

XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2019.

A priori afectivos, esencias salvajes, intencionalidad corporal.

Buscarini, Carlos Antonio.

Cita:

Buscarini, Carlos Antonio (2019). *A priori afectivos, esencias salvajes, intencionalidad corporal*. XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología. XXVI Jornadas de Investigación. XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional. I Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-111/160>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/ecod/seg>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

A PRIORI AFECTIVOS, ESENCIAS SALVAJES, INTENCIONALIDAD CORPORAL

Buscarini, Carlos Antonio

Universidad de Buenos Aires. Facultad de Psicología¹. Argentina

RESUMEN

En consonancia con el “giro afectivo” actualmente vigente en las ciencias del hombre, incorporamos el “giro estético en la fenomenología”, proveniente del ámbito de la filosofía francesa. Se estudian en este trabajo las nociones de a priori afectivo, esencias salvajes e intencionalidad corporal. En la exposición adoptamos el enfoque fenomenológico inaugurado por Husserl y continuado por Merleau-Ponty, Dufrenne y Richir. La noción de cuerpo propio, con su intencionalidad operante y el logos silencioso, resulta decisivo en el contexto. Destacamos los conceptos comunes entre los a priori afectivos y las esencias. La dimensión de lo real, fijada y comunicada por el arte, hace de éste un ámbito privilegiado para la comprensión de los conceptos estudiados. Se justifica la comparación del cuerpo con la obra de arte y se indican las relaciones entre sentimiento, conocimiento y afecto, como también el vínculo entre aisthesis y poiesis. El sentido climático y los existenciales de lo visible aparecen como aporte de una psicología fenomenológica.

Palabras clave

Coloración - Existencial - Sentimiento - Expresión

ABSTRACT

A PRIORI AFFECTIVE, ESSENCES SAVAGES, CORPORAL INTENTIONALITY

In consonance with the “affective turn” nowadays prevailing in the social sciences of the man, we incorporate the “aesthetic turn in the phenomenology”, arising of French philosophy. With watched studied in this paper the notions of a priori affective, essences savages and corporal intentionality. In the exposition we adopt the phenomenological point of view inaugurate by Husserl and continued by Merleau-Ponty, Dufrenne and Richir. The notion of own body, with your operating intentionality and the logos quiet, result decisive in the context. We point out the common concepts between the a priori affective and essences. The dimension of the real, to fix and to exchange by art, to make of this a privileged field by the comprehension of concepts studied. On justify the comparison of body with work of art, and to show the relations between feeling, knowledge and affect, as soon as between aisthesis and poiesis. The climatic sense and the existential of the visible with watched to appear as contribution of a phenomenological psychology.

Key words

Colouration - Existential - Feeling - Expression

En el contexto de la fenomenología inaugurada por Edmund Husserl y continuada por Maurice Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne y Marc Richir, se estudian los *a priori* afectivos, las esencias salvajes de mundo y la intencionalidad corporal. Dada la vigencia del “giro afectivo” en las ciencias sociales, incorporamos el “giro estético en la fenomenología”, proveniente del ámbito de la filosofía francesa, lo que nos permite entretejer conceptos comunes a ambos ámbitos de investigación. Se considera el mundo del arte como ámbito privilegiado en el que se verifican los conceptos arriba referidos.

Al considerar “el giro estético de la fenomenología”[1], nos ocupamos de Dufrenne, quien describe la experiencia estética, privilegiando el punto de vista del espectador sobre el del creador. Para que la conciencia acceda al mundo se requiere el *a priori*. La noción de *a priori* constituye el *leitmotiv* de la elaboración de Dufrenne sobre la experiencia estética. En su concepción, la afectividad no se invoca sólo como el medio por el cual se revela el *a priori*, sino que “el *a priori* es él mismo de naturaleza afectiva, como el *a priori* del entendimiento es de naturaleza racional”[2]. En el ámbito de la obra de arte, Dufrenne se ocupa no del sujeto trascendental kantiano, sino del sujeto concreto, artista o espectador, “capaz de establecer una relación viva con el mundo”. Se trata de *a priori* que no son lógicos ni formales, sino materiales, y que se dan inmediatamente a la intuición, como ya había comprendido Max Scheler. Las categorías de la afectividad tienen valor noético, en cuanto lo afectivo es el punto de reencuentro entre el sujeto y el objeto. “La afectividad no está tanto en mí como en el objeto; sentir es experimentar un sentimiento, no como un estado de mi ser, sino como una propiedad del objeto. Lo afectivo no es en mí más que la respuesta a una cierta estructura afectiva en el objeto”[3]. Como ejemplo, Dufrenne se refiere a lo trágico en Racine; afirma que entre Racine y el mundo racineano, no se puede determinar su anterioridad, pues ambos “están subordinados a una cualidad afectiva que nos atreveríamos a llamar pre-racineana”[4]. La cualidad afectiva reenvía a una realidad original, que es la de la expresión y toda expresión instaura una relación noético-noemática que liga un objeto a un sujeto[5].

El *a priori* es una estructura que pertenece al objeto y un saber virtual de dichas estructuras en el sujeto. “Si podemos sentir

lo trágico de Racine o lo patético de Beethoven o la serenidad de Bach, es porque tenemos alguna idea, anterior a todo sentimiento, acerca de lo trágico, de lo patético o de lo sereno, es decir, de lo que es necesario llamar de ahora en adelante categorías afectivas, que son a las cualidades afectivas lo que lo general es a lo singular, y también lo que el conocimiento de lo *a priori* es a lo *a priori*" [6]. En base a ese *sequitur*, Dufrenne considera que la determinación del *a priori* es triple: "el *a priori* es, en primer lugar, en el objeto, aquello que lo constituye como objeto, es pues, constituyente. Además es en el sujeto un cierto poder de abrirse al objeto y de predeterminar su aprehensión, poder que constituye al sujeto como tal; entonces es existencial. Y por último puede ser el objeto de un conocimiento que es él mismo *a priori*" [7]. El ámbito propio del objeto estético está dado por las cualidades afectivas; dichas cualidades se designan antropomórficamente: "lo horrible de Bosch, la alegría de Mozart, lo trágico de Macbeth, lo irrisorio de Faulkner designan tanto una cierta actitud del sujeto como una cierta estructura del objeto" [8], por lo cual estructura y actitud son complementarias. Dufrenne considera, además, la historia y las culturas, pues la conciencia depende de la antropología. La conciencia "se despierta en un mundo ya arreglado donde se encuentra como heredera de una tradición, beneficiaria de una historia, y donde entraña por sí misma una nueva historia" [9]. La antropología orienta la actitud fenomenológica hacia la obra de arte en la búsqueda del correlato de la intención estética. "La experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde se ofertan obras de arte y en donde se nos enseña a reconocerlas y a gustarlas. (...) No es posible ignorar las condiciones empíricas de la experiencia estética" [10].

El *a priori* expresa la manera en que el sujeto vive las cosas, como ya el *a priori* corporal se relaciona a su entorno (...). Se observa que se considera aquí el sujeto como constituyente al nivel de la presencia, por lo que Merleau-Ponty llama los *a priori* corporales, o sea, las estructuras del mundo vivido por el cuerpo propio; lo es también a nivel de la representación por los *a priori* que determinan la posibilidad de un conocimiento objetivo del mundo y lo es a nivel del sentimiento por los *a priori* afectivos que abren un mundo vivido y sentido por un yo profundo [11]. En la concepción de Richir, el cuerpo propio debe ser entendido como un fenómeno individuado en la contingencia de su fenomenalización; se trata de un "fenómeno de mundo" en cuyo interior sólo pueden fenomenalizarse "sensaciones", las cuales hay que concebir también como "fenómenos de mundo" inscriptas en el cuerpo propio. Por el cruzamiento de estos dos fenómenos, no hay sensación sin puesta en juego del "esquema corporal", o sin los horizontes del cuerpo propio como fenómeno [12]. El rol del cuerpo propio, cuerpo vivido o cuerpo sujeto, es aquí fundamental, pues el cuerpo comprende el mundo sin necesidad de representárselo. "La 'cosa' natural, el organismo, el comportamiento ajeno y el propio sólo existen por su sentido, pero el sentido que brota en ellos no es aún un objeto kantiano,

la vida intencional que los constituye no es una representación, la 'comprensión' que da acceso a ellos no es todavía una intelección" [13]. El objeto que percibe el sujeto se revela a su cuerpo, porque él es cuerpo pleno de alma capaz de sentir el mundo, como insiste siempre Dufrenne: "somos perpetuamente un cuerpo que deviene espíritu y un espíritu que deviene cuerpo" [14]; lo mismo en Merleau-Ponty: "hay un cuerpo del espíritu y un espíritu del cuerpo y un quiasmo entre ambos" [15], expresión en la que el término "quiasmo" expresa que lo que hay es identidad en la diferencia.

¿Cómo siente el mundo el cuerpo propio del sujeto? Merleau-Ponty se ha ocupado de la "intencionalidad operante", que encarna la unidad natural y ante-predicativa del mundo con el sujeto. Hay un paralelismo entre dicha intencionalidad y la unidad de los objetos experimentados. Ello se da por la aprehensión pre-cognitiva de la unidad corporal. Dicha intencionalidad es irreductible al pensamiento; en ella está depositado el saber que el cuerpo va acumulando. El cuerpo efectúa su tendencia al mundo, desde lo pre-reflexivo de la existencia carnal; de allí el concepto de "intencionalidad corporal". "La experiencia motriz de nuestro cuerpo no es un caso particular de conocimiento; nos proporciona una manera de acceder al mundo y al objeto, una 'practognosia' que debe reconocerse como original y, quizás, como originaria. Mi cuerpo tiene su mundo o comprende su mundo sin tener que pasar por unas 'representaciones', sin subordinarse a una 'función simbólica' u 'objetivante'" [16]; es una inteligencia corporal centrada en las habitualidades. En Merleau-Ponty el esquema corporal articula el sentido gracias a su condición de simbolismo natural y raíz de todo simbolismo. El cuerpo es simbolismo primordial por ser el patrón de toda estructura. En el cuerpo como simbolismo hay un pensamiento pre-lingüístico que no se limita a racionalizar lo latente. "El cuerpo es la primera producción cultural de un sujeto y las demás son prolongaciones suyas" [17]. De allí que se justifique la comparación de Merleau-Ponty del cuerpo con la obra de arte: "No es con el objeto físico que puede compararse el cuerpo, sino, más bien, con la obra de arte", pues nuestro cuerpo "es un nudo de significaciones vivientes" [18].

Además, hay que señalar que sentimiento y conocimiento no están separados; el conocimiento es sentimiento porque "supone disponibilidad para acoger el afecto". El sentimiento es intencional, aunque se trata de una intencionalidad que "apunta a cualidades sentidas *sobre* las cosas o *sobre* las personas; pero al mismo tiempo ella revela la manera en que el yo es íntimamente *afectado*." [19]. La representación instituye la polaridad entre sujeto y objeto, en cambio el sentimiento es la manifestación más profunda de una relación al mundo. Son ligazones ante-predicativas, pre-reflexivas, pre-objetivas. El *a priori* funda la posibilidad de una experiencia existencial y "los objetos de dicha experiencia componen un mundo accesible al sentimiento". "El *a priori* afectivo es singular y procede de una intuición directa del sujeto" [20]. La inaprehensible dimensión de lo real

sólo se manifiesta a la afectividad, y sólo el arte puede fijar y comunicar[21].

Ahora bien, el espectador, en su experiencia estética, sabe que debe igualarse, por el fervor y la habilidad de su percepción, a veces “al precio de un largo aprendizaje”, al objeto que lo requiere. Pero si la cualidad afectiva que informa al objeto como su alma no es de alguna manera conocida por el sujeto, el espectador será incapaz de reconocerla y permanece indiferente o ciego al objeto. De hecho, “ciertas obras no son jamás comprendidas por un cierto público”[22]. Dado el enfoque fenomenológico de nuestro contexto, se encuentra implícita aquí la concepción, indudable, de Heidegger, en “El Origen de la obra de arte”, de que “tenemos que tomar las obras como las encuentran quienes las viven y gozan”; si deseamos comprender la relación entre el sujeto y el objeto estético, entonces es necesaria una referencia al público, que sólo mencionamos con la siguiente cita: “El objeto estético permite al público constituirse como grupo porque se presenta como una objetividad superior que reúne a los individuos y les obliga a olvidar sus diferencias individuales”[23].

La concepción del sentido en Merleau-Ponty manifiesta el movimiento por el que la conciencia se dirige al mundo y se proyecta; además revela que hay un logos del mundo sensible que luego se explicita. La unidad de dicho logos es la de la coexistencia. Hay una referencia de Husserl al logos del mundo estético, que considera pregnante, que se impone al espíritu, a la percepción; se trata de una generalidad englobante. Una estética trascendental, en un nuevo sentido, “trata el problema eidético de un mundo posible en general como *mundo de la ‘experiencia pura’*, que precede a toda ciencia en un sentido ‘superior’ (...). Un estrato de este *a priori* es el *a priori* estético del espacio-tiempo”[24]. Merleau-Ponty aplica dicho concepto al cuerpo y a sus lejanías, que participan de una misma visibilidad. Pregunta empírica, “consiste en definir cada ser percibido por una estructura o sistema de equivalencias a cuyo alrededor está dispuesto (...). Se trata de ese *logos* que se pronuncia silenciosamente en cada cosa sensible, en tanto que ésta varía alrededor de cierto tipo de mensaje, del que sólo podemos tener idea por participación carnal en su sentido”[25]. El autor se refiere aquí a lo que evoca de manera perentoria el trazo del pintor, la línea sinuosa, o el barrido del pincel; por ello afirma que nos ceñimos con nuestro cuerpo a su manera de ‘significar’. Sentir y expresar responden en general, al poder de la *aisthesis*, que en el campo de la sensibilidad, hay que entender como relación estético-sensible y sensual con el mundo; ésta se halla tan relacionada con la *poiesis* como el sentir y la expresión del mismo. El vínculo entre ambas procede de la intencionalidad corporal; la expresión de ésta en el ámbito de los significados proyecta la trascendencia del espíritu, encarnado, más allá de la subjetividad[26]. La reflexión remite al silencio de la percepción. Lo inteligible se entiende como generalidad, que fundamenta la universalidad existencial del sentir; así retoma el autor la

universalidad primera de la sensación que ya se encuentra en Husserl. “De esa nueva comprensión de la universalidad como generalidad existencial proviene la universalidad sin concepto del arte, que se enraíza en la aconceptualidad universal del *logos* del mundo sensible”[27].

Por su parte Henri Maldiney, quien es citado por Richir en ocasión de referirse al aporte de dicho autor al campo fenomenológico, invoca el ejemplo de Cézanne y de Van Gogh, en quienes “un color, una forma, una forma-color, un color-forma tienen un sentido, en la apertura del cual somos introducidos al mundo *antes de la identificación de ningún objeto*” y que es “el sentido climático o tímico inmanente a la sensación misma”; se refiere a que “este momento patético o tímico no se liga a ninguna objetividad constituida”, que “es él mismo *la comunicación inmediatamente presente*, sensible-intuitiva, que tenemos *con los fenómenos*” (...) y que, por ahí, “*no puede ser objetivado en tema*”. En otros términos, “una tal relación al mundo tiene, hoy y para siempre su expresión constitutiva en el *momento inobjetivo* de las formas, de los colores y de los planos cézannianos unidos en un ritmo”[28]. Richir reconoce allí lo que designa como esencias concretas, salvajes y sin concepto de fenómenos-demundo. Son, en términos de Merleau-Ponty, “existenciales de lo visible”, que llevan un sentido, *pero un sentido exclusivamente fenomenológico*, y que se constituyen, en la escritura esquemática de fenómenos, antes de la identificación de ningún objeto, no pudiendo ser ahí, ‘objetivados’ en temas[29]. “La esencia bruta, la esencia en el estado salvaje, es pues esta *Wesen* activa u operante en la cual un ‘hay’ se concretiza y se sedimenta, en la cual un *algo* se da como pivote, como bisagra de una ‘generatividad natural’”[30]. En el ejemplo de Freud, en *El hombre de los lobos*, el recuerdo de una mariposa de rayas amarillas revela un lazo con las peras de rayas amarillas, que en idioma ruso, la nacionalidad del paciente, recuerdan *Gruscha*, el nombre de una criada joven; hay allí en campos coloreados rayados de amarillo, una suerte de *Wesen*, de intentar una acción de deleite y pues de placer. Allí muestra en qué la tonalidad afectiva y global de la relación al mundo de un sujeto, irradia en esas tonalidades dominantes de la sensibilidad donde vienen a intentar una acción tal o cual cualidad (*quale*), tal o cual ser, como esencias carnales del mismo fenómeno (...). Cualidades, es decir, formas o cualidades sensibles y también sentimientos o cualidades afectivas, que Richir reúne en una sola palabra con el término *qualia*. Las posibilidades de esencia se derivan de otra más fundamental, la que trabaja nuestra experiencia y la abre al mundo y al ser. La filosofía, al descubrir y explicitar, acota un campo de significaciones o esencias; ellas se relacionan con nuestros actos de ideación, los que se obtienen de un ser bruto y en el que hay que encontrar en estado salvaje los correlatos de nuestras esencias y significaciones[31].

Husserl ya se había referido a los contenidos de sentimiento sensible que el sujeto vive y localiza en su cuerpo. Por ejemplo, la alegría por un suceso feliz es un acto, vivencia concreta y

compleja, que comprende la representación del suceso alegre, la cual se enlaza con una sensación de placer, y “el suceso aparece como recubierto por un velo rosado”[32]; éste se extiende más allá del objeto al que se dirige el sentimiento y configura un fondo emotivo de experiencia. La sensación afectiva es aperecibida como suscitación afectiva del sujeto y como propiedad objetiva, en este caso, como resplandor en el objeto[33]. Tonalidades coloreadas, pero en varios dominios, ya que en Husserl, “una rítmica de señales luminosas puede ‘evocar’ una rítmica de señales sonoras. Es precisamente por esto que la asociación ordinaria puede así *usurpar* (*übergreifen*) de dominio sensible a dominio sensible”[34]. Creemos pertinente traer a colación en este contexto, el concepto de Arnold Schönberg de “sonido-color-melodía” (*Klangfarben melodie*), que el músico aplicó a ciertas obras en su búsqueda del color sonoro. Como también realizó algunos trabajos pictóricos, se puede suponer que dicha concepción musical la haya pensado *a priori* como imagen visual. Dicho concepto es así mismo, un fenómeno de mundo inobjetivo, pre-cognitivo inmediatamente intuitivo.

Resulta de lo expuesto que los conceptos de *a priori* afectivos y esencias salvajes, presentan las características de lo pre-cognitivo, pre-reflexivo, pre-expresivo, inobjetivo, aconceptual, por ser dados de manera inmediatamente intuitiva; son posibles por la intencionalidad operante que une de manera ante-predicativa el mundo con el sujeto. Luego, si se reflexiona, se obtienen los actos de ideación y la expresión correspondiente.

NOTAS

¹Universidad de Buenos Aires - Facultad de Psicología. Proyecto UBA-CYT N° 20020170100701BA

[1] Cf. Saison, “Le tournant esthétique de la phénoménologie”, *Revue d'Esthétique*, N° 36, Paris, J-M Place, 1999 (125-140).

[2] Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, PUF, 1967, p. 543.

[3] Id., p. 544.

[4] Id., p. 560.

[5] Saisson, “Leer a Mikel Dufrenne Hoy”, *Agora*, 14/1, p. 227.

[6] Id., pp. 571-72.

[7] Id., p. 546.

[8] Id., p. 544.

[9] Id., p. 6.

[10] Id., pp. 10-11. Cf. Saison, “Leer...” cit. p. 220.

[11] Id. pp. 551, 548.

[12] Cf. Richir, *Phénoménologie et Institution Symbolique*, Grenoble, Million, 1988, p. 19.

[13] Merleau-Ponty, *La Structure du comportement*, Paris, PUF, 1942, p. 241.

[14] Dufrenne, *Phénoménologie...* cit. p. 440.

[15] Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, p. 249.

[16] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 164.

[17] López Sáenz, “De la sensibilidad a la inteligibilidad”, *Investigacio-*

nes fenomenológicas, N° 6, 2008, p. 225.

[18] Merleau-Ponty, *Phénoménologie...* cit., pp. 176, 177.

[19] Ricoeur, “Le sentiment”, *Edmund Husserl 1859-1959*, La Haye, Nijhoff, 1959, p. 261.

[20] Dufrenne, *Phénoménologie...* cit., pp. 552, 551.

[21] Cf. Id., p. 394.

[22] Dufrenne, *Esthétique et Philosophie*, Paris, Klincksieck, 1967, pp. 56, 60.

[23] Dufrenne, *Phénoménologie...* cit., p. 104.

[24] Husserl, *Formale un transzendente Logik*, Haag, Nijhoff, 1974, p. 297.

[25] Merleau-Ponty, *Le visible...* cit. p. 258; cf. López, cit., pp. 229-30.

[26] Cf. López, cit., pp. 230-31.

[27] Id., p. 243.

[28] Richir, *Phénoménologie...* cit. p. 38.

[29] Cf. Id.

[30] Merleau-Ponty, *Le visible...* cit. p. 226.

[31] Richir, *Phénomènes, temps et êtres*, Grenoble, Million, 1987, pp. 101; 69-70.

[32] Husserl, *Logische Untersuchungen*, I, The Hague, Nijhoff, 1984, p. 408.

[33] Zirió, “El resplandor de la afectividad”, *Acta fenomenológica latinoamericana*, Vol. III, Lima-Morelia, 2009, p. 143.

[34] Husserl, *Analysen zur Passiven Synthesis*, Haag, Nijhoff, 1966, p. 415.

BIBLIOGRAFÍA

Dufrenne, M. (1967). *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. Paris. PUF. (2 vol.).

Dufrenne, M. (1967). *Esthétique et Philosophie*. Paris. Éditions Klincksieck.

Husserl, E. (1966). *Analysen zur Passiven Synthesis*. Haag. Nijhoff.

Husserl, E. (1974). *Formale und transzendente Logik*. Haag. Nijhoff.

Husserl, E. (1984). *Logische Untersuchungen*. The Hague. Nijhoff.

López Sáenz, M.C. (2008). “De la sensibilidad a la inteligibilidad”, *Rehabilitación del sentir en Maurice Merleau-Ponty. Investigaciones Fenomenológicas*, N° 6 (217-245).

Merleau-Ponty, M. (1942). *La Structure du comportement*. Paris. PUF.

Merleau-Ponty, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris. Gallimard.

Merleau-Ponty, M. (1964). *Le visible et l'invisible*. Paris. Gallimard.

Richir, M. (1987). *Phénomènes, temps et êtres*. Grenoble. Jérôme Million.

Richir, M. (1988). *Phénoménologie et Institution Symbolique*. Grenoble. Jérôme Million.

Ricoeur, P. (1959). “Le sentiment”, *Husserl 1859-1959*. Recueil commémoratif. La Haye, Nijhoff (260-74).

Saison, M. (1999). “Le tournant esthétique de la phénoménologie”. *Revue d'esthétique*, no 36. Paris. J.-M. Place (125-140).

Saison, M. (2005). “Leer a Mikel Dufrenne Hoy”. *Ágora. Papeles de Filosofía*, 24/1 (215-233).

Zirió, A. (2009). “El resplandor de la afectividad”, *Acta fenomenológica latinoamericana*. Volumen III – Acta del IV Coloquio Latinoamericano de Fenomenología. Lima, Morelia (139-153).