

Hacia una fenomenología de la danza. "Intencionalidad co-encerrada" en ideas II

Victoria Mateos de Manuel

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia de la filosofía la danza es un tema que aparece de manera intermitente. No obstante, desde finales del siglo XIX consolida su presencia como tema de reflexión filosófica con Nietzsche, quien comienza a establecer una relación entre danza y espíritu trágico. Primero lo hace de manera más tímida en *El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música* en 1872 y posteriormente con gozo irónico a modo de corrección de los excesos de la melancolía romántica y su funesto efecto teatral en el prólogo *Ensayo de Autocrítica* que adjunta en 1886 y *Así habló Zaratustra*, cuyos primeros tres volúmenes ya habían sido publicados en 1883 con escasa repercusión.

371

DICIEMBRE
2015

De manera paralela a la intrusión filosófica de la danza se está produciendo una eclosión en las plásticas de baile. Por un lado, el ballet romántico, nacido con *La Sylphide* en 1832 y consolidado con la primera versión de *Giselle* de 1841, se había convertido en un arte escénico de primer orden al que sólo le restará por llevar a cabo la evolución de la música para ballet, hecho que se producirá en 1913 –año también de la publicación de *Ideas I*– con *Le Sacre du Printemps* de Stravinski, pieza que Nijinsky coreografiará con los ballets rusos de Diágilev. Por otro lado, se está produciendo una renovación de las plásticas del movimiento en consonancia con los avances técnicos y lumínicos de la época a través de bailarines y coreógrafos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX como Loïe Fuller, Isadora Duncan, Martha Graham o Mary Wigman entre otros. Algunos de ellos encarnarán el retorno al helenismo y el auge orientalista que tanto la herencia romántica como los simbolistas van a teorizar y poetizar, e inaugurarán las técnicas corporales de la danza moderna.

El interés teórico por la danza lo desarrollarán entonces tanto bailarines como filósofos, los cuales, siguiendo la estela del simbolismo de Mallarmé o de los temas en Baudelaire que recogió el bufón Zaratustra, realizarán un pensamiento sobre la danza en el siglo XX. Aby Warburg¹, Paul Valéry², Didi Huberman o Alain Badiou son algunos ejemplos de ello.

A pesar de hacerlo desde muy diversas perspectivas, sí podría decirse que en el período en torno al fin de siglo, los autores comparten un estructura de análisis común en torno a la danza: ésta aparece en sus escritos como espacio prediscursivo y es pensada desde los pares dicotómicos danza-pensamiento, naturaleza-cultura, dionisiaco-apolíneo, mujer-hombre. Si Nietzsche encuentra en la danza una suerte de fuerza vital o intensidad dionisiaca, Warburg hallará en ella el gesto de una antigüedad perviviente y Valéry a la vida misma condensada en una mujer que baila. La danza es pensada como una continuación de la vida o incluso la vida misma bailando, como si trataran de encontrar en gesto y movimiento un instante de verdad que en la palabra ya habría quedado obsoleto.

Por el contrario, más allá de esta visión consolidada en una herencia romántico-simbolista y una epistemología binaria heteropatriarcal, la tesis que yo defiendo y sobre la que desarrollo esta incipiente investigación fenomenológica es que la danza es una técnica somatopolítica. Sin obviar su rango poético, se torna necesario un análisis político-estético de la danza como disciplina ortopédica, como forma de discurso a través del cual se producen tanto un control como un acceso al cuerpo, el cual, contra todo pronóstico, no se nos ofrece de manera inmediata. Por lo tanto, se hace necesario generar un análisis de la danza tendiendo un puente entre genealogía y fenomenología genética.

Partiendo del leit motiv husserliano « a las cosas mismas » presento este escrito como una primera aproximación fenomenológica que busca desvestir la danza de los atavíos filosóficos que la han escondido. Partiendo de las nociones de intencionalidad en Husserl y las cuestiones relativas al cuerpo en *Ideas II*, trataré de reconducir la cuestión sobre la danza a la pregunta originaria: ¿Qué es danza? En este texto me centraré exclusivamente en la noción de

¹ Warburg, Aby (2010) [1866-1929] : Atlas Mnemosyne. Madrid : Akal ; Gombrich, Ernst H. (2010) : Aby Warburg : eine intellektuelle Biographie. Hamburg : Philo Fine Arts.

² Valéry, Paul (2009) [1957] : Teoría poética y estética. Madrid : La Balsa de la Medusa ; Valéry, Paul (2009) : Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza. Madrid : La Balsa de la Medusa.

“intencionalidad co-encerrada” que aparece en *Ideas II*, la cual nos pondrá en la pista fenomenológica de una cuestión estética clave a finales del siglo: la obra de arte total.

INTENCIONALIDAD CO-ENCERRADA

En la estructura de la subjetividad husserliana el “yo es siempre sujeto de intencionalidades”³; es decir, un modo de estar en el mundo en el que el yo está permanentemente dirigido hacia algo, bien sea éste un *cogitatum* existente en el mundo o sea meramente imaginado, representado o soñado. Si pensar es pensar algo, pintar es pintar algo, ¿qué habría de ser ese algo que se baila?, ¿o quizá la danza pone en tela de juicio la tesis del sujeto trascendental husserliana?

Ideas II no es un texto prolífico en referencias directas a la cuestión de la danza. Por ello, la mayoría de los desarrollos teóricos que aquí realizaré son reflexiones desde Husserl y no exactamente en Husserl, a pesar de que él nos ponga en la pista de algunas cuestiones clave en torno a la cuestión de la intencionalidad en la danza. No obstante, aunque *Ideas II* no es un texto donde la danza ocupe un lugar central, esta temática sí acontece en el texto en tres secciones a modo de ejemplos para diferentes cuestiones sobre el cuerpo relevantes para la empresa fenomenológica y que reseño a pie de página⁴. Además aparece en la sección 55,

373

DICIEMBRE
2015

³ Husserl, Edmund (1997): *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. Libro Segundo : Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución. México : Universidad Nacional Autónoma de México, p. 226.

⁴ “Cada quien habla en primera persona de sus actos y estados. (...) él baila, hace gimnasia, come, escribe cartas, él tiene habilidades psicofísicas, él es un buen bailarín, un gimnasta mediocre, etc....” (Op. cit. p. 128)

“[...], y consideremos de nuevo los seres vivos espirituales, estos peculiares seres animados; diremos los hombres (pero naturalmente ocupándonos también de todos los animales). Arriba la cuestión era: ¿es él un enlace de dos realidades <ver la cosa como cosa o como objeto de uso>? ¿lo veo como tal? Si lo hago, entonces capto una existencia corpórea; pero no estoy en esta actitud cuando veo hombres. Veo al hombre, y al verlo veo también su cuerpo. En cierta manera, la aprehensión del hombre atraviesa la aparición del cuerpo, que es ahí cuerpo. En cierta medida, la aprehensión no permanece en el cuerpo, no dirige a él su flecha, sino que lo atraviesa – tampoco la dirige a un espíritu enlazado con él, sino precisamente al hombre. Y la aprehensión-de-hombre, la aprehensión de esta persona de ahí, que baila y charla y ríe divertida o discute cuestiones científicas conmigo, etc., no es aprehensión de algo que se ejecuta a través del medio de la aparición del cuerpo, aprehensión que encierra esencialmente en sí la aparición del cuerpo y que constituye un objeto del cual puedo decir: tiene una corporalidad, tiene un cuerpo que es una cosa física, con tal o cual contextura, y tiene vivencias y disposiciones vivenciales. Y tiene peculiaridades que poseen a la vez ambos lados: caminar así y asá, bailar así y asá, hablar así y asá, etc. El hombre en sus movimientos, acciones, en su hablar, escribir, etc. no es un mero enlace, el anudamiento de una cosa llamada alma con otra llamada cuerpo. El cuerpo en cuanto cuerpo es, de cabo a rabo, cuerpo lleno de alma. Cada movimiento del cuerpo está lleno de alma, el ir y venir, el pararse y sentarse, correr y bailar, etc. Igualmente toda obra humana, todo producto, etcétera.” (Op. cit. p. 287-288)

titulada “El yo espiritual en su comportamiento hacia el mundo circundante” como incipiente desarrollo de la cuestión de la intencionalidad en lo que Husserl otorga el nombre de “formas mixtas de ser sujeto”. En esta última cita, a diferencia de los otros fragmentos donde aparece también la cuestión de la danza en *Ideas II*, el baile ya no aparece como un mero ejemplo que ilustra otras cuestiones, sino que es presentado como un asunto relevante para la teoría de la intencionalidad. Por ello, es este último fragmento el que tomo en cuenta como hilo conductor de este escrito:

“La tesis de ser (la de la experiencia, del pensar, etc.) puede ser falsa: la cosa no existe; se dice entonces en mi subsiguiente juicio crítico o en el de algún otro: en realidad no golpeo nada, no bailo, no salto. Pero la evidencia (la vivencia evidente) del « yo padezco » o « hago », del « yo me muevo » no es afectada por ello, no es suprimida. (Puede decirse que también el « yo golpeo », « yo bailo » y similares es un cogito, solamente que de tal índole que co-encierra en sí una trascendencia, y también alberga en sí esta forma mixta del « ego sum ».) El mundo es mi mundo circundante –esto es, no el mundo físico, sino el mundo temático de mi y nuestra vida intencional (...).”⁵

Ya Husserl había expuesto que la tesis del sujeto intencional no se apoya necesariamente en la existencia real del objeto, sino en el mero hecho de ser un objeto al que la conciencia queda dirigida independientemente de su existencia real o ficticia. La tesis intencional no se sostiene en la referencialidad hacia cosas objetivas, sino que la dirección hacia aquellas aparentes; es decir, las que acontecen a modo de meros correlatos intencionales cuya estructura es tan sólo relativa a mi subjetividad⁶. Éstas son las que sustentan al sujeto trascendente dentro de este planteamiento cartesiano renovado y revitalizado: En tanto que pienso algo, más allá de la entidad de ese objeto del pensar, estoy pensando y por tanto queda garantizada mi subjetividad trascendente, una subjetividad vivencial y en cuanto que intencional,

“No es el cuerpo una unidad física indivisa, indivisa desde el punto de vista de su “sentido”, del espíritu. Sino la unidad física del cuerpo que está ahí, del que se altera así y así o está en reposo, está múltiplemente articulada y, según las circunstancias, ya más determinada, ya menos determinada. Y la articulación es una articulación de sentido, y esto quiere decir que no es de tal índole que pueda hallarse en el interior de una actitud física, y como si a cada partición física, a cada diferenciación de propiedades físicas le conviniera “significado”, a saber, significado como cuerpo, o le conviniera un sentido propio, un “espíritu” propio. Más bien la aprehensión de una cosa como hombre (y con más precisión como hombre que habla, lee, baila, se enfada y vocifera, se defiende o ataca, etc.) es precisamente de tal índole que anima múltiples momentos, pero señalados de la objetividad corpórea aparente; a lo singular le da sentido, contenido anímico, y a las singularidades ya animadas las vincula de nuevo, conforme a las exigencias que yacen en el sentido, en una unidad superior y, por último, en la unidad del hombre.” (Op. cit. p. 289)

⁵ Op. cit. p. 265

⁶ Véase Op. cit. 110

permanentemente proyectada, dirigida o en camino. ¿Por qué golpear, saltar o bailar habrían de ser casos límites que podrían dinamitar el planteamiento intencional y que por ello Husserl necesitaría reconducir desde ejemplos de casos limítrofes a experiencias claves que, por el contrario, antes que incomodar la tesis intencional, la acogerían y revalidarían plenamente?

Golpear, saltar o bailar son entonces presentados por Husserl en este párrafo también como tales formas de subjetividad proyectada. Cuando ejecuto un golpe puedo errar el impulso y que el impacto sea acogido por una nada ridiculizante; cuando salto no es necesario que exista un obstáculo que obviar y el salto sea entonces un enfrentamiento infinitesimal a la gravedad, mas, ¿por qué la danza es ubicada en simetría a estas experiencias realizables potencialmente sin cosa objetiva? ¿Por qué la danza podría también carecer de un *cogitatum* al uso?

La simetría establecida entre golpear, saltar y bailar vendría dada por una intencionalidad donde el posible objeto externo sería tan solo una posible excusa para la direccionalidad del *cogito*. Ésta consistiría pues en una autorreferencialidad y no en una referencialidad extrínseca. La potencial superficie del golpe sería sólo un posible daño colateral del golpe, mientras que el *cogitatum* de la acción del golpe sería la acción misma del brazo que ejecuta el movimiento; el posible obstáculo a evitar sería tan sólo el potencial complemento directo del salto, siendo el movimiento del cuerpo mismo que salta el *cogitatum* de la acción de saltar.

375

DICIEMBRE
2015

Tratando de pensar desde Husserl, y quizá también forzando el texto hasta sus últimas consecuencias, la semejanza de la danza con estas otras dos formas de acción podría venir dada por la ausencia de música, una pareja de baile imaginada o la arritmia de un cuerpo que no consigue seguir el compás, por lo que en ese caso el baile sería un baile carente o que equivoca su referencia extrínseca, lo que llevaría a Husserl a plantear que en realidad «yo no bailo». Sin embargo, si la música, el ritmo o la ausencia de acompañante habrían de ser meros acompañantes circunstanciales de la danza, cuyo *cogitatum* es una referencialidad intrínseca, el objeto intencional de la danza es el movimiento, sin importar su virtuosismo o torpeza, del cuerpo mismo de quien baila. Golpear, saltar o bailar serían entonces formas de trascendencia auto-reversibles, proyectadas hacia la propia acción del cuerpo o en palabras de

Husserl: *cogitos* “de tal índole que co-encierra(n) en sí una tesis de trascendencia”⁷, casos por tanto de una intencionalidad co-encerrada.

También sería posible realizar una segunda interpretación de este párrafo que perfilaría la hipótesis de una intencionalidad co-encerrada a través de lo que podríamos denominar una trascendencia “gerundiva” o de gerundio. Los *cogitatum* de golpear, saltar o bailar son respectivamente las acciones mismas de golpear, saltar y bailar en cuanto que siendo ejecutadas; es decir, golpeo en la medida en que estoy golpeando, el *cogitatum* de un «yo salto» es un «yo estoy saltando», el objeto de bailar es estar bailando. Es decir, los *cogitatum* de ciertos *cogitos* son la “vivencia evidente”, el hacerse haciéndose.

Esta afirmación de apariencia perogrullesca sería relevante para entender por qué casos como la danza son calificados como formas mixtas de un sujeto trascendente, las cuales pueden poner en cuestión la estructura de la intencionalidad y necesitan ser reinsertadas como casos clave para el sostén de la tesis husserliana. Es decir, no es que el objeto intencional desaparezca, sino que el propio *cogito* es también *cogitatum*: bailar bailando, bailar un baile o bailar un cuerpo que baila. En el movimiento, la intencionalidad del cuerpo es su propio co-encierra: mover el cuerpo es primero la puesta en movimiento de uno mismo y después quizá la puesta en movimiento del mundo circundante.

En la acción de bailar en concreto y las formas mixtas de *ego sum* en general lo que se nos muestra es una sincronía entre *cogito* y *cogitatum* que se podría decir que disiente de las formas de subjetividad trascendental más manidas filosóficamente, donde la escisión entre *cogito* y *cogitatum* es más clara ya que hay una potencial exterioridad del objeto de vivencia: el pensar puede concretarse en un pensamiento que quede trasladado en unas palabras que emerjan al mundo en forma de verbo hablado o escrito; la acción de pintar tiene la posibilidad de soportarse materialmente en forma de cuadro; cocinar acaba resultando en un plato; etc.

Además, en todas estas acciones hechas desde el cuerpo, el cuerpo está previamente vertido sobre una exterioridad cósmica en forma de respuestas del interlocutor a los planteamientos que se proponen, papel que se pinta, pinceles que se usan o utensilios de cocina que son requeridos. De manera inminente, el sujeto queda volcado sobre un mundo material con el que su cuerpo interacciona en los distintos tipos de *cogito*. E incluso si tales acciones son sólo

⁷ Op. cit. p. 265

imaginadas, representadas en la conciencia, ese estar volcado hacia una materialidad no cesa: Descartes pensando que piensa, mas no en el vacío, sino al calor de la estufa más crucial para la historia de la filosofía o , según se mire, al frío de un cerebro en una cubeta de Hilary Putnam; el niño que juega a cocinar y revuelve la sopa dejando la distancia necesaria entre mano y olla para una imaginada cuchara o incluso hace de su dedo un cacillo, etc. En este tipo de *cogito*, la conciencia se vuelca con mayor obviedad hacia el mundo de las cosas e incluso genera un objeto que separa acción y objeto de manera precisa: Descartes se distingue de las Meditaciones, Picasso está sólo parcialmente en el Guernica, mi abuela no está físicamente en el plato de pollo en pepitoria que me como. La exterioridad de los *cogitatum* es si acaso una metonimia del sujeto intencional y de sus diferentes *cogito*. En tales *cogito* hay en primer lugar un anacronismo entre objeto y acción, pues el tiempo del objeto excede el tiempo de la acción, y, además, una distancia prudencial que separa claramente sujeto y objeto para gratitud y tranquilidad del pensamiento moderno.

Por el contrario, la danza desborda este planteamiento con una suerte de coincidencia temporal y física entre *cogito* y *cogitatum* o lo que Mallarmé ensalzaba y envidiaba al ver a Loïe Fuller bailar: “la obra de arte total”; es decir, la máxima aspiración del artista, donde sujeto, acción y objeto de vivencia convergen y quedan co-encerrados, volcados hacia sí mismos. La danza se presenta entonces como un reto interesante para la filosofía, ya que el cuerpo que baila sería un tipo de objeto artístico que no supone un desplazamiento del sujeto que lo produce, sino que se da en el cuerpo mismo de quien lo ejecuta. En la danza se encarnaría la aspiración hacia el arte total, aquel que en palabras de Baudelaire creara “una magia sugestiva conteniendo a la vez el objeto y el sujeto, el mundo del artista y el artista mismo”.⁸

La concepción del sujeto teórico en la filosofía viene dada por un tiempo-espacio desdoblado, en que vivencia y actitud teórica son disimétricas, no suelen coincidir, la filosofía es casi una invitada despistada que siempre llega tarde a la cita con la vida. Por el contrario, en la aceleración del tiempo de la danza, del espacio del ritmo, hay una coincidencia de sujeto teórico percatante y sujeto práctico, una sincronía a través de la que la danza se vería como un anhelo artístico en el que sujeto y objeto de la obra comparecerían simultáneamente y quizá por ello serían víctimas menos potenciales de lo que Valéry denominaba Estética Metafísica :

⁸ Molins, Patricia (Ed.) (1996): Catálogo de exposición “Salomé. Un mito contemporáneo, 1875-1925”. Madrid: Museo Nacional de Arte Reina Sofía, p. 46.

“eliminar la ocasión de hablar de un objeto bello pues lo Bello como idea ya ha sido aislado de las cosas bellas”⁹. Es decir, puedo bailar a la sombra de una música, de un acompañante, de la mirada de un público, pero la referencia intencional primera es que cuando bailo, estoy bailando con y en mí misma, en, con, desde mi cuerpo, y en este co-encierro se da una disolución entre el pensar y lo pensado, extenuando la danza en la medida en que el cuerpo la baila sin apenas perspectivas de una exterioridad que lo salve de su propia vivencia, de una intencionalidad auto-revertida, que ponga una distancia entre yo y cuerpo para que ambos deseen reclamar un mundo externo más allá de sí mismos. El cuerpo que baila se sobra y se basta en la danza, se consume en ese co-encierro vivencial. Incluso podríamos llegar a decir que antes que el sujeto pensante como ejemplo radical del sujeto solipsista habría que reclamar al sujeto que baila como ejemplificación de tal aislamiento del mundo.

EPÍLOGO INTERROGANTE

A partir de estas consideraciones acerca del marco y los problemas ontoepistémicos que la tesis de la intencionalidad co-encerrada deja abiertos, quiero dejar aquí planteadas las siguientes dos cuestiones a modo de conclusión provisional de este escrito, las cuales habrían de ser consideradas para avanzar en el proyecto de una fenomenología de la danza en el que la cuestión de la intencionalidad co-encerrada sería sólo el primer paso.

378

DICIEMBRE
2015

En primer lugar, podríamos decir que en esta relación ambigua y sincrónica que se establece entre sujeto y objeto en la danza la pregunta que subyace es el tipo de relación que se da entre yo y cuerpo en el sujeto que baila. *Ideas II* es un texto husserliano prolífico en cuanto referencias al cuerpo y su modo de relación con el sujeto: ¿Cómo relacionar las consideraciones sobre el cuerpo de *Ideas II* con las cuestiones del cuerpo en la danza?, ¿resulta explicativo el esquema husserliano para abordar las cuestiones relacionadas con la danza o serviría la danza como espacio de crítica de los planteamientos husserlianos?

Hemos comentado también que podría considerarse al cuerpo que baila como ejemplo radical del sujeto solipsista. La segunda cuestión a seguir desarrollando sería cómo pasar del solipsismo a la intersubjetividad en la danza: ¿qué tipo de meditación metafísica habría de desarrollarse para devolver el sujeto que baila al mundo y a su relación con los otros?

⁹ Valéry, Paul (2009) [1957] : Teoría poética y estética. Madrid : La Balsa de la Medusa, p. 52.