

La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza

Danza y filosofía son al parecer dos disciplinas no sólo diferentes, sino un tanto contradictorias.¹ Mientras la filosofía trabaja con conceptos y se mueve en un ámbito teórico, la danza lo hace con el movimiento del cuerpo humano, el cual mientras aparece, desaparece sin dejar objeto alguno tras de sí.² Este arte, un tanto descuidado por la reflexión filosófica, empieza a considerarse seriamente en la actualidad.³ Una razón para este cambio es, sin duda

1. En este artículo me limitaré a la danza como arte escénico dividido en ballet, danza moderna, danza posmoderna y danza contemporánea. Hasta el siglo XIX predominaba la estética del ballet. A principios del siglo XX con la “revuelta” de la danza moderna en contra de la estética del ballet surgieron una pluralidad de técnicas y estilos. Sin embargo, éstos no desplazaron del todo al ballet y éste se ha seguido desarrollando hasta el día de hoy. La estética del cuerpo expresivo en la danza moderna cuestionó la denominada danza posmoderna desde principios de los años setenta hasta hoy día. Esta última se interesa por la “fiscalidad” y “materialidad” de los movimientos. En la actualidad (danza contemporánea) se puede hablar de la coexistencia de una pluralidad de estilos. Véase Friederike Lampert, *Tanzimprovisation: Geschichte-Theorie-Verfahren-Vermittlung* (Bielefeld: Transcript, 2007).

2. La transitoriedad de la danza ha dado origen a un mito de su no discursividad. Sin embargo, esta postura ampliamente representada en las consideraciones teóricas sobre la danza ha sido claramente criticada en los últimos años. En primer lugar, porque sólo permite una interpretación metafórica sobre la danza que no considera la materialidad y corporeidad de esta misma. Véase Sabine Huschka, *Merce Cunningham und der moderne Tanz: Körperkonzepte, Choreographie und Tanzästhetik* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000), 18. En segundo lugar, porque ignora la influencia del lenguaje y del discurso en la percepción misma de la danza. Véase Christina Thurner, *Beredete Körper-bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten* (Bielefeld: Transcript, 2009), 9.

3. Véase Mónica Alarcón, “Einführung in die Philosophie des Tanzes”, en *Philosophie des*

alguna, la importancia que ha ganado el tema del cuerpo a partir del *body turn*⁴ en los años ochenta y el reconocimiento académico de una disciplina relativamente reciente denominada “teoría de la danza”⁵.

El cuerpo, lejos de concebirse como algo claro y distinto, como lo pretendía Descartes, se presenta hoy día complejo y ambiguo.⁶ Sobre todo los estudios de género han puesto en evidencia la contradicción entre una consideración esencialista de este mismo y una constructivista.⁷ Sin embargo, aun aceptando la influencia cultural en la performatividad corporal, queda la duda de si el cuerpo humano posee una forma de actividad propia en el proceso mismo de su materialización o si es simplemente un sustrato pasivo.⁸ Más allá de concepciones contradictorias que determinan al cuerpo como discurso o como naturaleza, es necesario reconocer su complejidad y abordarla desde diversas perspectivas pues: “El cuerpo es plural y contiene múltiples dimensiones”⁹.

Desde esta perspectiva es necesario aclarar a qué cuerpo nos referimos en la danza y el aporte específico de esta consideración para una fenomenología del mismo.¹⁰ El cuerpo en la danza es uno en movimiento, en acción. De esta manera

Tanzes. Eine interdisziplinäre Reflexion des Tanzes. Reader des Denkfestivals, eds. Miriam Fischer y Mónica Alarcón (Friburgo: FWPF, 2006), 7-12.

4. Véase *Body Turn: Perspektiven der Soziologie des Körpers und des Sports*, ed. Robert Gugutzer (Bielefeld: Transcript, 2006).

5. El reconocimiento académico de los estudios teóricos sobre danza varía de país en país. Mientras que en los de habla inglesa los “estudios de danza” (*dance studies*) ya se habían reconocido a partir de los años setenta, éstos se establecieron en Alemania apenas en 2003. Lamentablemente no tengo información certera sobre el reconocimiento académico de los estudios de danza en países de habla hispana. Sé por contacto directo que hay mucho interés sobre todo en España, México, Chile y Argentina. Los “estudios de danza” analizan especialmente la historia de la danza, el vocabulario de los movimientos y su puesta en escena, las diferentes formas de notación y su estética respectiva.

6. Véase Mónica Alarcón, *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009), 1-2.

7. Judith Butler, *Körper von Gewicht: die diskursiven Grenzen des Geschlechts*, trad. Karin Würdemann (Fráncfort del Meno: Suhrkamp 5, 2007).

8. Véase Nina Degele y Sigrid Schmitz, “Embodying—ein dynamischer Ansatz für Körper und Geschlecht in Bewegung”, en *Gendered Bodies in Motion* (13-39), eds. Nina Degele, Sigrid Schmitz *et al.* (Opladen [u.a.]: Budrich UniPress, 2010).

9. Dorothee Legrand, Thor Grünbaum *et al.*, “Dimensions of Bodily Subjectivity”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8, núm. 3 (2009): 280. El texto original dice: “The body is plural; it harbors multiple dimensions” (trad. Emilie Carreón).

10. La supuesta contradicción entre fenomenología y danza es especialmente cuestionable a partir de la danza posmoderna. Así como lo expresa Sally Banes en su libro *Terpsichore*,

la danza permite abordarlo a partir de su *energeia*.¹¹ De forma introductoria se puede decir que la danza es una forma de automovimiento¹² que favorece (en algunos estilos) una experiencia “no-cosificadora” del cuerpo físico.¹³ La relación de la bailarina¹⁴ durante su movimiento con este mismo se puede considerar como un tipo de “reflexión sensible” en el sentido de que ella “se da cuenta” (*aware*) de sus movimientos durante su ejecución sin necesidad de una reflexión explícita.¹⁵ En la danza el cuerpo se presenta no sólo como una cosa más en el espacio (*res extensa*), sino que mediante sus movimientos desarrolla una forma de temporalidad propia.¹⁶ Estas consideraciones acerca del movimiento en la danza no se agotan en explicarla, tampoco en una aproximación

muchas de las “coreografías” posmodernas eran más bien investigaciones filosóficas (fenomenológicas) acerca de la danza (véase Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance* (Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press, 1987), 15-16.

11. El concepto de *energeia* fue introducido por Aristóteles. *Energeia* puede traducirse y entenderse como “acto” a diferencia de algo que no está en acto, sino en “potencia” (*dynamis*). *Dynamis* quiere decir la posibilidad o disposición de actualizar (realizar) un acto determinado. Por ejemplo la capacidad del escultor de hacer una escultura. Si la está trabajando, pone en marcha esta posibilidad y entonces ya no es potencia, sino acto. *Dynamis* y *energeia* son dos conceptos opuestos, pero que se complementan uno con otro. El concepto de *energeia* de Aristóteles ha tenido y tiene aún mucha influencia en la filosofía. En este lugar no es posible exponer la complejidad de este concepto en su obra ni desarrollar su recepción en la filosofía posterior. Para ello véase entre otros Max Jammer y Marc Lange, “Energy und Energy (Addendum)”, en *Encyclopedia of Philosophy*, ed. Donald M. Borchert, 2 (Detroit: McMillan Reference, 2006), fig. 3, 225-234 y 234-237.

12. Véase Bernhard Waldenfels, “Der Leib und der Tanz”, en *Der Tanz in den Künsten 1770-1914*, eds. Achim Aurnhammer y Günter Schnitzler (Friburgo, Berlín y Viena: Rombach, 2008), 13-32.

13. Véase Dorothee Legrand y Susanne Ravn, “Perceiving Subjectivity in Bodily Movement: the Case of Dancers”, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8, núm. 3 (2009): 389-408.

14. En este artículo se usará, por razones de estilo, alternadamente sólo un sustantivo a la vez, pero debe entenderse que siempre puede tener un género u otro.

15. Esta reflexión sensible en términos husserlianos es consciente, aunque con conciencia implícita, pasiva, no activa y ocurre en todo momento, incluso cuando el cuerpo está quieto. En este lugar quiero agradecer al filósofo Antonio Zirión por este comentario. Véase Mónica Alarcón, “Kinästhetisches Bewusstsein und sinnliche Reflexion in Tanz”, *Studia Phaenomenologica. Phenomenon of Body/Phenomenology of Embodiment* XII (2012): 253-262.

16. Véase entre otros: Maxine Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory”, *Theoria et Historia Scientiarum* 7, núm. 1 (2003): 69-92; Rudolf von Laban, *Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes* (Wilhelmshaven: Florian Noetze, 1991); Erwin Straus, *Vom Sinn der Sinne: ein Beitrag zur Grundlegung der Psychologie* (Berlín: Springer, 1956); Hermann Schmitz, “Leibliche Bewegung auf dem Grund der Zeit”, en *Philosophie des Tanzes*, 18-30.

estética acerca de la misma, sino que permiten ahondar en el fenómeno del cuerpo humano como un centro de actividad propia:

Lo que nos ofrece este número especial [de la revista] acerca del arte de la danza como un arte formado y ejecutado es la oportunidad de examinar con suma profundidad la fenomenología del carácter espacial, temporal y energético del automovimiento, en otras palabras, la dinámica de la *experiencia cinestética*.¹⁷

Para Maxine Sheets-Johnstone tanto la temporalidad como el movimiento y el estar animado son parte de un solo fenómeno. El análisis de estos temas está relacionado para la filósofa con el tema de la autotemporalización y la autoafección de la subjetividad humana. El cuerpo táctil-cinestésico-afectivo es la base para la experiencia de los que ella denomina “sentimientos cinestéticos” que determinan nuestros movimientos y la interacción con el mundo de una forma dinámica.¹⁸

En este artículo se propone un diálogo entre fenomenología y teoría de la danza, así como entre teoría y práctica. Este intercambio entre las disciplinas conlleva no solamente la elaboración de una fenomenología de la danza, sino también una renovación de la fenomenología misma, en cuanto pensamos y creamos un lenguaje no sólo sobre la danza sino *con* la danza. El punto de partida de estas indagaciones es la fenomenología como la concibió Edmund Husserl, y su elaboración posterior en las obras de Maxine Sheets-Johnstone, Elizabeth Behnke, Mădălina Diaconu y Natalie Depraz, entre otras. El interés por esta corriente de pensamiento radica en la importancia que la fenomenología le reconoce a la experiencia (primera persona singular) y en la elaboración de una teoría de la corporalidad que considera la importancia del movimiento en la constitución de las cosas y del mundo. Según Mădălina Diaconu, lo que hace falta urgentemente en las investigaciones fenomenológicas actuales

17. Maxine Sheets-Johnstone, “From Movement to Dance”, *Phenomenology & the Cognitive Sciences* 11, núm. 1 (2012): 41. El texto original en inglés dice: “What this special issue on the art of dance as a formed and performed art provides us is indeed the opportunity to examine in rarified depth the phenomenology of the spatial, temporal, and energetic character of self-movement, or, in other words, the dynamics of ‘kinesthetic experience.’” (trad. Emilie Carreón, énfasis de la autora).

18. Véase Maxine Sheets-Johnstone, “Essential Clarifications of ‘Self-affection’ and Husserl’s ‘Sphere of ownness’: First Steps Toward a Pure Phenomenology of (Human) Nature”, *Continental Philosophy Review* 39, núm. 4 (2006): 361-391.

acerca del movimiento es la reflexión sobre la forma (*wie*) en que se realiza un “movimiento desinteresado”. Este último debe entenderse no como una manifestación pura de la vida, tampoco como una sobreabundancia de la fuerza vital, sino como la expresión de una armonía sentida propioceptivamente entre el cuerpo vivo y el mundo que le rodea, así como la concibió, por ejemplo, el bailarín y coreógrafo Rudolf von Laban.¹⁹

Habitus, técnica, memoria

El cuerpo en la danza no es un cuerpo natural, sino que se transforma por el ejercicio diario.²⁰ Por esta razón es considerado en diferentes estilos de danza como un *instrumento*. Sin embargo se trata de uno muy especial, pues no se puede separar de la bailarina y por tanto no se deja reducir a un instrumento como cualquier otro. Esta compenetración entre danza y danzante la formuló Yeats hace algunos años en una simple pregunta: ¿cómo podemos distinguir al bailarín de la danza?²¹ Con los conceptos de Gabriel Marcel se puede decir que la bailarina no sólo tiene un cuerpo sino que *es* su cuerpo y que por tanto éste no puede ser del mismo orden que los otros, sino que constituye la condición necesaria para todo otro posible tener.²²

19. Véase Mădălina Diaconu, “Bewegung und Berührung zum Verhältnis von Kinästhesen und Taktilität in der Phänomenologie und in der Tanztheorie”, *Studia Phaenomenologica*, núms. 3-4 (2003): 250 y 256.

20. La estética de la danza moderna se caracteriza por poner en escena un cuerpo expresivo, natural y animado. A pesar de que este estilo de danza es artístico y se presenta frente a un público, pretende encarnar la naturalidad de las leyes del cuerpo en movimiento, lo cual en sí es una contradicción. Esta propuesta olvida que el cuerpo en la danza está sujeto siempre a estructuras de poder y a la influencia de determinados discursos. En este caso es evidente que con la identificación de cuerpo y naturaleza (mujer), este estilo reafirma una vez más la conocida dicotomía entre racionalidad y corporalidad, así como entre masculinidad y femineidad (véase Susan Manning, *Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman* (Berkeley [e.o.]: University of California Press, 1993), 27-46 y Sally Banes, *Dancing Women* (Londres: Routledge, 1998), 123-167.

21. William Butler Yeats, *Among School Children*, 1928, <http://rpo.library.utoronto.ca/poems/among-school-children>, consultado el 20 de marzo de 2015. El texto en inglés dice: “How can we know the dancer from the dance?” (trad. de la autora).

22. Gabriel Marcel, *Sein und Haben* (Padernborn: Schöningh, 1954), 34-36. A pesar de su importancia, en este artículo no se desarrollará el tema de la reificación en la danza. Mismo que ha sido tratado en la teoría de la danza especialmente en la crítica ejercida al ballet. A este

En el aprendizaje de todo estilo de danza el bailarín no tiene que ver solamente con el entrenamiento de su propio cuerpo, sino también con un ideal de corporalidad al cual trata de asemejarse. Dependiendo del estilo que quiera aprender, se familiarizará con un cierto lenguaje de movimiento. Lo que en un inicio causaba dificultades y se podía realizar sólo con mucho esfuerzo y concentración se convertirá cada vez más en algo familiar y fácil de ejecutar. Un estilo de danza determinado se volverá una especie de “segunda naturaleza”.²³ Con base en la teoría del “habitus” de Bourdieu,²⁴ Friederike Lampert propone usar el concepto de “cuerpos habitualizados” en la danza. Para Bourdieu, el cuerpo individual no puede considerarse independientemente de una cultura y una sociedad. Al contrario, éste encarna estructuras externas en la repetición de un acto una y otra vez. A pesar de su naturaleza de índole duradera, los “habitus” no son inmutables, sino flexibles.²⁵ La aplicación de esta teoría de Bourdieu a la danza permite pensar la individualidad del bailarín insertada en determinadas normas o ideales sociales y rompe con la dicotomía naturaleza/cuerpo *versus* cultura. Sin embargo, en su concepción de los “habitus” falta la dinámica propia del cuerpo en movimiento. Por esta razón tiene sentido complementar el concepto de “habitus” con el de memoria cinestésica de Maxine Sheets-Johnstone. Ambos pueden entenderse como una forma de memoria “corporal”. Esta última se refiere a una forma implíci-

último se le ha acusado de ejercer un dominio técnico sobre el cuerpo y por tanto de reducirlo a una máquina corporal. Esta interpretación del ballet ha llevado a una consideración un tanto progresista de la historia de la danza como si el ballet hubiera sido superado por formas más humanas de danza y no hubiese considerado las modificaciones dentro del ballet mismo y su propio discurso. Véase Huschka, *Merce Cunningham und der moderne Tanz*, 143-205. Una perspectiva un tanto diferente sobre este tema la ofrece Malda Denana en su libro *Ästhetik des Tanzes. Zur Anthropologie des tanzenden Körpers* (Transcript: Bielefeld, 2014). La autora parte de la diferencia, mejor dicho de la ruptura entre tener un cuerpo y ser “mi” cuerpo para interpretar la danza como instrumento y expresión a la vez. En su búsqueda del movimiento perfecto, *Marionettentheater*, de Heinrich von Kleist, sirve a la autora como referencia a la que recurre repetidamente en sus argumentaciones. Con base en Plessner, Scheler y Cassirer entre otros, Denana consigue formular una teoría filosófica coherente acerca de la danza en la que considera lo específicamente humano de este arte en relación con la artificialidad e instrumentalización del propio cuerpo.

23. Véase Gerhard Funke, *Gewohnheit*, Archiv für Begriffsgeschichte, t. 3 (Bonn: Bouvier, 1958), 12-19.

24. Pierre Bourdieu, *Die feinen Unterschiede, Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*, trad. Bernd Schwibs (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 1982), 255.

25. Véase Lampert, *Tanzimprovisation*, 118-126.

ta de memoria que se halla entrelazada con formas de experiencia corporales y que se diferencia de la explícita que incluye tanto la memoria semántica como la episódica.²⁶ Sheets-Johnstone explica la memoria cinestésica en la danza de la siguiente manera:

Recordar cualquier cosa, después de todo, es haberla aprendido. Por consiguiente, lo que la bailarina recuerda es lo que ha aprendido cinestésicamente. Dicho de manera más enfática, puesto que la danza es una cuestión de movimiento, la memoria de un baile de una bailarina no puede estar basada sino en su experiencia cinestésica del movimiento que constituye la danza.²⁷

Un cuerpo entre otros cuerpos

El propio cuerpo puede verse, tocarse, olerse, empujarse, entre otros, como las otras cosas. Igualmente puede calentarse, como la silla sobre la que estoy sentada, por los rayos del sol. El cuerpo es una realidad material que mantiene en cuanto tal una relación causal con los otros cuerpos.²⁸ Sin embargo, éste no sólo “padece” influencias externas sino que como órgano de percepción y de movimiento posee una forma de espontaneidad (actividad) propia que lo diferencia de las otras cosas y lo convierte en *mi cuerpo*: fuente y origen de la experiencia propia de un yo encarnado y del mundo material.

26. Véase Mónica Alarcón, “La inversión de la memoria corporal en danza”, *A Parte Rei*, núm. 66 (2009): 1-7, <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon66.pdf> y *Body Memory, Metaphor and Movement*, eds. Sabine Koch y Thomas Fuchs (Ámsterdam [e.o.]: Benjamins, 2012).

27. Maxine Sheets-Johnstone, “From Movement to Dance”, 47. El texto original dice: “To remember anything, after all, is to have learned it to begin with. Accordingly, what the dancer remembers is what she has kinesthetically learned. More emphatically put, since dance is a matter of movement, the memory of a dance by a dancer cannot be grounded in anything other than in her/ his kinesthetic experience of the movement that constitutes the dance” (trad. Emillie Carreón).

28. El idioma alemán diferencia entre los conceptos de *Leib* y *Körper*. El cuerpo entendido como algo material y que está sujeto en cuanto tal a una relación causal con otros cuerpos, es denominado *Körper*. El cuerpo vivido (subjetivo) es entendido como *Leib*. (Véase Thomas Fuchs, “Zwischen Leib und Körper”, en *Leib und Leben: Perspektiven für eine neue Kultur der Körperlichkeit*, eds. Markus Knaup y Martin Hähnel (Darmstadt: WBG, 2013) 82-93. Mientras en la fenomenología se mantiene esta diferencia conceptual, en otras disciplinas, como por ejemplo en los estudios de teatro y de danza, se habla simplemente de cuerpo.

El cuerpo del bailarín es un cuerpo entre otros, como éstos está regido por las leyes de gravedad, inercia y roce que determinan todo movimiento de los cuerpos en el espacio. Sin embargo, el bailarín no es sólo movido, a diferencia del movimiento de una hoja mecida por el viento, sino que “se deja” mover y se mueve a sí mismo. Por eso la danza es una forma de automovimiento. El bailarín *baila* con estas fuerzas, ha aprendido a entablar un diálogo corporal con ellas mediante la tensión, relajación y postura de su cuerpo. La doble constitución del cuerpo como material y vivencial confronta al bailarín no sólo con el mundo de la estética, expresión y creación subjetiva sino también con la materialidad definida de los cuerpos en movimiento. La fuerza de gravedad sostiene, carga y es el punto de referencia al que siempre se vuelve. La posición del cuerpo es siempre en relación con la tierra y la fuerza de gravedad determina el abajo a partir del cual se establece todo arriba. En sus movimientos el bailarín es lanzado a un mundo al que no sólo señala y da significado, sino al cual él mismo pertenece y de cuyas leyes no se puede librar fácilmente: por más alto que salte vuelve siempre a la tierra. Sin embargo, este ser determinado no es simplemente pasivo, sino que pasa a ser parte de la experiencia del propio cuerpo, constituye más bien una prolongación del mismo (*einverleiben*) que se halla enraizado, sujeto y mecido por estas fuerzas: ésa es la experiencia de *su* cuerpo, es el elemento en el y con el cual se mueve. El pie de la bailarina no soporta todo el peso del cuerpo, una parte asume la tierra. Pongamos como ejemplo una pirueta, el cuerpo de la bailarina se tensa y construye una figura recta, en lo posible una línea vertical. Para ello se enraiza en la tierra y se eleva al cielo al mismo tiempo. Al iniciar el movimiento, dobla las rodillas para tomar impulso (*plié*) y empieza a girar mientras se eleva (*relevé*), retirando una pierna del suelo y apoyándola en la otra. Para girar, empuja el pie seguido por los movimientos del torso, de los brazos y cabeza que mantienen la vertical y apoyan el girar del pie sobre sí mismo, dibujando una especie de espiral en movimiento con las diferentes partes de su cuerpo. Si mantiene el eje, da el ímpetu necesario y se relaja; la bailarina tendrá la sensación de que gira y “es girada”. Tiene la intención de girar, conoce las posturas y el impulso necesario para ello. Al mismo tiempo hay una especie de actividad pasiva en el sentido que permite actuar, que se entrega por ejemplo a la fuerza de gravedad, a la inercia y al roce que codeterminan el movimiento.

En este ejemplo es posible experimentar la materialidad, la fisicalidad del mundo y del propio cuerpo como una cosa más en el mundo (*Körper*) vinculado, incorporado, prolongado en la experiencia animada del propio cuerpo

como mío (*Leib*). En la experiencia del objeto más cercano a nosotros mismos, nuestro propio cuerpo, experimentamos las dinámicas y fuerzas que le dan forma y movimiento en el espacio, las cuales actúan no sólo en la experiencia del mismo, sino que es posible reconocerlas en todo, también en las piedras, los ríos y las manzanas. En este sentido se podría hablar de una empatía corporal-cinestésica que reconoce dinámicas en todas las formas y movimientos. Previo a la constitución de “cosas” encadenadas a un orden de causa y efecto, antes de ser lanzados en el mundo de los “útiles”,²⁹ nos encontramos formando parte de un mundo “animado” donde espacio y tiempo están entrelazados.

La estética del cuerpo que cae: contacto-improvisación

Newton descubrió la fuerza de gravedad cuando una manzana le cayó en la cabeza. A partir de este momento elaboró la teoría, vigente hasta hoy, de las tres fuerzas físicas que rigen el movimiento de los cuerpos en el espacio. Lo que él nunca entendió del todo es cómo se siente ser la manzana. Más o menos con estas frases empieza un documental sobre un estilo de danza denominado *contacto-improvisación* que surgió en Estados Unidos y Europa en los años setenta, que fue concebido y realizado por los mismos protagonistas.³⁰ Especialmente interesante en este estilo es que los bailarines no parten de un determinado vocabulario de movimiento, sino más bien de la necesidad física que surge del cambio del centro de gravedad debido al contacto de un cuerpo con otro cuerpo. El iniciador de este estilo es Steve Paxton, quien dice al respecto:

Contacto-improvisación es un estudio de física, se trata de acción y reacción, de las leyes de Newton. Sin embargo, no somos meros observadores de acontecimientos físicos, somos las manzanas mismas de Newton, se trata de experimentar cómo se siente ser esas manzanas.³¹

29. Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tubinga: Niemeyer, 1986 [1926], 18a edición), 66-88.

30. *Fall after Newton* es un video producido por los mismos protagonistas de contacto-improvisación, entre ellos Steve Paxton, Nancy Stark Smith y Lisa Nelson, que muestra el desarrollo y principios de contacto-improvisación desde 1972 hasta 1983. El video, comentado por Steve Paxton, muestra entre otras la obra *Magnesium* considerada como el inicio de contacto-improvisación en 1972. Un fragmento de este video puede verse en la página web de *Contact Quarterly Magazine*: <http://www.contactquarterly.com/videos/FallAfterNewton.mov>.

31. Citado por Franklin en Eric Franklin, *Tanz-Imagination. Das Handbuch für Training*

Este documental comienza con la “danza” de un hombre (Steve Paxton) y una mujer (Nancy Stark Smith). Los dos visten ropas más bien deportivas y el lugar se asemeja más a un gimnasio que a un escenario. El bailarín se encuentra de pie girando y la mujer está literalmente “atravesada” en posición horizontal a la altura del pecho del hombre, tomada con el brazo izquierdo del cuello del bailarín, mientras éste la sostiene con los brazos. El bailarín gira sobre su propio eje en círculos pequeños, rápidos, dibujados por el radio del tamaño de sus pies y el espacio que éstos necesitan para hacerlo. La figura se asemeja a una cruz tridimensional compuesta por dos cuerpos unidos como si fueran uno solo en su movimiento. El brazo derecho de la bailarina prolonga la línea horizontal de esta figura más allá de su cabeza extendiéndose en el espacio. El contacto con el cuerpo del bailarín es con el torso, las piernas de la bailarina mantienen la línea horizontal que al igual que el brazo derecho están libres en el aire, sostenidas más bien por la fuerza centrípeta. Mientras giran, el cuerpo de la bailarina da vueltas como una hélice en torno al cuerpo del bailarín y de alguna manera con el impulso del movimiento termina en un momento de espaldas sosteniéndose, equilibrándose con la cintura, de espaldas, en el hombro derecho del bailarín. Hay una pequeña pausa, el bailarín deja de girar, abre los brazos, ella se deja caer hacia adelante, pende literalmente del hombro del bailarín. Las piernas de ella señalan en dirección al techo, la cabeza hacia el piso, y dibujan una línea transversal que contrasta con la línea horizontal del cuerpo del hombre. Él da unos pasos hacia la izquierda en forma de medio círculo de radio bastante más amplio que los anteriores y levanta por un momento el brazo derecho, con ello parece evitar que el peso del cuerpo de la bailarina la lance abajo y ruede hasta el piso. Se desplaza un poco para cambiar repentinamente de dirección hacia la izquierda mientras ella gira sobre su propio eje apoyada en el hombro del bailarín cambiando la postura. Ella pende ya no de espaldas, sino con la parte delantera del cuerpo, con el estómago, él la sujeta un momento para soltarla de nuevo mientras giran esta vez más lento, cambiando continuamente los puntos de contacto de los cuerpos. Él apoya los movimientos con los brazos, cabeza o manos pero de una manera que permite que éstos continúen, es como si no sujetara un peso sino más

und Bühne (Kirchzarten: VAG Verlag, 2002), 82. El texto en alemán dice: “Kontakt Improvisation ist eine Studie in Physik, es geht um Stoß und Rückstoß, Gewicht und Reaktion, um die Newtonschen Gesetze. Wir sind aber nicht Beobachter physikalischer Ereignisse, wir sind Newtons Äpfel selbst, es geht darum, wie es sich anfühlt, solche Äpfel zu sein” (trad. de la autora).

bien diera los impulsos o toques necesarios para mantener un equilibrio siempre en peligro, y facilitar así el flujo del movimiento. Ella pende una vez más del hombro de él y parece enrollarse y resbalarse (como una bufanda) a lo largo del cuello, hombro, torso tanto al subir como al bajar. Se ve muy relajada, confiada, pero no es del todo pasiva. Parece que estuviera a punto de caer o cayendo continuamente pero sujeta en su caída por diferentes partes del cuerpo del bailarín que la sostienen pero no para detenerla, sino para mantenerla en movimiento. En algún momento él se afianza con las piernas de los hombros de la bailarina quien apoya esta postura sujetando las piernas del bailarín con las manos y brazos mientras giran para que los dos cuerpos no se separen. De pronto la bailarina devuelve las piernas del bailarín al piso, con un pequeño impulso hacia abajo, ambos bailarines “caen” y ruedan en el piso separándose un momento para encontrar de nuevo otros puntos de contacto, esta vez en el piso, con los pies, espaldas, brazos y miradas y continuar con esta danza de contacto, fuerzas y movimiento de dos cuerpos que se encuentran en un tiempo y espacio determinados. Durante sus movimientos apenas se miran, es como si estuvieran absortos en el movimiento mismo buscando cada vez un equilibrio en el peligro, en la caída, en el roce y en la pausa. Tocan una música corporal con la fibra de sus reflejos de tal manera que en esta fisicalidad propia del movimiento surge una determinada estética.

Contacto-improvisación fue desde su inicio un fenómeno grupal, muchos de los bailarines vivían y bailaban juntos y parecían encarnar de esta manera los ideales de los años sesenta y setenta en su búsqueda de libertad y vida comunitaria. Las bailarinas experimentaban con nuevos aspectos y posibilidades en la composición y comprensión del movimiento. Además aspiraban a una forma de trabajo más democrática entre, por ejemplo, coreógrafas y bailarinas, profesores de danza y alumnos, entre otros. Una obra de arte individual dentro de esta estética resulta fuera de lugar. Pues lo realmente creativo acontece en una experiencia compartida que produce algo nuevo y no plasma tan sólo las ideas y deseos de una sola persona. Esta creación conjunta que deja aparecer lo novedoso, más allá de los egos individuales, sólo es posible si ninguno de los participantes trata de imponer su idea y manipular al resto. Sin embargo, esto no quiere decir que no sea viable una experiencia de la propia individualidad, al contrario se trata de una vivencia personal que no está determinada exclusivamente por el “yo” (ego). La inmersión de la conciencia en esta experiencia física es el inicio de una danza que no responde a estructuras predeterminadas sino que surge en el aquí y ahora de la experiencia com-

partida. En este sentido el origen del movimiento no es una idea preconcebida, tampoco un sentimiento, sino más bien la percepción táctil-cinestésica de sí mismo, de los otros e indirectamente de todo lo que nos rodea. Dejar que el movimiento acontezca no quiere decir pasividad. En realidad se trata de una actividad en la pasividad o viceversa que Steve Paxton explica de la siguiente manera. Se usarán las siguientes abreviaciones: los elementos activos (A), los elementos pasivos (P), demanda (D) y respuesta (R).

Uno puede levantar al otro (AD y PR). Uno puede caer de manera que el otro lo tenga que capturar (PD y AR). Uno puede intentar levantar a otra persona y encontrar la energía traducida de manera que él/ella sea levantado/a (AD y AR), etc. Pero todo esto tiene que ver con la intención, que debe ser mínima, y la sensación de la intención, que debe ser máxima. Cuanto más se entienden las formas, más se convierte la cooperación en el tema principal, y “ésta” se define por el equilibrio de las inercias, *momenta*, psicologías y espíritus de los participantes.³²

Contacto-improvisación rompe con los cánones estéticos (danza clásica y moderna) y con los patrones de género en la danza vigentes hasta esa fecha en el sentido de que éstos no determinan la forma, los papeles ni la calidad de los movimientos. La intención de contacto-improvisación era trabajar desde la perspectiva interna, independientemente de si se veía bonito o feo. Nancy Stark Smith explica al respecto:

estábamos trabajando desde el interior de éste [movimiento], sin considerar nada más. Lo importante era la sensación, y no especialmente el estilo, la psicología, la estética, el teatro, las emociones. El proceso se simplificó realmente para concentrar nuestra práctica en los aspectos físicos de la obra, de tal manera que pudiéramos averiguar qué era posible, y no algo que se viera agradable.³³

32. Paxton citado por Novack en Cynthia J. Novack, *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture* (Madison: University of Wisconsin Press, 1990), 182. El texto original dice: “One may lift the other (Ad & Pr). One may fall so the other must catch (Pd & Ar). One may attempt to lift and find the energy translated so s/he is lifted (Ad & Ar), etc. But this all has to do with intent, which should be minimal, and the sensing of intent, which should be maximal. The more the forms are understood, the more cooperation becomes the subject — an ‘it’ defined by the balancing of the inertias, momentums, psychologies, spirits of the partners.” (trad. y énfasis en el texto de la autora).

33. Stark Smith citada por Novack en *Sharing the Dance, Contact Improvisation and Ameri-*

¿Qué significa trabajar desde el interior del propio movimiento? Un movimiento, más aún una danza con otros, es algo exterior, acontece en el tiempo y el espacio. La interioridad a la que se refiere Nancy Stark Smith es una determinada forma de percepción. Para decirlo brevemente, si miramos nuestro cuerpo en el espejo como solemos hacerlo en clases de ballet estamos corrigiendo nuestras posturas y movimientos “desde fuera”. En contacto-improvisación no predomina la vista, es más, los bailarines apenas miran y practican más bien una visión no fija, dirigida a algo determinado, sino más bien suave y abierta a todo lo que está alrededor, se podría decir incluso difusa. El interior al que se refiere Stark Smith se puede interpretar como una forma háptica-cinestésica de percibir el propio cuerpo en movimiento en contacto con otro y lo que está alrededor.³⁴

La distinción fenomenológica entre cuerpo inerte y cuerpo animado se lleva en este estilo a sus extremos. Sin embargo, esta diferencia, tan importante en la fenomenología, no muestra en la experiencia de contacto-improvisación delimitaciones tan claras como en los conceptos. Es más, se puede decir que existe una cierta continuidad e incluso asimilación del cuerpo inerte en uno animado.³⁵ De esta manera el cuerpo una vez más se muestra como algo

can Culture, 68. El texto en inglés dice: “But we were working from the inside of it, not working relative to anything else. The focus was on sensation, not particularly on style, on psychology, on aesthetics, on theatre, on emotions. It was really pared down so that we could deepen our practice of the physical aspects of the work, so that we could find out what was possible instead of what looked nice.” (trad. de la autora).

34. A pesar de que en todo estilo de danza actúan diferentes sentidos a la vez y por esta razón se puede hablar de sinestesia en la danza en general, en la estética de uno u otro estilo se le puede dar más importancia a un determinado sentido. Por ejemplo, en ballet, la visión y en contacto-improvisación, el sentido háptico-cinestésico. Véase Huschka, *Merce Cunningham und der moderne Tanz*, 68-70.

35. Un buen ejemplo de la comprensión y experiencia del cuerpo físico como animado, como parte de lo vivo, es el método desarrollado por Bonnie Brainbridge-Cohen denominado Body-Mind Centering que aquí puede mencionarse debido a la afinidad y larga cooperación entre Brainbridge-Cohen con los pioneros de contacto-improvisación. Una de las tesis principales de Brainbridge-Cohen es que cada célula del cuerpo está traspasada, impregnada por conciencia o inteligencia y que somos capaces de entrar en contacto (experimentar) con estos “sistemas”. Durante 1980 y 1992 Brainbridge-Cohen escribió regularmente artículos para la revista *Contact Quarterly Dance Journal* cuyas editoras eran Lisa Nelson y Nancy Stark Smith. El primer libro sobre Body-Mind Centering consiste en gran parte en una recopilación de estos artículos y éste fue a su vez editado por Lisa Nelson y Nancy Stark Smith. Véase Bonnie Brainbridge-Cohen, *Sensing, Feeling, and Action. The Experiential Anatomy of Body-Mind Centering* (Northampton, Massachusetts: Contact Editions, 1993).

“intermedio” que no pertenece exclusivamente al ámbito de lo físico pero tampoco al puramente mental o espiritual.³⁶ A pesar de este interés en la fisicalidad del movimiento en contacto-improvisación, que pareciera excluir todo tipo de modelos o estéticas determinadas, es posible reconocer cierto ideal de corporalidad. Éste puede denominarse como el prototipo de un cuerpo sensible-responsivo. Sobre este último se podría agregar además que es inteligente, contrario al sujeto cartesiano encerrado en los límites de su conciencia que se domina a sí mismo, a los otros y a la naturaleza. Contacto-improvisación es la práctica de una comunicación democrática-sensible entre las personas que asimismo se reconocen como parte de un mundo compartido.³⁷

El cuerpo inteligente y creativo en acción: danza-improvisación

En el desarrollo de la danza moderna a principios del siglo xx, en su búsqueda de un cuerpo “natural y espontáneo”, a diferencia del cuerpo etéreo del ballet,³⁸ la improvisación se convirtió en una herramienta importante para la creación e investigación de nuevas formas de movimiento.³⁹ Sin embargo, no se impro-

36. Véase Alarcón, *Die Ordnung des Leibes, eine tanzphilosophische Betrachtung*.

37. En este texto lamentablemente no se puede analizar con detalle este estilo y en caso de que fuera de interés, para una perspectiva fenomenológica véase Elizabeth Behnke, “Contact Improvisation and the Lived World”, *Studia Phaenomenologica* 3 (2003): 39-61. Para mayor información sobre contacto-improvisación véase: <http://www.contactquarterly.com/index.php>.

38. La danza moderna se define a sí misma en su antítesis con el ballet. Esta yuxtaposición es la puesta en escena de un cuerpo de baile “expresivo”, que quiere prescindir de la regulación geométrica de ballet clásico. La danza moderna se divide en la *nueva danza libre*: Loie Fuller (1882-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth St. Denis (1879-1968), la *danza expresionista alemana*: Rudolf von Laban (1879-1958), Mary Wigman (1886-1973), y la *danza moderna americana*: Martha Graham (1894-1991), Doris Humphrey (1895-1958). El término “moderno” se refiere al movimiento artístico y literario de finales del siglo xix. La modernidad en la danza se inicia de forma tardía en comparación con las innovaciones en la literatura, el teatro y las artes visuales. Sólo con la aparición de Loie Fuller en París en 1892 se puede hablar realmente de la danza moderna. Véase Alarcón, *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*, 53.

39. Improvisación no es realmente un *novum* dentro de la historia de la danza. En las tempranas danzas del *Quattrocento* que surgieron en las cortes italianas al inicio del Renacimiento ya se pueden reconocer “improvisaciones”. Véase Alarcón, *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*, 76. En este artículo nos concentraremos especialmente en la danza contemporánea actual y remitiremos brevemente a sus orígenes en la danza moderna.

visaba en el escenario, esto estaba más bien restringido a ser un método de aprendizaje para intensificar la sensibilidad corporal o bien para reunir “material de movimiento” dentro de las clases de danza. Es recién con la denominada danza posmoderna en los años setenta cuando se empezó a improvisar en el escenario y los espectadores asistían a un proceso, a una obra de la cual no se sabía cómo se iba a desarrollar y menos aún terminar.⁴⁰ En estas presentaciones tenían un papel muy importante el azar y la espontaneidad de los bailarines/actores. A partir de los años ochenta y noventa hasta nuestros días con la así llamada, danza contemporánea, se puede apreciar un creciente interés por la improvisación y sus posibilidades en el escenario. Incluso ha pasado a formar parte hoy día de sistemas coreográficos contemporáneos tan importantes como por ejemplo los de William Forsythe, Amanda Miller y Jonathan Burrows.⁴¹

El empleo de improvisación en la danza trata de romper con lo conocido (hábitos, memoria) para explorar de manera sistemática movimientos y situaciones nuevas. Porque el pasado es renovado continuamente y el futuro es incierto, este estilo en especial se presta para analizar la temporalidad en la danza.⁴² Se puede decir que este tipo de danza se compone en el momento mismo en que va apareciendo, su modo de presentación coincide con el momento de su creación: “La improvisación es una forma de estar presente en el momen-

40. Como danza posmoderna se entiende en general un conglomerado de diferentes estilos de danza que surgieron en los años setenta influenciados por una forma de arte-acción denominada *Happening* en Nueva York. Sin embargo, el concepto de *danza posmoderna* es un concepto bastante discutido entre los especialistas en teoría de la danza. En realidad hay diferentes interpretaciones acerca de lo que es realmente *posmoderno* en este estilo. Incluso en cuanto a su inicio hay discrepancias. Para algunos autores la danza posmoderna empieza con Merce Cunningham mientras que para otros apenas algunos años más tarde con las presentaciones experimentales de danza en la iglesia Memorial Judson Church. Sally Banes incluso considera que las danzas posmodernas son en su esencia modernistas. Para más detalles sobre esta discusión y concepto véase Sabine Huschka, *Moderner Tanz. Konzepte, Stile, Utopien* (Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2002), 246-277.

41. Si bien se podía reconocer incluso en la danza posmoderna una clara demarcación entre los diferentes estilos de danza, en cuanto cada estilo “superaba” al anterior, predomina dentro de la danza contemporánea una cierta hibridez de estilos. Bailarines contemporáneos entrenan diversas técnicas de danza como ballet e improvisación y se espera de ellos una gran flexibilidad. Véase Lampert, *Tanzimprovisation*, 117-118.

42. Hay diferentes formas de improvisación en danza que en este artículo no pueden tratarse específicamente. Sin embargo, se puede decir que todas estas formas comparten la intención de crear movimientos nuevos a partir del “aquí” y “ahora”. Véase Lampert, *Tanzimprovisation*.

to, y la conciencia de ti mismo al interior de aquel momento desafía y afina tu presencia en cada momento subsecuente”.⁴³

La improvisación en la danza se entiende generalmente como opuesta a una coreografía en la cual todos los movimientos, temas, entre otros aspectos, están predeterminados.⁴⁴ Sin embargo, esto no quiere decir que la improvisación carezca de intención y se halle expuesta al azar. Al contrario, una improvisación exitosa depende en la mayoría de los casos del dominio y cálculo del azar. Este último desestabiliza lo conocido y rompe el flujo habitual de las preferencias personales. En caso contrario, según Lampert, la bailarina repite lo conocido y reafirma sus preferencias.⁴⁵ A diferencia de otras técnicas en la improvisación las bailarinas no aprenden un vocabulario determinado de movimientos, sino a crear danzas de forma espontánea. Así, el pasado se renueva continuamente y el futuro se mantiene en una incertidumbre provocada. Lo conocido y lo desconocido se encuentran para crear situaciones nuevas:

La improvisación nos impulsa a extendernos hacia, a expandirnos más allá, a extraernos de aquello que era conocido. Nos alienta o incluso nos obliga a ser “tomados por sorpresa”. Sin embargo, nunca podríamos lograr este encuentro con lo desconocido sin involucrar lo conocido.⁴⁶

43. Kent de Spain, “The Cutting Edge of Awareness: Reports from the Inside of Improvisation”, en *Taken by Surprise. A Dance Improvisation Reader* (27-40), eds. Ann Cooper Albright y David Gere (Connecticut: Wesleyan University Press, 2003), 27. El texto en inglés dice: “Improvisation is a way of being present in the moment, and your awareness of yourself within that moment both challenges and refines your presence in each subsequent moment.” (trad. Emilie Carreón).

44. La contraposición inicial entre improvisación y coreografía es difícil de mantener en la danza contemporánea. Formas híbridas de composición como por ejemplo “improvisación estructurada” o “coreografía momentánea” han acercado estas dos estéticas una a la otra. Lampert propone, basándose en el concepto de la obra de arte abierta de Eco, denominar a las coreografías obras de arte cerradas a diferencia de obras de arte abiertas que trabajan con improvisación. Véase Lampert, *Tanzimprovisation*, 38.

45. Véase Lampert, *Tanzimprovisation*, 142 y 174.

46. Susan L. Foster, “Taken by Surprise. Improvisation in Dance and Mind”, en *Taken by Surprise*, 4. El texto original dice: “Improvisation presses us to extend into, expand beyond, extricate ourselves from that which was known. It encourages us or even forces us to be ‘taken by surprise’. Yet we could never accomplish this encounter with the unknown without engaging the known” (trad. Emilie Carreón).

Durante la improvisación es necesario un estado de atención permanente (presencia) que permite a los bailarines percibir el flujo de diversa información tanto del interior (pensamientos, imágenes, impulsos, preferencias, reticencias, entre otros) como del exterior. Cuando sucede algo inesperado el bailarín de pronto no sabe cómo va a continuar. Tiene muchas posibilidades que van desde el orden hasta el caos. En esos momentos el bailarín pierde el control sobre la continuidad de la danza y debe decidir “espontáneamente” cómo seguir. En esta determinación el bailarín se deja afectar por el “mundo” e interactúa con él.

El “filo de la conciencia” hiende más profundo que eso. La improvisación, como la entiendo, es una práctica de la atención: cuanto más se atiende al movimiento y a la memoria y a la percepción e intención, más se llega a comprender que la realidad misma se basa en la relación entre nuestra atención y el mundo. Se percibe que nuestra atención está a la vez seleccionando y formando nuestra experiencia en tiempo real, pero que lo que selecciona y forma no es completamente de nuestra elección, porque el mundo está improvisando también; y que la danza, nuestra interacción con el mundo, nos forma como nosotros formamos el mundo.⁴⁷

Para tomar una decisión la bailarina tiene que anticipar en su imaginación el próximo movimiento. Para anticiparlo debe tener presente al mismo tiempo aquel que acaba de realizarse. De esta forma podrá decidir creativamente en el aquí y ahora el próximo, la evolución a realizar. Si además baila con otros bailarines debe tener una visión global de las dinámicas espacio-temporales que surgen para interactuar con ellos. Esto quiere decir que en el presente están contenidos tanto el pasado como el futuro inmediatos. Lampert habla en este caso de la necesidad de un “pensamiento rápido” porque son decisiones que deben tomarse en segundos.⁴⁸ Maxine Sheets-Johnstone ha elaborado asimis-

47. Kent de Spain, “The Cutting Edge of Awareness”, 37. El texto original en inglés es el siguiente: “But the ‘cutting edge of awareness’ cleaves deeper than that. Improvisation as I understand it, is an attentional practice: the more you attend to movement and memory and sensing and intention, the more you come to understand that reality itself is based on the relationship between our attention and the world. You sense that your attention is both selecting and forming your experience in real time, but that what is being selected and formed is not completely of your choosing, because the world is improvising too; and that dance, your interaction with the world, forms you just as you form the world” (trad. Emilie Carreón).

48. Véase Lampert, *Tanzimprovisation*, 182.

mo el concepto de *thinking in movement* para explicar el fenómeno y la complejidad de la improvisación en la danza. Uno de los problemas fundamentales para entender la temporalidad en la danza consiste para la filósofa en el hecho de que interpretamos el tiempo como una sucesión de eventos discretos: primero se mueve la mano, después la pierna y así sucesivamente. Por el contrario, en su interpretación del pensamiento en movimiento Sheets-Johnstone describe una experiencia de movimiento en la que todas las evoluciones individuales se mezclan en una experiencia cinética única:

El movimiento giratorio que estoy haciendo con mi cabeza encapsula la danza, como si, en su *momentum* estuviera recogiendo todo aquello que ha pasado antes y todo lo que podría quedar por delante. Cada movimiento real aquí-ahora de la danza tiene tal densidad, un gestar de ser que extiende el momento presente, transfigurándolo de una simple fase pasajera de movimiento en una abundancia o plenitud cinética que irradia hacia afuera en una ilimitada procesión de movimiento. El presente continuo que experimento es entonces indistinguible del movimiento real que aquí y ahora estoy creando.⁴⁹

El estado (provocado) de “no-saber” en la danza-improvisación, que obliga a los bailarines a responder espontáneamente cuando surgen situaciones inesperadas, se describe como un estado de alerta, como si fuera un asunto de vida o muerte. La correspondencia entre interior y exterior, de pensar y sentir en esos momentos la describen los bailarines como “presencia”. Todos los sentidos y la fuerza del pensamiento se activan para sobrellevar la situación. La persona está en el aquí y ahora (*being where you are*) y el movimiento que se está realizando es justamente el adecuado.⁵⁰ La atención dirigida a lo que sucede en el presente desempeña un papel primordial en este proceso.

49. Maxine Sheets-Johnstone, “Thinking in Movement”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 39, núm. 4 (1981): 405. El texto original dice: “The turning movement I am now making with my head capsules the dance, as it were, gathering up in its *momentum* all that has gone before and all that might lie ahead. Each actual here-now movement of the dance has such a density, a pregnancy of being which stretches out the present moment, transfiguring it from a mere passing phase of movement into a kinetic fullness or plenitude which radiates outward on a boundless procession of movement. The ongoing present I experience is thus indistinguishable from the actual movement I am here and now creating.” (trad. Emilie Carreón).

50. En la danza-improvisación no existe un movimiento equivocado. Incluso el supuesto

De una fenomenología conceptual a una experiencial

Esta cita no es la descripción de una improvisación, tampoco una oración, es la interpretación que la fenomenóloga francesa Natalie Depraz hace junto con Varela y Vermersch de un concepto muy importante en la fenomenología de Husserl denominado *epoché*.

Suspendo mis creencias y prejuicios “realistas” sobre lo que me parece ser el verdadero estado del mundo y rompo de esta manera con la actitud “natural” y la cuestiono; vuelvo a dirigir mi atención desde el exterior, el “objeto”, hacia el interior, la calidad modal de mi vivir y de mi actuar; doy la bienvenida a lo que sucede sin tratar de controlarlo, simplemente abro la posibilidad para lo inesperado y novedoso.⁵¹

Como ella misma lo explica en su artículo: “An Experiential Phenomenology of Novelty: The Dynamic Antinomy of Attention and Surprise”,⁵² este párrafo resume el esfuerzo conjunto que realizaron los autores mencionados anteriormente para remitir el concepto de *epoché* a sus modalidades experienciales pragmáticas en una publicación conjunta.⁵³ A pesar de que para Depraz esta interpretación de la *epoché* ya ha sido superada en su propio desarrollo científico por considerarla metapráctica,⁵⁴ he elegido este texto porque muestra una cierta afinidad en la actitud frente a lo inesperado que encontramos en la danza-improvisación. La *epoché*, así como los diferentes “métodos” que se usan en la danza-improvisación (y en general en el arte performativo), es absolutamente artificial, no corresponde a nuestra actitud diaria o natural y pone en práctica un no saber y un no juzgar. En la vida cotidiana sería imposible, se podría

fracaso genera nuevamente caos y este último es un elemento imprescindible en la danza-improvisación.

51. Natalie Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty: The Dynamic Antinomy of Attention and Surprise”, *Constructivist Foundations* 8, núm. 3 (2013): 282. El texto en inglés dice: “I suspend my ‘realist’ beliefs and prejudices about what appears to me as being truly the state of the world and thus break with the ‘natural’ attitude and question it; I redirect my attention from the exterior, the ‘object’, to the interior, the modal quality of my living and acting; I welcome what happens without controlling it, thus opening up the possibility of unexpectedness and novelty” (trad. de la autora).

52. Véase Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 280-287.

53. Véase Natalie Depraz, Francisco J. Varela *et al.*, *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing* (Boston: Benjamins Press, 2003).

54. Véase Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 282.

decir incluso peligroso “suspender” nuestros hábitos, creencias y saberes. Por esto mismo estos “métodos” hacen explícito lo implícito en nuestra *experiencia*. Cortan, enajenan el flujo habitual de ésta, que por lo común se proyecta hacia lo otro, sumida en la práctica, para tematizar la estructura y los momentos de la experiencia misma. Por esta razón he argumentado en otros lugares por la cooperación entre fenomenología, danza e investigación artística en una teoría de la experiencia, así como en favor de una fenomenología performativa.⁵⁵

Epoché es un concepto bastante complejo en el pensamiento husserliano, pues el filósofo da diferentes versiones de él a lo largo de su vasta obra, de manera que hay muy diversas interpretaciones, discusiones y malentendidos al respecto que aquí no pueden desarrollarse.⁵⁶ Sin embargo, reina el consenso de que para Husserl la *epoché* significa el método imprescindible sin el cual no es posible “practicar” fenomenología. Se trata del acceso a los fenómenos que sólo es posible mediante la aplicación del mismo. Para los fines de este artículo se puede decir que para Husserl la fenomenología debe tematizar lo que nos está dado, es decir, los fenómenos así como éstos se nos presentan a sí mismos inmediatamente en la experiencia.⁵⁷ Sin embargo, esto no puede hacerse desde la “actitud natural” (*natürliche Einstellung*), es decir, dar por hecho que el mundo existe, que nosotros somos parte de él y que éste tiene una forma de ser

55. Véase Mónica Alarcón, “Teoría de la práctica-práctica de la teoría: un diálogo entre investigación artística, danza y fenomenología” (se publicará en el acta de la conferencia realizada en noviembre 2013 en Quito, Ecuador: Cuerpos y corporalidades); y “Künstlerische Forschung und Phänomenologie als Theorie der Erfahrung im Tanz”, *Hermeneia: Journal of Hermeneutics, Art Theory and Criticism*, núm. 12 (2012): 209-217.

56. Véase entre otros Shin-Yung Wang, *Die Methode der Epoché in der Phänomenologie Husserls* (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, 2005), en: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/1688>.

57. La Fenomenología es una corriente filosófica que surgió a principios del siglo xx, como fundador se reconoce a Edmund Husserl. Fenomenología es una palabra compuesta que literalmente puede entenderse como “la ciencia de los fenómenos”. Ahora bien, fenómeno es cómo una cosa se muestra de manera directa (inmediata) a nuestros sentidos. Sin embargo, resulta importante destacar que se trata de la manera de mostrarse “la cosa a sí misma” y no sólo de una forma subjetiva de aprehender el fenómeno. La fenomenología trata justamente de superar la dicotomía entre subjetividad y objetividad. En resumidas cuentas se puede decir con Dan Zahavi que fenomenología es un análisis filosófico que investiga las diferentes maneras en que los fenómenos se muestran a sí mismos para nosotros, seguido de una reflexión posterior al respecto que procura elucidar las estructuras cognitivas que posibilitan que los fenómenos se muestren a sí mismos de la manera en que lo hacen (véase Dan Zahavi, *Phänomenologie für Einsteiger* (Paderborn: Wilhelm Fink, 2007), 13.

por completo independiente de nosotros. Para Husserl es necesario tematizar los presupuestos de esta “actitud”. La fenomenología exige no sólo “suspender” las presuposiciones y costumbres que rigen nuestra vida cotidiana, sino que además requiere poner en “paréntesis” también todas las “creencias” metafísicas que rigen nuestro pensamiento y conocimiento acerca del mundo, la vida y nosotros mismos. Una vez que hayamos realizado esta *epoché* recién tenemos acceso a los fenómenos. Así descubriremos que nuestra subjetividad no es un objeto más entre otros, sino que tiene una forma de ser muy peculiar.⁵⁸

En su artículo “An Experimental Phenomenology of Novelty” Depraz argumenta a favor de una renovación de la fenomenología conceptual en una experiencial. El concepto clave para este cambio constituye para la autora la “sorpresa”, porque ésta permite un acceso desde ese punto de vista a la experiencia como algo novedoso (nuevo). Sorpresa involucra siempre novedad y esto impele a la actitud filosófica conceptual a ir más allá de sí misma. Mientras que la mera conceptualización tiende a un pensamiento sistemático un tanto cerrado, una fenomenología experiencial va de la mano con la exploración y el descubrimiento.⁵⁹ Depraz propone en efecto una forma experiencial de “leer y escribir textos”, pues como filósofa tiene que ver con textos y no con datos empíricos.⁶⁰ El objetivo en este ensayo no es exponer la teoría de Depraz con detalle, sino destacar las resonancias conceptuales/experienciales de esa teoría con el tema de la improvisación en danza, y su estructura temporal-corporal.

Me limitaré al artículo “An Experiential Phenomenology of Novelty” sin considerar otros textos de la autora sobre el tema. Depraz propone reemplazar los conceptos de *epoché* y conciencia, que tienen un papel fundamental en la teoría de Husserl, por el concepto de atención-vigilante. Gracias a la atención es posible situar la *epoché* en un proceso diario concreto, ligado a la expe-

58. Véase Rudolf Bernet, Iso Kern *et al.*, *Edmund Husserl: Darstellung seines Denkens* (Hamburgo: Meiner, 1996), 56-74.

59. Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 284. El texto en inglés es el siguiente: “‘surprise’ will be the phenomenon that I crucially need and that will compel me to renounce the pure conceptual level of analysis. The working hypothesis is that surprise is the experiential access to experience as novelty. In short surprise goes hand in hand with novelty and compels the philosophical conceptual attitude to go beyond itself. Whereas conceptuality alone tends to favor a systematic closure, experiencing goes hand in hand with exploration and discovery. Therefore, surprise as novelty is a crucial lever in reforming the philosophical attitude into an experiencing one. So no longer ‘conceptualizing first’ but ‘experiencing first!’”

60. Véase Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 282-283.

riencia individual personal (primera persona). La atención es para Depraz el indicador que acompaña la modalidad de la presencia de una persona ya sea en un evento externo o interno, experimentada como un estado de vigilancia o si se quiere de presencia aumentada. La ventaja de la atención es que es un método, pero al mismo tiempo una experiencia. Con independencia de lo que experimentemos lo hacemos siempre y cuando le prestemos atención. Especialmente interesante en su teoría es que Depraz concibe la atención-vigilancia en una relación de “antinomia dinámica” con la sorpresa. Esto quiere decir que no se trata de una oposición estática sino más bien de un movimiento circular entre atención-vigilancia y sorpresa. Las primeras no existen sin la segunda ni viceversa. Sin embargo, la sorpresa no es equivalente a algo totalmente inesperado pues en la atención-vigilancia hay una cierta “espera” o expectativa de lo que está por venir. La atención-vigilancia es una forma de “temporalidad corporal”, la cual depende de la “espera” que sería una tensión hacia el futuro inmediato. Experimentar algo como novedoso ya es una forma de experimentar/explicar la sorpresa que por un lado rompe con la linealidad del tiempo y por otro intensifica una relación atencional con lo inesperado. ¿De qué manera se rompe esta linealidad? El acontecimiento futuro inesperado no es sólo algo que sucede en el futuro (protención) sino que éste se retropropaga y reactiva. Esto quiere decir que la atención-vigilancia se puede “cultivar”, practicar. Además somos capaces por ejemplo de revivir acontecimientos pasados de una forma más vívida que de lo que experimentamos en el momento en que efectivamente ocurrieron. La atención-vigilante en su antinomia dinámica con la sorpresa no se restringe al presente en su tensión al futuro sino que se puede mover libremente en el tiempo y revivir el pasado. Tanto la atención-vigilante como la sorpresa son componentes de un proceso dinámico único en la generación de experiencias. Se pueden entender como los dos segmentos rítmicos temporales en un proceso circular. La sorpresa como la concibe Depraz es un fenómeno complejo que en este texto no puede desarrollarse con detalle, sin embargo, es importante mencionar brevemente sus diferentes momentos. La sorpresa, como se mencionó con anterioridad, no es del todo inesperada sino que de alguna manera se antecede a sí misma en la forma de la espera (temporalidad). Cuando alguien se sorprende de algo no sólo lo piensa, sino que reacciona también “corporalmente” frente a ello. Depraz le atribuye especial importancia al ritmo cardíaco. Por otro lado la sorpresa está ligada a los afectos y emociones. Un aspecto relevante que debe considerarse es el lenguaje de la sorpresa, éste se manifiesta de diversas maneras: en un lenguaje paraverbal

orgánico corporal, en las expresiones del cuerpo y en las expresiones semánticas y verbales que expresan sorpresa.⁶¹

A pesar de que en este breve análisis se han dejado de lado aspectos fundamentales del artículo de Depraz para concentrarnos en su interpretación experiencial de la sorpresa,⁶² es posible reconocer algunas coincidencias con los textos de los bailarines que es importante mencionar. Lejos de reflejar una pérdida absoluta del yo o un puro éxtasis dionisiaco, los bailarines hablan de una atención, de una intención, así como de una presencia e incluso una forma de “pensamiento rápido” que no deben confundirse con los actos de una conciencia discursiva explícita.⁶³ La reflexión de Depraz sobre la atención-vigilante en relación con la sorpresa puede aplicarse en este sentido a la danza-improvisación y su proyección hacia el futuro. Sin embargo, en la interpretación de los bailarines no sólo la proyección al futuro inmediato tiene un papel destacado, sino también lo que acaba de suceder (retención). En este sentido es posible hablar de un presente que se extiende. La circularidad del tiempo se puede interpretar en este caso como la presencia del futuro en el pasado y del pasado en el futuro que densifican un presente el cual se concretiza, se extiende en un movimiento espacio-temporal-corporal. Sheets-Johnstone lo describe muy bien como un presente continuo que aúna el pasado y el futuro. El concepto de conciencia cinestética falta en Depraz pero para poder experimentar y teorizar acerca de esta conciencia necesitamos una atención-vigilante dirigida hacia ella, de tal manera que tal vez la conciencia cinestética presupone la atención vigilante. La conciencia cinestética por otro lado involucra diferentes estratos, está ligada a la afección, a los sentimientos, hábitos, reflejos, movimientos, entre otros. No se trata de una conciencia discursiva, sino “sensitiva”, como es también el caso de los conceptos de reflexión sensible o conciencia corporal, de modo que es necesario preguntarse en qué medida el concepto y la experiencia de la atención-vigilante constituyen realmente un aporte para este tipo de experiencias y conceptos.

61. Véase Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 283-285.

62. La teoría de una antinomia dinámica de la atención-sorpresa es el resultado de una investigación transdisciplinaria de la autora en el Archivo de Husserl, ENS, en París. La complejidad de este proyecto y su relación con la psicología y la neurofenomenología no se han considerado en este artículo. Véase Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 285-286.

63. Véanse las páginas 126-129.

La actitud de los bailarines, que en parte ha sido descrita por ejemplo por Paxton como una actividad en la pasividad o una pasividad en la actividad, se puede relacionar con la apertura expectante de Depraz en el sentido de que una actividad, una reacción, está estructurada de una forma dialógica que es receptiva y activa al mismo tiempo consigo misma, con los otros, con las cosas, con el mundo.⁶⁴ La importancia de la práctica en la constitución de hábitos y el desarrollo de un determinado “saber” no teórico es, en el caso de los bailarines, muy significativa. En la observación de Depraz de que la atención-vigilante se puede “cultivar” destaca la relevancia de la práctica y su estructura temporal en el sentido que se retroalimenta y reactiva. Tanto la atención vigilante como las diferentes técnicas de improvisación contrarrestan la tendencia a una repetición mecánica de lo conocido. El concepto de presencia aumentada me parece importante pero ¿de qué manera se relaciona con la ausencia? ¿es posible interpretarla como presente? Gerald Siegmund, reconocido teórico de la danza en Alemania, propone interpretar por ejemplo la danza no desde la presencia sino desde la ausencia.⁶⁵ Depraz es una gran conocedora de Husserl de tal manera que le resulta familiar el concepto de *presente viviente* que a mi parecer sería el adecuado para describir/teorizar acerca de la temporalidad que está en juego en este caso concreto y que además permitiría pensar un presente dinámico que se extiende y transforma en sus retenciones y protenciones inmediatas hasta incluir la ausencia. Pienso que, en el presente viviente, presencia y ausencia están entrelazadas una con otra de forma dinámica en un presente vivido como extenso, y no como un punto en la línea del tiempo. Lamentablemente la autora no desarrolla este concepto en este artículo en particular, por lo que quedan algunas preguntas abiertas y temas que deben desarrollarse con posterioridad.⁶⁶

La interpretación de la fenomenología husserliana por Depraz es novedosa y refrescante si se tiene en cuenta que esta filosofía se considera hoy día como una corriente del pasado superada entre otras por la hermenéutica y el exis-

64. Véanse las páginas 123 y 124.

65. Véase Gerald Siegmund, *Abwesenheit. Eine performative Ästhetik des Tanzes*. William Forsythe, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Meg Stuart (Bielefeld: Transcript Verlag, 2006).

66. Véase Klaus Held, *Lebendige Gegenwart: die Frage nach der Seinsweise des transzendentalen Ich bei Edmund Husserl, entwickelt am Leitfaden der Zeitproblematik* (Colonia: Wasmund, 1963). Como una introducción a la teoría del tiempo de Husserl, quien considera el papel de la corporalidad en la constitución del tiempo, se recomienda el libro de James Mensch, *Husserl's Account of our Consciousness of Time* (Milwaukee: Marquette University Press, 2010).

tencialismo. En especial debe destacarse el papel fundamental que la autora atribuye a las descripciones en primera persona, así como el aspecto experiencial de la fenomenología. Sin embargo, a pesar de que entiendo la postura de Depraz, pienso que la parte experimental/experiencial, sobre todo en una teoría sobre el cuerpo, se puede expandir un poco más y ofrecer diversas posibilidades para experimentar con otros lenguajes, también corporales. Quiero llamar la atención, además del ritmo cardíaco que Depraz menciona en su artículo, hacia su omisión en las descripciones de un estado totalmente relajado de tensión muscular y sobre todo de una respiración tranquila, lenta y profunda.⁶⁷ Este estado relajado-atento-abierto va acompañado de una propiocepción continua de tal manera que se podría hablar de un diálogo descriptivo, o resonancia corporal-emocional, como por ejemplo el movimiento de las costillas durante la respiración, suspiros, tensiones, parpadeos, pero también asociaciones, recuerdos, placer, entre otros. Adentrarse en el fenómeno de la descripción puede ser paulatino y aumenta al ritmo de la respiración. La actitud es mantenerse tranquilo y dejarse llevar, por eso se trata de algo espontáneo, libre. Es una actividad motivada por lo percibido, por lo pensado, no “hecho”. Es una experiencia que abarca todos los sentidos y se expande en el espacio, como sumergirse en lo experimentado, pensado. Lo sorprendente no es súbito, sino paulatino. En realidad no es sorprendente porque es evidente. Si se pudiera expresar así, diría que es una sorpresa dilatada, extensa que lo abarca todo. Cada célula del cuerpo y cada pensamiento es una sorpresa impregnada de tranquilidad. Pensamientos, emociones, respiración, sensaciones se unen, se complementan. La escritura, la descripción es una parte más e intensifica la experiencia. El tiempo es circular porque se suspende, permanece en su transcurrir. El texto puede ser a veces un poco poético, pero no necesariamente. Además en mi caso este tipo de experiencias en las descripciones son transformativas. Han cambiado mis pensamientos, sensaciones, emociones en relación por ejemplo con las flores, con los caballos y las piedras en mi vida diaria y

67. En el caso de las descripciones pienso que hay diferentes formas de hacerlo dependiendo de lo que queremos describir, pero también del carácter, sensibilidad e interés de cada persona. Mi propia experiencia con las descripciones es múltiple. Husserl no explica exactamente cómo debemos hacerlo de tal manera que se trata de un espacio relativamente abierto donde se pueden probar diversas maneras de acercarse a los fenómenos. Para mí las descripciones son improvisaciones. Depraz propone la “entrevista elucidativa” como método apropiado para una fenomenología experiencial. Véase Depraz, “An Experiential Phenomenology of Novelty”, 282.

en la teoría. Una ventaja en la propuesta experiencial de leer y escribir textos que propone Depraz es relacionar las teorías que leemos y escribimos con esta parte experiencial de cada uno. En general estas experiencias no se mencionan en un texto porque no son del todo científicas. En este caso concreto he hecho una descripción/reflexión de mi propia experiencia “corporal” mientras describo. De alguna manera al describir mientras escribía el texto, pero también al recordar, con las palabras de Depraz, “revivía” experiencias pasadas.

Con relación a la “sorpresa” en danza-improvisación me gustaría hacer alusión a una forma de ella que no ha sido mencionada de manera explícita en este artículo. Se trata de una sorpresa “reflexiva” de la que se habla a menudo en las clases de danza-improvisación: “¡sorpréndete a ti misma!” Esto quiere decir un llamado más activo que en las descripciones fenomenológicas para explorar aquellos aspectos que negamos, que no nos gustan, que nos dan miedo, con los que no nos identificamos; en definitiva: “lo otro”. Esto es posible porque estamos en un espacio protegido y seguro donde podemos explorar, sin consecuencias, prácticas que en la vida diaria pueden ser peligrosas. El bailarín Dominik Borucki describe esta situación de la siguiente manera:

La bailarina [con la que estoy improvisando] hace un movimiento que me parece vulgar, no me gusta o incluso me da vergüenza. Me distancio de ella internamente, sin percibir mi propia limitación, es decir que no puedo hacer otra cosa que retirarme. Darme cuenta de ello [*Bewusstheit*] tal vez me permitiría reaccionar de manera diferente, independiente de estos prejuicios y sentimientos, y así podría reaccionar por ejemplo sin juzgar, de manera triste o divertida (o también consciente, de forma distanciada y avergonzada). Así sería posible crear una danza que muestra una relación entre dos personas que realmente reaccionan entre sí, y no tan sólo una imagen de dos personas que de manera inconsciente huyen una de otra, cada una insistiendo en sus patrones de movimiento y pensamiento.⁶⁸

68. Dominik Borucki, “Denken in der Tanzimprovisation”, en *Philosophie des Tanzes*. El texto en alemán es el siguiente: “Eine Mit tänzerin macht eine Bewegung, die mir ordinär erscheint, mir nicht gefällt oder mir peinlich ist. Ich distanziere mich innerlich, ohne meine Limitierung, dass ich gar nicht anders kann als mich zurückzuziehen, als solche wahrzunehmen. Die Bewusstheit dessen gäbe mir eventuell die Möglichkeit, anders zu reagieren, nicht von diesem Urteils- und Gefühlsmuster abzuhängen und zum Beispiel nichtwertend, belustigt oder traurig zu reagieren (oder auch mit Bewusstheit distanziert oder peinlich berührt) und somit ein Bild zu kreieren, das eine Beziehung zweier Menschen, die wirklich aufeinander-

Excursus: corporalidad y espacialidad

La experiencia que tenemos de otros cuerpos se diferencia radicalmente de la que tenemos de nuestro propio cuerpo. Mientras los primeros pueden reducirse con facilidad a meras cosas materiales, la experiencia primordial que tenemos de nuestro cuerpo es la de uno vivo, animado (*Leib*). Sólo de manera secundaria reconocemos que nuestro cuerpo está en el espacio como una cosa más entre otras.⁶⁹ De forma similar a la percepción en contacto-improvisación en la que los bailarines describen que están moviéndose desde “el interior”,⁷⁰ tanto las sensaciones/sentimientos cinestéticos, como el sentido del tacto, tienen un papel esencial en la interpretación fenomenológica del cuerpo como mío (*Leib*). En su libro *Ding und Raum* (“Sobre las cosas y el espacio”), Husserl reconoce la importancia del movimiento en la constitución de las cosas y del espacio. Es más, este último surge con los movimientos del cuerpo humano que es el punto neutro de referencia de toda relación espacial.⁷¹ El concepto que Husserl utiliza en su análisis del movimiento es el de “sistema cinestético”, el cual es entendido como un “yo puedo”. El sistema cinestético en la filosofía husserliana significa la posibilidad de movimientos de que dispone el sujeto para poder percibir adecuadamente. No se trata sólo de posiciones determinadas sino también de recorridos. Para los fines de este artículo debe bastarnos con decir que la conciencia cinestésica es una conciencia o subjetividad que tiene la capacidad de movimiento.⁷² Las sensaciones/sentimientos cinestéticos no nos proporcionan información sobre otros cuerpos en el espacio, sino que están relacionadas con la propiocepción. Por esta razón puede considerarse como una forma de conciencia corporal. A pesar de que toda percepción está ligada estrechamente al

der reagieren, zeigt, und nicht nur zwei Menschen, die unbewusst voneinander davonlaufen, jeder auf seine Bewegungs- und Denkmöglichkeiten insistierend” (trad. de la autora).

69. Véase Edmund Husserl, *Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte aus dem Nachlass. Zweiter Teil: 1921-1928*, Hua XIV, ed. Iso Kern (La Haya: Nijhoff, 1973), § 4, 60.

70. Véanse páginas 123-125.

71. Edmund Husserl, *Ding und Raum: Vorlesungen 1907*, Hua XVI, ed. Ulrich Claesges (La Haya: Nijhoff, 1973).

72. Como introducción al tema se recomienda el artículo de Elizabeth Behnke, “Husserl’s Phenomenology of Embodiment”, en *Internet Encyclopedia of Philosophy*, especialmente el punto quinto en el cual la autora trata explícitamente el tema de la conciencia cinestésica en Husserl. Véase también Alarcón, *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*, 143-187.

movimiento, o mejor dicho, no hay una sin el otro, pareciera ser que es en el tacto donde este entrelazamiento se manifiesta de forma más evidente.⁷³ A diferencia de la vista, que Husserl considera como un sentido que nos permite percibir las cosas a cierta distancia y en un determinado horizonte junto con otras cosas, el tacto es el sentido de la cercanía. El sentido del tacto requiere la superposición del órgano que toca con la cosa tocada. Asimismo, nos da una información parcial de lo tocado; para reconocer con los ojos cerrados qué es lo que estamos tocando, necesitamos recorrer (palpar) la superficie de lo tocado. El tacto tiene un papel muy importante en la propiocepción de nuestro cuerpo pues nos presenta por un lado las cualidades de lo tocado (*Tastwahrnehmung*): la taza tiene una estructura sólida, está caliente y es lisa, por ejemplo. Por otro lado mientras tocamos la taza, percibimos que son nuestras manos las que están sintiendo el calor y la suavidad (*Berührungsempfindungen*) de la taza. Quiere decir que en el tacto tenemos información de otras cosas, pero al mismo tiempo de nosotros mismos. En el tacto hay una forma de experiencia muy especial que Husserl denomina “sensación doble” (*Doppelempfindung*), que se realiza, por ejemplo, cuando una mano toca la otra. En esta experiencia, lo tocado y el (órgano) que toca se confunden sin dejar del todo de diferenciarse. Así la mano derecha toca a la izquierda y siente su dureza o suavidad, temperatura, tamaño, forma, entre otros. Simultáneamente la mano izquierda que es tocada siente a la mano derecha. En este sentido, la doble sensación puede entenderse como una forma de reflexión sensible, es como si el ojo pudiera mirarse a sí mismo. La “doble sensación” tiene un papel muy importante en la filosofía de Husserl pues es mediante ésta como podemos reconocer que el propio cuerpo es por un lado físico y al mismo tiempo animado (mío). Husserl se limita en sus investigaciones sobre el espacio, que están estrechamente ligadas a su teoría de la corporalidad, al espacio visual y táctil.⁷⁴ Mientras

73. Sobre la relación entre cinestesia y tacto en la teoría de danza véase *Touching and Being Touched: Kinesthesia and Empathy in Dance and Movement*, eds. Gabriele Brandstetter, Gerko Egert et al. (Berlín y Boston: De Gruyter, 2013).

74. Véase Ulrich Claesges, *Edmund Husserls Theorie der Raumkonstitution* (La Haya: Nijhoff, 1964). A más tardar a partir de esta publicación sobre la constitución del espacio en Husserl, se reconoce la importancia de los movimientos del cuerpo para la constitución del espacio. Es más, el cuerpo es la condición de posibilidad no constituida (el cuerpo se constituye a sí mismo en su doble realidad de cuerpo subjetivo y cuerpo material) para la constitución del espacio. Claesges utiliza en su escrito manuscritos que aún hoy día no han sido publicados en su totalidad y ofrece una teoría de la corporalidad del Husserl tardío que no era conocida has-

el espacio visual es bidimensional, es recién gracias al movimiento, en cuanto me quiero acercar o alejar de algo, que tengo una experiencia tridimensional del espacio. La posibilidad de tocar significa para Husserl disminuir la distancia entre las cosas y mi propio cuerpo gracias al movimiento de este último. Para Husserl el espacio no es un “contenedor” vacío donde se encuentran los cuerpos, sino que el espacio surge con el movimiento del cuerpo. Similar a la esfera cinestésica de Laban, Husserl desarrolla el concepto de “espacio cercano” (*Nabraum*), yo diría circundante, el cual está siempre alrededor del cuerpo independientemente del lugar en que se encuentre. Por ser el objeto más cercano, es al mismo tiempo el más lejano: no podemos mirarlo, tocarlo, olerlo, escucharlo, entre otros de la misma manera que otros cuerpos. En este espacio cercano (*Nabraum*) se pueden distinguir diferentes direcciones: arriba, abajo, derecha, izquierda, que tienen su origen en la misma espacialidad del cuerpo y sus posibilidades de movimiento. En su artículo “Bewegung und Berührung. Zum Verhältnis von Kinästhesen und Taktilität in der Phänomenologie und in der Tanztheorie”, Mădălina Diaconu reconoce ciertas similitudes entre la teoría del espacio de Husserl y la de su contemporáneo, el bailarín, coreógrafo y teórico, Rudolf von Laban. Sin embargo, mientras las descripciones del movimiento en Husserl se caracterizan para la autora por una cierta “artificialidad” y “automatismo”, las indagaciones sobre el movimiento en Laban poseen una riqueza y precisión que la autora no ha encontrado en otros análisis fenomenológicos al respecto. El punto de partida para Laban no es “qué” (*was*) sea el movimiento, tampoco las formas y ritmos que son percibidos por los espectadores. La pregunta crucial para Laban consiste más bien en la forma de relacionarse que tiene el bailarín con las fuerzas que habitan en su propio cuerpo y por tanto en su participación activa en la gestación de un movimiento que se caracteriza por “moverse a sí mismo”.⁷⁵

A pesar de que el cuerpo en movimiento ha sido considerado seriamente por la fenomenología, faltan hasta la fecha descripciones más exactas acerca de la experiencia subjetiva del cuerpo que se mueve a sí mismo y su relación explícita con la constitución del tiempo.⁷⁶ El esclarecimiento de esta cuestión es de

ta esa fecha. A pesar de que Claesges le da mucha importancia a la conciencia cinestésica, no la tematiza en cuanto tal. Véase Alarcón, *Die Ordnung des Leibes. Eine tanzphilosophische Betrachtung*, 143-187.

75. Véase Diaconu, “Bewegung und Berührung”, 250.

76. Para Merleau-Ponty el movimiento del cuerpo humano en cuanto movimiento orienta-

suma importancia para la fenomenología pues lo que está en juego es la constitución de la subjetividad misma, de la conciencia. En efecto, para Husserl sus análisis sobre la constitución del tiempo están estrechamente ligados a los de la constitución de la subjetividad trascendental.⁷⁷ Dicho de manera simple: no es posible hablar de un “yo”, no es posible concebir un acto como el de pensar o el de percibir, si no somos capaces de unir y relacionar una cosa con otra. Sin el orden temporal tendríamos acontecimientos, cosas aisladas sin relación alguna entre sí, es decir el caos. La pregunta principal en este artículo es si dentro de los límites de nuestra corporalidad existe un sentido, un significado, por decirlo así prerreflexivo prepersonal, que se pueda reconocer como la síntesis, no de un sujeto pensante, sino de un “sujeto” sintiente. Este último que es y tiene un cuerpo y que además está en continuo movimiento. Para Maxine Sheets-Johnstone la conciencia táctil-cinestésica es la “madre” de todas las posibles formas de conciencia.⁷⁸ Se trata por tanto de reconocer el aporte epistemológico del movimiento en la constitución de un “yo” y del mundo. El título de este artículo “La espacialidad del tiempo” pretende vincular la experiencia y el análisis fenomenológico del tiempo al *cuero*. Se trata por tanto de la temporalización y espacialización de la conciencia.

do es la forma más originaria de intencionalidad. Se trata de una intencionalidad prerreflexiva que puede entenderse como un “dirigirse hacia” más que referirse a un objeto concreto. Para profundizar en el concepto de intencionalidad motriz en Merleau-Ponty y diferenciarlo de la intencionalidad como la concibió Husserl, véase Xavier Escrivano, *Sujeto encarnado y expresión creadora. Aproximación al pensamiento de Merleau-Ponty* (Barcelona: Prohom Edicions, 2004), 179-186.

77. La teoría del tiempo en Husserl es bastante compleja, no sólo porque escribió mucho al respecto, sino también porque él mismo se supera continuamente y retoma el tema en diferentes etapas de su vida. Su fenomenología tiene por tanto el carácter de una “obra abierta” y es muy difícil tener una visión completa, unívoca al respecto. En vida publicó únicamente *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, ed. Martin Heidegger (Halle an der Saale: Niemeyer, 1928). Después de su muerte se han publicado *Die Bernauer Manuskripte über das Zeitbewusstsein (1917/18)*, Hua XXXIII, ed. Rudolf Bernet (Dordrecht [e.o.]: Kluwer 2001); y *Späte Texte über Zeitkonstitution (1929-1934): die C-Manuskripte*, ed. Dieter Lohmar (Dordrecht: Springer, 2006).

78. Maxine Sheets-Johnstone, *The Primacy of Movement* (Ámsterdam: Benjamins, 2012), 128.

La espacialidad del tiempo

Partiendo del fenómeno de la danza, y no de la música como lo hace Husserl, nos vemos obligados a reconocer que el tiempo y el espacio están entrelazados en el movimiento del cuerpo humano. Sin embargo, ésta no es la única diferencia entre la música y la danza. En la música tenemos que ver con un “objeto” acústico, en la danza con movimientos propioceptivos que surgen, duran y terminan junto con el movimiento mismo. Esta presencia de sí mismo a sí mismo durante el movimiento no es exclusiva de la danza, sino que está presente en todos nuestros movimientos. Normalmente, en nuestra actitud diaria, no prestamos atención a nuestros movimientos, sino que nos movemos tan sólo con fines de “hacer” alguna otra cosa: escribir, tomar café, manejar, entre otros. Se trata de diferentes posibilidades de movimiento que hemos adquirido a lo largo de nuestras vidas y de las que disponemos sin necesidad de pensar en ellas ni de tematizarlas. Desde esta perspectiva se puede interpretar el cuerpo y sus movimientos como un medio que más bien nos remite continuamente a otras cosas. En general nos damos cuenta de nuestro cuerpo o de nuestros movimientos recién cuando algo no funciona, por ejemplo, al tropezarnos, cuando algo nos duele o bien a causa de una enfermedad. Sin embargo, si prestamos atención a nuestros movimientos éstos se hacen presentes de forma inmediata para nosotros. Elizabeth Behnke dice al respecto:

Para experimentar el cuerpo como un medio para el movimiento, es necesario adoptar un estilo perceptual acorde a la profundidad de la dimensión de la encarnación. Específicamente, para investigar tales temas, debo desarrollar una conciencia cinestésica [...] que en el contexto actual se puede caracterizar de dos maneras: estoy “despierta para” mi propio movimiento [...] en lugar de limitarlo a actuar como el modo neutral “por medio del cual” experimento el mundo [...]; y no estoy observando este movimiento como si fuese un “objeto” sobre — *en* contra de “mi”, sino viviéndolo “desde dentro”.⁷⁹

79. Elizabeth Behnke, “Critique of Presuppositions, Apperceptive Traditionality, and the Body as a Medium for Movement”, *Studia Phaenomenologica* XI (2011): 93. El texto original dice lo siguiente: “To experience the body as a medium for movement, it is necessary to adopt a perceptual style suitable for the depth dimensions of embodiment. More specifically, to research such matters, I must develop a *kinaesthetic* consciousness [...] in the present context it can be further characterized in two main regards: I am ‘awake for’ my own movement [...] rather than allowing it to serve as the unnoticed means ‘through which’

Ahora bien, la característica de la relación que tenemos con nuestro cuerpo es que siempre está junto con nosotros, no podemos alejarnos de él. En esta frase tan simple tenemos el aspecto temporal “siempre” y el espacial “junto”. Debido a la propiocepción, que en este artículo se ha desarrollado en relación con el tacto y la conciencia cinestética, tenemos una información continua, permanente sobre nosotros mismos. Esta continuidad desemboca en una cierta familiaridad, en un reconocimiento continuo de “meidad”. En este sentido tal vez se pueda entender la frase “habitar el cuerpo” del que hablan los bailarines. Este habitar tiene que ver también con nuestros hábitos, estilo personal de hacer las cosas, de movernos e incluso con nuestro carácter, entre otros. Éste, mi cuerpo, está presente para mí en todo momento en forma de movimiento, roce, respiración. Tanto así que se cristaliza como lo más cercano a un “siempre” limitado a la duración de la existencia individual; como una música de fondo o tal vez más precisamente como un “medio” que es capaz de hacerse presente a sí mismo en todo momento. Esta doble estructura de cambio y permanencia en la experiencia de la temporalidad propia del cuerpo la formula Linda Hartley en su análisis de la función de la piel de la siguiente manera:

La piel se distingue de los otros órganos especiales del sistema nervioso —los ojos, oídos, nariz y boca— en un aspecto importante. Percibe ininterrumpidamente su entorno, media entre interior y exterior; no se cierra. Esta constante percepción sensorial es necesaria para el desarrollo del sentido de continuidad de sí mismo; sólo con él puede desarrollarse un ego estable y adaptable. La piel percibe tanto esa continuidad como los procesos de cambio que enfrenta sin cesar momento a momento.⁸⁰

I experience the world [...]; and I am not observing this movement as though it were an ‘object’ over-against ‘me,’ but living it through ‘from within’” (trad. Emilie Carreón).

80. Linda Hartley, *Wisdom of the Body Moving. An Introduction to Body-Mind Centering* (Berkeley: North Atlantic Books, 1995), 134. El texto en inglés dice: “The skin differs from the other special organs of the nervous system—the eyes, ears, nose and mouth— in one important aspect. It senses continually its environment, mediating between inner and outer; it does not close. This continuity of sensory perception is necessary to the development of a sense of continuity of self; only with this sense of continuity can a stable and adaptable ego develop. The skin perceives both continuity and the processes of change with which it is continually being confronted moment to moment” (trad. Emilie Carreón).

La tensión entre continuidad y cambio no tiene por qué entenderse como contradicción, tampoco en forma de una jerarquía, por ejemplo, que la razón ordene el caos de los sentidos. Sino que al igual que la doble estructura del tacto, éste abarca tanto lo tocado como el sujeto que toca, la experiencia de la temporalidad es doble: constante y cambiante al mismo tiempo. Esta continuidad que en el texto citado anteriormente se denomina fundamental para el desarrollo del “yo” (“self” o “ego”) no puede entenderse como el ego cartesiano, sino todo lo contrario, puesto que este último necesita de una conciencia tactual-cinestésica-afectiva para en algún momento ser capaz de separar “conceptualmente” la mente del cuerpo. Sin embargo, esta separación, como ya lo ha indicado entre otros Waldenfels, es una abstracción posterior a una unidad primordial que debe entenderse como tal.⁸¹

Conclusiones

En una dinámica de aparición y desaparición el bailarín hace evidente la materialidad y la fugacidad de la danza que pareciera sintetizar una paradoja: la espacialidad del tiempo o la temporalidad del espacio. La danza es un arte espacio-temporal-energético inseparable de los movimientos del cuerpo humano. El tiempo de la danza consiste en la duración de los diferentes pasos, formas, pausas y su momento de transición y relación entre unos y otros. A pesar de su fugacidad, no se trata de la adición de pasos aislados entre sí, sino de que éstos conforman una suerte de unidad en movimiento: están relacionados y entrelazados entre sí. Elizabeth Behnke describe esta situación como una constelación cinestésica múltiple:

Por tanto, aunque no puedo ver simultáneamente el mismo bailarín “cerca de mí” y “lejos de mí”, se experimenta la actual constelación cinestésica múltiple como la cresta de una ola, cuyo pasado es efectivamente, acumulativamente presente —no sólo en el sentido de energía cinética medida por un observador externo, el cual examina idealmente el trayecto pasado, presente y futuro de la masa en cuestión

81. Bernhard Waldenfels, “Der Leib und der Tanz”, en *Der Tanz in den Künsten 1770-1914*, eds. Achim Aurnhammer y Günter Schnitzler (Friburgo, Berlín y Viena: Rombach, 2008) 13-22; Bernhard Waldenfels, *Das leibliche Selbst: Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes*, ed. Regula Giuliani (Fráncfort del Meno: Suhrkamp, 2000).

de acuerdo con las fuerzas y leyes conocidas, sino en la experiencia inmediata de la danza desde dentro.⁸²

El análisis fenomenológico del cuerpo en la danza muestra un cuerpo en actividad, que desdice su simple reificación para mostrarse como el “aquí y ahora” de nuestra existencia. La importancia de esta perspectiva radica en que una consideración fenomenológica acerca del cuerpo humano depende en gran medida del fenómeno a partir del cual se inicia esta reflexión. El cuerpo de los bailarines es uno entre otros y está sujeto a las mismas leyes físicas. Sin embargo, la bailarina ha aprendido a jugar, a *bailar* con estas fuerzas, con la tensión o relajación de su propio cuerpo, así se resiste o se deja llevar por ellas. El cuerpo en la danza no es natural, sino “cultivado” o bien habitualizado debido a una práctica diaria, incluso la reacción de los reflejos puede ser ejercitada. Asimismo, todo estilo de danza trata de acercarse a un determinado ideal. Los bailarines prefieren, se identifican con ciertos movimientos más que con otros. Emociones, juicios, asociaciones pueden estar ligados a determinados movimientos más que a otros. La erupción de lo inesperado en la danza-improvisación permite ahondar en una temporalidad en “crisis” ligada a los movimientos del cuerpo humano que pareciera centrarse en el presente. Este último, no como un punto en la línea del tiempo cercado por el futuro y el pasado, sino semejante a un presente complejo, que se extiende, retro-paga y reactiva. Por algunos descrita como presencia, por otros analizada como ausencia, esta forma de experiencia temporal en la danza requiere un análisis fenomenológico más conciso. Como tesis de trabajo en este artículo que debe desarrollarse con mayor exactitud próximamente, se puede concluir que el cuerpo no es sólo el punto neutro (*Nullpunkt*) de nuestra experiencia en el espacio, sino también el “presente” dinámico y extenso de nuestra experiencia temporal. El tiempo y el espacio no constituyen el cuerpo sino que los movimientos del cuerpo son la condición (no constituida) de posibilidad para

82. Elizabeth Behnke, “Contact Improvisation and the Lived World”, 53. El texto en inglés dice: “Thus although I cannot simultaneously see the same dancer ‘near me’ and ‘far from me,’ the present multi-membered kinaesthetic constellation is experienced as the crest of a wave whose past is effectively, cumulatively present — not merely in the sense of kinetic energy as calculated by an external observer ideally surveying the past, present, and future course of the mass concerned in light of known forces and laws, but in the immediate experience of the dance from within” (trad. de la autora).

la constitución de ellos. Sin duda alguna uno de los mayores desafíos en esta tarea consiste en expresar con el lenguaje experiencias que no son propiamente de orden lingüístico. Por esta razón es necesario investigar en forma detallada la interacción entre lenguaje y corporalidad. Esto quiere decir: de qué manera corporalidad y materialidad determinan el lenguaje y el discurso así como de qué forma lenguaje y discurso se acercan y apropian del cuerpo.⁸³ ❀

83. Véase Ugo Volli, *Semiotik. Eine Einführung in ihre Grundbegriffe* (Basilea: UTB, 2002), 366.

N.B. Este artículo es continuación de: Alarcón, "Bewegtheit und Bewegung. Gegenwärtigkeit und Präsens im Tanz", en *Leib und Leben*, 166-178.