetividad encarnada o corporizada puesto que si

Hubiese sido la subjetividad un fenómeno exclusivo de primera persona, hubiese este fenómeno estado solo presente en la forma de una interioridad inmediata y única, yo solo conocería un caso de esto –mi propio- y nunca lograría conocer a ningún otro. No solo entonces carecería yo de los medios para reconocer alguna vez otros cuerpos como sujetos encarnados, sino que yo también carecería de la habilidad para reconocirme a mí mismo en el espejo, y más generalmente (Zahavi, 2013, p. 90).

CAPÍTULO 3

TANGO Y CORPORALIDAD

Pocas veces un tema como la danza llega al ámbito de la reflexión filosófica, a pesar de ser un elemento visible de la cultura y que refleja un crisol de realidades nacidas del desarrollo histórico de una sociedad. También la danza puede comprenderse como un fenómeno individual y subjetivo que escapa a los límites de la explicación. Con todo y códigos, siempre hay un elemento en la experiencia de la danza que dependerá solamente de la contingente ejecución de la pareja, en la interacción de sus cuerpos, en el encuentro de dos campos de realidad, percepción y vivencia, que se juntan en la comunión de una canción. En este capítulo final, se desarrollan elementos básicos de la danza de cara a las ideas fenomenológicas del cuerpo planteadas anteriormente.

3.1. El tango danza. Un encuentro en la milonga

Cuando se piensa en el tango, tradicionalmente suele hacerse asociación la con sensualidad que este representa, figuras complicadas, melancolía, roce corporal. Y es así, como el comercio de la industria tanguera, en cierta medida, pretende vender sensaciones a los consumidores no expertos. Sin embargo, y sin desconocer que la historia del tango (sea como danza, canto o instrumentación) está atravesada por sensaciones de necesario contacto corporal

que indican sensualidad, hay en la práctica de la danza porteña elementos desconocidos que pasan desapercibidos a la desprevenida mirada del simple espectador.

¿Dónde se localiza la diferencia de visión del experto? Como algunas de las danzas, el tango también posee una división de estilo que se marca principalmente por una tradición y/o *necesidad* sociocultural. No viene en vano por el capricho de una población de bailarines. Dos de las categorías más importantes y reconocidas son el estilo de salón (o de pista, o en ocasiones también llamada estilo milonguero) y el estilo de escenario (exhibición) y al respecto presentan características sustancialmente diferentes.

El tango de escenario, aunque es una modalidad relativamente reciente, suele ser de mayor reconocimiento y popularidad que otras. Se trata de aquello que normalmente reconocemos como *tango* cuando lo vemos pues ha sido la base del comercio de la industria tanguera. Habitualmente, se identifica en presentaciones callejeras, espectáculos, campeonatos y festivales (Figuras 1 y 2). Sus características esenciales son la ruptura del abrazo, el uso de figuras acrobáticas y el montaje coreográfico.



Figura 1. Axel Arakaki y Agostina Tarchini, Campeones en la especialidad Tango Escenario, Mundial de Tango 2017. Foto: Nicolás Stulberg.



Figura 2. Jonathan Velasco Sánchez y Camila Peñalosa Blanco en el Festival de Tango de la Feria de Manizales. Foto: Gabriel Pérez.

La primera característica es esencial puesto que la pareja tiene la posibilidad de romper o desarmar su abrazo (Figura 3 y 4). Esto es, alejarse uno de otro, llevar a cabo expresiones con las manos, hacer movimientos independientes en espacios propios o simplemente generar un espacio entre ambos. En segundo lugar, la ejecución de figuras acrobáticas o levantamientos supone romper el abrazo tradicional (Figura 5). Estos elementos adornan el tango y le dan cierto carácter de espectacularidad y grandeza. Por último, el elemento que marca más diferencia y relevancia es que se presenta como un montaje coreográfico previamente aprendido por los bailarines. Este debe ser llevado a cabo a plena cabalidad durante su ejecución. La posibilidad de improvisar o agregar elementos nuevos al plan establecido se presenta sólo como una contingencia para resolver situaciones adversas, como falta de espacio escénico o equivocaciones en la ejecución de la coreografía. Así, tiene una carga visual muy importante que afecta al espectador en su juicio.



Figura 3. Jonathan Velasco Sánchez y Camila Peñalosa Blanco. Foto: Carlos Becerra



Figura 4. Julián Cataño y María Alejandra Sánchez, Mundial de Tango 2017. Foto: Nicolás Stulberg.



Figura 5. Susana Ocampo Ruíz. Foto: Bryan Mejía.

La segunda modalidad tiene se presenta con menos espectacularidad (al menos para el ojo inexperto). Justamente porque su propósito no es mostrar sino por contrario sentir, y esto sólo encarna un verdadero valor en la comunión de la pareja. Sin embargo, también hace parte del repertorio de algunos espectáculos, campeonatos y festivales (Figura 6).



Figura 6. Ronda final de tango de pista del campeonato Milongueros del Mundo en 2015. Foto: Redacción Infobae

El baile de salón es la modalidad social del tango. Es decir, se practica de forma recreativa en las denominadas *milongas*³, que son los populares salones donde se reúnen los tangueros para su esparcimiento (Figura 7). En estos salones, los bailarines toman su espacio en la pista pero con algunas variaciones de otros ritmos tradicionales de salón: 1) cada pareja toma su espacio alrededor de la pista y no debe interrumpir el espacio de las demás; 2) al bailar, deben avanzar girando en sentido contrario a las manecillas de reloj; 3) una pareja nunca debe devolverse en su avance ;4) deben evitarse figuras que interrumpan o golpeen a las parejas

³ No se debe confundir con la milonga como género musical, también de la familia de los ritmos porteños que tuvo su origen en los barrios bajos de Buenos Aires y con fuerte influencia de africano, producto de la diáspora de esclavos a finales de siglo XIX y principios del XX.

circundantes o levantamientos de las piernas más arriba de la rodilla; 5) en ocasiones, dependiendo de la cantidad de parejas en la pista se pueden formar una especie de anillos, cuando todas las parejas no caben en la línea de baile alrededor de la pista; 6) también existen variaciones como en el caso de algunos salones que aceptan parejas en el centro de la pista para que allí se ubiquen los bailarines menos expertos que deseen practicar pero que aún no tienen la experticia de circular en la línea (Figura 8). La mejor definición es entonces *baile social*.

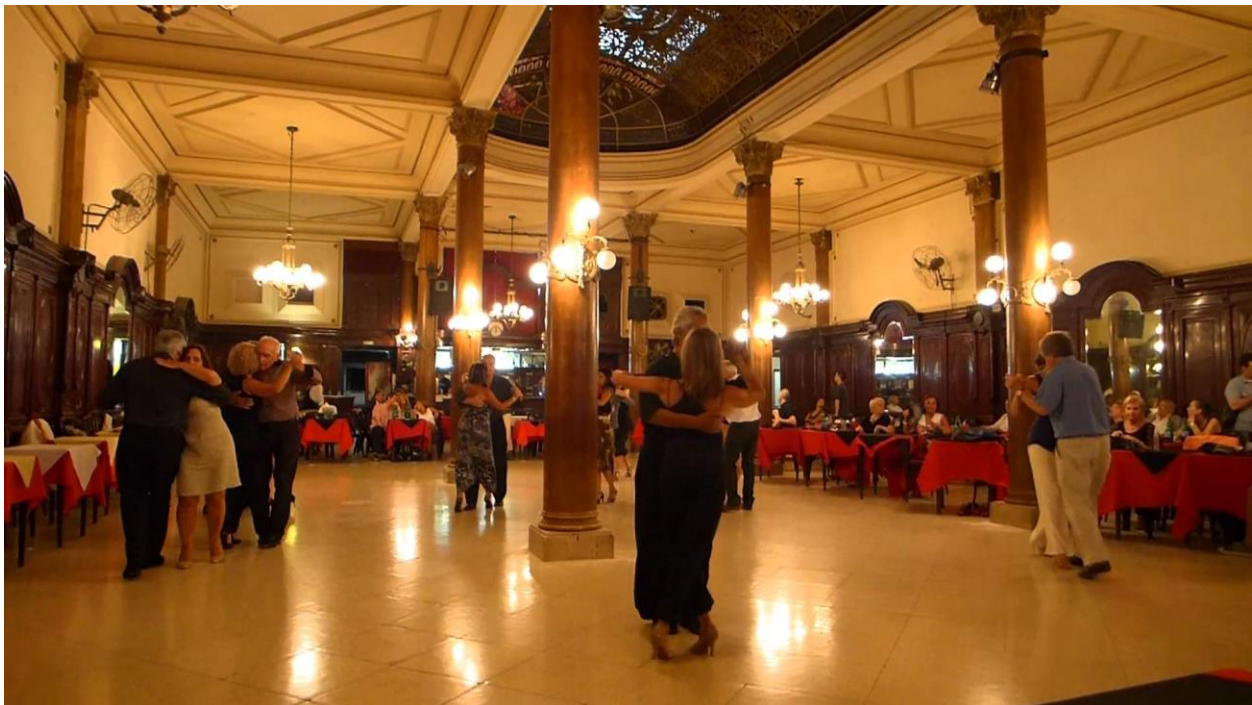


Figura 7. Milonga en La confitería ideal, una de las más tradicionales de Buenos Aires. Foto: salpimenta.com.ar

Los tres elementos que caracterizan a este tipo de baile son similares. El abrazo cerrado, la musicalidad y la improvisación. El abrazo del bailarín en el salón siempre debe estar cerrado; es el encuentro de los cuerpos de los bailarines en pleno contacto y conciencia de ese otro que está ahí, con y para mí. Nunca se rompe pues la pareja siempre está atada en el abrazo (Figuras 9 y 10). Separarlo, al punto de romperlo, indicaría interferir en el espacio socialmente designado

para las otras parejas en el salón. Por otro lado, en esta modalidad, y por ser algo social y recreativo, no existe una coreografía previamente planeada. La pareja debe libre y espontáneamente improvisar gracias a un esquema de pasos aprendido, pero que no se recrea fielmente como fue aprendido. La musicalidad juega un papel importante pues es quien marcará la pauta de la ejecución, lo cual obliga a los danzantes a interpretar lo que suena, siempre de manera diferente. Esto lleva pues a que la pareja siempre esté a la expectativa de lo que indica la música en ese momento.



Figura 8. Milonga en el Salón Canning en Buenos Aires, Argentina. Se nota la organización en línea de baile alrededor de la pista y algunos que bailan en el centro. Foto: puramilonga.it

De este modo, los tres elementos forman una llave, están estrechamente relacionados, debido a que el improvisar se hace al compás de cada canción que suena y esa marca (que tradicionalmente es de responsabilidad del varón) sólo es posible en la comunicación estrecha e interconectada de un abrazo cerrado. Así, “los bailarines acuden al contacto táctil del abrazo que

favorece el dialogo coreográfico de la pareja mediado por 'marcas' (o señales apenas perceptibles) con las que el guía se comunica con el cuerpo de su pareja” (Pelinski, 2000, p. 258)



Figura 9. Natasha Agudelo y Diego Benavidez, en campeones de Tango de pista 2011, en el campeonato Mundial de Tango de Buenos Aires
Foto: Gobierno de la Ciudad



Figura 10. Jonathan Velasco Sánchez y Camila Peñalosa Blanco. Abrazo cerrado torso con torso.
Foto: Carlos Becerra.

La importancia del abrazo y la improvisación se hace pues evidente en ambos estilos. Ambos requieren una interconexión entre el par de baile. No obstante, la modalidad de salón refleja con mayor fuerza la necesidad de ambos elementos pues el éxito de la ejecución depende completamente de ellos. Por esa razón, y para efectos de la claridad, nos referiremos únicamente a lo que nos puede brindar esa modalidad.

3.2. *Bailar tango: Situación y juego de posibilidades*

En su libro *Invitación a la etnomusicología*, Ramón Pelinski incluye un capítulo que denomina "La corporalidad en el tango". En él, realiza un análisis del papel del cuerpo en la ejecución del tango desde la triple perspectiva danza-canto-instrumentación. Además, toma diversas referencias al desarrollo del cuerpo en la danza y, por otro lado, diversas posturas filosóficas y sociológicas acerca de la concepción de cuerpo. En ese propósito, plantea que el cuerpo en el tango se puede manifestar de múltiples maneras, pero en este escrito tomaremos una de ellas como pauta de análisis. Esta es, "en el aprendizaje y la transmisión de las técnicas, habilidades o hábitos corporales que se inscriben en la memoria corporal" (Pelinski, 2000, p. 254)

Por otra parte, plantea también algunas preguntas de las cuales nos interesa desarrollar fundamentalmente dos: "¿en qué sentido podemos hablar de corporalidad en el tango? (...) ¿qué esquemas de la imaginación basados en acciones corporales son operativos en la percepción del tango?" (Pelinski, 2000, p. 254) Se puede entonces resumir de la siguiente manera: ¿cómo funciona el desarrollo corporal en la ejecución del baile de tango? Y acotando aún más, tomando como referencia las características de la modalidad de tango de salón.

Regresamos entonces al punto de inicio. La clave del asunto, como se ha dicho antes, es la improvisación. Este rasgo obligatorio en el baile de salón provee una riqueza para el análisis puesto que improvisar es siempre estar atento y sobre todo abierto. En palabras de Pelinski (2000)

El baile de tango se improvisa sobre la base de una extensa serie de pasos y figuras libremente combinables, cuya secuencia el guía organiza por impulsos táctiles (marcas) ejecutados con suave energía sobre el cuerpo de la pareja. No hay reglas explícitas para enlazarlos, ni para improvisar caminando entre paso y paso [...] Tampoco hay reglas fijas para interpretar coreográficamente la música sobre la cual se baila, ni para aprender a caminar con el porte de un(a) milonguero(a) (p. 259)

El carácter de contingencia que reviste a la ejecución del bailarín de tango lo ata más que estar condenado a ser libre de jugar con una serie de pasos que ha incorporado ya a lo largo de su vida, desde sus primeros pasos de bebé, en sus primeros torpes pasos de danza, como cuando ya es experto y ha adquirido la habilidad de sortear los avatares que le plantea el espacio de baile. Además, debe cuidar de la integridad de su pareja y de las demás parejas con las cuales comparte espacio, pues en ocasiones los salones de baile suelen ser muy confluídos.

Una ilustración al respecto podemos encontrarla cuando Merleau-Ponty habla acerca del papel de las hábitos en defensa de quienes siguen planteando que el esquema corporal se queda en un automatismo de la siguiente manera,

El sujeto no conecta unos movimientos individuales con unos estímulos individuales, sino que adquiere el poder de responder, mediante cierto tipo de soluciones, a una cierta forma de situaciones, las situaciones pudiendo variar ampliamente de un caso a otro, los movimientos de respuesta pudiendo confiarse sea en un órgano efectivo, o sea en otro, situaciones y respuestas asemejándose, en los diferentes casos (Merleau-Ponty, 1945, p. 159)

De este modo, si se aprende a partir de la imitación y la repetición de un maestro o de un par (Figura 11). Pero la riqueza que provee el esquema corporal se halla justamente en la manera

como las series son demarcadas con un estilo propio. De nuevo el fenomenólogo francés nos da luces acerca de esto:

Nuestra escritura se reconoce tanto si trazamos las letras sobre el papel, con tres dedos de la mano, como con tiza, en la pizarra, con todo el brazo, porque no es un automatismo vinculado a determinados músculos, destinado a realizar determinados movimientos materialmente definidos, sino una potencia general de formulación motriz capaz de las transposiciones que hacen la constancia del estilo (Merleau-Ponty, 1960, p. 82).

Y, por otro lado, no sólo se limita al estilo o a la forma de ejecución sino a la combinación constante. El improvisar obliga al bailarín a deconstruir constantemente lo que aprendió. Los movimientos que se han incorporado al *esquema* deben actualizarse constantemente según la pauta de la situación y respondiendo al entorno. Así pues, “es solamente intención que se dirige hacia un horizonte de experiencia posible y se da como actualidad de lo percibido, respondiendo a una sugerencia que le es hecha desde fuera” (Pinto, 2008, p. 94).



Figura 11. Clase de tango en la Universidad Nacional de La Plata. Foto: Secretaría Asuntos Estudiantiles, Facultad de Ciencias Jurídicas, Universidad Nacional de la plata.

3.3. De torsos, cuerpos y abrazos

El tango danza se reconoce en el ámbito artístico tradicionalmente por la importancia de la conexión corporal de quienes lo ejecutan. Algunos, incluso, ven un elemento de exclusividad y diferencia frente a otros tipos de danza. En la modalidad de salón, como ya hemos señalado antes, se hace necesario el abrazo cerrado de los danzantes. De este modo, por contrario, en otras danzas se permite (y se considera estéticamente correcto) liberar a la pareja y ejecutar movimientos libres a disposición del bailarín.

Pero ¿En qué se basa la importancia de tal conexión en el tango? ¿Por qué se hace necesario el abrazo cerrado? Justamente porque el baile social de tango se basa en el concepto de unidad visual, aun cuando se pueda presentar que uno de los dos, en la misma unidad del abrazo, decida realizar movimientos que diferentes a los de su pareja. Este es el caso de los *adornos*, indistintamente del rol masculino o femenino. Así pues, “uno más uno en el tango no son dos, sino uno [...] la búsqueda de la perfección en la técnica es llegar al concepto de unidad [...] perseguir continuamente la idea de comunión entre esos dos cuerpos en una sola estructura dinamizada” (Dinzel, 1999, p. 9)

Importante recordar este rasgo debido a que históricamente el tango ha tenido altibajos en su reconstrucción como fenómeno cultural. Al nacer en un ambiente hostil de la marginalidad de Buenos Aires, los prostíbulos y los inmigrantes europeos, siempre tuvo una carga sexual, vulgar y de barriada muy profunda. Por esta razón, “las autoridades eclesiásticas condenaron las provocaciones corporales del tango porteño-un baile cuya coreografía se originó en los bajo fondos de Buenos Aires” (Pelinski, 2000, p. 256) Posteriormente, la aprobación del Papa

Benedicto XV dotó al tango de un estatus y lo hizo entrar en los grandes salones de baile y en el gusto musical de las familias más prestantes.

Esto significó paradójicamente una transformación en la danza puesto que se exorcizó de todo rasgo inmoral y sexual. “La descorporalización del tango fue una condición para su transformación [...] Recordemos que una de las invenciones de los Castle en los EE. UU. fue justamente el *Innovation Tango* que había que bailarlo sin contacto corporal” (Pelinski, 2000, p. 257) Así pues el cuerpo del bailarín entró en una etapa de asepsia que ha sido recuperado con la formalización de la educación de los bailarines y el desarrollo de reflexiones al respecto frente pasos, figuras, estilos, etc.

Así pues, la verdadera importancia subyace en la esencia de la ejecución. Como hemos señalado antes. El tango de salón es una forma recreativa y social, lo cual no implica un montaje coreográfico previamente establecido. La idea es entonces que la ejecución se da basada en la improvisación de la pareja y el correcto (y estricto) uso de la musicalidad. No obstante, es quien asume el rol masculino quien carga con la responsabilidad de indicar la pauta a seguir. En una pareja varón-mujer, es el varón el encargado de indicar a la mujer los pasos, los cambios de ritmo, la dirección. Por esta razón, “Los varones a menudo son instruidos frente a las mujeres en lo que a veces se denomina “la marca”: se les indica que, si ellos realizan un movimiento o un cambio de peso determinado, su pareja hará un movimiento dado y complementario con sus piernas o su cuerpo” (Carozzi, 2009, p. 133).

Volvamos entonces a la mencionada relación entre Placer y Sentir. Dicha apertura genera a su vez un lazo que se refleja en la improvisación, desde la experiencia perceptiva, que ahora podríamos llamarla *sensitiva*. Desde la escucha y posicionamiento en el salón hasta el desarrollo de los movimientos, el placer de la expresión de dicho sentir y la comunicación a la pareja. El abrazo, la conexión de torsos se entiende como el puente de ambas realidades que buscan comunicación. La comunión y entrega del uno al otro genera pues el choque de sensaciones a través de la marca del varón. Así “hay entre ellos una relación carnal, una extensión del narcisismo del cuerpo” (Merleau-Ponty, 1995, p. 287).

Así pues, desde el deseo, podemos pensar en la relación de intimidad del abrazo como un encuentro con el cuerpo del otro. En este sentido, la primera comunicación se da en la identificación intercorporal y se materializa en el desarrollo de la marca del varón. El rol femenino, que también identifica a su par, se dispone a dicha comunicación. Así, el encuentro o comunión de esquemas corporales se nos presenta (en la ya mencionada expresión de Dinzel) como *unidad*. Individualmente el esquema corporal establece conexión con otros esquemas, “tiene relaciones de ser con ellos, busca identificación, se aparece como indiviso con ellos, los desea” (Merleau-Ponty, 1995, p. 287).

De este modo, también aplica para la marca del varón. En sentido coloquial, los bailarines identifican la marca como *indicar lo que se quiere* a su pareja a través del puente específico de la parte cerrada del abrazo y la conexión de los torsos. Es, puntualmente, un desarrollo motriz a través de estos puntos localizados del abrazo donde se aloja el inicio de la ejecución del movimiento. Sin embargo, podemos pensar que hay efectivamente un trasfondo motriz en el

“sentir la presencia ajena *que* es posible porque el cuerpo está rodeado de un “halo de visibilidad” y basta la más ínfima indicación realizada por otro para activar la presencia inminente del otro” (Ralón, 2014, p. 85. La cursiva es mía).

Por consiguiente, la marca no debe entenderse sólo en un sentido motriz. Es decir, como una indicación a un paso u otro. Más bien, desde el brazo que abarca la cintura y el roce de la mano que cierra el abrazo existe una relación interactiva de afectos. Cobra importancia la sensibilidad corporal en el encuentro con el otro. “[...] es una apertura de mi cuerpo a otros cuerpos [...] La articulación de su cuerpo en el mundo es vivida por mí en mi cuerpo en el mundo en el que yo lo veo” (Merleau-Ponty, 1995, p. 281).

De otra parte, el aspecto libidinal que sugiere Merleau-Ponty se evidencia fuertemente en la relación sensible de los cuerpos, aunque no en un sentido casi-mecánico o animal de arrojo instintivo. El deseo es una “apertura al *Umwelt* [...] comunicación” (Merleau-Ponty 1995: 288). Así pues, entendido como apertura, es piedra fundamental del sistema improvisación- música- comunicación corporal. En el rol masculino, el deseo se entiende como conciencia del cuerpo de la mujer ahí presente y dispuesta a *escuchar* al cuerpo de su guía. En el rol femenino, es justamente apertura y atención a las indicaciones. “La mujer lo que tiene que hacer sencillamente es aflojar el cuerpo y hacer como una entrega, aflojarse totalmente” (Carozzi, 2009, p. 134)

3.4. *Cuerpo con cuerpo se funda la danza*

Como baile de pareja estrictamente relacionada y co-dependiente, el tango se nos presenta como una forma de identificación de la empatía corporal de la manera más literal, pero

que en su interior lleva consigo los más puros y profundos elementos tácitos que puedan pensarse. Esto es, que a pesar de que su forma de comunicación es absolutamente no verbal, a la vez es evidentemente empática. Es una manifestación auténtica de *Fremderfahrung*⁴ “la cual nos permite experimentar los sentimientos, deseos y creencias de los otros más o menos de una manera directa” (Zahavi, 2013, p.87).

Cabe entonces preguntarnos con base en ese encuentro corporal, empático mencionado ¿Cómo ocurre la comunicación de nuestros cuerpos al bailar? ¿Cómo comprender el sentir de otro y complementarlo con el mío?, o siguiendo a Husserl “¿Cómo se produce la *relación Yo-Tú* que constituye la relación personal de acción en sentido estricto?” (Husserl, 1987, p. 136).

En variados artículos, María Julia Carozzi, sostiene la tesis, venida de múltiples investigaciones etnográficas, según la cual la bailarina de tango de salón debe experimentar la presión de ser y sentirse liviana. Refiere así a la plena disposición de la mujer de responder a los requerimientos motrices del varón, que como ya señalábamos antes, es quien guía. Así, en teoría, la mujer podría no saber nada, pero bastaría con “dejarse llevar”. Por esta razón, Carozzi describe esta situación en expresiones cotidianas escuchadas en clases de tango como “la mujer en el tango es la sombra del varón, o a nadie le gusta mover muebles” (Carozzi 2011) que hacen referencia a la pasividad, o sumisión de la mujer, por un lado, y a su condición de manejo, fluidez y permitirse ser llevadera, por el otro. Esto se traduce en que de ambos lados se “naturaliza el movimiento de la *mujer*, contrayéndolo como un no-saber” (Carozzi, 2011, p. 8) A pesar de todo, podemos entender este tipo de códigos no verbales como una forma de

⁴ A pesar de que tradicionalmente se identifica el concepto de empatía con *Einfühlung*, Zahavi (2014) usa la expresión *Fremderfahrung*, que refiere según Antonio Ziri6n en su *Diccionario Husserl*, a la “experiencia del otro”.

comunicación que cobra validez a la luz de contacto empático, no sólo corporal-cinético, y además práctico, sino como relación auténticamente empática.

En esta línea, relativo a la cuestión, podemos pensar el concepto de *obrar comunitario* de Husserl, como un ejercicio de realización en el otro. Hemos mencionado, basándonos en el concepto de esquema corporal, que el movimiento en el baile refleja un proceso de aprendizaje, modelamiento, interiorización y aplicación contextual. Es decir, bailamos haciendo uso de una serie de herramientas previas compartidas por una comunidad de baile, ya que, “hay un posible reino de necesidades (demandas, deseos) comunes permanentes, de esfuerzos y decisiones constantes que reconocemos justamente como comunes” (Husserl, 1987, p. 47).

¿Cómo me enfrento al otro? ¿Cuál es mi relación con él? Inicialmente cuando me encuentro al otro, las voluntades parecen estar como en choque pues, en este caso preciso del tango, podría pasar que yo quisiera imponer mi visión corporal estableciendo una orden de movimiento. Como hemos señalado en la pareja de tango, la tradición indica el estatus de superioridad del varón en la marca. No obstante, si se piensa más detalladamente el asunto es posible no entenderlo como dominación e imposición sino como comunicación, puesto que, como argumenta Husserl

su acción es mediatamente, la mía; es esta una relación recíproca, de tal modo que mi acción y su actividad, son para mí, una acción compleja que fue hecha y había de ser hecha sólo en una parte por el Otro y, en otra, por mí mismo (p. 147)

De este modo, se entiende los horizontes y las voliciones se encuentran en la pista. La ejecución práctica del movimiento, aun cuando aceptemos la supuesta primacía del varón en la marca, debe necesariamente aceptar que el otro es también un constructo en el que se puede

representar. Mi relación con el otro, entendida como empática, no es un mero enfrentamiento corporal vacío más que una autentica relación de contacto mediada por cierta posición de *apile* (Figura 12) en la que los cuerpos de los bailarines desplazan levemente el eje de su cuerpo para que se del encuentro de los torsos como canal primordial de comunicación. Con esto, argumenta Husserl que,

cada persona tiene como su propio campo de voluntad y de realizaciones en general [...] no sólo su circunmundo individual [...] su cuerpo-propio [...] sus actos posibles, pertenecientes a su horizonte de acción [...] sino también los circunmundos ajenos, las posibilidades de actos y los actos psicofísicos ajenos, las personalidades de los Otros, etc.” (p. 148)

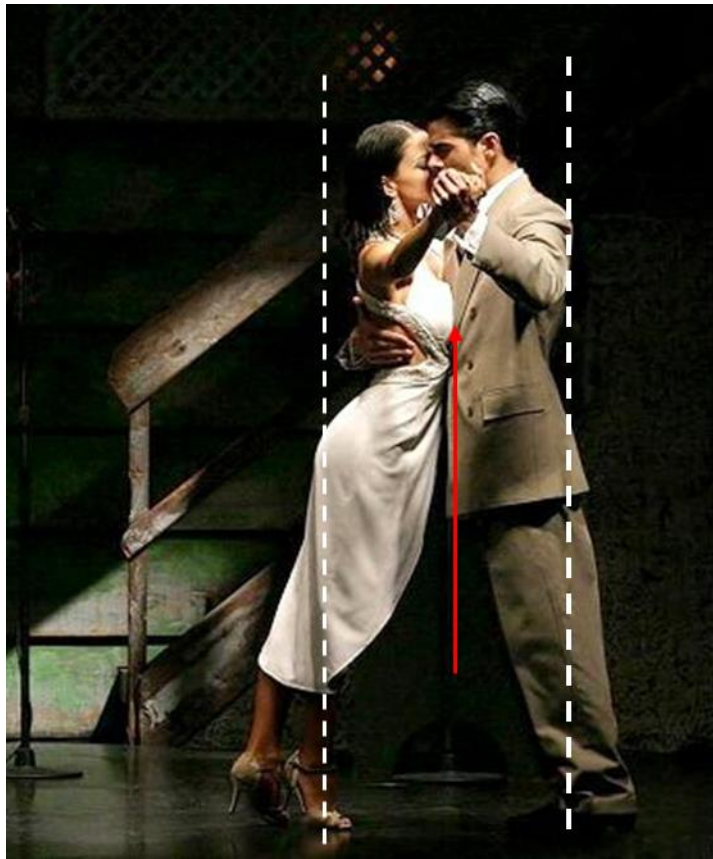


Figura 12. Las líneas blancas punteadas indican el eje cada bailarín. La Línea roja indica el punto de contacto. Foto: Paco Romero.

Podemos decir, entonces, que entender al otro, es tener acceso a él, aprehenderlo, hacerlo mío. A este respecto, Zahavi (2013) retoma el concepto de ausencia planteado por Levinas. En la medida en que trato de entender al otro en su diferencia, este rehúye, se aleja, puesto que se desvanece su característica de otredad. Hacerlo mío, en este orden de ideas, es desdibujarlo para incluirlo en mi propia comprensión. Así pues, “cuando yo tengo una autentica experiencia de otro sujeto, yo estoy experimentado exactamente que el otro me evade [...] la otredad del otro es exactamente lo *manifiesto* de su inaprehensión e inaccesibilidad” (Zahavi, 2013, p. 87.)

En contexto de danza, si se tratase de llevar a la pareja únicamente a mis movimientos voluntarios, se trataría de un proceso de anulación del otro. El otro no se presenta como un ser mecánico que responde a mis requerimientos forma automática sino como un ser autónomo cargado de intenciones propias sobre la realidad que se presenta a ambos en ese momento. De este modo, el par de tango se encuentra el uno al otro en su condición de ausencia, y esa “ausencia del otro es precisamente su presencia como otro” (Levinas citado en Zahavi, 2013, p. 88)

La pista se presenta, además, como el lugar de encuentro con una realidad mediada y codificada por un entreverado de situaciones y relaciones que la atraviesan. Querer bailar, es encontrarse con otro que se rehúsa a ser entendido en su diferencia, pero que a su vez aparece en el horizonte del bailarín siempre como posibilidad. Razón por la cual, “todo sucede como si la intención del otro habitara mi cuerpo o como si mis intenciones habitaran el suyo [...] El gesto está ante mi como una pregunta, me indica determinados puntos sensibles del mundo, me invita a unirme a ellos (Merleau-Ponty, 1945, pp. 215-216)

A MODO DE CONCLUSIÓN

Como se ha mencionado al inicio de este trabajo, la pretensión no ha sido realizar una auto etnografía de la danza del tango, ni mencionar la manera como específicamente funciona la misma. Si bien parte de preocupaciones e intereses personales, nunca se hizo referencia a experiencias personales más que elementos públicos del proceso de aprendizaje y ambiente que rodea al tango de salón. Esto, además, debido a que al ser una manifestación artística guarda en si cierto carácter de indeterminación, ambigüedad y relativismo. Los códigos mencionados respecto a las características de los estilos de baile de tango son aceptados por la mayoría de la comunidad tanguera. Los aspectos técnicos de aprendizaje y ejecución difieren según el maestro que guíe, el estilo propio que con el transcurrir de nuestra experiencia desarrollemos y nuestros propios intereses por la danza. Así mismo, las dinámicas en la milonga varían según el lugar, el estilo y el respeto por viejos códigos, en ocasiones en desuso, aún presentes en algunos salones de baile. Sin embargo, se rescata la importancia de la improvisación, aún vigente, en el estilo de salón, la musicalidad, y el contacto permanente en el abrazo cerrado.

Retrospectivamente, es posible pensar en varias ideas que resultan productivas a destacar del camino recorrido hasta el momento.

Inicialmente, vale la pena decir que la pretendida crítica a la tradición moderna no es sistemática más que implícita en la bibliografía merleauPontiana. A pesar de las repetidas referencias en sus textos a la equivocidad de los planteamientos de Descartes y los empiristas

británicos, puede considerarse más adecuado pensar en aclaraciones que podría aportar la tradición fenomenológica en su relación con la psicología cognitiva. No obstante, a pesar de que durante este trabajo no se hizo referencia explícita a trabajos de este corte, el producto de la reflexión de Merleau-Ponty se basa en ellos tanto en *La structure du comportement* como en *Phénoménologie de la perception*.

Tomar ejemplos de pacientes con daños cerebrales y lesiones físicas, como es el caso de miembro fantasma, y de algunas ideas centrales de la psicología de la Gestalt, ilumina el análisis del concepto de percepción más allá de la transparencia de las sensaciones del empirismo británico. Para Merleau-Ponty, la conciencia perceptiva aparece como parte del contexto, vive en sí misma la esencia de lo percibido en su estrecha relación con la realidad vivida. Hasta aquí, el sistema sujeto-mundo-cosas aparecen entrelazadas y necesariamente correlativas. Esto es, la percepción se “trascendentaliza”, no al estilo cartesiano, en el cual el mundo es producto de la conciencia racional, sino como proceso que vive en el corazón del sistema, y es parte de él.

Todo esto, con el fin de recalcar la importancia del aporte merleauPontiano en la discusión en torno al lazo indisoluble con el mundo natural. Esa conciencia que ya no es vigilante del mundo que está *afuera*, que no soy yo, para pasar a fundar una complicidad auténtica y que, dirá Merleau-Ponty, es prueba de fe de nuestra condición corporal y existencial. Así pues, es posible decir que “no hay sensaciones ni objetos sino estilos de ser del mundo que son en tanto que modalidades de nuestro acceso a él” (Barbaras, 2009, p. 101).

En segundo lugar, queda la discusión sobre el cuerpo. Resulta insostenible mencionar la originalidad filosófica de la reflexión merleauPontiana. Sin tener como fundamento una revisión bibliográfica seria de los antecedentes de la reflexión sobre el papel del cuerpo en nuestra relación gnoseológica con la realidad, es posible decir que antes ya se había generado diversas consideraciones al respecto, incluso desde Platón. Consecuentemente, el propósito de este trabajo no fue ni será sostener que es Merleau-Ponty quien inaugura la reflexión filosófica sobre la corporalidad, pero se ha de decir que realiza un replanteamiento en la comprensión de nuestro acceso al mundo.

La originalidad de su trabajo no aparece tampoco con la consideración de la corporalidad como esquema. Es evidente, sobre todo en su *Phénoménologie de la perception*, que es utilizado de otros autores, propios de la psicología de su época. Sin embargo, es remarcable el aporte que hace al entrelazarlo con la fenomenología más tradicional de corte husserliano. Es decir, la aplicación que da al mismo, no sólo como explicación de una presunta teoría de la acción corporal, ni como explicación de la misma, sino comprensión del lazo con la realidad, en el vuelco de la conciencia a secas a la conciencia encarnada. Esto es, el sujeto deja de ser conciencia pura y debe pensarse la manera como el “[...] agente adquiere habilidades; estas habilidades son «almacenadas», no como representaciones en la mente, sino como disposiciones para responder a los requerimientos de las situaciones del mundo” (Dreyfus, 2002, p. 367).

Complementario a ello, el Merleau-Ponty tardío de las *Notes de Cours du Collège de France de 1959-1960*, toma como referencia nuevamente conceptos psicológicos traídos del psicoanálisis. Al introducir el concepto de cuerpo libidinal, complementa la comprensión de la

corporalidad, rompiendo con presuntas dudas sobre el carácter mecánico del esquema corporal, ya que hacen su aparición los afectos. Respondiendo de nuevo a la concepción clásica de la brecha entre lo interno y lo externo, establece el puente efectivo a través del concepto de *promiscuidad*, producto la horizontalidad del placer.

Siguiendo esta línea, queda entonces por entender ¿cómo aparecen las otras consciencias, ahora también encarnadas, en el horizonte de mi comprensión? A pesar de que este trabajo no pretendía hacer un análisis exhaustivo del concepto de intersubjetividad, planteado y desarrollado por Husserl en sus tres tomos de *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität*, se han tomado algunos elementos que nos llevan a comprender la relación, es posible decir, también “promiscua” entre el sujeto corporal y el Otro.

Esto permite dar un salto efectivo al propósito específico de estas reflexiones. La referencia de Zahavi a Levinas, invita a desistir del trabajo de aprehender al otro, pues este en sí mismo representa extrañeza, diferencia. Y es justamente su característica de lejanía lo que hace posible la experiencia del mismo. Esta relación con el Otro se hace supremamente evidente en la experiencia de bailar tango.

Recordando, la pertinencia de restringir este análisis al denominado tango de salón, o en ocasiones nombrado tango milonguero, permite encontrar la riqueza de las tres características mencionadas: la improvisación, el abrazo cerrado (y por ende el contacto permanente) y la musicalidad. Preguntarse cómo me enfrento, cómo me relaciono con el otro cuando bailo, se ve evidenciado en esos tres elementos característicos. el lazo que representa la unión de la pareja no

sólo deja ver la relación que existe entre la forma como se despliegan las disposiciones corporales aprendidas por los bailarines, sino la promiscuidad de entre conciencias encarnadas. El Otro entra, no a ser parte de mí como bailarín, sino que aparece en mi horizonte de comprensión. El trabajo de Merleau-Ponty, como en su sugerencia a la habitud de aprender a bailar (introducción a este trabajo), se ve materializado en el análisis puntual de un tipo de danza. A pesar de que el mismo Merleau-Ponty señala muy genéricamente la expresión “baile”, el propósito no remite a señalar que la danza del tango sea peculiar en su estructura, por contener estos tres elementos y estilos, más es por cuestiones de límite que se ha querido restringirlo a esta expresión específica del espectro de la danza como expresión humana. La relación pretendida al inicio de este trabajo queda pues, al parecer suficientemente manifiesta, más no agotada.

Queda pues por decir, finalmente, que es posible comprender ese lazo envolvente de la música que invita al bailarín a romper la rigidez de un movimiento previo, pensado para llegar a un implícito, un silencioso, un no-dicho despliegue de capacidades, de posibilidades y comunicarlo a la pareja. “Es necesario comprender la libertad en tanto que apertura porque ella es el fruto de una intención que se explica como gesto corporal” (Pinto, 2008, p. 94).

Así pues, se evidencia la, en ocasiones problemática, comunicación no verbal y si estrictamente corporal que presenta el estilo de salón. Es la necesidad de no decir, de no pensar (en sentido estrictamente racional), de no comunicar verbalmente, sino que se manifieste en la interacción de los cuerpos. De reconocer que

El otro, a mis ojos, se halla por tanto siempre al margen de lo que veo y oigo, está de mi lado, a mi lado o detrás de mí, no en ese lugar que mi mirada aplasta y vacía de todo "interior". Todo otro es otro yo mismo [...] Yo y el otro somos como dos círculos *casi* concéntricos, y que no se * distinguen más que por un ligero y misterioso desencaje” (Merleau-Ponty, 2010, p. 1528).

Que la mente encarnada con un horizonte siempre abierto de opciones se extienda en un encuentro con el cuerpo del Otro. No que se haga Otro, más que ambos encuentren un área común: la comunión corporal del abrazo en medio del salón.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Maurice Merleau-Ponty

(1942). *La structure du comportement*. Paris, Francia : Presses Universitaires de France.

(1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Francia : Gallimard.

(1960). *Signes*. Paris, Francia : Gallimard.

(1995). *La nature. Notes. Cours du Collège de France*. Paris, Francia : Éditions du Seuil.

(2010). *Œuvres*. Paris, Francia : Quarto Gallimard.

Otros textos

Aristizábal, P. J. (2009). La impatía como aprehensión de las vivencias del otro. *Anuario*

Colombiano de Fenomenología, Volumen 3, 69-84.

Barbaras, R. (2009). *La perception. Essai sur le sensible*. Paris, Francia : Vrin.

Bech, J. M. (2005). *Merleau-Ponty. Una aproximación a su pensamiento*. Barcelona, España :

Anthropos.

Bernet, R. (2008). La conscience dans la perspective d'un transcendantalisme structuraliste.

Alter. Revue de Phénoménologie, 16, 27-47.

Carrillo, L. (2009). Cuerpo, lenguaje y mundo en Merleau-Ponty. *Anuario Colombiano de*

Fenomenología, Volumen 3, 187-194.

Carozzi, M. J. (2009). Una ignorancia sagrada: aprendiendo a no saber bailar tango en Buenos

Aires. *Religião e Sociedade*, 29(1), 126-145.

Carozzi, M. J. (Coord.). (2011). *Las palabras y los pasos: etnografías de la danza en la ciudad*.

Buenos Aires, Argentina: Gorla.

- Descartes, R. (1996). *Œuvres de Descartes*. Charles Adam et Paul Tannery (Ed.) París, Francia: Vrin.
- Dinzel, R. (1999). *El tango: Una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires, Argentina: Corregidor.
- Dreyfus, H. (2002). Merleau-Ponty's Critique of Mental Representation: The relevance of Phenomenology to Scientific Explanation. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 1 (4), 367-383.
- Husserl, E. (1987). El espíritu común (Gemeingeist) I y II (1921). (Trad. C. Moreno). *Thémata*, 4, 131-158.
- Husserl, E. (2005) *Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México D.F, México: UNAM-IIF.
- Legros, R. (1995). La critique husserlienne des théories naturelles de la connaissance. En Janicaud, D. (Ed.) *L'intentionnalité en question. Entre phénoménologie et recherches cognitives* (pp.162-169). Paris, Francia: J. Vrin,.
- Pelinski, R. (2000). *Invitación a la etnomusicología. Quince fragmentos y un tango*. Madrid, España: Akal.
- Pinto, I. (2008). L'horizon de l'expérience perceptive en tant que mémoire sensible. Réflexion à partir de Merleau-Ponty. *Daimon : Revista de filosofía*, 44. 93-103.
- Ralón, G. (2000) Las manifestaciones de la lógica perceptiva. *Analogía filosófica: revista de filosofía, investigación y difusión*. 14, (2), 133-151

Ralón, G. (2014). El Cuerpo, las Cosas y el otro Como sistemas de equivalencias. Una lectura desde la interpretación del inconsciente. *Eidos*, 21, 181-199.

Zahavi, D. (2013). La fenomenología y el problema(s) de la intersubjetividad. En *Anuario Colombiano de Fenomenología*, Volumen 7, 83-102.

Recursos electrónicos de las figuras

Bevilacqua, C. (2011). *Campeones colombianos*. Buenos Aires, Argentina.: Melografías.

Recuperado de <http://www.melografias.com.ar/2011/08/campeones-colombianos-tras-un-emotivo.html>

DJ Massimo. (18 de noviembre de 2015). 1Campeonato de Tango CIM °, semifinales con discos de vinilo y 78 RPM [Mensaje en un blog]. Recuperado de

<http://puramilonga.it/es/soho-tango-semifinale-cim-tango-championship-con-dischi-in-vinile-e-78-giri/>

Noticias De La Secretaría De Asuntos Estudiantiles. (2017). *Vuelven las clases de Tango al Patio del Rectorado*. Buenos Aires, Argentina.: Secretaría De Asuntos Estudiantiles, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de <http://www.jursoc.unlp.edu.ar/noticias-estudiantiles/1212-vuelven-las-clases-de-tango-al-patio-del-rectorado>

Pérez, J. (sin fecha específica). Nivel intermedio: la cadencia. Buenos Aires, Argentina.: Los bailes de salón. Recuperado de <http://www.losbailesdesalon.com/reportajes/report4cadencia.html>

Redacción Infobae. (24 de agosto de 2017). 26 fotos del Mundial de Tango en el Luna Park.

Infobae. Recuperado de <https://www.infobae.com/fotos/2017/08/24/26-fotos-del-mundial-de-tango-en-el-luna-park/>

Redacción Infobae. (9 de mayo de 2018). Comienza una nueva edición del campeonato “Tango

Buenos Aires”. *Infobae*. Recuperado de

<https://www.infobae.com/cultura/2018/05/09/todo-lo-que-hay-que-saber-sobre-la-nueva-edicion-del-campeonato-tango-buenos-aires/>

Redacción Salpimenta. (31 de marzo de 2016). Cierran la tradicional confitería La Ideal

[Mensaje en un blog]. Recuperado de <http://salpimenta.com.ar/cierran-la-tradicional-confiteria-la-ideal/>