

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA: EXPERIENCIAS ESTÉTICAS E INTERSUBJETIVIDAD

Tesis que para optar al grado de Maestría en Artes presenta

Laura Paloma Monzón Rojas

Director de tesis: David Charles Wright Carr

Marzo de 2023



Campus Guanajuato | División de Arquitectura,
Arte y Diseño

Contenido

1. Introducción	3
1.1. Una fenomenología sobre danza	8
1.2. Danza reflexiva	15
1.3. Fenomenología, experiencia estética y danza	16
2. Conceptos clave.....	18
2.1. Fenomenología.....	18
2.2. Danza	21
2.3. Cuerpo.....	24
2.4. Propiocepción	25
2.5. Quinestesia.....	29
2.6. Simulación corporeizada.....	31
2.7. Experiencia estética	35
3. Fenomenología de la experiencia estética.....	37
3.1. Experiencia estética y arte	40
3.2. Música y artes visuales	47
4. Fenomenología del cuerpo pensante	49
4.1. Corporalidades desde el pensamiento fenomenológico.....	54
4.2. La corporalidad desde Varela, Thompson y Rosch	56
5. Cuerpo y danza	61
5.1. La experiencia del cuerpo y el movimiento.....	68

5.2. Disertaciones sobre danza.....	71
5.3. Danza contemporánea.....	75
6. Experimentando la danza	82
6.1. Las experiencias de los bailarines.....	90
6.2. Experiencias de los espectadores.....	93
6.3. Caminos de la intersubjetividad.....	98
7. Proyectos creativos	102
7.1. Intervenciones a museos	103
7.2. Colaboración con la compañía La Fura dels Baus.....	121
8. Reflexiones finales	148
Índice de figuras	156
Referencias	160

1. Introducción

Al comenzar una investigación que provenga de la disciplina filosófica, específicamente la fenomenología en relación con el arte de la danza, es recurrente una suerte de duda sobre la forma de ser abordada: si será comenzando desde la fenomenología, tema sumamente complejo, o desde la danza, disciplina que difícilmente se ha abordado de forma extensa desde lo filosófico. De esta duda proviene la propuesta, desde la intención de construir una forma de definir la danza que se desarrolla desde mi práctica, así como del intento de reconocer la posibilidad de que mi formación filosófica pueda aportar algo a lo que intento transmitir en mi práctica en los distintos ámbitos de esta disciplina artística.

Es desde esta duda, en donde surge nuevamente la intención de investigar una posible fenomenología de la danza, la cual se ha hecho factible en diversas prácticas de la disciplina, tanto en la docencia, la producción y los laboratorios de investigación en los que he tenido oportunidad de generar y participar por más de dieciséis años, con el proyecto nombrado *Fenomenología de la danza*, en el intento de darle un nombre al significado de mi experiencia, sin la intención de atribuirme este título, como si fuera un conocimiento originado desde mi autoría, más bien, inspirado en investigaciones anteriormente realizadas sobre la importancia de la fenomenología corporal y más específicamente en la danza. Sin más preámbulos, doy pie al desarrollo de esta introducción.

En esta introducción, desarrollo un encuadre del contenido más relevante para comprender de dónde proviene esta investigación y hacia dónde se dirigen mis intenciones, las cuales se circundan en torno a la fenomenología y más específicamente, a la fenomenología de la danza, exponiendo claramente la definición a esta propuesta como una que surge desde el pensamiento fenomenológico, hacia la experiencia estética de la danza, para vislumbrar la constante del concepto de intersubjetividad en su constructo.

En el desarrollo de los siguientes párrafos mostraré tres distintas delimitaciones sobre este tema, las cuales me han servido de guía y reconocimiento del estado de la cuestión, así como también, el vislumbrar los posibles alcances de mi propuesta. Tales delimitaciones son las siguientes: la espacial, disciplinar y temporal, para una exposición clara y ordenada de la dirección de esta tesis en el tema de la fenomenología, la corporalidad, la danza y la experiencia estética, entendida como una experiencia intersubjetiva.

Comienzo entonces con la exposición de cada una de ellas, para que funcionen a modo de introducción: La delimitación espacial, es la que nos muestra el antecedente geográfico y académico para la realización de esta nueva investigación, así como los alcances que ha tenido dentro y fuera del país. Por otra parte, la delimitación temporal, versa sobre situar a esta tesis en el ámbito de la danza actual y desde el pensamiento fenomenológico contemporáneo.

En la delimitación disciplinar, doy lugar a este nuevo proceso en una danza con sus características particulares, así como también, explico la vertiente fenomenológica que le da soporte a esta investigación, la cual será, desde la fenomenología corporal de Merleau-Ponty,¹ hacia la propuesta fenomenológica de la danza de la autora Maxine Sheets-Johnstone.² No obstante, es muy probable que durante el desarrollo de esta tesis, me refiera en los contenidos, también, sobre este tema, a la tesis de mi autoría *La experiencia corporal del bailarín, desde la perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty*,³ donde retomo ideas importantes de este fenomenólogo del siglo XX para hablar de corporalidad.

¹ El texto que mayormente he revisado de esta autora, es el de *The phenomenology of dance* (“Fenomenología de la danza”) (Sheets-Johnstone, 1966).

² Ella será la autora de mayor relevancia para la realización de esta investigación. Su pensamiento es precursor y referencia obligada para hablar sobre el tema medular de esta tesis.

³ Monzón Rojas, 2016.

Finalmente delimito también, a qué danza me refiero en este trabajo haciendo un breve recorrido de los autores y obras que conformarán este nuevo viaje sobre la corporalidad en danza, que han influenciado mi práctica y algunas implicaciones que tiene con la experiencia estética, vista también como una experiencia corporal en su principio.

En la segunda delimitación temática, esta investigación se encuentra situada en el campo del pensamiento fenomenológico y sus implicaciones con la danza actual. El área donde se ha suscrito proviene de la tradición fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, así como en la actualización de este tema. Cabe mencionar, que algunas técnicas de danza contemporánea en el territorio actual, serán las que se nombren, las cuales parten desde lo somático,⁴ hacia el movimiento con finalidades artísticas.

Sobre los antecedentes de esta investigación, en particular, me atrevo a decir que surge a partir de los estudios de licenciatura en filosofía en la Universidad de Guanajuato, donde tuve la oportunidad de investigar sobre fenomenología y experiencia corporal del bailarín, desde la perspectiva fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty, para posteriormente contar con las herramientas y desarrollar una amplificación del tema hacia propuestas metodológicas y estéticas actualizadas, con la finalidad de introducir en el tema de una fenomenología de la danza, la cual tiene el referente más importante para este tema, a Maxine Sheets-Johnstone como anteriormente mencioné, con su obra *The phenomenology of dance* (“Fenomenología de la danza”)⁵ escrita en los años sesenta, en los Estados Unidos.

Esta nueva propuesta de interpretación y aportación a un tema tan complejo como apasionante como lo es la fenomenología de esta disciplina, emerge del antecedente de mi trabajo personal y el marco conceptual antes mencionado. Puedo decir también, que se ha

⁴ “Del gr.σωματικός *sōmatikós* ‘corporal’” (Diccionario, 2014: s.v.).

⁵ Sheets-Johnstone, 1966.

extendido en distintas formas desde mi experiencia hacia otros lugares como son Estados Unidos, España y Chile, con diversos proyectos de laboratorios artísticos, coreografías, ponencias, así como estrategias pedagógicas en las diversas formas de la danza, desde el tema de la fenomenología y el cuerpo, aplicado a la danza.

Acercas de la delimitación temporal: se encuentra situada esta tesis en cuestiones sobre danza del siglo XXI y sus relaciones con la fenomenología contemporánea, así como también, la experiencia estética desde la corporalidad, aun cuando se retomarán principios de la nombrada históricamente danza posmoderna y de la fenomenología corporal, como también de la cognición corporeizada.

Fenomenología y danza son básicamente los dos ejes temáticos donde se desarrolla esta propuesta, que se avoca mayormente a lo relacionado con la fenomenología y sus aportaciones a la disciplina de la danza, no obstante, busca también implicaciones de la experiencia estética y corporal con otras disciplinas artísticas. Cabe mencionar, que la danza a la que me encuentro refiriendo en esta investigación la delimito conforme avanzo en esta tesis y cuando llegue el momento de hablar de danza específicamente, partiré desde el ámbito de mi experiencia, que inició en las técnicas formativas de la danza contemporánea, no obstante, el énfasis estará puesto en las técnicas nombradas somáticas y de conciencia corporal, con influencia en la danza delimitada en la historia de la misma como posmoderna,⁶ haré referencia, a este momento de la danza aun cuando este movimiento nació en los años sesenta y setentas, por la implicación que tienen respecto a mi práctica y por contar actualmente todavía con una relación intrínseca entre la línea de investigación del contacto y la improvisación, técnicas enfocadas en el trabajo de piso de

⁶ Ortiz Mosquera, 2014.

forma articular y anatómica, sin olvidar, las técnicas de cuidado y análisis anatómico como la de Susan Klein y el método Alexander⁷.

Estas serán, entonces, las fuentes que puedan compartir el principio de la ruptura con paradigmas sobre los elementos que componen a la danza, siendo que desde esta investigación, se trabaja a profundidad con conceptos fenomenológicos que comparten perspectiva con las técnicas antes mencionadas, pero sobre todo, en los conceptos sobre experiencia de vida y corporalidad fenomenológica, así como también, sobre los ámbitos de investigación en corporalidad con perspectivas de una cognición corporeizada.

Sobre el tema y su justificación, el aspecto de la danza a la que me estaré refiriendo durante esta tesis, será desde mi experiencia en el punto de vista práctico, cabe mencionar que considero factible además de relevante, la realización de esta investigación, atendiendo a que la disciplina de la danza cuenta con posibilidades de investigación profunda y resolutivas en torno a lo corporal en su experiencia estética, al ser especializada en el conocimiento teórico de su desempeño, tanto en lo conceptual como en la práctica.

Busco la posibilidad de mostrar un estudio estético que verse sobre el cuerpo desde la praxis y la sensibilidad que la danza cuenta en su dominio, pretendo ser consecuente al estudiar al cuerpo, no exclusivamente de forma racional, sino también, desde su experiencia; desde una disciplina esencialmente corporal en su dominio.

Las líneas de investigación sobre este tema son desde la fenomenología corporal del pensador francés Merleau-Ponty, hacia algunas manifestaciones de la danza contemporánea, pasando hacia la obra de Maxine Sheets-Johnstone. Desde la praxis, retomaré las formas de la danza contemporánea, donde se sitúa a las técnicas somáticas que tienen como motivo esencial, replantear paradigmas en del concepto dancístico

⁷ Vineyard, 2007.

convencional y hegemónico, mencionaré incidentalmente a la corriente en danza inspirada en el movimiento que nace en Estados Unidos a finales de los años sesenta también, nombrado como danza posmoderna,⁸ esto será por la implicación que tiene este movimiento tanto en lo dancístico como lo social, para concebir a la danza contemporánea como actualmente se le conoce, además de compartir principios que son compatibles con el pensamiento fenomenológico respecto a la experiencia corporal del movimiento en esta disciplina.

1.1. Una fenomenología sobre danza

En el orden de ideas antes expuestas, parto del supuesto en que la danza, vista desde la filosofía, puede ser concebida como una forma de investigación corporal en acción. Me parece interesante que, a la danza, a través de la fenomenología y sus vínculos con estudios en estética, se le dé un carácter cada vez más formal por la importancia que tiene a nivel científico, académico y social, sobre todo, al cuerpo como fuente de saber y conocimiento.

Mi intención, como la de muchos investigadores de esta disciplina, es darle el lugar de importancia y relevancia académica que merece tener, además de aportar en el conocimiento de este arte, como una línea más de investigación fenomenológica, al otorgarle unidad al conocimiento corporal y las consecuencias que conllevan a esta hipótesis. Así mismo, al ser una manera de conocimiento que tiene un soporte teórico, forma parte de líneas de investigación vinculadas con el saber estético corporal, tema sumamente vasto en sus posibilidades artísticas y académicas.

⁸ La danza posmoderna es un término acuñado en esta época y el cual desarrollaré para justificar algunos de los principios que pretendo definir, cómo la perspectiva de lo que es danza para esta investigación (Banes, 1980).

Una de las utilidades que encuentro en esta investigación, es la de darle soporte académico y filosófico a la unidad corporal, al facilitar una práctica dancística más plena, amable y cercana al reconocimiento e importancia del conocimiento corporal, tanto en su teoría, pedagogía, producción, así como en su práctica. A largo plazo, me interesa que, a partir de esta investigación, se genere un conocimiento accesible para otras disciplinas artísticas, desde la inquietud de concientizar el olvido del cuerpo⁹ y su experiencia estética hacia el giro corporal,¹⁰ que compartimos como profesionistas en el arte y sus posibles repercusiones en la praxis disciplinar.

El estado de la cuestión de esta investigación, tiene que ver con la asequibilidad de este proyecto, la cual la encontraremos en la obra emblemática de Maxine Sheets-Johnstone, en las referencias sobre el movimiento de la danza posmoderna y contemporánea, así como de algunos pensadores de la danza que la conciben como una actividad reflexiva y de implicaciones intelectuales, sin olvidar mi propia experiencia, la cual se relaciona con la aplicación de este tema en mi praxis y desde donde, comienzo con la intención de formalizar el estudio, como una investigación fenomenológica que busca acercar consecuencias importantes para su desempeño, en ámbitos académicos.

La fenomenología de la danza ha sido desarrollada en los últimos cincuenta años, esencialmente y como precursora la coreógrafa, bailarina y filósofa Maxine Sheets-

⁹ Cuando hago referencia a este término sobre el olvido del cuerpo, estoy remitiéndome a una consecuencia del dualismo mente-cuerpo que se encuentra en el rastreo de esta idea, en el cartesianismo sobre la dicotomía, entre *res extensa* y *res cogitans*, sustancias que forman el dualismo cartesiano, como lo es el cuerpo y el alma, aun cuando tal dicotomía, si se sigue la ruta, será desde una tradición platónica sobre el *topos uranos*, o mejor conocido como el mundo de las ideas, dividiendo nuestras experiencias cognitivas de las corporales (Sastre Cifuentes/Gómez Arévalo, 2008).

¹⁰ Más adelante justificaré la experiencia estética como intrínseca a nuestra corporalidad, con apoyo de algunos capítulos del libro, *Aesthetics and the embodied mind: beyond art theory and the Cartesian mind-body dichotomy* (“Estética y la mente encarnada: más allá de la teoría del arte y la dicotomía cartesiana mente-cuerpo”) con la aportación de (Johnson, 2015) específicamente el primer capítulo de este libro *The aesthetics of embodied life*, que en su traducción al castellano sería “Estética de la vida encarnada”.

Johnstone, desarrolló el estudio de una disciplina y perspectiva especializada para los conocedores del arte dancístico, además de generar una línea de estudio e investigación para la danza a partir de cuestionamientos fundamentales sobre el significado y la experiencia de este arte, a partir de estas investigaciones estéticas, es que, se ha colocado a la fenomenología del cuerpo como problema medular. A continuación, mencionaré la obra primera que la filósofa y bailarina escribió sobre este tema y la cual será esencial para el desarrollo de esta investigación.

Podemos dimensionar lo prolífero de esta pensadora de la danza, así como también sospechar que el despliegue de la obra *The phenomenology of dance* (“Fenomenología de la danza”)¹¹ es de donde surge todas las demás disertaciones estéticas entorno a la corporalidad y el movimiento, teniendo alcances, incluso en la psicología y la ética como disciplinas en otras disciplinas que se vincules con el problema de la corporalidad y las artes, a lo largo de toda la obra de Maxine Sheets-Johnstone.

Respecto al momento histórico en que surge la danza contemporánea, y la idea de una danza posmoderna, deseo mencionar el libro de Sally Banes, *Therpsicore in sneakers, post-modern dance* (“Terpsícore en zapatillas deportivas, danza posmoderna”)¹² esto porque a pesar de la distancia temporal, a mi parecer, algunos principios de esta concepción de la danza, nos van a acercar a las disertaciones sobre fenomenología de esta disciplina, en sus contenidos, por mencionar algunos; el no movimiento y el no espectáculo en su principio, tales principios, me parecen una forma acertada al acercarnos a la corporalidad fenomenológica que vamos a ir descubriendo desde el desarrollo de las ideas de Maurice Merleau-Ponty, quien no se especializó en hablar de danza o arte, pero quien sí dio el

¹¹ Sheets-Johnstone, 1966.

¹² Banes, 1980.

primer paso en el giro de la corporalidad para dar cuenta de toda experiencia, en este caso particular, la experiencia estética de la danza.

Al hacer mención sobre los antecedentes de esta investigación, como anteriormente mencioné, he contado con la oportunidad de investigar la experiencia corporal del bailarín desde la perspectiva de Maurice Merleau-Ponty, en mi proyecto y tesis de licenciatura en filosofía, el cual surgió desde la posibilidad de estudiar la experiencia estética del bailarín, de forma accesible a todo aquel que busque estudiar la experiencia corporal desde una disciplina esencialmente corpórea. Este antecedente así como la propuesta de esta investigación, emerge entonces, desde el principio que concibe al cuerpo como repositorio de toda experiencia estética, esta frase surge de la idea en Merleau-Ponty sobre el cuerpo como perspectiva del mundo “Considero mi cuerpo, que es mi punto de vista acerca del mundo”.¹³ Tal experiencia corporal, conlleva en su desarrollo un breve acercamiento del pensamiento merleau-pontiano, así como algunas disertaciones sobre danza contemporánea en su ejecución y desempeño, para conjuntamente encontrar los acercamientos y distancias sobre la fenomenología corporal de este pensador francés, frente a la experiencia de hacer danza contemporánea, como una experiencia corporal ejemplarmente fenomenológica.

A continuación expongo distintas preguntas rectoras que irán trazando el camino de esta investigación, así como sus respuestas, las cuales funcionan como hipótesis de trabajo, cabe mencionar, que cada hipótesis cuenta con su refutación o propiamente dicho por Karl Popper su falsación,¹⁴ buscaré contrastar mis ideas con algunas posibles, pero también probables, es decir, el ejercicio que desarrollé a través de las preguntas rectoras será el de contrastarlas con respuestas que no concuerdan, con la hipótesis inicial, pero que son

¹³ Merleau-Ponty, 1993: 90.

¹⁴ Popper, 1980: 82, 83.

factibles. Este ejercicio es un principio sustancial en la necesidad de crear una investigación no sesgada en sus principios hipotéticos, es también, la necesidad de cuestionarse sobre lo que deseo plantear y delimitar en esta tesis y revisar si esta exposición funciona para vislumbrar la orientación de mis intereses, los cuales van surgiendo también de la lectura del marco teórico antes mencionado. De tal manera, surge desde una caja de herramientas de la investigación propuestas por James Lett¹⁵ y Carl Sagan¹⁶ basadas en el pensamiento crítico, el cual puede ser abordado desde una metodología que salvaguarde que la propuesta de investigación, esté sujeta a revisión en sus argumentos, que contenga hipótesis y sus posibles respuestas, donde se ponga a prueba como una investigación que proponga una evolución en su tema, justamente uno de los aportes del método de la caja de herramientas facilitado por David Wright, desde los textos de Lett y Sagan, es el principio de la falsabilidad en las hipótesis que responden a las preguntas que motivan a esta investigación, concepto desarrollado por Karl Popper,¹⁷ para comenzar a desarrollar mi hipótesis a partir de las respuestas que nacen de la contrastación de cada pregunta que me he cuestionado durante el inicio de esta investigación.

A continuación, expongo las distintas preguntas rectoras y posibles respuestas de forma numeral, cada una con su posible respuesta hipótesis, para revisar si se sostiene la hipótesis que nos interesa, a pesar de la contrastación con su refutación:

1. ¿Es posible que la fenomenología de la danza pueda estructurarse metodológicamente y ser un aporte para realizar estudios sobre la corporalidad desde la estética?

¹⁵ Lett, 1990.

¹⁶ Sagan, 1995.

¹⁷ Popper, 1980.

Primera hipótesis de trabajo: Si es posible realizar una fenomenología de la danza relacionada a estudios sobre la experiencia corporal desde la estética y que el fundamento sea este arte, puesto que existe la asequibilidad de estudios sobre este tema y sus vínculos directos con la investigación, como una oportunidad de estudiar al cuerpo y la fenomenología con fines estéticos, desde la pericia y pertinencia de esta disciplina, como un proyecto esencialmente teórico-práctico con un aporte importante en la formalización de la investigación estético-filosófico de la disciplina dancística y sus posibles extensiones con la corporalidad en las artes.

Segunda hipótesis de trabajo: Es posible, pero no importante, en tanto que la danza es una disciplina especializada y existen disciplinas artísticas que no comparten algún conocimiento con ella, además ya existen estudios sobre el cuerpo sobre experiencia estética mucho más amplios que lo que pueda ofrecer una fenomenología de la danza.

2. ¿La fenomenología de la danza es un tema exclusivamente para hablar de experiencias dancísticas además de ser una actividad que se puede traducir solamente en el lenguaje corporal de los bailarines?

Primera hipótesis de trabajo: La fenomenología de la danza es una herramienta metodológica para hablar sobre el cuerpo de forma estética y no le atañe exclusivamente a los bailarines y artistas escénicos. Esta hipótesis tiene lugar al buscar integrar danzas no antropomórficas, así como no especializadas en la disciplina formal de la danza y la posibilidad de desarrollar la idea de que la danza en uno de sus momentos se encuentra en la mirada de quien lo percibe y en lo que se encuentra percibiendo.

Segunda hipótesis de trabajo: Es un tema exclusivo para estudiosos de la danza, además de que no es posible hablar de danza si no estamos haciendo referencia al cuerpo de un ser humano y que tal se mueve, desde el lenguaje dancístico.

3. ¿Cuál será la importancia del concepto de movimiento para esta fenomenología de la danza?

Primera hipótesis de trabajo: El hablar de la experiencia del movimiento corporal nos acerca a la experiencia espacio-temporal de este arte, la cual es un principio crucial para el desarrollo y la explicación de este fenómeno, de mí parte existe la oportunidad de hablar sobre movimiento que no es visualmente motriz, me refiero al que no es perceptible a la mirada, aquel que se relaciona con la actividad corporal que compartimos al estar vivos.

Segunda hipótesis de trabajo: El movimiento al que me referiré durante esta investigación será exclusivamente centrado en la ejecución del lenguaje dancístico ya que esos son los límites de la danza.

Estas tres hipótesis buscarán ser confrontadas frente a evidencias que surjan a lo largo de esta investigación, revisando las posibilidades de ser refutadas, con la finalidad de encontrar cuáles son las de mayor consistencia. Hasta este momento de la investigación me parece que estas son las tres preguntas importantes que van conformando una hipótesis de trabajo, donde el tema muestra implicaciones esencialmente corporales, así como el interés de este trabajo muestra que sí es una investigación sobre danza, pero, sobre todo, es sobre la experiencia estética y corporeizada, que este arte nos da acceso por sus cualidades sensibles, concebido más como un medio que como una finalidad de estudio.

También retomaremos la pertinencia de esta fenomenología para vincularse con otras artes, así como muy probablemente trabajaré la percepción en sus formas de movimiento y espacio, para hablar de la experiencia vivida en torno a esta disciplina y los vínculos que comparte con los otros y con el mundo en el cual estamos inmersos.

1.2. Danza reflexiva

En este apartado explicaré el marco teórico, donde encontraremos los textos fundamentales para esta investigación, los cuales están intrínsecamente relacionados con los temas de cada capítulo, los cuales serán el esqueleto de esta investigación.

El objeto de estudio de esta investigación será la fenomenología de la danza y las obras que darán soporte a mi investigación serán *The embodied mind, cognitive science and human experience*, el título de una traducción al castellano de esta obra sería (“La mente encarnada, la ciencia cognitiva y la experiencia humana”)¹⁸ de los autores Varela, Thompson y Rosch, quienes desarrollaron en este libro la importancia de la corporalidad en los procesos de conocimiento, así como de investigación. También tomaré en cuenta el artículo de “La ciencia cognitiva corporeizada: una perspectiva para el estudio de los lenguajes visuales”,¹⁹ del cual retomaré el concepto cognición corporeizada,²⁰ ya que es de gran ayuda para el fundamento teórico de mi investigación, puesto que es un principio de donde parte la fenomenología de la danza. El otro concepto es el de enacción,²¹ al ser un concepto clave de la mente corporeizada y al ser la capacidad del cuerpo de enactuar en el mundo como una justificación a las cualidades en el cuerpo cuando danza.

Por otra parte, el capítulo de Mark Johnson en el libro, *Aesthetics and the embodied mind: beyond art theory and the Cartesian mind-body dichotomy* (“Estética y mente encarnada: más allá de la teoría del arte y la dicotomía cartesiana mente-cuerpo”)²² se coloca al cuerpo como eje temático de la estética contemporánea, será un texto base para

¹⁸ Esta obra fue publicada en castellano como *La mente encarnada, las ciencias cognitivas y la experiencia humana* (Varela/Thompson/Rosch: 1993).

¹⁹ Wright, 2018.

²⁰ Encontraremos el concepto, mente corporeizada y enacción en el capítulo ocho del libro de (Varela/Thompson/Rosch, 1993: 148).

²¹ Wright, 2018: 85.

²² Johnson, 2015: 23-38.

hablar de experiencia estética y corporalidad, desde las esferas que pueda abarcar la corporalidad en los ámbitos de la experiencia de vida. El texto que tiene mayor implicación a nivel temático y de puntualidad, es el de *The phenomenology of dance* (“Fenomenología de la danza”)²³ de Maxine Sheets-Johnstone, quien en su obra realiza un desglose vasto y pertinente para esta investigación, sobre el desarrollo del tema fenomenología de la danza. Por el momento continúo con la revisión acerca del libro de Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, para realizar una introducción sobre este tema, así como encontrar diversas definiciones sobre fenomenología, cuerpo y experiencia estética, siendo un texto que se ha revisado anteriormente en la tesis sobre *La experiencia corporal del bailarín, desde la perspectiva de Maurice, Merleau-Ponty*²⁴ de mi autoría para la licenciatura en filosofía por la Universidad de Guanajuato, como antes he mencionado.

1.3. Fenomenología, experiencia estética y danza

Mi postura no se encuentra cercana a una investigación basada en argumentos por autoridad o desde la tradición escolástica, a pesar de contar con un marco teórico de corte filosófico occidentalista, tampoco tendrá su soporte en una postura eidética²⁵ de la danza o del cuerpo, a grandes rasgos, no deseo generar una investigación exclusiva para público especializado, más bien, mi enfoque se encuentra en que sea una investigación accesible a todo lector interesado en el tema y que tenga implicaciones futuras y fundamentos desde la epistemología del cuerpo y la cognición, la cual es intrínsecamente corporal. Deseo acercar al lector al paradigma corporeizado de la experiencia estética y por consecuencia, que esto genere sentido, en una práctica dancística consciente y abierta, fundamentada en un saber

²³ Sheets-Johnstone, 1966.

²⁴ Monzón Rojas, 2016.

²⁵ Merleau-Ponty, 1993: 15.

de la experiencia de la danza, como la fenomenología nos propone hacer, cuando nos apasionamos por un tema o fenómeno en particular, tomando en cuenta el fundamento sobre el vínculo ineludible entre la sensibilidad estética y el ser un cuerpo.

El método de esta investigación es fenomenológico y experiencial, esto se acerca al enfoque analítico usando herramientas de la forma cualitativa y de ser necesario cuantitativas de investigación. La forma en que abordaré al método como una forma de estudiar el tema de esta investigación será a partir de las lecturas del marco teórico primordial de esta tesis, así como también, complementando con saberes de mi praxis y experiencia en la danza, aprendida en la trayectoria de diecisiete años dedicados a este arte y específicamente, a la danza contemporánea. Con estas herramientas tendré la oportunidad de revisar si la lectura de los temas en específico que se han seleccionado para esta investigación, tienen cercanía con la realidad en la danza, al momento de llevar a cabo las actividades que la componen como disciplina, de una forma metodológica sobre cada punto que se decidió estudiar en cada capítulo de esta investigación, todos estos recursos de investigación basados en la lectura y la experiencia, buscan ser una forma de explicación para el estudio de un fenómeno que en este caso será la fenomenología de la danza. Hasta el momento no he pensado la posibilidad de hacer un estudio de caso específico, con entrevistas a especialistas en el tema, no obstante, puede ser que en algún momento lo haga para dar oportunidad de discutir alguna idea importante.

Cabe reiterar que una de las características de esta propuesta académica es que sea experiencial, al abordar disertaciones sobre mi conocimiento en este recorrido teórico-práctico de la fenomenología de la danza. Con el apoyo de los especialistas de esta maestría, en el área de estética y filosofía, desde el punto de vista de la danza en la participación de: diplomados, talleres, laboratorios y puestas en escena que he tenido

oportunidad de desempeñar desde distintas aristas y funciones, podré dar cuenta del fenómeno dancístico.

2. Conceptos clave

Comenzaré el marco teórico con una serie de palabras clave, desarrollando en cada caso un breve análisis, partiendo de una definición sencilla para generar un acercamiento más profundo, también revisaré las divergencias con las fuentes encontradas, lo cual me permite formar un criterio sobre las definiciones operativas en esta tesis, algunas serán de autores puntualmente citados por la pertinencia de sus ideas y otras, las menos, serán diseñadas por mí, en caso de no haber encontrado, la idea más adecuada para lo que buscamos definir.

Los conceptos clave para desarrollar esta fenomenología de la danza serán: fenomenología, danza, cuerpo, propiocepción, quinesia, simulación corporeizada y experiencia estética. El vislumbrar algunas definiciones operativas para este estudio tiene la finalidad de explicar con mayor precisión el desarrollo de esta investigación.

2.1. Fenomenología

Cuando pretendemos hacer un trabajo, una tesis o simplemente escribir sobre fenomenología, es necesario hacer un breve recorrido por sus antecedentes en el pensamiento del siglo XX,²⁶ la cual la encontrarán más adelante en el apartado de la fenomenología del cuerpo pensante. Para los intereses de este apartado pretendo solamente mostrar una definición útil sobre fenomenología, aunque definirla sea todo un problema en sí mismo. De forma muy general, podemos decir que la fenomenología es un movimiento

²⁶ Se considera este siglo como crucial para referirse al nacimiento de la fenomenología como un método filosófico (Martínez Rodríguez, 1995).

filosófico que surge del planteamiento sobre cuestiones de la era moderna, perteneciente a lo que también se le conoce como filosofía continental por su situación geográfica.

Podemos referirlo como un concepto vitalmente importante como lo es danza, para esta investigación, considero que la definición de Merleau-Ponty,²⁷ es la más adecuada a esta fenomenología que pretendo desarrollar, al haberlo estudiado anteriormente y ser parteaguas de lo que comprendo hasta ahora como fenomenología, tal vez para realizar una comparación con Maxine Sheets-Johnstone. A continuación, hago la referencia a la definición de Merleau-Ponty acerca de la fenomenología:

La fenomenología es el estudio de las esencias y, según ella, todos los problemas se resuelven en la definición de esencias: la esencia de la percepción, la esencia de la consciencia, por ejemplo. Pero la fenomenología es, asimismo, una filosofía que resitúa las esencias dentro de la existencia y no cree que pueda comprenderse al hombre y al mundo más que a partir de su “facticidad”.²⁸

En la introducción de este concepto desde la perspectiva de Merleau-Ponty, se va vislumbrando dos cuestiones para comprender a la fenomenología, una es que se basa en la experiencia y la otra es esencialmente vitalista, en el sentido de la experiencia de mundo, es por este motivo que el retorno a las cosas mismas en lugar del territorio eidético, es tan importante para la fenomenología de principios del siglo XX y es con ese tenor, que surge, como una perspectiva fáctica sobre los fenómenos en sí mismos, lo cual tendrá consecuencias posteriormente con el problema de la corporalidad.

El comentario de Mario Teodoro Ramírez sobre la postura de Merleau-Ponty es bastante clara sobre la verdadera naturaleza política de nuestro pensador francés, puesto

²⁷ Merleau-Ponty, 1993.

²⁸ Merleau-Ponty, 1993: 6.

que esta investigación apunta a este autor como el precursor del giro corporal, en el pensamiento fenomenológico.

Su filosofía no es una teoría de la realidad ni una teoría del hombre, no es una teoría del ser ni una teoría de la conciencia; es una filosofía de la relación, del *entrelazo*: de la carnalidad, del ser sensible y concreto, del encuentro y el movimiento.

Merleau-Ponty, no cesaba de abrir líneas y señalar umbrales del pensamiento que implicaban consecuencias radicalmente novedosas y heterodoxas. Ligado a la filosofía fenomenológica de Husserl y al movimiento existencialista, su reflexión, sin embargo, rehuía tanto las líneas demasiado idealistas de la primera, como los compromisos demasiado apresurados del segundo. Cuestionaba por igual el objetivismo cientifista, positivista o dialéctico, como el subjetivismo reflexivo, existencialista o voluntarista. Profesaba, más bien, una fe en el mundo concreto, sensible, visible, solo comparable con la de los antiguos filósofos presocráticos.²⁹

Se puede decir entonces que Merleau-Ponty fue un auténtico intelectual interesado en la política, el arte y la filosofía, además de buscar siempre vías alternantes al tema de la percepción y de la apertura hacia el mundo. La fenomenología, para Merleau-Ponty, fue una vía de acceso para trabajar los temas de su interés de maneras abiertas y sin radicalismos en sus conclusiones, es decir, de una forma inacabada. El acercamiento que tiene con la fenomenología es ineludiblemente de procedencia alemana, sobre todo con la fenomenología de Edmund Husserl, de quien retoma conceptos para desarrollarlos, pero con quien también tiene sus divergencias.

A continuación, abro una cita acerca de la relación entre Merleau-Ponty y Sartre desde el existencialismo, lo cual nos dará contexto de la fenomenología de Maurice
“Merleau-Ponty y Jean-Paul Sartre introdujeron a Francia la fenomenología en 1930, desde la postura filosófica del existencialismo. Es catedrático en el instituto Carnot y se asocia con los grupos de la resistencia. Se reencuentra con Sartre y medita sobre la fenomenología

²⁹ Ramírez, 1994: 18.

y la historia”.³⁰ posteriormente Merleau-Ponty incursionó en la Sorbona como catedrático de Psicología y Pedagogía, teniendo como antecedente su libro *Fenomenología de la percepción*,³¹ aquí es cuando podemos sospechar sus vínculos con las *Gestalt*,³² como una forma de comprender los procesos cognitivos.

2.2. Danza

La búsqueda de la definición del concepto danza ha sido algo compleja, puesto que la definición que se encuentra en el *Diccionario de la lengua española*³³ remite únicamente al acto o la acción de bailar. Así es como inició el viaje de buscar una definición que fuera certera para la delimitación de esta investigación. Comenzando a buscar encontré estudios historiográficos sobre danza del renacimiento, los cuales no me situaban con las características de la danza que deseo investigar, siendo así, comencé a buscar en textos especializados como el de *La composición en la danza*,³⁴ de Doris Humphrey, pero seguía sin encontrar el énfasis en la perspectiva contemporánea del cuerpo y disciplina dancística, fue así, que decidí desarrollar mi propia definición operativa, partiendo de la definición más cercana, que encontré en el libro *Epistemología del cuerpo en estado de danza*,³⁵ del investigador Gustavo Emilio Rosales, de tal forma, esta definición puede llegar a ser modificada en el transcurso del proceso, pero creo que me acerca a lo que trato de significar como danza.

La definición más útil para esta investigación se acerca a ser un estado del cuerpo en situación estética, con posibilidad de movimiento, me refiero al concepto de estado a la

³⁰ Martínez Rodríguez, 1995: 9.

³¹ Merleau-Ponty, 1993.

³² La definición de Gestalt es la siguiente “Gestalt, psicología de la forma” (Galimberti, 2002: 532).

³³ Diccionario, 2014: s.v.

³⁴ Humphrey, 1981.

³⁵ Rosales, 2012.

práctica de concentración y entrega corporal que en el acto de la danza se lleva a cabo, incluso antes de la acción motriz. Ya que el acercamiento a una cognición y estado corporal sobre esta disciplina, es la que se acerca más a mi concepción sobre danza en relación con la experiencia perceptiva o corporeizada del ejercicio conceptual y físico que es la danza en sí misma.

Antes de entrar en la definición que nos parece más adecuada a la concepción de la danza en esta investigación, deseo mostrar una perspectiva más convencional en la definición de lo que puede definirse como danza.

La danza ha sido reconocida universalmente como una de las Bellas Artes y existen varias definiciones de ésta. Una primera definición, concibe a la danza como una expresión de dinámica o movimiento en todos los seres vivos (animales, plantas y hombres). Por tanto, es una definición que da la facultad de bailar a todo ser vivo.

Otra definición, concibe a la danza como la expresión de sentimientos a través del movimiento, ejecutado de una manera bella o estética. En nuestra opinión, éste es el criterio más acertado.³⁶

Esta definición de la maestra cubana Dubia Hernández, nos muestra una forma de percibir a la danza como una disciplina que debe contar con belleza y con una delimitación estética, donde los sentimientos son su mayor material de trabajo, nosotros en esta investigación le apostamos más a las primeras líneas en que la danza es una expresión del dinamismo del movimiento, confiriendo apertura a la definición y la delimitación de quién podría bailar y qué es la danza en sí misma, que al acotamiento del canon bello y estético desde lo sentimental, no demerito este ámbito del sentimiento, ya que es una parte primordial de la sensibilidad del artista, no obstante, no estoy de acuerdo, en la

³⁶ Hernández/Jhones, 2013: 17, 18.

jerarquización de estos valores, para definir si la danza para ser danza debe ser bella o transmitir sentimientos.

La danza, además de ser una actividad milenaria y cultural, desde mi premisa le sucede el movimiento como pensamiento en acción, es también un proceso cognitivo en el cual el cuerpo desarrolla su plasticidad y riqueza creativa de forma notable, involucrando en su máximo desarrollo psicofísico, resignificando su existencia y su estar en el mundo. Existe un momento de este estado en que la danza se encuentra en quien la percibe como tal, pudiendo abrir el espectro de posibilidades dancísticas más allá de lo que convencionalmente conocemos por danza. Retomo en este punto la fuente de mayor influencia para llegar a esta idea de danza, la cual proviene del libro de Gustavo Emilio Rosales, que anteriormente he mencionado y que expongo a continuación como un principio para la definición que intento configurar:

La Danza, además de ser una práctica cultural largamente configurada y complejamente estilizada, es un estado especial del cuerpo. Se trata del ámbito psicofísico donde la persona inicia y desarrolla su condición de autonomía. La construcción del estado de danza es proceso de resignificación corporal, no necesariamente lingüístico. Investigaciones recientes en las áreas de la etnoescenología y la ciencia cognitiva abren campos para el estudio de la danza como una forma específica de cognición, en la que los contenidos de la imaginación adquieren una particular riqueza expresiva.³⁷

Es así, como retomo las ideas de este autor para desarrollar el concepto de danza, como un estado corporal, con procesos cognitivos particulares en su naturaleza disciplinar.

³⁷ Esta cita nos da un acercamiento a la postura de concebir la danza como un estado corporal, con la delimitación de la experiencia estética de este arte y con la aclaración de la perspectiva desde la praxis de quien la ejecuta (Rosales, 2012: 9). En la palabra danza, la mayúscula es del autor.

Por otra parte, me parece sumamente importante el revisar lo que dice Maxine Sheets-Johnstone sobre danza y la experiencia estética, donde encuentro entrecruces con la fenomenología y el cuerpo:

Aparte de las bases estéticas sobre las que uno podría cuestionar la integridad inherente de cualquier danza, es la experiencia vivida de la danza, tal como se crea y se presenta, lo que la convierte en un todo unificado y continuo. Mientras nosotros, como bailarines y como público, estemos total e inequívocamente absortos en la danza, la unidad y la continuidad de la obra no se romperán. Sólo cuando reflexionamos sobre la experiencia de la obra tal como está siendo creada y presentada, cuando nos alejamos de nuestro encuentro inmediato con ella, interrumpimos el flujo y fragmentamos su totalidad inherente. Tal reflexión termina oscureciendo el significado de la danza, porque el significado surge solo cuando hay una experiencia vivida de ella; sólo al aprehender la danza en su totalidad descubrimos su significado único.³⁸

De tal forma es como se irá configurando esta definición sobre danza, que aún se encuentra inacabada, pero que comienza a tomar forma en este momento de la investigación, con la idea de estado corporal, así como el de experiencia de vida.

2.3. Cuerpo

Sobre el concepto de cuerpo me interesa retomar la definición de Merleau-Ponty, puesto que se acerca de forma esencial al estado del cuerpo llamado danza. El reconocer al cuerpo fisiológico del cuerpo fenomenológico, se hace la distinción entre diversas corporalidades de un mismo sujeto. La danza se acerca más hacia el cuerpo fenomenológico o cuerpo vivido en su concepción de sensibilidad y memoria, no obstante, comparte con el cuerpo

³⁸ “*Apart from the aesthetic grounds upon which one might question the inherent wholeness of any given dance, it is the lived experience of the dance, as it is created and presented, which makes it a unified and continuous whole. So long as we, as dancers and as audience, are wholly and unequivocally engrossed in the dance, the unity and continuity of the work is unbroken. It is only when we reflect upon the experience of the work as it is being created and presented, when we remove ourselves from our immediate encounter with it, that we interrupt the flow and fragmentize its inherent totality. Such reflection ends by obscuring the meaning of the dance, for the meaning emerges only as there is a lived experience of it; only in apprehending the dance in its totality do we discover its unique significance*” (Sheets-Johnstone, 1966: 6).

fisiológico todas las cualidades perceptivas y sistemas que se necesitan para su desempeño.

Encuentro la definición de cuerpo, en el libro *Le vocabulaire de Merleau-Ponty* (“El vocabulario de Merleau-Ponty”)³⁹ de forma puntual y certera para los fines de esta tesis:

En la *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty distingue el “cuerpo objetivo”, que tiene el modo de ser de una “cosa”, que es, según un artículo de 1958, “el cuerpo del animal, analizado, descompuesto en elementos” y 2/el “cuerpo fenoménico” o “cuerpo propio”, que al mismo tiempo es “yo” y “mío”, en el que me tomo como exterioridad de una interioridad o interioridad de una exterioridad, que se aparece a sí misma haciendo aparecer el mundo, que por tanto no se presenta a sí misma haciendo aparecer el mundo, que por tanto no está presente para él. Nótese que el paso del cuerpo objetivo al cuerpo fenoménico “no es el paso al para sí mismo, es su unidad, su totalidad, que es visible incluso desde el exterior, aunque el aspecto para los demás y para mí nunca es el mismo.”⁴⁰

Esta es una definición que nos acerca a la complejidad sobre el cuerpo fenomenológico o *Leib*,⁴¹ como lo denominan en fenomenología, es en este punto que me interesa situar al cuerpo para ir develando los acercamientos con el *Körper*⁴² o cuerpo fisiológico, ya que la danza comprende ambos momentos del cuerpo en su devenir.

2.4. Propiocepción

El esfuerzo en el libro, *The embodied mind, cognitive science, and human experience* (“La mente encarnada, ciencia cognitiva y experiencia humana”)⁴³ es realmente el énfasis en integrar principios fenomenológicos sobre lo corporal a lo que es denominado como ciencias cognitivas, proyecto necesario para el desarrollo de la comprensión del cuerpo humano en el ámbito estético, pero también del estado de cosas que le afectan como parte

³⁹ Dupond, 2001.

⁴⁰ Dupond, 2001: 9.

⁴¹ Encontramos el término para definir al cuerpo vivido o fenomenológico en *Fenomenología de la percepción* cuando se desarrolla el capítulo sobre fenomenología corporal (Merleau-Ponty, 1994).

⁴² Este término es sobre corporalidad y se refiere el cuerpo fisiológico, más adelante se definirá con mayor detalle (Merleau-Ponty, 1993).

⁴³ Varela/Thompson/Rosch: 1993.

intrínseca de la experiencia cognitiva, por lo tanto, de las investigaciones científicas al respecto. A continuación, citaré del prefacio del libro antes mencionado, las intenciones que desde un principio plantean para el devenir de este libro en su proyecto.

Sostenemos con Merleau-Ponty que la cultura científica occidental requiere que veamos nuestros cuerpos como estructuras físicas y como estructuras vivenciales, en resumen, como 'externas' e 'internas', biológicas y fenomenológicas. Obviamente, estos dos lados de la corporalidad no se oponen. En cambio, circulamos continuamente de un lado a otro entre ellos. Merleau-Ponty reconoció que no podemos comprender esta vinculación sin una investigación detallada de su eje fundamental, a saber, la personificación del conocimiento, la cognición y la experiencia.⁴⁴

En el momento en que me fue sugerida esta obra, me pareció revelador, cómo es que desde la fenomenología es su principio categórico ha buscado ser un método científico también y cómo el desarrollo de la historia del pensamiento de este nuevo método filosófico, continúa como un discurso no solo vigente, sino, además como parteaguas de los avances y las necesidades que la ciencia contemporánea tiene. Esto me hace reflexionar también en torno a la historicidad del pensamiento merleauPontiano acerca de la corporalidad y su territorio expansivo, en torno a tantos ámbitos, incluyendo por supuesto a la estética. Cabe mencionar que las diferencias entre Merleau-Ponty y los autores de este libro sobre ciencia cognitiva, es una brecha de la ciencia entre 1940 y 1950, la cual estaba fundamentalmente fragmentada entre las disciplinas que no se comunicaban. Encuentro también que Merleau-Ponty, localizaba a la experiencia vivida y la experiencia humana desde el punto de vista filosófico, proveniente de una tradición fenomenológica, a quien

⁴⁴ “We hold with Merleau-Ponty that Western scientific culture requires that we see our bodies both as physical structures and as lived, experiential structures – in short, as both ‘outer’ and ‘inner,’ biological and phenomenological. These two sides of embodied are obviously not opposed. Instead, we continuously circulate back and forth between them. Merleau-Ponty recognized that we cannot understand this circulation without a detailed investigation of its fundamental axis, namely, the embodied of knowledge, cognition, and experience” (Varela/Thompson/Rosch, 1993: xvi).

crítico, sobre el ámbito teórico en que se sostenía, lo desarrolló desde el giro corporal, le apostó al cuerpo como órgano de percepciones, como el punto de vista sobre el mundo, sin perder de vista la necesidad científica de entretener estos ámbitos, esto es algo que comparte con Merleau-Ponty, el biólogo y fenomenólogo Francisco Varela.

Considero que es una obra maestra para ejemplificar los alcances de la fenomenología corporal que nace gracias al atrevimiento de Maurice Merleau-Ponty. Anteriormente mencioné la influencia de Husserl en su obra, sin embargo, también sugerí que habría diferencias en sus fenomenologías. Sin caer en radicalismos o juicios sin fundamento, me parece que la mayor diferencia entre ambas fenomenologías, es precisamente que el retorno a las cosas mismas de Husserl, se quedaba en el ámbito teórico, aun cuando esta sea una opinión un tanto corta a un estudio profundo sobre el pensamiento de padre de la fenomenología, quien sí desarrolló ideas sobre la corporalidad. En el caso de Merleau-Ponty será un retorno desde la corporalidad misma, el eje primordial de toda experiencia de mundo. Sobre este principio es que los autores; Varela, Thompson y Rosch decidieron fundamentar el concepto de mente corporeizada.

Abro cita de estos autores “En opinión de Merleau-Ponty, tanto la ciencia como la fenomenología explicaron nuestra existencia concreta y encarnada de una manera que siempre fue posterior a ese hecho”.⁴⁵ Ellos encontraron en esta fenomenología corporal una incansable búsqueda por el fundamento de la corporalidad, para explicar el fenómeno de la percepción y de donde emerge la experiencia de mundo.

Para estos autores el principio de unidad corporal será el desarrollo de su hipótesis al proponer una ciencia corporeizada, en su caso, el énfasis estará puesto en el rol de la

⁴⁵ “*In Merleau-Ponty’s view, both science and phenomenology explicated our concrete, embodied existence in a manner that was always after that fact*” (Varela/Thompson/Rosch, 1993: 19).

reflexión para dar cuenta de la experiencia. Es en el acto reflexivo, que el ser humano da cuenta de que es cuerpo y, por lo tanto, de lo que experimenta en el mundo perceptivo, a diferencia de comprender la reflexión como un ejercicio exclusivamente teórico.

Llegó el momento de introducirnos en un concepto que encuentro sumamente plausible para esta investigación, que se desarrollará posteriormente hacia una fenomenología de la danza. El concepto del cual estoy hablando es el de la enacción. Lo introduciré a continuación a través de los autores Varela, Thompson y Rosch, quienes lo ilustran puntualmente.

Al usar el término acción queremos enfatizar una vez más que los procesos sensoriales y motores, la percepción y la acción, son fundamentalmente inseparables en la cognición vivida. De hecho, los dos no están simplemente vinculados de manera contingente en los individuos; también han evolucionado juntos. Ahora podemos dar una formulación preliminar de lo que entendemos por enacción. En pocas palabras, el enfoque enactivo consta de dos puntos: (1) la percepción consiste en una acción guiada perceptivamente y (2) las estructuras cognitivas emergen de los patrones sensoriomotores recurrentes que permiten que la acción sea guiada perceptualmente. Es posible que estas dos declaraciones parezcan algo opacas, pero su significado se volverá más transparente a medida que avancemos.⁴⁶

Es de esta manera, que los autores nos introducen en el concepto de enacción, guiándonos a dos momentos de la percepción, el de la acción misma y el de la trama en que la sensopercepción, va desarrollándose para que la acción surja, en este sentido, la enacción participa también del sentido fenomenológico de entramado entre actos y cuerpo, que sucede en el percibir, además de mostrarnos, como es que no existe tal

⁴⁶ “By using the term action, we mean to emphasize once again that sensory and motor processes, perception and action, are fundamentally inseparable in lived cognition. Indeed, the two are not merely contingently linked in individuals; they have also evolved together. We can now give a preliminary formulation of what we mean by enaction. In a nutshell, the enactive approach consists of two points: (1) perception consists in perceptually guided action and (2) cognitive structures emerge from the recurrent sensorimotor patterns that enable action to be perceptually guided. These two statements will perhaps appear somewhat opaque, but their meaning will become more transparent as we proceed” (Varela/Thompson/Rosch, 1993: 173).

dicotomía entre actos motores y percepción, así como entre movimiento y procesos cognitivos.

Es entonces, desde la enacción, que reconocemos que la cognición también es activa y por lo tanto corporal, este es un principio fundamental de la relación entre cuerpo y ambiente que podemos vislumbrar para la perspectiva de la mente encarnada, así es como se puede hablar de una cognición corporeizada.

Más adelante en el desarrollo de esta tesis tendré oportunidad de adentrarme en el concepto de cognición corporeizada, la cual se vislumbra en el desarrollo de la enacción, también podré hacer referencia a distintos autores que retoman este concepto como uno esencial para el desarrollo de sus trabajos.

2.5. Quinestesia

Cuando comencé a buscar una definición sobre movimiento corporal y quinestesia,⁴⁷ me encontré con bastantes dificultades al igual que con el concepto de danza, me he dado a la tarea de seguir buscando la fuente más adecuada sobre este tema. En el proceso de encontrar la definición que refleje de la mejor forma la importancia que tiene este concepto para esta investigación encontré distintas fuentes más hacia la biología, sin embargo encontré en Maxine Sheets-Johnstone una más cercana al movimiento en la danza, al ser el un tema crucial de su fenomenología. En este momento voy a exponer la definición que tiene el *Diccionario de la lengua española*, para ofrecer una divergencia frente a la simplicidad de la misma:

⁴⁷ Este término hace referencia al movimiento en sí mismo, no habremos de confundir este concepto con el de sinestesia, el cual definirá Helena Melero como “La sinestesia es mi forma de percibir, es lo que siento, lo que pienso”. Melero, 2017: 5.

Tb. quinésico.

Del ingl. *Kinesic*, y este del gr. κίνησις *kínēsis* 'movimiento' e *-ic'* '-ico'.

1. adj. Pertenciente o relativo a la kinesia o kinésica (|| conjunto de gestos y movimientos corporales).

2. f. Conjunto de gestos, posturas y movimientos corporales que forman parte del lenguaje no verbal. *Los parlamentos y la kinésica de los actores en el escenario*.

3. f. Estudio de la kinésica.⁴⁸

Sobre esta definición en su forma etimológica, me parece es la que se acerca más a lo que queremos decir, sobre quinessia, aun cuando sigue siendo algo corta, se encuentra relacionada con la de percepción de las partes del cuerpo y del movimiento, no obstante, en la búsqueda de una respuesta cercana al sentido de movimiento en la danza, encontré en el texto nuevamente de Sheets-Johnstone, algo que dé cuenta del movimiento y es con ella, que el fenómeno del movimiento cobra un valor primordial para hablar sobre fenomenología de la danza.

Para aprehender la totalidad del cuerpo es vivir el cuerpo y no reflexionar sobre él como un objeto dado o como la suma y secuencia de sensaciones quinessias. El cuerpo "presente" es una totalidad y no un sistema externo relacionado de partes. Su "presencia" como totalidad espacial, sin embargo, no es una serie aislada y estática de momentos espaciales, una conciencia implícita de "estar aquí" y "estar aquí" y "estar aquí", pero más bien, un "estar aquí" continuo y unificado: el cuerpo gestos y movimientos que son experiencias cinéticas vividas de presencia espacial del cuerpo-conciencia.⁴⁹

Es de tal modo, que el movimiento va cobrando crucial importancia en esta investigación, ya sea como acercamiento o distancia de lo que, concebido como una cualidad de la danza, que determina su naturaleza y las posibles vertientes temáticas de

⁴⁸ Diccionario, 2014: s.v.

⁴⁹ "To apprehend the totality of the body is to live the body and not to reflect upon it as a given object or as the sum and sequence of kinesthetic sensations. The body's 'hereness' is a totality, and not an externally related system of parts. Its 'hereness' as a spatial totality, however, is not an isolated and static series of spatial moments, an implicit awareness of 'being here', and 'being here,' and 'being here,' but rather, a continuous and unified 'being hereness': the bodily gestures and movements which are lived kinetic experiences of consciousness-body's spatial presence" (Sheets-Johnstone 1966: 23).

investigación desde la corporalidad, la fenomenología y la experiencia estética. Finalmente, en el desarrollo de estos temas y de esta tesis, habrá unión y coherencia sobre estos conceptos que nos invitan a recorrer el camino de lo que pretendo sea una fenomenología de la danza, con fundamentos y principios metodológicos en la cognición corporal, la experiencia estética, así como también como proyecto a largo plazo, una suerte de intersubjetividad.

2.6. Simulación corporeizada

Cuando es momento de abordar el concepto de simulación corporeizada, es sumamente interesante seguir la ruta de cómo ha llegado hasta aquí. Comenzaré a narrarla desde mi experiencia y la fortuna de cursar un seminario sobre cognición corporeizada, en la Maestría en Artes de la Universidad de Guanajuato, bajo la asesoría de tesis del Dr. David Wright, lo cual me brindó una perspectiva actualizada, así como innovadora de lo que posiblemente yo podía saber sobre corporalidad y estética, desde la fenomenología de Merleau-Ponty. Este encuentro afortunado para la investigación, me permitió conocer a partir de la investigación de David Wright, todas las posibilidades y aplicación del paradigma de esta cognición también funcionando, como una actualización sobre el tema corporal.

Dentro del seminario que acabo de mencionar, existen varios conceptos muy interesantes y pertinentes para una propuesta fenomenológica de la danza, especialmente en el artículo de la autoría de David Wright que nos compartió, que lleva por título: “La ciencia cognitiva corporeizada”,⁵⁰ en el cual revisa y desarrolla conceptos clave de las fuentes directas, de Varela, Thompson y Rosch, así como de Mark Jhonson, Vittorio

⁵⁰ Wright, 2018.

Gallese, sin perder de vista a los fenomenólogos, Edmund Husserl y por supuesto Merleau-Ponty. Todas estas referencias están directamente involucradas en este paradigma de la cognición corporeizada y en hacerle justicia a la importancia de la corporalidad en todo proceso artístico, pero, sobre todo, en todo proceso perceptivo. El cuerpo es revisado en este artículo, como resolución del dualismo cartesiano y de la forma operativa de concebir al cuerpo, casi como desde la perspectiva de ser una máquina, idea acuñada en los principios de la modernidad en la historia de la estética y del pensamiento.

A continuación, menciono la perspectiva de la cognición corporeizada que David Wright nos comparte en el antes mencionado artículo de su investigación en la revista *Entreciencias*, el investigador Wright, nos da un indicio de las raíces de esta perspectiva corporeizada, mencionando las que pueden hallarse desde la psicología, así como de los fenomenólogos por excelencia Husserl y posteriormente Merleau-Ponty. Posteriormente nos explica el hilo conductor de estos antecedentes, el cual será el rechazo a la manera cognitivista o mecanicista o como menciona Wright, “computacionalista”,⁵¹ inspirado en el pensamiento de Varela, Thompson y Rosch, este rechazo se ha considerado dominante y hegemónico desde la segunda etapa del siglo XX, con un modelo en deterioro en la forma de dirigirse al mundo como una manera descorporeizada. Por tal motivo la ciencia cognitiva, como algunos le nombran, encarnada, es una propuesta que ha generado una lectura a contrapelo de las teorías y metodologías tradicionales, que mantienen escindida la experiencia corporal, de cualquier otro ámbito donde esté implícitamente presente. Esta lectura y propuesta de la cognición corporeizada ha generado afortunadamente un giro paradigmático que tiene la potencia de permear un sinfín de disciplinas.

⁵¹ Wright, 2018: 82.

Es con esta introducción, que podemos reafirmar la importancia y pertinencia de la cognición corporeizada para el desarrollo de esta investigación, así como también, para explicar la manera en que la simulación corporeizada, afecta la experiencia estética corporal en la danza, justamente la explicación de esta simulación, nos ayuda a comprender gran parte de los procesos psicomotrices y cognitivos en danza, siendo la contemporánea, la que nos compete en esta investigación, no obstante, es un concepto que permea a todas las manifestaciones de la expresión de este arte. Habiendo entonces introducido la primicia de la cognición corporeizada, en este apartado, me dirijo ahora a explicarla de manera sencilla y basándome en la referencia del artículo de David Wright, para después mostrar brevemente una de las investigaciones de Gallese, de cómo este concepto y principio se involucra con la danza.

La explicación del concepto simulación corporeizada,⁵² me parece tiene antecedente en lo que podemos encontrar en el texto de *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, cuando hace mención de la conexión y entramado que existe entre nosotros y lo que percibimos. Esta interrelación es sumamente importante para reconocer el giro corporal de Merleau-Ponty, en la obra referida, puesto que para él, la comprensión de la percepción misma, se entiende si existe en lo que nosotros percibimos, en el ámbito de lo sensitivo y cómo estamos intrínsecamente involucrados con todo lo que nos rodea, a través de los hilos perceptivos que también son parte del proyecto de mundo.⁵³ Tal vez este preámbulo nos ilustre, lo que en las investigaciones contemporáneas como las de Gallese, se han logrado reconocer sobre estos momentos perceptivos, que nos dan acceso a la realidad como la conocemos. Siendo entonces el tema de este apartado la simulación corporeizada,

⁵² Gallese, 2007.

⁵³ Merleau-Ponty, 1993.

nuevamente citaré a David Wright, puesto que me resulta una referencia muy sintetizada y clara sobre este concepto divulgado por Gallese:

La frase “simulación corporeizada” (o encarnada) fue propuesta por Gallese, después del descubrimiento de las neuronas espejo en los monos. Este concepto explica cómo los estímulos visuales y auditivos evocan la activación de las áreas motoras en el cerebro de un agente, resultado de la simulación del movimiento, sin mover las partes correspondientes del cuerpo. Los objetos en el espacio, se experimentan en relación con el cuerpo.⁵⁴

La pertinencia de esta cita, nos va acercando al vínculo de esta simulación y el movimiento, siendo este último, una de las claves para comprender al arte de la danza, aun así, cuando el movimiento al que nos refiramos, no necesariamente sea a nivel muscular y óseo, pero si, de la presencia escénica del cuerpo vivo frente al público, que comparte movilidad, en relación a cualquier otro cuerpo, como un principio vital de todos aquellos que estamos vivos. Es de tal forma, que esta simulación corporeizada, originalmente no surge del estudio de la disciplina de la danza, pero es una perspectiva ineludible de este arte, por su dominio y pericia en la que se desarrolla. Acercándonos a la relación implícita entre simulación corporeizada, movimiento y danza, será a través de una de las investigaciones de Gallese, donde se da cuenta de este momento perceptivo, en el caso particular de la danza, al ser una propuesta ejemplar de este acontecimiento, a continuación, hago referencia a la postura acerca de la cognición corporeizada:

Recientemente, la investigación sobre el público de espectáculos en vivo ha cobrado interés, en parte porque los grupos de espectadores proporcionan un entorno válido y ecológico para investigar la dinámica de grupo durante las experiencias colectivas. En particular, se ha descubierto que la sincronía fisiológica entre los miembros del público y los intérpretes se ve influida por las preferencias artísticas de los espectadores, la modulación atencional subjetiva y el compromiso intersubjetivo. Del

⁵⁴ Wright, 2018: 89.

mismo modo, el disfrute de los espectadores durante un espectáculo de danza en directo parece ser sensible a la forma en que los bailarines coordinan y sincronizan sus movimientos, más que a lo mucho que se mueven. Todos estos estudios confirman que ser espectador no es simplemente sentarse y dejarse "emocionar" automáticamente por la obra de arte. Se trata más bien de una actitud activa fácilmente influenciada por la naturaleza de la relación entre el espectador y el intérprete. Nuestros resultados amplían esta afirmación, apoyando la relevancia de la dinámica que se produce entre los miembros de un grupo de espectadores⁵⁵

Esta cita nos da cuenta de la interrelación que se vive en las experiencias estéticas, de artes vivas o performáticas, como lo es la danza, nos muestra la relación implícita entre el público y los ejecutantes, no solo a manera de ser impresionados o afectados emocionalmente, sino que también existe una relación perceptible y evaluada de la manera en que el público, interactúa con la pieza de arte que presencia, de forma corporal y perceptiva, bien podría decirse, que lo hace completando la experiencia estética a forma de metáfora, se puede decir que la obra cobra sentido, al momento de ser percibida.

2.7. Experiencia estética

Al comenzar a investigar una definición para la experiencia estética, comencé a leer al autor John Dewey en su distintivo libro *El arte como experiencia*,⁵⁶ no obstante, necesitaba encontrar un texto que fuera más contemporáneo y que el paradigma de la cognición corporeizada estuviese presente, fue entonces, que encontré el libro editado por Alfonsina Scarinzi sobre *Aesthetics and the embodied mind: beyond art theory and*

⁵⁵ "Recently, research on audiences of live performances has gained interest in part because group of spectators provide a valid and ecological setting for investigate group dynamics during collective experiences. In particular, physiological synchrony between audience members and performers has been found to be influenced by spectators' artistic preference, subjective attentional modulation and intersubjective engagement. Similarly, spectators' enjoyment during a live dance performance seems to be sensitive to how dancers coordinate and synchronized their movements, rather than how much they move. All these studies confirm how spectating is not simply sitting and being automatically 'oved' by the artwork. Rather, it is an active attitude easily influenced by the nature of the relationship between the spectator and the performer. Our results extend this statement supporting the relevance of the dynamics occurring among the members of an audience group" (Ardizzi/Calbi/Tavaglione/Umiltá/Gallese, 2020: 6).

⁵⁶ Dewey, 2008.

the Cartesian mind-body dichotomy (“Estética y la mente encarnada: más allá de la teoría del arte y la dicotomía cartesiana mente-cuerpo”)⁵⁷ específicamente el capítulo de Mark Johnson acerca de estética y vida corporeizada. Fue una revelación en mi investigación, al encontrar una fuente tan puntual y detallada sobre la experiencia estética como una experiencia corporal y fundamentada en la sensibilidad del cuerpo.

Es en este punto, en el que encuentro una gran referencia para esta investigación y poder explicar cuál es mi postura estética al desarrollar esta tesis, la cual es, hacia los conceptos que Mark Johnson nos explica en este capítulo:

Al menos desde la Ilustración, la estética ha sufrido de lo que Gadamer llama un ‘subjetivismo’ que relega la estética a una teoría de los juicios basada en el sentimiento, donde los sentimientos se consideran no cognitivos, no racionales y privados. Sostengo, por el contrario, que la estética se encuentra en el corazón de nuestra capacidad de experiencia significativa. La estética se refiere a los patrones, imágenes, sentimientos, cualidades y emociones mediante las cuales el significado nos es posible en todos los aspectos de nuestra vida. La investigación empírica de la ciencia cognitiva refuerza esta imagen de la omnipresencia de las condiciones estéticas que surgen de la naturaleza de nuestros cuerpos, nuestros cerebros y los entornos estructurados que habitamos.⁵⁸

Esta sería la perspectiva estética que estoy evocando durante toda la tesis, o por lo menos, esta será la tendencia estética que deseo abordar, una estética que surge de la sensibilidad corporal y de la experiencia de vida que impregna todos los ámbitos de nuestra cotidianidad y de lo que significa estar vivos en el mundo. Al sumarle algo a esta definición me gustaría mencionar las implicaciones que se tienen desde la fenomenología desde la voz

⁵⁷ Johnson, 2015.

⁵⁸ “*At least since the Enlightenment, aesthetics has suffered from what Gadamer calls a ‘subjectivism’ that relegates aesthetics to a theory of judgments based on feeling, where feelings are regarded as non-cognitive, non-rational, and private. I argue, to the contrary, that aesthetics lies at the heart of our capacity for meaningful experience. Aesthetics concerns the patterns, images, feelings, qualities, and emotions by which meaning is possible for us in every aspect of our lives. Empirical research from cognitive science reinforces this picture of the pervasiveness of aesthetic conditions that emerge from the nature of our bodies, our brains, and the structured environments we inhabit*” (Johnson, 2015: 23).

de Merleau-Ponty cuando hace referencia a la experiencia, es justo el concepto clave que hace posible a la fenomenología y su característica más emblemática, tener una implicación crucial en esta investigación, en su sentido de apertura y contacto ingenuo con el mundo, como una forma de percibir sin juicios y desde la *epojé*⁵⁹ de lo que el cuerpo experimenta al vivir.

En el desarrollo de la investigación, me parece necesario para la fundamentación del tema, la inserción de la fenomenología como método y perspectiva en la experiencia estética, así como también los acercamientos que pudiese tener con otras disciplinas artísticas.

3. Fenomenología de la experiencia estética

En el intento de realizar un acercamiento a las implicaciones de la fenomenología en el arte, me interesa encontrar referencias que le puedan dar soporte a esta fenomenología de la danza, reconociendo que es una ardua y prolongada tarea, que probablemente sea posible en este punto, solamente atisbar una introducción sobre el tema sobre fenomenología y arte.

En la búsqueda de encontrar referencias he encontrado que las existentes sobre fenomenología, en varias publicaciones actuales y no tan actuales, no se encuentran de libre acceso, así como tampoco en bibliotecas de acceso institucional, sin embargo, las he encontrado a la venta, esto hace cuestionarme en qué lugar se encuentra la fenomenología y si también, corresponde a un discurso que en esencia no es hegemónico, pero en su distribución y divulgación puede serlo. Será importante hacer una brevísima explicación

⁵⁹ Este es un concepto griego, utilizado en fenomenología, para hacer referencia a la suspensión de todo juicio, es decir, es un estado de no prejuicio frente al fenómeno o al mundo, también es una crítica a los juicios *a priori* que se ha desarrollado como una forma de investigación y del pensamiento occidental (Martínez Rodríguez, 1995).

sobre el sentido de la fenomenología para situarnos en esta disciplina, además de la que ya contamos del fenomenólogo francés, Maurice Merleau-Ponty, de esta manera, nos guiaremos a través del libro sobre *Introducción a la fenomenología*⁶⁰ de Sokolowski, quien nos ofrece un acercamiento profundo y claro, sobre un tema tan complejo como puede ser, el divulgar el sentido de la fenomenología.

Algunos conceptos de Mikel Dufrenne, expuestos en su texto emblemático, sobre *Fenomenología de la experiencia estética*, el cual, es una importante referencia para este trabajo. Me interesa rescatar desde el concepto de mundo, que en el capítulo quinto encontramos como “El mundo del objeto estético”,⁶¹ aun cuando es probable, que en este primer acercamiento no logre hacerlo de forma profunda, no obstante, este texto será el marco teórico más importante de este momento.

Sobre este mismo libro, en la segunda parte en el análisis de lo que para el autor significa la obra de arte, en su capítulo primero encontramos “Artes temporales y artes espaciales”⁶² el cual puede relacionarse con la categoría correspondiente a la danza. Este capítulo, nos servirá como referencia acerca de ejemplos de la fenomenología en las artes. De igual manera, nuestro acercamiento será introductorio, para poder mencionar el tema de la música y las artes plásticas.

En el quehacer de otras disciplinas artísticas, en el capítulo segundo, encontramos a “La obra musical”,⁶³ como referencia que puede funcionar para vincular ejemplos de experiencias estéticas distintas a la danza y que son posibles de ser estudiadas, desde la perspectiva fenomenológica. Lo mismo sucede con el capítulo tercero, “La obra

⁶⁰ Sokolowski, 2012.

⁶¹ Dufrenne, 1982: 209.

⁶² Dufrenne, 1982: 281.

⁶³ Dufrenne, 1982: 293.

pictórica”,⁶⁴ curiosamente ambas disciplinas en el desarrollo de sus ideas, comparten principios como el de la armonía, el ritmo y la melodía, lo cual nos puede sugerir que, en este libro, el filósofo Dufrenne, hace un análisis de la obra de arte desde los elementos que comparten. Esta tendencia nos da un buen indicio sobre la experiencia estética que me interesa abordar en esta investigación, la cual se vincula, con el relacionar disciplinas, en un entrelazamiento de la experiencia estética, más al estilo de un quiasmo,⁶⁵ que separarlas, como objetos de estudio sin afinidades.

Sobre la definición de fenomenología, podemos reconocer que es un concepto de vital importancia para comprender el sentido de esta investigación, el rastreo de una definición, tanto consistente como de fácil acceso para el lector, no es un reto fácil de cumplir, en los bemoles del estudio de esta filosofía y método, algunos especialistas, a pesar de haber dedicado toda una vida sobre la cuestión de saber ¿qué es fenomenología? continúa siendo un problema de abordaje, el poder definirla, pero sobre todo, el tratar de universalizar una definición, por su naturaleza apofántica,⁶⁶ término definido por Sokolowski de esta forma; “Un estado de cosas se convierte en una proposición o un sentido cuando tomamos ese estado de cosas en cuanto propuesto por alguien”.⁶⁷ Es de tal manera, que el definir a la fenomenología es un quehacer inacabado y fluctuante según el autor que lo trata y la perspectiva que se busque aclarar.

Con esta intención, habiendo hecho la comparación y rastreo de posibles definiciones, lo que pude extraer de algunos diccionarios en filosofía, ofrecen una definición desde cada perspectiva filosófica, sin embargo, considero que la definición de

⁶⁴ Dufrenne, 1982: 321.

⁶⁵ Ramírez, 1994.

⁶⁶ El término apofántico lo encontraremos en el texto de (Sokolowski, 2012: 234) utilizado para la explicación de la naturaleza de la fenomenología, el cual proviene del problema de la reflexión proposicional, la cual es subjetiva, así como cambiante para los términos del quehacer filosófico.

⁶⁷ Sokolowski, 2012: 234.

Merleau-Ponty en, *Fenomenología de la percepción*,⁶⁸ es una de las más acertadas respecto a la fenomenología que podemos vincular posterior a su definición, con la experiencia estética, tal definición se puede encontrar en el apartado de palabras clave sobre fenomenología (véase el inciso 2.1.)

En tal definición, Merleau-Ponty hace referencia a la facticidad, en lo antes mencionado como retorno a las cosas mismas, es en ella, donde situamos a la fenomenología desde Merleau-Ponty, en aquello que es tangible y que pertenece a la categoría de la materia, lo cual nos lleva a la ruta de la corporalidad como repositorio de toda experiencia, incluyendo, la experiencia estética. Como bien se puede interpretar a Merleau-Ponty, el cuerpo es lo que da cuenta sobre mi experiencia de mundo.

No deseo en este momento hacer de la experiencia estética una intrínseca a la corporalidad, pero mis intenciones innegablemente van hacia ese camino. Es con Merleau-Ponty y Mark Johnson con quienes esa ruta me llevará a la conclusión de que el dominio corporal es evidentemente una experiencia vivida y por consecuencia, también estética, en el sentido más vasto de lo estético como lo sensible.

3.1. Experiencia estética y arte

A continuación desarrollaré la relación existente entre la experiencia estética y el arte, puesto que el interés de esta investigación como he mencionado en un principio de este trabajo; son los vínculos que se tienen con el arte y específicamente con la danza. Por el momento no desarrollaré la particularidad de este arte, puesto que me parece importante comenzar desde lo general hacia lo particular y así delimitar a cuál experiencia esta

⁶⁸ Merleau-Ponty, 1993.

investigación se refiere, a lo largo de su devenir. Posteriormente tendré la posibilidad de profundizar en el arte de la danza.

En la búsqueda de una definición sobre experiencia estética en el corto tiempo que he tenido para indagar sobre este concepto, me he encontrado una diversidad de perspectivas desde la forma más subjetiva desde la estética propuesta por Kant, hasta el arte visto como una experiencia con John Dewey, no obstante, en mi búsqueda sobre una estética contemporánea y gracias a los acercamientos de David Wright con textos actuales, he logrado encontrar una estética más que significativa, por no decir, reveladora de lo que significa para esta investigación, una experiencia estética desde la corporalidad. Me refiero al libro *The aesthetics of embodied life* (“Estética de la vida corporeizada”).⁶⁹

Más allá de la teoría del arte y la dicotomía cartesiana mente-cuerpo, específicamente, al primer capítulo del libro referido de Mark Johnson,⁷⁰ es el acercamiento que tiene Johnson el que me ha generado algunas preguntas que tenía, acerca del cómo poder explicar al arte desde la corporalidad, me parece significativo para este trabajo, el contar una definición sobre experiencia estética que en verdad dé cuenta de la corporalidad, pero no como un elemento de la construcción de lo que es percibir el arte, sino más bien el cuerpo como lo vital de la experiencia estética, en otras palabras, es elemental reconocerse cuerpo para vivir la experiencia estética, así como todas las experiencias que podamos tener a lo largo de nuestras vidas.

Esta introducción, nos sitúa claramente en uno de los problemas esenciales al buscar definir o estudiar la experiencia estética, es un claro ejemplo de cómo la perspectiva dicotómica, desde la antigüedad hasta nuestros días, nos ha mantenido

⁶⁹ Johnson, 2015.

⁷⁰ Johnson, 2015.

escindidos e incluso me atrevo a decir, avergonzados de nuestra sensibilidad estética desde el cuerpo. Con el antecedente de una fenomenología corporal, así como una cognición corporeizada, vamos vislumbrando los alcances que tiene esta perspectiva de mundo sobre el quehacer y el estudio del arte en general. La necesidad de dividir experiencia con sentir, o incluso con el sentimiento estético, se nos ha infundado en nuestros cuerpos de una forma casi inconsciente, cómo aprender a estudiar, a pensar e incluso a vivir, siendo así, ¿qué podríamos decir acerca del aprendizaje sobre la experiencia estética? La búsqueda de domesticar nuestro sentido del gusto, de nuestro goce mismo, así como del control de los cuerpos, incluso, en el ámbito del arte, condicionando nuestro trabajo a los juicios de lo que es arte o no lo es. Así como lo explica Johnson, en cada aspecto de nuestras vidas, la estética se encuentra presente, si continuamos pensando que es un ámbito que le concierne únicamente al arte, seguimos condicionando nuestra experiencia y conocimiento a las dicotomías clásicas.

De acuerdo con esta idea podemos encontrar en la *Introducción a la fenomenología*,⁷¹ que anteriormente mencioné de Sokolowski, encontraremos una referencia acerca del entrecruce temporal e incluso, podemos decir, en una suerte de dialéctica histórica, cómo es que la fenomenología en sus inicios, toma distancia del proyecto de la modernidad para retornar a los principios de la antigüedad y revisarlos con respecto al estado de cosas de su momento histórico, pero no con el sentido del romántico pensador o del idealista ilustrado, sino más bien, con el sentido del retorno a lo natural, es decir, a las cosas mismas. Es en esta explicación más detallada que el filósofo Sokolowski, nos lo describe.

⁷¹ Sokolowski, 2012.

Al apoyarse en la filosofía moderna y también restaurar la comprensión antigua de la razón, la fenomenología va más allá que los antiguos y que los modernos. Por ejemplo, se ocupa del problema epistemológico moderno y del lugar de la ciencia matemática en la vida humana. Muestra cómo la percepción no debe entenderse como una barrera entre nosotros y las cosas, y cómo las cosas pueden darse en diversas perspectivas y aun así mantener su identidad. Examina la interacción de presencia y ausencia en todas nuestras experiencias; y desenreda las intencionalidades mediante las cuales las ciencias se constituyen a partir del mundo vivido.⁷²

Esta lúcida explicación nos acerca a la comprensión sobre la fenomenología como una perspectiva, así como de una forma distinta de pensar a la filosofía, como anteriormente fue concebida, como un quehacer unívocamente intelectual, sin vínculos directos con los hechos del mundo vivido, o concebirla como una actividad meramente eidética o exclusivamente racional, en esta ruptura de paradigma de lo racional frente a la experiencia es que encontraremos este “retorno a las cosas mismas”⁷³ que a continuación explico.

La idea sobre el retorno a las cosas mismas es introducida por Husserl en su libro “Meditaciones Cartesianas”, así como en “Ideas I”, está vinculado a una crítica al positivismo, que parte del intelecto y del análisis, así como del método científico para comprender un fenómeno. Por su parte, la propuesta fenomenológica contrariamente invita a ver que el mundo existe *per se* y será cosa, pero a la vez sentido para nuestra conciencia.⁷⁴

En este sentido, siguiendo al pensamiento de Husserl desde la perspectiva de Merleau-Ponty, éste admite que un principio fundamental de su pensamiento es; que la conciencia siempre será conciencia de algo. Que la conciencia sea de algo, significa que emerge de ser una experiencia de características externas más allá de ser una experiencia únicamente racional. Para el fenomenólogo del cuerpo por

⁷² Sokolowski, 2012: 255.

⁷³ El concepto “retorno a las cosas mismas” definido por Husserl, sobre la idea de lo fáctico en el desarrollo de su fenomenología y que hemos mencionado y definido (Husserl, 2005).

⁷⁴ Monzón Rojas, 2016: 10.

excelencia, no hay posibilidad de una subjetividad que se encuentre constituyendo al objeto desde su interior; se tratará más bien de un “sumergirse en la espesura del mundo gracias a la experiencia perceptiva”.⁷⁵

Que esta nueva filosofía, como se le nombraba en su momento histórico, propone que retornemos a los problemas que nos circundan, es esencialmente vitalista y su horizonte de comprensión es el mundo vivido, respecto a la actualidad de lo que sucede, sin olvidar las claves para comprenderlas, como puede ser la *epojé*⁷⁶ y la experiencia.

Es entonces, en esta brevísima referencia conceptual e histórica, que podemos vislumbrar algunos principios fundamentales de la fenomenología, así como también, su delimitación temporal, lo cual nos otorga indicios de cómo abordar a esta forma de hacer filosofía y sus posibles implicaciones sobre la estética.

La experiencia estética desde la fenomenología la deseo delimitar de modo introductorio, partiendo del referido texto de Dufrenne y haciendo énfasis en lo que respecta a la fenomenología de esta experiencia.

Dufrenne en su introducción del texto la *Fenomenología de la experiencia estética*,⁷⁷ nos plantea la problematización sobre la experiencia estética que proviene del autor de la obra, o del espectador, frente a este problema su postura va más hacia hablar sobre la recepción y experiencia del espectador que del artista, no obstante menciona claramente que este problema del sujeto que recibe la obra o quien la crea, es una situación

⁷⁵ Merleau-Ponty, 1993: 220.

⁷⁶ Nuevamente aclaro el concepto, también acuñado de la fenomenología husserliana, que habla sobre la suspensión del juicio para acceder a los fenómenos en sí mismos como antes lo hemos mencionado (Sokolowski, 2012).

⁷⁷ Dufrenne, 1982.

fluctuante, donde en ocasiones el autor se vuelve espectador de su propia obra, o el espectador se convierte en ejecutante de la obra de arte.

Otro de los problemas con los que se encuentra nuestro esteta francés, será el de definir experiencia estética, a lo cual no puede eludir pensar en el objeto estético, el cual se puede concebir como creación de un sujeto artista, sin embargo, él le concede una esencia incluso más autónoma que la creación de un artista, en este sentido, pensó en el correlato que existe entre la obra y su proceso creativo. Es en este momento en que se pone a juego el proceso de la intersubjetividad, donde la conciencia será siempre conciencia de algo, aquí también se comienza a cuestionar Dufrenne sobre los momentos de la experiencia, el de la percepción y el del ser del objeto estético. A continuación, hago referencia a esta relación que será crucial para comprender a una fenomenología de la estética:

la correlación del objeto y del acto que lo capta no subordina el objeto a este acto; se puede pues determinar el objeto estético considerando la obra de arte como una cosa del mundo, independientemente del acto que la refrenda.⁷⁸

Este problema es uno sumamente complejo en su sentido formal, el cual intento dilucidar de la forma más simple posible, con esto puedo decir, que la correlación existente entre el objeto y la experiencia estética es constante y constitutiva de ambas, tanto del objeto percibido como lo que percibe, conforman partes de la unidad de tal experiencia.

Este punto nos da un indicio de lo que podemos comprender como fenomenología de la experiencia estética. No obstante, es importante mencionar una diferencia que hace este autor, la cual será, la ejecución, puesto que, en la creación del objeto estético, tal es

⁷⁸ Dufrenne, 1982: 23.

implícito a quien la desempeña, en tanto que para la experiencia estética no necesariamente sucede esta relación, aunque sí desde un sentido conceptual y cognitivo-perceptual.

Para concluir este punto, me parece que es importante reconocer cuál será la naturaleza de la fenomenología inmersa en la experiencia estética. Para ello, es crucial reconocer que esta disciplina de la filosofía integra varios momentos de la experiencia estética, tanto la obra, como el autor, así como el proceso perceptivo del arte. Esta cita de Dufrenne da apoyo de forma brillante a esta afirmación:

la fenomenología no puede recusar el hecho que aporta la antropología al mostrar el advenimiento de la conciencia estética en el mundo cultural; antes bien la justifica cuando demuestra que el sujeto está unido al objeto, no solamente para constituirlo, sino para constituirse. La experiencia estética se cumple en un mundo cultural donde se ofrecen las obras de arte y en donde se nos enseña a reconocerlas y a fluir de ellas: sabemos que ciertos objetos “se acogen” a nosotros y esperan que les rindamos justicia.⁷⁹

Es así, como podemos comprender con mayor profundidad, cuál será la diferencia entre hacer una estética de índole psicologista o antropológica, a una que emerge desde la perspectiva fenomenológica, lo cual nos puede dar la ruta para comprender la inter y la transdisciplinariedad existente entre las artes, al momento de ser concebidas como obras, así como también, en los procesos de ejecución en su realización, sin categorizar a qué tipo de arte nos estemos refiriendo, aun cuando cada uno tiene su especialización y desarrollo causal, particular y especializado.

Respecto a los casos de la música y las artes plásticas y sus posibles vinculaciones con la perspectiva fenomenológica de la estética. Es innegable para comprender que cada arte tiene su propia técnica y desarrollo de sus procesos creativos, los cuales atienden a una

⁷⁹ Dufrenne, 1982: 24.

cuestión tanto material como narrativa. La obra de arte no es solamente obra, sino también, puede ser lo que la constituye como una pieza musical, una pintura o incluso una danza. Este reconocimiento de sus definiciones y cualidades nos ayuda a comprender la formalidad de lo que están hechas y del material del que se constituyen.

3.2. Música y artes visuales

Si bien, existen obras artísticas que dialogan entre sí, en puestas en escena o incluso podemos sospechar que sus procesos creativos emergen unos de otros, en una suerte de interrelación, sin embargo, seguimos reconociendo que cada disciplina tiene sus métodos y prácticas particulares, lo cual no significa que sus formas sean lo que las definan, esto hace posible que se pueda reflexionar sobre la obra de arte en general y al mismo tiempo disertar sobre disciplinas del quehacer artístico en particular.

En la siguiente cita de Dufrenne, encontramos el acercamiento, así como la distancia de dos artes, que elige como distintos en su esencia, pero que encontrarán un entrecruce en tanto que son arte:

Realizaremos un bosquejo de un análisis del objeto estético propio de la música y luego de la pintura. Hemos seleccionado estos dos tipos de arte precisamente por su oposición, centrada de manera especial sobre dos extremos concretos: por un lado, la música no representa nada, y en este sentido carece de “argumento” (o materia-sujeto), mientras que la pintura cuando no se reduce a ser sólo decorativa, o en tanto que es “abstracta” representa siempre algo.⁸⁰

Es de tal forma, que vamos reconociendo las diferencias entre cada expresión artística y tales diferencias, irán confluyendo al encontrar elementos clave para la comprensión de cada disciplina artística, más allá de una categorización de las artes, en este

⁸⁰ Dufrenne, 1982: 282, 283.

sentido, la música conlleva argumento y narrativa, aun cuando su material de trabajo se encuentra en el sonido, digamos en algo intangible, en su lugar, la pintura puede cruzar niveles de abstracción en que la narrativa será la forma en sí misma en su mera experiencia perceptiva.

Continuando con esta idea, la música y el arte plástico o visual, no sólo comparten diferencias, sino también elementos primordiales para su comprensión, los cuales son espacio y tiempo, es en estos momentos de la percepción, en las que se desarrollan y dónde es posible un diálogo entre ambas y la posibilidad de obras nuevas. Muy claramente nuestro esteta francés menciona:

De otro lado, se constatará que el objeto estético, sea aparentemente espacial o temporal, implica a la vez al espacio estético; la pintura no está desligada del tiempo, ni la música del espacio.⁸¹

La lectura de este brevísimo acercamiento, es apenas una reseña de lo que nos parece importante al desarrollar el tema sobre fenomenología y arte, las reflexiones sobre estética y la disciplina de la música y el arte plástico, va permitiendo vislumbrar un poco en este momento lo que puede darnos un indicio, de la fenomenología en la experiencia estética artística. Hemos concluido que el arte en sus distintas manifestaciones se conforma de similitudes en las formas estéticas entre sí, a pesar de que en sus praxis sean distintas, desde sus técnicas y construcción, es decir, comparten experiencia y mundo vivido, ámbitos primordiales para el conocimiento desde la perspectiva fenomenológica.

Es importante, al tratar un tema como lo es la fenomenología y el arte en la experiencia estética, que no sea abordada la fenomenología de forma aislada. Más bien,

⁸¹ Dufrenne, 1982: 283.

como un entramado de saberes, un correlato que guiará al desarrollo de una investigación más exhaustiva de los conceptos. Así como de la situación estética en la que decidamos concentrarnos, que, para nosotros, en su momento será la danza y el cuerpo.

4. Fenomenología del cuerpo pensante

En la búsqueda de continuar el tema sobre fenomenología corporal y específicamente relacionada a la danza, he decidido continuar con este tema a considerar como lo más complejo de explicar, en los temas que abarcan esta nueva investigación, es decir, la fenomenología en sí misma. No obstante, me parece crucial comenzar por este desarrollo y así, posteriormente sentir mayor libertad de expresar mis ideas, habiendo introducido en el tema fenomenológico al lector desde la experiencia estética y desde un acercamiento brevísimo, con la complejidad que requiere al hablar de este tema, como una forma de hacer filosofía.

Será entonces éste, un breve recorrido histórico y conceptual sobre la fenomenología para comenzar a hablar sobre el cuerpo, iniciando desde las siguientes preguntas: ¿qué es fenomenología?, ¿en qué periodo histórico se situó?, ¿cuáles son las implicaciones que tiene con la corporalidad?

Estas preguntas abiertas surgen con la finalidad de generar una introducción al lector sobre conceptos importantes, para comprender más sobre esta perspectiva filosófica y para describir y entender desde un panorama general los principios de esta investigación. Mis intereses provienen de una cuestión abierta, sin olvidar el principio de importancia del cuerpo para el pensamiento fenomenológico y sus posibles aportaciones a esta investigación, que van desde el cuerpo hacia la danza y las posibles relaciones con otras disciplinas artísticas.

Este apartado se ha desarrollado a través de una exposición breve sobre fenomenología, para posteriormente hablar sobre fenomenología del cuerpo con el objetivo de generar un panorama sobre el eje temático de esta investigación, de tal forma, introduciré el tema fenomenológico y su incidencia teórico-conceptual al tratar temas de corporalidad en la danza. La complejidad de la definición y acercamiento a esta perspectiva filosófica, nos ayudará a dimensionar las posibilidades de realizar una fenomenología de la danza, desde el eje conceptual del cuerpo y posteriormente llevarlo hacia la importancia del vínculo con la intersubjetividad.

Me parece que el concepto de cognición corporeizada será muy útil y esencial para situar al cuerpo como catalizador de toda experiencia, es decir, en este sentido, la dicotomía mente-cuerpo, como dos entes divididos, será criticada para introducirnos en el tema de unidad corporal y de cuerpo pensante o mente encarnada.

Comenzaremos entonces mencionado a los autores precursores de la fenomenología o los llamados tres haches de la fenomenología,⁸² Hegel, Heidegger y Husserl.

De inicio, resulta inaceptable la distinción que hace Husserl, entre la inmanencia de la conciencia y la externa trascendencia del mundo, o entre los meros hechos psicológicos de la experiencia perceptiva y las puras esencias que por sí solas constituyen su intencionalidad. Como Heidegger y Sartre, Merleau-Ponty rechazó las reducciones eidéticas trascendentales como abstracciones ilegítimas acerca de las condiciones concretas sobre la experiencia de mundo que se prestan a ser inteligibles por sí mismas.⁸³

Estos tres filósofos constituyeron a la fenomenología como actualmente se le conoce y todos ellos pertenecieron a una filosofía de finales del siglo XIX e inicios del XX.

⁸² Carman/Hansen, 2000.

⁸³ “*To begin with, he could never accept Husserl’s distinction between the immanence of consciousness and the transcendence of the external world, or between the mere psychological facts of perceptual experience and the pure essences that alone supposedly constitute its intentionality. Like Heidegger and Sartre, Merleau-Ponty rejected the transcendental and eidetic reductions of experience that render it intelligible to itself*” (Carman/Hansen, 2000: 8).

Lo cual generó un giro del paradigma metafísico hacia el de la experiencia. Algunos conceptos los iremos mencionando con su respectiva definición filosófica, ya que concidero, debo comenzar con los que nos permiten tener un primer acceso a la fenomenología, como una filosofía de la experiencia, la cual nos propone aprender y observar los fenómenos de la vida misma.⁸⁴

No obstante, es hasta Edmund Husserl (1859-1938),⁸⁵ quien es reconocido como padre de la fenomenología, el cual se convierte en un método y una ciencia de acceso al conocimiento. Uno de los conceptos importantes para comprender la perspectiva de esta nueva filosofía y los planteamientos que Husserl conserva a lo largo de su legitimización como fenomenólogo y en agradecimiento a su maestro Franz Brentano, Husserl dará inicio a sus investigaciones desde el principio fundante de la *epoché* la cual, a continuación defino gracias a nuevamente a Sokolowski: “En la fenomenología la *epoché* es simplemente la neutralización de las intenciones naturales, neutralización que tiene que ocurrir cuando contemplamos esas intenciones”,⁸⁶ otro de los conceptos clave y consecuentes con la postura fenomenológica es la del retorno a las cosas mismas,⁸⁷ retorno que surge de la idea de experiencia de mundo fenomenológico que impregna todos los ámbitos de la existencia y el conocimiento, además de descolocar al mundo de las ideas como el campo de estudio de la filosofía y de toda ciencia.

⁸⁴ Este principio de la vida misma, está vinculado en la forma vitalista que tiene la fenomenología, sobre la experiencia de mundo y de vida, como fuente de conocimiento y percepción. Sobre todo, el biólogo y filósofo Francisco Varela a quien citaremos más adelante, ha desarrollado la propuesta de una fenomenología de la vida (Varela, 2000).

⁸⁵ García-Baró, 1997.

⁸⁶ Sokolowski, 2012: 65.

⁸⁷ Sobre el retorno a las cosas mismas, como menciono más adelante, es realmente un giro trascendental del campo eidético hacia el de la experiencia (Sokolowski, 2012).

Es así como surge la propuesta de Husserl sobre fenomenología y cómo inicia incluso, la introducción a sus *Investigaciones lógicas*,⁸⁸ citaré a García Baró explicando esta idea primordial para comprender el giro trascendental hacia esta idea.

Ni ésta ni ninguna otra clasificación fenomenológica pretende agotar las cosas mismas, si no, sobre todo, abrir nuevas preguntas. Pero, en definitiva, es útil recordar que la vida se vive, cuando menos, en estos tres modos de la práctica, la estimación y la mera representación. En la vida práctica, el mundo se compone de proyectos a mayor o menor plazo; en la vida estimativa, de bienes y males; en la vida representativa, de cosas reales o meramente ilusorias, y de posibilidades y probabilidades. Hay que entender con esta amplitud las palabras fenómeno y vida.⁸⁹

En este colocar la mirada en la experiencia de vida, se desarrolla el retorno a las cosas mismas, cómo el dominio perceptivo de todo conocimiento y quehacer humano. También es con Husserl que el ámbito de la experiencia de mundo y de vida, cobra importancia en la relación entre estos dos conceptos para comprender sobre la dicotomía mundo-vida y de cómo va desapareciendo en su concepto *Lebenswelt*⁹⁰ que en la siguiente cita ejemplifico con mayor detalle, las implicaciones de este mundo de vida para concebir a la ciencia dentro del ámbito de la vida cotidiana, “Este mundo es el fundamento sobre el cual se basan las ciencias naturales modernas. Las ciencias no nos proporcionan ninguna alternativa al mundo en que vivimos, sino que surgen de él y deben ser integradas en él”.⁹¹

Es de tal manera, cómo la fenomenología comienza a desvanecer las dicotomías universales como son, sujeto-objeto, cuerpo-mente o pensamiento-acción, por mencionar algunas. En el desvanecimiento de estas dicotomías se abre la posibilidad de reconocer los vínculos que se encuentran en ambos conceptos, para comprender lo que se nos aparece, o, dicho de otra forma, para comprender nuestra realidad circundante, de la que formamos

⁸⁸ García-Baró, 1997.

⁸⁹ García-Baró, 1997: 18.

⁹⁰ El concepto, “*Lebenswelt*”, ha sido traducido como mundo de vida (Sokolowski, 2012).

⁹¹ Sokolowski, 2012: 15.

parte intrínsecamente. Es así, que la fenomenología va tomando a la experiencia como una vía crucial para el acceso a las investigaciones y todos los procesos cognoscitivos.

Las implicaciones que tiene esta hipótesis sobre la unidad corporal, así como la relación intrínseca entre cuerpo y mundo, traerá consecuencias inimaginables a todos los ámbitos; tanto en la ciencia como en las disciplinas artísticas. El hablar de desvanecer dicotomías, conlleva un gran peso en el cambio de paradigma, al nivel más complejo de la comprensión del mundo y en todas sus posibles situaciones, nos abre un territorio expansivo y abierto, como lo es, la propia fenomenología y las posibles apropiaciones de este método en cualquier investigación.



Figura 1. Husserl trabajando.

En este momento, comienza una manera de hacer filosofía, algunos le denominarán la nueva filosofía, puesto que genera una ruptura con el pensamiento que se le atribuyó a Descartes, como dicotómico, sin embargo, me atrevo a pensar que la dicotomía mente-cuerpo, proviene desde la era platónica, donde el mundo de las ideas⁹² fue comprendido como el quehacer representativo de la filosofía.

Es con esta breve introducción donde podemos ir localizando la idea de la corporalidad desde el contexto primordial de la fenomenología en el retorno a las cosas mismas, desde un Husserl tardío que le faltó tiempo para desarrollar sus ideas sobre corporalidad y la astucia de Merleau-Ponty, para continuar su legado, planteándose nuevos paradigmas, como ese retorno a las cosas mismas en que la corporalidad, es eje de toda experiencia tangible y cognoscitiva, es así, como se irá desarrollando una fenomenología del cuerpo, que actualmente está desembocando en estudios sobre la corporalidad y la cognición, así como también, en el principio de una estética corporeizada, que tiene implicaciones con las neurociencias, así como dar explicación a disciplinas artísticas, que en este caso será la danza, al ser ejemplar de materialidad y potencia corporal.

4.1. Corporalidades desde el pensamiento fenomenológico.

Me parece que algunos conceptos que desarrolla este pensador que lo vincula también como fenomenólogo de la experiencia corporal, son los que Husserl determinó como *Körper* y *Leib*,⁹³ para referirse a la corporalidad y sus posibles ámbitos en el campo fenoménico. Merleau-Ponty los retoma y le da énfasis a la corporalidad vista como el organismo donde sucede toda percepción, aquel que corresponde al ámbito de la

⁹² Se reconoce al mundo de las ideas, como el principio platónico del ámbito del conocimiento (Sastre Cifuentes/Gómez Arévalo, 2008).

⁹³ Carman/Hansen, 2000.

experiencia y busca disolver dicotomías, haciendo énfasis en que ambos conceptos son parte de una unidad perceptiva nombrada cuerpo. A continuación, cito de nuevo al especialista Martínez Rodríguez sobre este punto coyuntural en la comprensión de la fenomenología de este filósofo francés.

El cuerpo que le interesa a Merleau-Ponty no es el cuerpo, objeto, el cuerpo físico del que se ocupa el médico (Körper). Es el cuerpo fenoménico (Leib), el vivencial, el que todos sentimos y somos, no únicamente tenemos, fuente de intencionalidades que llena de sentido y significación el mundo, que nos proyecta a las cosas y desde el cual se esbozan los gestos de la existencia. Nuestro cuerpo no se reduce a su apariencia física, el amputado siente la presencia de aquello que le falta (miembro fantasma), hay una carga vivencial en nuestra corporalidad imposible de analizar con procedimientos mecánicos y objetivos.⁹⁴

No pretendo exponer estas ideas como si existiera una dicotomía sobre el cuerpo en la exposición de ambos conceptos, sin embargo, es importante explicar que para el ámbito de estudio de la fenomenología de Merleau-Ponty, es el ámbito preobjetivo⁹⁵ del cuerpo, el cuerpo simbólico, el de la memoria y la percepción, con distinción hacia la otra corporalidad, que es ineludible a nuestra experiencia de vida, la cual es la que le atañe al cirujano o a la ciencia médica, simultáneamente, ambas corporalidades forman parte del fenómeno de la percepción y de la unidad corporal.

El interés de Merleau-Ponty, es el de un nuevo giro sobre la fenomenología, de un problema eidético⁹⁶ hacia uno corporal, de ahí que surja la percepción como tema medular de las investigaciones fenomenológicas de este autor, podemos aventurarnos a decir que; esta será una de las diferencias con Husserl, no por motivos contrarios sino más bien, por el desarrollo y consecuencias de su pensamiento. Husserl por su parte, desarrolló el tema de la

⁹⁴ Martínez Rodríguez, 1995: 25.

⁹⁵ Carman/Hansen, 2000: 25, 26.

⁹⁶ “Del gr. εἰδητικός, *eidetikós*, ‘relativo a las ideas’” (Diccionario, 2014).

corporalidad en *Ideas II*,⁹⁷ obra tardía, lo cual incitó a que fenomenólogos posteriores desarrollaran este problema al que se enfrentó su propio pensamiento. Es importante no desvincular pensadores, pero si mostrar la interrelación de su pensamiento y cómo traen consecuencias en el desarrollo de las ideas, considerando en este caso, el de corporalidad en fenomenología.

4.2. La corporalidad desde Varela, Thompson y Rosch

En el abordaje de este acercamiento a la fenomenología del cuerpo me ha dado la oportunidad de darme cuenta del entrelazamiento que existe entre todos y cada uno de los textos que decidí retomar en este trabajo, en su mayoría, son problemas que ya me he planteado desde mi formación en filosofía y en las artes del cuerpo como lo es la danza, ejemplo de ello fue mi trabajo de tesis sobre la experiencia corporal del bailarín, desde la perspectiva de Maurice-Merleau Ponty, no obstante, me encuentro sumamente entusiasmada de poder actualizarme y de acceder a nuevo conocimiento que enriquezca mi proyecto de maestría, pero sobre todo, mi proyecto de vida desde hace más de quince años.

Será un gran reto no perder el énfasis de esa investigación, justamente a partir desde el cuerpo para generar una hipótesis de trabajo, empero, ha sido una experiencia de actualización y de cuestionamiento de ideas olvidadas o que no me había planteado anteriormente, el encontrarme con los textos de Varela, Thompson y Rosch, así como especialmente el de Mark Johnson me hace estar muy entusiasmada de conocer todo lo que se ha proliferado y extendido el pensamiento de Merleau-Ponty en la actualidad, así como con los vínculos detallados con la ciencia y con la experiencia del arte, interés esencial de esta tesis.

⁹⁷ Husserl, 2005.

Las ideas que me interesa exponer sobre los tres pensadores que lleva por título este capítulo serán, las que corresponden al paradigma de la cognición corporeizada, como lo es en el principio del texto mencionado. La ciencia occidental desde el proyecto de la ilustración, ha dividido a las disciplinas como primordialmente distintas y en algunos casos, incluso antagónicas entre ellas, este principio de especialización, es cuestionado por Varela, Thompson y Rosch, al buscar una conciliación entre la corporalidad y su permeabilidad en toda ciencia, así como en toda experiencia intelectual, aunado a que el hecho de que somos cuerpo y que nuestro cuerpo contiene una estructura física y de experiencia, como antes mencionamos, el cuerpo físico y el fenomenológico, son partícipes de una unidad compleja, que participa del mundo en el correlato de la percepción, como dos momentos de nuestra corporalidad que no son opuestos e incluso no están divididos, de forma continua, en lo que se puede nombrar como corporalidad. En la siguiente cita refiero la postura de estos tres pensadores en su libro a revisar, *The embodied mind, cognitive science and human experience* (“La mente corporeizada, las ciencias cognitivas y la experiencia humana”) que anteriormente hemos mencionado como clave de comprensión sobre el paradigma de la cognición corporeizada.

Nuestra preocupación es abrir un espacio de posibilidades en el que se pueda apreciar plenamente la circulación entre la ciencia cognitiva y la experiencia humana y fomentar las posibilidades transformadoras de la experiencia humana en una cultura científica. Esta orientación pragmática es común a los dos socios de este libro. Por un lado, la ciencia procede por su vínculo pragmático con el mundo fenoménico, es más, su validación se deriva de la eficacia de este vínculo. Por otro lado, la tradición de la práctica meditativa procede por su vínculo sistemático y disciplinado con la experiencia humana y la autocomprensión.⁹⁸

⁹⁸ “Our concern is to open a space of possibilities in which the circulation between cognitive science and human experience can be fully appreciated and to foster the transformative possibilities of human experience in a scientific culture. This pragmatic orientation is common to both partners in this book. On the one hand, science proceeds because of its pragmatic link to the phenomenal world, indeed, it’s validation is derived from the efficacy of this link. On the other hand, the Tradition of meditative practice proceeds because of its

Es sumamente clara la postura de los autores de este texto, al enfatizar el vínculo necesario y existente entre ciencia y experiencia, dando cuenta de la cognición y la corporalidad, para dar cuenta de una forma más plena de lo que realmente nos ocurre respecto a nuestra existencia, desde el vehículo que es el cuerpo, hacia la explicación de los fenómenos interiores y exteriores que componen la realidad que conocemos. También me interesa señalar la oportunidad que se brinda a las prácticas corporales como lo es la meditación, aun cuando en el terreno académico tradicional, todavía no es una apuesta a la que decidan apoyar, ya sea por hegemonía del racionalismo, heredadas de la tradición de la modernidad, así como también a las tendencias occidentalistas, para dar cuenta de la evolución del pensamiento, así como sospecho también, el temor que existe al encontrar en pensadores occidentales, vestigios en sus ideas trascendentes, fuentes milenarias que no han sido referenciadas, ni se les ha dado el crédito que les corresponde.

Esta cuestión de las prácticas corporales como vías de acceso al conocimiento, aún sigue siendo un paradigma para la tradición de las instituciones educativas y la producción de nuevas investigaciones, se reconoce que el trabajo verbal, escrito o incluso el que produce un objeto, se obtiene de las investigaciones, como resultado eficaz de la actividad académica y el cuerpo es solo una herramienta, no un ámbito de investigación, en sí mismo. Ejemplo de este tipo de dicotomías puede ser que el trabajo de un profesional de la danza, al trabajar como modelo de dibujo, se le considere estar en una categoría inferior al profesional que imparte la clase de dibujo, con el argumento de que el modelo no prepara su clase para estar frente al grupo de estudiantes, cuando la realidad, es que si lo hacen,

systematic and disciplined link to human experience and self-understanding” (Varela/Thompson/Rosch, 1993: xviii).

puesto que existen muchas horas previas de preparación intelectual y física así como de investigación teórico-práctica en los artistas escénicos que se desempeñan desde las disciplinas corporales, esto sin mencionar el prejuicio que existe sobre el desnudo en el arte, así como la existencia de categorías de artes formales y aquellas que se les denomina experimentales, de una forma despectiva, como si la experimentación fuese una pérdida de tiempo.

Sobre el ejemplo antes mencionado, es realmente inspirador que existan nuevas investigaciones y cada vez sea más prolifera la perspectiva de la cognición corporal en todos los ámbitos científicos, como también de índole artística, esta perspectiva que se abrió a partir de los estudios en fenomenología sobre cuerpo, es un parteaguas para las nuevas estéticas, así como la transdisciplina entre lenguajes académicos, como lo es la investigación corporal en danza, con la ciencia y otras artes primordialmente escénicas. Es por todas las razones antes mencionadas que el pensamiento de Varela, Thompson y Rosch, es sumamente importante que sea mencionado, en una propuesta de origen fenomenológico sobre danza. Retomaré ahora otro fragmento de su libro para dar cuenta del porqué el énfasis en su perspectiva para esta investigación.

Nuestra opinión es que el estilo actual de investigación es limitado e insatisfactorio, tanto desde el punto de vista teórico como empírico, porque no existe un enfoque directo, pragmático y directo de la experiencia con la que complementar la ciencia. Como resultado, tanto las dimensiones espontáneas como las más reflexivas de la experiencia humana reciben poco más que un tratamiento superficial, somero y superficial, que no está a la altura de la profundidad y la sofisticación del análisis científico.⁹⁹

⁹⁹ “Our view is that the current style of investigation is limited and unsatisfactory, both theoretically and empirically, because there remains no direct, hands-on, pragmatic approach to experience with which to complement science. As a result, both the spontaneous and more reflective dimensions of human experience receive little more than a cursory, matter-of-fact treatment, one that is no match for the depth and sophistication of scientific analysis” (Varela/Thompson/Rosch, 1993: xviii).

Es con la cita anterior, que se refuerza la perspectiva corporal, como un ámbito formal, prolífero y de vanguardia, para las investigaciones actuales y futuras, en la búsqueda de diluir dualismos, que más que ser comparativos, resultan divisorios y basados en un prejuicio racional, que trae consecuencias en mantener una división mente-cuerpo, para sostener un control y dominio estético, sobre la vida cotidiana y también en el ámbito académico y científico.

Por otra parte, es importante mostrar como dentro de este paradigma de la cognición y de la experiencia humana, hay una justificación no solamente válida y plausible, sino que, además, es una perspectiva que origina una investigación, teórica y práctica en su quehacer. Con relación a la danza, es una disciplina que combina el quehacer de esta perspectiva con el dominio de su disciplina, justamente en el concepto de acción encarnada¹⁰⁰ será uno resolutorio, para dar cuenta que la acción del movimiento corporal con fines expresivos y artísticos, a modo de una síntesis de los procesos cognitivos y la motricidad, lo cual nos acerca a una idea importante de esta investigación, sobre concebir a la danza como primordialmente pensamiento en acción y que su lenguaje no solamente le compete a la danza en sí misma, sino que da cuenta de la naturaleza de una conciencia encarnada, de una reflexión viva y en movimiento. De tal forma abro nuevamente cita de este maravilloso texto de los tres autores antes mencionados, que da cuenta directamente de este concepto para comprender una de las competencias de esta perspectiva de la cognición corporeizada:

Explicemos lo que queremos decir con esta frase de acción encarnada. En el término encarnado queremos destacar dos puntos: primero, que la cognición depende de los tipos de experiencia que provienen de tener un cuerpo con varias capacidades sensoriomotoras, y segundo, que estas capacidades sensoriomotoras individuales están integradas en un contexto

¹⁰⁰ Varela/Thompson/Rosch, 1993.

biológico, psicológico y cultural más amplio. Al utilizar el término "acción" queremos subrayar una vez más que los procesos sensoriales y motores, la percepción y la acción, son fundamentalmente inseparables en la cognición vivida. De hecho, ambos no están simplemente de forma contingente en los individuos; también han evolucionado juntos.¹⁰¹

Bajo esta afirmación, en que la cognición y la experiencia de vida, son inseparables, abre la posibilidad de comprender de forma no dualista, la realidad, así como a toda disertación intelectual, incluso aquellas basadas en el encuadre académico, como resulta ser esta investigación de corte experiencial, así como también desde las teorías fenomenológicas y cognitivas, que apoyan la unidad corporal, como una de naturaleza intelectual y sensitiva. Es desde la perspectiva de estos pensadores que nuevamente reconocemos la pertinencia de indagar desde la corporalidad, como una fuente legítima de conocimiento, para la evolución del pensamiento contemporáneo, así como para también evolucionar las prácticas corporales, como puede ser la danza, en una formación no dualista del cuerpo, en la cual no exista la diferencia entre bailar y pensar, lo cual puede conllevar que existan cada vez más bailarines, conscientes del potencial científico y de investigación, que tienen sus prácticas y entrenamiento corporal, además de los procesos creativos de producción de obra, desde lo ejemplar del cuerpo que baila.

5. Cuerpo y danza

Después de haber realizado la brevísima introducción sobre los inicios de la fenomenología y habiendo introducido a Edmund Husserl, llegó el momento de acercarnos a lo que se

¹⁰¹ “Let us explain what we mean by this phrase embodied action. By using the term embodied we mean to highlight two points: first, that cognition depends upon the kinds of experience that come from having a body with various sensorimotor capacities, and second, that these individual sensorimotor capacities are themselves embedded in a more encompassing biological, psychological, and cultural context. By using the term ‘action’, we mean to emphasize once again that sensory and motor processes, perception and action, are fundamentally inseparable in lived cognition. Indeed, the two are not merely contingently linked in individuals; they have also evolved together” (Varela/Thompson/Rosch, 1993: 172, 173).

conoce como fenomenología del cuerpo o corporeizada para dar cuenta acerca del lugar y la importancia que la corporalidad tiene en la historia del pensamiento fenomenológico. Así será la forma en que se desarrollará el tema sobre cuerpo y danza, desde la indagación de la fenomenología y el cuerpo hacia la danza, para continuar con el desarrollo del pensamiento merleauPontiano y de tal forma, vincularlo con la corporalidad.

Al comenzar a hablar sobre danza, tema central de esta tesis, es inevitable mencionar la importancia de la corporalidad como su material de trabajo y como catalizador de toda experiencia, entre ellas se encuentra la experiencia estética y al mismo tiempo me parece necesario realizar una especie de delimitación sobre el tipo de danza a la que estaré haciendo referencia, así como de una explicación más profunda del concepto de corporalidad, que en investigaciones fenomenológicas es constantemente referido, esto con la finalidad de generar claridad desde la particularidad de algunos conceptos, desde el sentido de una explicación coherente sobre la danza y la corporalidad con la que me reconozco cercana y que en mi práctica cotidiana tiene sentido.

En este capítulo abordaré el tema de la danza, desde algunos aspectos filosóficos, así como estéticos, los cuales dan oportunidad de hacer una reflexión desde la perspectiva que me interesa, que en este caso será, la del cuerpo y el vínculo con el mundo, así como con los otros, momento que se abordará posteriormente para hablar sobre intersubjetividad. Será importante revisar también la delimitación de lo que podemos comprender como corporalidad desde la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, así como la perspectiva de la cognición corporeizada y experiencia estética,¹⁰² a partir de algunos pensadores que hemos delimitado anteriormente en el marco teórico de esta investigación, los cuales se encuentran en el ámbito de nuevos estudios sobre estética y corporalidad.

¹⁰² Wright, 2018.

Por otra parte, realizaré algunos ejemplos que van un tanto distinto a mi concepción sobre danza o la idea del cuerpo en la danza como órgano de percepciones,¹⁰³ como ha dicho Merleau-Ponty, pero también, como un cuerpo poético y significativo para esta disciplina. Las diferencias con algunos autores sobre la naturaleza corporal de quien danza, así como la esencia poética, creativa y existencial, serán cuestionadas por algunas ideas de pensadores que conciben a la danza de formas distintas y que se ven atrapados posiblemente, en el dualismo cuerpo-mente, con las consecuencias que eso conlleva definir la danza desde algunas dicotomías, que emergen desde el principio de separación, en las disertaciones sobre el arte dancístico. El hecho de necesitar contrastes en este texto, tiene que ver con la intención de generar una aportación a la disciplina que abordaré durante esta investigación, es decir, la investigación formal sobre danza, en este caso se realizará en encontrar juicios estéticos, que sean distintos a los que propongo en esta investigación.

Si partimos de la idea en que la danza es un estado corporal,¹⁰⁴ que precede incluso al movimiento perceptible en sí mismo, como lo es el motriz, nos estaremos acercando a una concepción de ella como un proceso fisiológico así como también de índole simbólico, en el que el cuerpo, se encuentra comprometido de forma consciente en la acción de bailar, en la disposición de estar en un estado de danza, a esta misma forma de definirla también el crítico de danza, Gustavo Emilio Rosales, menciona su sentido simbólico y su naturaleza poética, se puede encontrar la referencia que anteriormente se realizó en el apartado sobre danza, en esta tesis (véase el inciso 2.2.).

En el sentido de estado y poética, me encuentro cerca de esta definición, por su acercamiento con la estética corporeizada y el cuerpo en la danza, así como también la

¹⁰³ Merleau-Ponty, 1993.

¹⁰⁴ Rosales, 2012.

fenomenología de Maurice Merleau-Ponty, sobre el cuerpo como el órgano de toda experiencia¹⁰⁵ y de interconexión inmanente con el mundo, en una correlación constante desde la percepción. Por otra parte, me parece que el sentido filosófico y quinestésico de la danza que propone Maxine Sheets-Johnstone en su fenomenología, es el referente directo para la realización de esta propuesta, ya que es ella la precursora de las investigaciones sobre fenomenología y danza, sobre todo desde su obra *The phenomenology of dance* (“Fenomenología de la danza”)¹⁰⁶ a quien hemos mencionado en el apartado sobre danza también, con sus definiciones sobre este arte y sus acercamientos respecto a lo que en esta investigación queremos decir.

Desde otro gran pensador de la filosofía y la danza contamos con el francés Paul Valéry, quien es uno de los primeros intelectuales, sin ser bailarín, sumamente inspirado en este arte, además lo reconoce, como uno que no ha sido suficientemente estudiado, así como tampoco, se le ha concedido en la historia de la estética el lugar que le corresponde, por sus aportaciones y formalidad en su quehacer. En algún momento esto también lo menciona Maxine Sheets-Johnstone,¹⁰⁷ esto me hace reflexionar un tanto en la herencia del racionalismo, así como también la posible concepción del cuerpo dicotómico y sus alcances sobre el arte y la estética en el desarrollo del pensamiento. Esta reflexión, puede llegar a ser una investigación futura por sí misma, sin embargo, no será desarrollada por el momento. A continuación, compartiré la cita de Valéry sobre la danza como un arte más que formal, comprometido con su quehacer, para posteriormente mostrar algunas concepciones y perspectivas de la danza que se alejan del sentido de esta investigación, en la necesidad de contrastar conocimientos y verificar si es posible una nueva fenomenología de la danza,

¹⁰⁵ Merleau-Ponty, 1993.

¹⁰⁶ Sheets-Johnstone, 1966.

¹⁰⁷ Escribano, 2014.

desde la experiencia estética y la intersubjetividad. Cito entonces a Valéry con su perspectiva cercana a la fenomenología:

Abordo de inmediato mis ideas y les digo, sin más preparación, que la Danza, a mi parecer, no se limita a ser un mero ejercicio, una diversión, un arte ornamental, o a veces un juego de sociedad; es un asunto serio y, en ciertos aspectos, muy venerable. Toda época que ha comprendido el cuerpo humano o que por lo menos ha experimentado la sensación de misterio de este organismo, de sus recursos, límites y combinaciones de energía y sensibilidad, ha cultivado, venerado la Danza.

Es un arte fundamental, como lo sugieren o lo demuestran su universalidad, su antigüedad inmemorial, los usos solemnes que se han hecho de ella, las ideas y reflexiones que ha engendrado en todos los tiempos. Porque la Danza es un arte que se deriva de la vida misma, pues no es más que la acción del conjunto del cuerpo humano. Pero una acción transferida a un mundo, a una especie de espacio-tiempo, que ya no es del todo el mismo de la vida práctica.¹⁰⁸

En esta cita, podemos apreciar la importancia que el filósofo francés le confiere a la danza, como un arte serio y que ha contribuido al mundo del arte, así como también, su perspectiva se acerca a la experiencia personal y la de mundo, que es abordada desde la fenomenología, si bien, él es espectador de la danza, más no un practicante, es desde ese punto de vista que podemos vislumbrar la percepción también del público frente a el acontecimiento, es decir, no es lo mismo el movimiento cotidiano, que la especialización del cuerpo en la danza, aun cuando compartan importancia y experiencia.

Al continuar con las investigaciones en torno al tema de la danza, he tenido la grata sorpresa de encontrarme con la opinión de Xavier Escibano, en un capítulo del libro titulado *Embodied aesthetics* (“Estética corporeizada”),¹⁰⁹ editado por la investigadora Alfonsina Scarinzi, a modo de un compendio de lo sucedido en el primer congreso de estética corporeizada, realizado en el año 2013. Escibano, nos revela en su reflexión,

¹⁰⁸ Valéry, 2015: 52.

¹⁰⁹ Escibano, 2014.

también como espectador de danza, puntos importantes a revisar desde la fenomenología, así como desde la estética corporeizada, tales puntos van desde la idea de expresión de la vida personal, las infinitas posibilidades del movimiento corporal, así como la danza como ejemplo excepcional para hablar sobre corporalidad y experiencia estética. Desde lo que la danza expresa, lo que la danza es como existencia y lo que transmite a sus espectadores, a través de los hilos perceptivos.

Comprender el cuerpo humano requiere prestar especial atención a la danza, ya que la danza es la poética general de la existencia corporal. En la danza esto se revela y se hace claramente visible, y se exploran sus casi ilimitadas posibilidades de articulación, y finalmente celebra su gloria y lamenta su tragedia. Lo que acabo de exponer corresponde a los tres temas que seguirán en mi artículo: la danza como revelación (expresión), la danza como exploración (creación) y la danza como celebración (alegría) de nuestra existencia encarnada.¹¹⁰

Para demarcar nuevamente el concepto de danza, la tendencia en esta investigación, es la de considerarla un estado corporal, incluso de forma pre reflexiva, en la que el cuerpo en toda su unidad, está inmerso en esa transformación del movimiento en algo significativo o en experiencia sensible, que busca comunicar y compartir con el espectador, así como es innegable reconocer a la danza como actividad ejemplar de nuestra condición humana, puede emerger desde el movimiento funcional cotidiano, como puede ser el dirigirse hacia algo, el contacto del cuerpo con la gravedad desde la verticalidad y horizontalidad, el poder jugar con ello de formas no utilitarias, pero si eficaces en el movimiento, hasta el simple

¹¹⁰ *“Understanding the human body requires paying special attention to dance, since dance is the general poetic of bodily existence. In dance this is revealed and made clearly visible, and it’s almost limitless possibilities of articulations are explored, and it ultimately celebrates its glory and laments its tragedy. What I have just stated corresponds to the three themes that will follow in my article: dance as revelation (expression), dance as exploration (creation), and dance as a celebration (joy) of our embodied existence”* (Escribano, 2014: 76, 77).

movimiento esencial de respirar, en este sentido la danza tiene una condición inmanente sobre la existencia de la que participamos como seres humanos.

Esta idea que encontramos en Xavier Escribano, en uno de los artículos que le ha dedicado a la danza, como bien menciona, desde la experiencia de ser público de la misma, pero reconociendo su humanidad desde este arte corporal, se integra con la realidad del mundo en todas sus posibilidades, como menciona en la siguiente cita: “La danza, entendida como poética general de la acción de los seres vivos, posibilita la revelación expresiva de lo latente, del sustrato pre personal de la vida personal, como hemos visto más arriba”.¹¹¹ Es interesante la idea que expone Escribano sobre poética de la acción de todo ser vivo, esto me hace reflexionar sobre un momento de la segunda hipótesis, sobre si la danza es o no una actividad exclusivamente humana, a lo que me parece que en su forma más general, se puede decir que la danza existe en lo que percibimos como tal. Por otra parte, es importante mencionar que la danza pertenece también a un lenguaje corporal extra cotidiano, en su forma de disciplina artística, en una suerte de especialización de la experiencia psicomotriz, que, en su potencial, el cuerpo puede desarrollar a través de este arte.

En este momento reconocemos entonces, que es una actividad en su acepción artística, que nace de lo esencialmente humano y que a través de ella, tenemos acceso a posibilidades extra cotidianas de la experiencia corporal, en la sensibilidad corpórea, a partir de estímulos y percepciones diversos que una práctica dancística puede ofrecer, de tal manera, nos muestra lo que es capaz un cuerpo de realizar y su potencial simbólico, así

¹¹¹ “Dance, understood as a general poetic of the action of living beings, makes possible the expressive revelation of what is latent, of the prepersonal substrate of personal life, as we have seen above” (Escribano, 2014: 82).

como la complejidad de la relación con el espacio y la temporalidad que le circunda en todo momento.

5.1. La experiencia del cuerpo y el movimiento

En el planteamiento de la experiencia corporal, a lo largo de esta investigación, se mencionarán distintas fuentes importantes de pensadores interesados en los problemas del cuerpo y de la dicotomía cuerpo-mente y su resolución, además del análisis de sus consecuencias en distintos ámbitos del conocimiento. Me he encontrado con la referencia importantísima del fenomenólogo francés, quien se dio a la tarea de hacer un giro hacia la corporalidad, hablo de Merleau-Ponty (1908-1961)¹¹² nuevamente, quien ha sido reconocido póstumo a su temprano fallecimiento, como el fenomenólogo del cuerpo, también como un precursor de la fenomenología francesa que junto con Sartre buscaban revolucionar el pensamiento político en la segunda mitad del siglo XX.¹¹³

Los vínculos con el cuerpo y teniendo en cuenta a Merleau-Ponty, el desarrollo de la corporalidad, como tema sustancial de esta investigación, me incita a desarrollar algunas disertaciones sobre el cuerpo planteado por este autor y de ser posible integrar las ideas de Varela, Thompson y Rosch, de su libro *The embodied mind, cognitive science, and human experience* (“Mente corporeizada, ciencia cognitiva y experiencia humana”)¹¹⁴ que será un soporte para hablar sobre experiencia corporal en la actualidad, relacionado con la ciencia.

Sin más preámbulos, comienzo a desarrollar conceptos que nos llevaran a los vínculos con el cuerpo y la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty. Para conocer la corporalidad fenomenológica desde este autor, es necesario revisar lo que para él se

¹¹² Martínez Rodríguez, 1995.

¹¹³ Martínez Rodríguez, 1995.

¹¹⁴ Varela/Thompson/Rosch: 1993.

comprende como percepción, este concepto es crucial en tanto que no se puede comprender al cuerpo sin la correlación y vínculo con la danza.

Percibir es contactar con alguna cosa y eso nos da acceso a comprender que somos cuerpo, en la medida que percibimos nuestra experiencia de corporalidad se hace consciente también, puesto que para Merleau-Ponty, la corporalidad es nuestro medio intrínseco de percepción, es decir, no es posible la percepción sin la corporalidad, percibir y cuerpo son inmanentes a la experiencia de estar vivos. Si reconocemos el valor de las ideas de Merleau-Ponty para hablar de corporalidad, no desde el subjetivismo con que se había tratado en la historia de la filosofía, sino más bien, desde la experiencia de mundo, nos daremos cuenta de cómo se abre el panorama para comprender a la propia fenomenología, justo en esa correlación y quiasmo¹¹⁵ de la corporalidad y lo que nos rodea.

Merleau-Ponty es más bien reconocido, por su estilo filosófico y sus temáticas, como un fenomenólogo. –un filósofo del “fenómeno”, de lo que “se aparece”, esto es, de la Experiencia. Su filosofía no es una teoría de la realidad ni una teoría del hombre, no es una teoría del ser ni una teoría de la conciencia; es una filosofía de la relación, del entrelazo: de la carnalidad, del ser sensible y concreto del encuentro y el movimiento.¹¹⁶

Con esta idea de Mario Teodoro Ramírez, se explica ampliamente la postura de Merleau-Ponty y el porqué, reconocer su trabajo sobre el cuerpo, puesto que es necesario comprender al mundo y el vínculo ineludible entre ambos. Es con el concepto de quiasmo del mundo que la corporalidad irá tomando fuerza para ser el órgano de toda experiencia. Percibimos a través de nuestro cuerpo, de nuestra carne y nuestros sentidos y por consecuencia la percepción es un correlato de la existencia corporal y también temporal, en

¹¹⁵ El quiasmo es un concepto comúnmente utilizado para hablar de cuestiones ópticas como el entrecruce de los nervios ópticos. En este caso el uso metafórico de la palabra es de cruce, entrelazamiento o urdir, lo encontraremos en el libro *El quiasmo* (Ramírez, 1994).

¹¹⁶ Ramírez, 1994: 18.

el sentido de que un cuerpo no es eterno, de tal manera la percepción en el vínculo cuerpo-mundo nos muestra la realidad humana y lo que un cuerpo perciba será su realidad posible.

Se puede decir en este punto, que la experiencia de la conciencia para Merleau-Ponty será una conciencia corporal y el *cogito ergo sum* “pienso luego existo” cartesiano como se menciona en la siguiente cita, se transforma en el ámbito corporal “El ‘pienso luego existo’ cartesiano se transforma en ‘puedo, soy y existo’ fenomenológico, en un giro hacia el cuerpo y la vida cotidiana”,¹¹⁷ será un pienso, puedo y existo, integrando a la conciencia al ámbito fáctico, que recordando los principios de la fenomenología, su ámbito es el de la experiencia. Sobre la aclaración del *cogito* según Merleau-Ponty abro cita en referencia al libro *Fenomenología de la percepción*.¹¹⁸

El verdadero *Cogito* no define la existencia del sujeto por el pensamiento que éste tiene de existir, no convierte la certeza del mundo en certeza del pensamiento del mundo, ni sustituye al mundo con la significación mundo. Al contrario, reconoce mi pensamiento como un hecho inajenable y elimina toda especie de idealismo descubriéndome como “ser-del-mundo”.¹¹⁹

Es este concepto de ser del mundo, el que definirá la situación del cuerpo y la existencia en la obra de Merleau-Ponty, además de estar presente en su obra,¹²⁰ después de esta aclaración, muestro la importancia de reconocer esta perspectiva para comprender que la corporalidad con Merleau-Ponty, que solamente se comprende, si comprendemos la relación con el mundo a través de sus hilos perceptivos.

¹¹⁷ Monzón Rojas, 2016: 46.

¹¹⁸ Merleau-Ponty, 1993.

¹¹⁹ Merleau-Ponty, 1993: 13.

¹²⁰ Merleau-Ponty, 1993.

5.2. Disertaciones sobre danza

Hasta este momento, el definir el concepto danza, no es lo importante en este capítulo, pero si mostrar algunas perspectivas que se entran en la experiencia de la danza, ya que, en estas discusiones, nos encontramos dilucidando los temas de interés de esta propuesta fenomenológica, en este sentido, no busco una verdad que sea plausible a esta hipótesis, sino más bien, compartir reflexiones que vayan esbozando el quehacer de esta tesis, desde la perspectiva de una fenomenología de la danza.

A continuación, mostraré un par de opiniones acerca de esta disciplina, incluso sobre su relación con la corporalidad, pero desde el probable alejamiento de nuestra perspectiva fenomenológica, el plantear este momento, no tiene el sentido de demeritar algunos puntos de vista posiblemente distintos a la concepción de danza que se tiene desde las hipótesis, pero sí, de contrastar ideas con las que inicié esta investigación.

En algunas ocasiones a la danza se le vincula con conceptos generalizantes como el nombrarla la madre de las artes, así como también en la necesidad de generar una historia de la danza, se llevan a cabo algunos juicios que son más de valor, que estéticos, entre ellos el reconocer que es un arte femenino en su naturaleza, o incluso, que existen fisionomías no adecuadas para el desempeño de esta disciplina, estas son algunas ideas que encontraremos en los siguientes textos.

Hay quienes plantean que la danza es una necesidad del ser humano, en tanto ha sido un instrumento del hombre para manifestarse en su medio desde que se ha relacionado con él. Otros consideran a la danza tan sólo como movimiento, sin vínculo alguno con el ser humano. La danza sin embargo es la madre de todas las artes; la música y la poesía existen en el tiempo; la danza existe en el tiempo y el espacio. La danza es movimiento, pero siempre expresa sentimiento. Con el movimiento el hombre imagina o recrea lo que ha visto, pero también con movimientos expresamos los sentimientos de una manera bella.¹²¹

¹²¹ Hernández/Jhones, 2013: 17.

La manera de abordar la danza como necesidad de expresión me parece acertada, sobre todo, en la búsqueda de socialización a través del movimiento. Acerca del movimiento por sí mismo como una vía superior de contacto con lo humano, me parece un tanto cuestionable, acerca de la madre de todas las artes, resulta una aseveración bastante arriesgada, a pesar de reconocer que algunos desarrollos del arte, sobre todo, en la música, se han inspirado en los movimientos de danza, no obstante, el afirmar que de ella surgieron las demás artes, es generalizante. Sobre la expresión y el movimiento, ciertamente existe un ámbito de las emociones en la danza como en cualquier otra manifestación artística. Lo que me parece un tanto no actualizado, es que en un texto, en pleno siglo XXI sea en la belleza, donde se encuentre el motivo esencial de la estética de una disciplina, puesto que puede ser una perspectiva canónica no solo de la danza, sino del arte en general, además de no situarse en una actitud actual de lo que posiblemente sea la danza en el presente siglo, sino solamente algunos tipos de danza, donde se continúan reproduciendo modelos representacionales e ideales de perfección en los movimientos y las líneas corporales de los ejecutantes, como las cualidades válidas para considerar a la danza como seria o formal.

A continuación, referenciaré a un crítico de danza muy afamado por sus libros sobre perspectivas sociales sobre la danza, Alberto Dallal, quien en particular vislumbra a la danza como un constructo social, que puede definirse desde la perspectiva de espectador y crítico, esta postura que toma desde quien observa, es interesante. Lo que me parece un tanto contrastante en su abordaje desde una perspectiva de investigación fenomenológica sobre este arte, es su forma de apoyar dicotomías corporales, como puede ser en este caso el cuerpo del bailarín o bailarina, refiriendo a la danza clásica, como una disciplina dominada por mujeres y no por ejecutantes masculinos. Es así como menciona esta diferencia:

Desde hace varios siglos, el mundo del ballet se aparece como el tinglado de una venganza: la mujer, irritada ante su sojuzgamiento, ha hecho de este arte un bastión de sus aptitudes. Allí se pertrecha, se adelanta, se prepara, observa, seduce, ordena, vence, mata, acabada con el cuadro con el hombre, con el público. El bailarín -varón-, aun admirado hasta el delirio, acaba de ceder el terreno. Allí la mujer es una diosa o, por lo menos semidiosa.¹²²

Al parecer, existe en esta referencia una suerte de dualismo sobre el género, para hablar de roles asignados en la danza clásica, menciono a este tipo de danza puesto que encontramos notables prejuicios sobre su praxis y contenidos, aun cuando es claro que proviene de una tradición académica de forma y contenido bastante canónicas y cercanas al concepto de belleza y perfección en el arte. Ahora muestro la continuación de esta aseveración del mismo autor Dallal, quien mencionará que existe un tipo de cuerpo para la danza, en los ejemplos que da, sobre las anécdotas tanto de críticos como de profesores de danza, que siguen apegados a un estilo que solamente puede llevarse a cabo, con ciertas cualidades fisiológicas para su desempeño profesional.

El ballet es un arte en el que la mujer gobierna. El mundo de las compañías de ballet se caracteriza y significa gracias, antes que nada, a sus mujeres (no obstante, ciertas descripciones que califican de “demasiado largas” las piernas de Marie Taglioni o las quejas de Gautier en torno a que Fanny Elsser no “poseía el pelo correcto para armonizar con su cabeza y su cuerpo”). Los hombres que penetran en esta atmósfera son literalmente *partenaires*, acompañantes; o bien son organizadores, cronistas, coreógrafos, maestros que ponen su talento, sus cuerpos, sus habilidades, su todo al servicio de esas mujeres maravillosas que se llaman *ballerinas*. Y cuando no se someten, sus vidas quedan marcadas”.¹²³

En esta referencia notamos que existe una diferencia entre las formas del cuerpo de la mujer en la danza clásica, que pudiese ser de tintes dicotómicos, basada en una

¹²² Dallal, 1990: 13.

¹²³ Dallal, 1990: 13, 14.

normativa de los cuerpos, sobre las cualidades para ser bailarines, así como sobre el rol y desempeño de los ejecutantes, desde los temas y asignaciones expresivas, basados en la diferencia de género y modelos convencionales al respecto. Es natural este tipo de interpretaciones sobre la corporalidad femenina en la danza, sobre todo en la clásica, justo porque es, desde el constructo social, donde el cuerpo femenino por convención tiene más permiso de ser expresivo, flexible y se le confiere el contar con formas de categorías bellas, además de la herencia de la estética de la danza clásica, según los cánones clásicos y concepciones de su figura, basadas en la tradición, en una diferenciación de género en sus juicios, no obstante, me parece que este tipo de perspectivas a pesar de surgir desde una convención social, no aportan a la estética de la danza en general, nuevas maneras de ser concebida, como un arte de diversidad corporal, más no un arte, en que el género defina las aptitudes o roles desempeñados, o que la línea corporal de un ejecutante, sea proporcional a su talento. Es justamente la ruptura del arte representacional, el que sucede en la danza contemporánea y las nuevas formas de concebir al cuerpo, lo cual revisaremos más adelante, más allá de una narrativa que surge desde la dicotomía masculino, femenino, o incluso lo bello y lo no bello.

Más adelante cuando tratemos el tema de la danza contemporánea, haremos mención de la danza posmoderna, para brindar al lector, una visión que si bien, surgió a partir de un movimiento de los años setentas, es un principio para hablar sobre las posibilidades de estilos de danzas contemporáneas, para ejemplificar el uso del cuerpo, desde una diversificación extraordinaria, lo cual trae como consecuencia, que este arte, se encuentra en constante evolución y desarrollo de sus formas expresivas, que si bien, son corporales, pero también, sensibles y extensas hacia otras disciplinas, en su experiencia de mundo y de relación con su entorno y los otros.

5.3. Danza contemporánea

Ha llegado el momento de encuadrar a qué danza me he referido a lo largo de esta investigación, a pesar de haber mencionado los acercamientos que tengo respecto a la danza contemporánea, es importante hacer una delimitación del estilo de danza contemporánea en la que me he enfocado. Es justamente en la diferenciación con otras formas de la disciplina de la danza, donde serán vislumbradas las tendencias de esta fenomenología de la danza, como una propuesta inspirada en un momento histórico que sigue existiendo en la vigencia de la ejecución y producción de danza contemporánea. Es de tal manera, que hago referencia a la danza posmoderna,¹²⁴ al ser un referente de las investigaciones sobre percepción y experiencia corporal, más allá de un arte que evoca la tradición de formas clásicas y modernas para dar explicación de su quehacer.

En este apartado desarrollaré un breve recorrido histórico sobre la danza contemporánea, en su momento posmoderno, en la búsqueda de contextualizar mi práctica dancística, el cual es motivo inicial de esta investigación, por las implicaciones de este estilo de danza en el desarrollo de las ideas de esta propuesta de investigación, también me interesará abordar algunas formas importantes de danza contemporánea, en el desarrollo de conceptos que se expondrán como preámbulo de la ruptura que surgió de la danza posmoderna y lo que se conserva hasta nuestros días, como una forma de danza contemporánea, partiendo de la crítica del arte representacional¹²⁵ y lo que surge de ella en el ámbito dancístico.

¹²⁴ Banes, 1980.

¹²⁵ Olvera Rabadán, 2014.

Sobre el marco conceptual, retomaré ideas de Sally Banes, así como de la gran pensadora y artista Maxine Sheets-Johnstone. Será interesante el recorrido sobre la crítica al arte representacional de la investigadora Alejandra Olvera y también de algunos colegas teóricos que perciben a la danza contemporánea como una forma de creatividad expansiva.¹²⁶ Los textos de todas estas menciones, los iré mostrando en el desarrollo de mis ideas.

Comienzo ahora a desarrollar un breve recorrido histórico, para llegar a la danza contemporánea que deseo abordar, la cual es de tintes posmodernos. La situación histórica donde comienzo esta narrativa es a mediados del siglo XX, cuando emerge una forma de danza distinta a la clásica, esta se reconoce en las primeras manifestaciones del estilo al bailar, como sucedió con Duncan, Loïe Fuller y posteriormente con Martha Graham,¹²⁷ la primera diferenciación, hacia la danza clásica será el vestuario y las formas de presentar la danza, las cuales se transforman en una más ligera y sin zapatillas, así como el uso de colores vibrantes. Es notable que los pies comienzan a estar descalzos al momento de bailar, también, como el tratamiento de los temas coreográficos son de índole personal e íntimos, se deja atrás los textos clásicos que la danza representaba en sus puestas en escena, para que la apuesta fuera ahora hacia la subjetividad y no a los valores universales del arte de la danza, en su forma conocida como seria o formal.

Durante la historia de la danza moderna, existe una forma recurrente de lucha contra las formas clásicas, para posteriormente institucionalizar las nuevas maneras de expresión, lo cual generó formas de instauración, conduciendo a una especie de “Tradición de lo

¹²⁶ Navarro Busaid, 2017.

¹²⁷ Banes, 1980.

nuevo”.¹²⁸ Las revoluciones a principios de los años cincuenta¹²⁹ dejaron de ser un impulsor de cambio. Se generó una estandarización en la danza, en ese momento conocida como moderna, basada en la tradición y las jerarquías entre maestros y alumnos, así como entre coreógrafos y bailarines, al mismo tiempo que trajo repercusiones en la diferenciación entre público y ejecutantes, concibiendo al arte de la danza, como uno de formas virtuosas y no accesible a todas las diversidades corporales, la técnica por encima de cualquier otro valor estético, aun cuando sus motivos pretendían hablar de cambio y revolución.

En la siguiente cita, Sally Banes, ilustra de forma concisa la situación artística y política de la danza moderna a mediados del siglo XX, lo que propició que la danza moderna, fuese un proyecto anquilosado en las formas fijas e instauradas y en formas hegemónicas de concebir a la danza a servicio de las instituciones.

Como dijo Jill Johnston, escribiendo en los años 60, se necesitaba desesperadamente una nueva danza moderna, ya que "la antigua estaba empezando a parecer vieja". Ni los temas ni las técnicas de las danzas que proliferaban de la siguiente generación de coreógrafos (los que venían de Graham y Humphrey-Weidman, así como de Hanya Holm, Tamiris y Lester Horton) eran nuevos. La muerte del Proyecto Federal de Danza de la WPA, la Segunda Guerra Mundial y, posteriormente, el conservadurismo culto de los años de la Guerra Fría pareció minar el espíritu revolucionario de la siguiente generación, tanto política como artísticamente.¹³⁰

Este será una de las referencias primordiales para ir comprendiendo lo que reconoceré en esta tesis como danza posmoderna, en la cual se nos muestra la situación histórica y política en que se desenvolvía el proyecto de danza moderna y cómo resultará en

¹²⁸ “*Tradition of the new*” (Banes, 1980: 5).

¹²⁹ Banes, 1980.

¹³⁰ “*As Jill Johnston, writing in the '60, put it, a new modern dance was desperately needed, since 'the old was really beginning to look its age.' Neither the subjects nor the techniques of the dances proliferating from the next generation of choreographers (those who came from Graham and Humphrey-Weidman, as well as from Hanya Holm, Tamiris, and Lester Horton) were new. The death of the WPA Federal Dance Project, the Second World War, and then the culture conservatism of the Cold War years seemed to sap the next generation of revolutionary spirit, both politically and artistically*” (Banes, 1980: 5).

su trayectoria, una de índole tradicionalista, la cual cabe mencionar, sigue funcionando en las escuelas de danza, como técnicas formativas a modo de fórmula general, para adiestrar a los cuerpos en la danza contemporánea, nombrándola contemporánea y no moderna, aludiendo al periodo en el que se encuentran.

Me parece importante partir del referente de la danza posmoderna, para poder dar cuenta de las implicaciones que tiene con la danza contemporánea actual, así como también, con la práctica de la danza a la que me encuentro apostándole en esta investigación; desde una danza reflexiva, participativa del entorno social y cultural, una danza que surge del pensamiento crítico de la complejidad del sujeto contemporáneo, así como de una fenomenología como su modelo de análisis estético, como un proyecto que está en construcción y que ésta investigación, es uno de sus principios académicos.

En la indagación de la danza contemporánea, me ha sido sumamente complejo desistir de ofrecer un relato como tradicionalmente se hace. Al clasificar de forma cronológica y demarcando las diferencias de los estilos de danza contemporánea por cuestiones de delimitación de este proyecto, pero también, por la necesidad de concentrar mi atención en descubrir a qué danza deseo hacer alusión en una propuesta fenomenológica.

Me parece que las formas rebeldes y contrastantes de la nombrada danza posmoderna, dieron espacio para romper con estilos y formas convencionales de lo que se conoce como lenguaje dancístico, sus orígenes de ruptura son una crítica abierta a las formas tradicionales, incluso las de la danza moderna, es por este motivo también, que se le reconoce dentro del ámbito de los orígenes de la danza contemporánea, sin embargo, es una línea estética que se debe abordar desde sus características, puesto que existen formas de

danza contemporánea que continuaron y continúan atendiendo a formas hegemónicas de la modernidad, de este arte en particular.

Esta característica de la danza contemporánea, de contar con discursos diversos como una de sus cualidades inmanentes, es la justificación que me acerca a la danza posmoderna, como el origen cercano de la práctica en la que se encuentra esta propuesta de fenomenología de la danza. Sus cualidades de exploración y experimentación, pero también de inter relación con otros lenguajes artísticos, es en gran medida, la práctica que me interesa abordar. A continuación, comparto una cita de la investigadora Alejandra Olvera, acerca de la danza posmoderna como un quiebre del arte representacional, cita que me parece muy puntual para mostrar las tendencias de la danza contemporánea a la que me encuentro refiriendo:

El estudio de la danza posmoderna supone el análisis de un cambio que se produjo en muchos ámbitos del saber y de la creación artística: se trata de la crisis de la teoría de la representación. La danza posmoderna escapó a la representación por dos vías: por una parte, generó estrategias para volver la obra autorreferencial y, por otra, creó una vía de trabajo que propició el resquebrajamiento de la imagen corporal, que antecede al instante en que se baila. Esto nos obliga a rastrear, en los orígenes mismos de la crisis de la teoría de la representación, el punto de quiebre que permitió el cambio epistemológico, y también nos lleva a analizar cuáles pueden ser los presupuestos que apuntalan la creación en la danza posmoderna, y en qué se diferencian de la creación danzaria anterior a ella.¹³¹

Cabe mencionar, que la importancia que la investigadora le otorga a la ruptura de la representación, proviene del significado de ese estilo de arte, el cual es mencionado en este mismo texto, como explico a continuación basándome en las ideas de Alejandra Olvera explico de forma breve a continuación; el problema de la representación es un problema que tiene fundamento en que cualquier manifestación artística, es comprendida desde el

¹³¹ Olvera Rabadán, 2014: 23.

ámbito de producción de una construcción reconocible y que justamente hace referencia a una realidad en específico, que le precede y que además es familiar.

En el caso de la danza, es precisamente la forma de representación en que estaba basada en narrativas de fantasía, sobre todo en la danza clásica, no obstante, esta tendencia no le resta representación a la danza digamos convencional, sino que sus referentes de representación, son justamente el imaginario fantástico de estos temas y personajes e incluso en temas que evocan a la naturaleza para su representación. Esto nos muestra que las formas de la danza, antes de que existiera la posmoderna, buscaban representar alguna realidad reconocible por el público y por los creadores de danza para el desarrollo de sus temas, aun siendo tal, un imaginario, que no deja de ser convencional y reconocible para la tradición dancística.

Después de esta aclaración acerca del problema de la representación específicamente en la danza, me permito reflexionar sobre el lenguaje dancístico de la danza moderna, el cual atiende a formas establecidas de las técnicas también nombradas coloquialmente como formativas, en las cuales los cuerpos se adaptan y trabajan su pericia en el aprendizaje y afinamiento de las reglas de estas técnicas, como puede ser, la técnica Graham, por dar un ejemplo muy claro. Es en esta perspectiva, donde el cuerpo que se encuentra al servicio de la técnica y su profesionalización en la danza, la cual depende del nivel técnico y de comprensión que se tiene sobre un lenguaje específico, ha sido la forma de enseñanza de la danza como forma hegemónica de un estilo y lenguaje del siglo XX, es justamente esta técnica una que ha permeado las escuelas de danza en México en gran parte de su territorio, cuando se trata de estudiar profesionalmente este arte.

Esta relación que encuentro en lo representacional en el arte en su forma creativa, me parece se encuentra también en la forma representativa de las técnicas de la danza moderna que dieron como consecuencia el nacimiento de técnicas de danza contemporánea con ese mismo sentido del cuerpo, al servicio de las formas y contenidos de las técnicas hegemónicas en la danza contemporánea, incluso me atrevo a afirmar, que algunas de estas formas han sido interpretadas por algunos maestros, como la danza contemporánea en sí misma, olvidando la propuesta de la danza posmoderna que rompía con toda forma de normativa corporal y también rompió con la idea de motricidad constante y con el movimiento virtuosista, como característica fundamental para hacer danza. La danza posmoderna genera una crítica al proyecto de modernidad y progreso en la que está fundamentada la danza moderna, fundamentada en que el cuerpo es un proyecto artístico por sus alcances técnicos, al modo mecanicista, a diferencia de la concepción del cuerpo como generador de la experiencia de movimiento, por ende, como generador infinito de expresividad artística, así como eje temático de esta manifestación llamada danza, más allá de la representación y utilización de una técnica virtuosista. Deseo compartir en este momento otro comentario del artículo revelador *La danza posmoderna* de Alejandra Olvera:

La danza posmoderna se alejó de los presupuestos que guiaban la creación y la acción corporal asociadas a la danza posmoderna. Dejó de utilizar los teatros; renunció a narrar historias; abandonó las técnicas dancarias conocidas; rechazó los modelos de cuerpo y de bailarín propios de su predecesora; cambió la manera en que se producían las relaciones corporales entre los bailarines; cuestionó la labor del coreógrafo... La danza posmoderna se constituyó desde su inicio como una danza de la experimentación: todo lo que pudiera salir del ámbito de lo conocido por ella era susceptible de ser explorado.¹³²

¹³² Olvera Rabadán, 2014: 23.

Con este comentario no pretendo demeritar la labor de las técnicas modernas o incluso contemporáneas que atienden al dominio de una virtuosidad y dominio corporal extraordinario, incluso puedo decir, desde mi experiencia personal, el gozo corporal que conlleva la práctica y percepción de las mismas, sin embargo, me parece necesario investigar hacia nuevas formas no convencionales de la danza, en la experimentación de la sensibilidad estética, plasmada en los procesos creativos como una vía, no solamente posible, sino también como un punto de partida para la danza contemporánea de la actualidad, que emerge de la crítica y la perspectiva de la danza posmoderna y que no sea fundamentada en la tradición, sino más bien en la investigación y exploración de la corporalidad. Esta aseveración invita también a generar una nueva relación con los espectadores, en su momento será tratado este tema.

6. Experimentando la danza

Para comenzar a hablar sobre la experiencia de la danza y sobre todo de la danza contemporánea que he delimitando en el apartado anterior, me es importante comenzar a hacerlo desde mi praxis y basándome en los fundamentos del aparato crítico de esta investigación. Como antes he mencionado, retomaré la propuesta fenomenológica de la danza de la autora Maxine Sheets-Johnstone, puesto que me parece conveniente comenzar por ese lugar, al encontrar afinidades en el concepto fenomenológico de corporalidad, así como también con el fenomenólogo pensador de cuerpo, Maurice Merleau-Ponty, de quien me he hecho acompañar por más de una década en mis disertaciones. Es sobre el concepto del cuerpo donde comienzo a desarrollar mis ideas en este apartado, puesto que fue en mi experiencia de manera contundente, donde al comenzar a dedicarme a la disciplina de la danza contemporánea, comenzó esta investigación.

Mi cuerpo, en un primer momento, ha sido el vehículo, medio y receptor de conocimiento tanto conceptual como disciplinar respecto al movimiento y la ejecución, posteriormente la práctica y reflexión me llevó a producir obras nombradas inicialmente como ejercicios coreográficos, para posteriormente culminar mi trabajo creativo en coreografías, esta actividad sucedió inicialmente en el área de la Dirección de Extensión Cultural, Universidad de Guanajuato, con el grupo de Danza Contemporánea, *Foro libre*, bajo la dirección de mi maestra de danza, Guadalupe Trejo, en este lugar me desempeñé como estudiante y posteriormente como maestra de taller de este grupo por tres años, así como coreógrafa con más de doce producciones en mi haber, para la Universidad de Guanajuato. Esta experiencia y oportunidad brindada por parte de Guadalupe Trejo, así como las instancias de la Extensión Universitaria en el Mesón de San Antonio y el apoyo de mis compañeros de taller y grupo, me forjaron una vocación hacia esta disciplina, basada siempre en el pensamiento crítico y reflexivo.

Al mismo tiempo que me desempeñé en estas actividades, por aproximadamente diez años, me encontraba cursando la Licenciatura en Filosofía igualmente en nuestra casa de estudios. Las oportunidades de recibir una educación, la cual he cursado con compromiso, me han forjado como profesional e investigadora interesada en la danza, pero también, interesada en las distintas manifestaciones artísticas que la circundan, como considero mi trayectoria en el Departamento de Artes Visuales, donde me desempeñé por diez años, como profesor adjunto en el área de dibujo, facilitando ejecución como modelo, así como colaboradora para talleres y prácticas fenomenológicas para abordar el tema del cuerpo en estas sesiones, siempre que me brindara la oportunidad el profesor o profesora frente a grupo.

Hago mención de mi trayectoria, para contextualizar de dónde proviene esta experiencia de la danza en el *quid* de mi investigación, la cual es filosófica y artística en ambos casos, llevando mis actividades a la praxis y la conceptualización de mis quehaceres como ejecutante, con espíritu de investigación y cuestionamiento sobre lo que atañe a la actividad académica de estos ámbitos filosóficos y corporales, que ahora comienzo a justificar como fenomenológicos de la danza, por el hecho de haber nacido de esa inquietud. Sin embargo, no deseo limitar mi propuesta exclusivamente a la danza, por tal motivo mis hipótesis son abiertas a la transdisciplina como eje temático al cuerpo, además de cuestionarme, acerca de qué cuerpo estoy hablando y si la danza puede prescindir del mismo para existir en la actividad perceptual del espectador, como puede ser la danza de objetos o animales, así como el movimiento de un paisaje.

Sin intenciones por el momento de abordar temas de contra punto respecto a la corporalidad en la danza, me gustaría abordar el tema del cuerpo vivido¹³³ y también del movimiento corporal,¹³⁴ ya que ambas perspectivas son cruciales para ir desarrollando mi propuesta.

Respecto al cuerpo vivido o *Leib* (véase el apartado 4.1) a diferencia del *Körper*, el cual anteriormente ha sido definido como la perspectiva del cuerpo fisiológico, también (véase el apartado 4.1), en relación al tema de la fenomenología y específicamente el de la danza, el cuerpo vivido será el ámbito de esta corporalidad para narrar la experiencia de la danza. Al comenzar a vivir la experiencia del movimiento en el estudio de la técnica dancística, en particular, la técnica contemporánea. A pesar de contar con experiencia en distintas técnicas y formas de danza como pueden ser; danza clásica, *Butoh*, danza

¹³³ Merleau-Ponty, 1993.

¹³⁴ Sheets-Johnstone, 1966.

experimental, danzas de los *Orixás*, técnicas de movimiento, *reléase*, por mencionar algunas y las distintas formas en las que he participado en mi trayectoria de diecisiete años en este ámbito. Algo han compartido cada una de ellas, sin afán de hacer un desarrollo exhaustivo de las técnicas a modo curricular, es indudable que lo que comparten cada una de estas experiencias, es en lo fáctico y tangible de mi corporalidad en acción, por consecuencia, de mi pensamiento también.

Es a través de la experiencia del despliegue del cuerpo hacia el movimiento con finalidades poéticas y de creatividad que comencé a tomar en cuenta un significado distinto al movimiento y mi propio cuerpo, en la potencia del acto de poder explicar una idea o una reflexión desde él y utilizándolo como un emisor a través del canal de comunicación con los demás, pero también, con la experiencia de mundo como estudiante universitaria de filosofía. Me era insuficiente comprender un movimiento sin lograr un sentido a lo que me encontraba ejecutando, me parecía que en el aprendizaje de una disciplina con la exigencia corporal que implica el movimiento técnico, tendría que haber un motivo más que el dominio del cuerpo en escena o en una clase ejecutada bajo los cánones establecidos del lenguaje dancístico, que en ese momento se me presentaban, necesitaba encontrar en cada esfuerzo un sentido más allá del simple gozo del movimiento y de las posibilidades de mi cuerpo para afectar a quien pudiese estar observando.

Fue de tal forma, que encontré refugio en medio de la incertidumbre de la dicotomía mente cuerpo, que reconocía cotidianamente en el ámbito académico. En un lugar me decían que moverse era demasiado para pensar profundamente, mientras que en el otro me decían que pensar no era importante para poder bailar con seriedad, o por lo menos, esa era mi impresión. Necesitaba encontrar un justo medio que no solamente justificara porqué me encontraba tan comprometida en ambos quehaceres, sino también, para comprender de qué

naturaleza era lo que me encontraba haciendo, sin llegar a ser una diletante, fue cuando comencé la búsqueda incansablemente con la ruta para hacer filosofía y danza. Gracias a Benjamín Valdivia en uno de sus seminarios de estética impartidos en el edificio de Arquitectura de la Universidad de Guanajuato, me sugirió contactar a Mónica Uribe, quien me llevó de la mano en esta travesía de conocer a Merleau-Ponty y la perspectiva fenomenológica.

En este momento de mi experiencia, contar con la lectura de Merleau-Ponty y una excelente esteta y profesora como lo es Mónica Uribe, me fui dando cuenta de la dicotomía mente cuerpo, en sus orígenes que he seguido buscando desde Plotino y Platón, para ser más claro después con René Descartes. Encontré la posibilidad de situar mi práctica artística en medio de la fenomenología, especialmente en Merleau-Ponty. El giro hacia la corporalidad y la perspectiva acuciante de la fenomenología en una práctica dancística me pareció no solamente importante, sino también una aportación que reconoce el lugar concreto e imaginario del cuerpo en las artes. El *Leib* fenomenológico que habla sobre el problema existencial, así como también de lo que nos hace estar y decidir dedicar nuestro tiempo de vida a algo de forma comprometida, fue una de las aportaciones que recibí de estas investigaciones a nivel licenciatura. Es en palabras de Sheets-Johnstone, que me gustaría referirme a ese cuerpo fenomenológico que habla del cuerpo vivido, cuando ella refiere a Edmund Husserl, en quien fundamenta su proyecto fenomenológico, sobre la diferencia del cuerpo fisiológico y el cuerpo vivido, así como también en la idea crucial de movimiento para comprender esta corporalidad:

Su distinción está claramente arraigada en una diferenciación entre mi cuerpo vivido y los cuerpos físicos aparentes de los demás. Pero esta distinción también es, en realidad, más compleja y necesita ser aclarada. Lo más importante es que hay una diferencia experiencial fundamental

entre *percibir* el movimiento, es decir, *percibir la dinámica cualitativa del movimiento*—ya sea al observar el propio movimiento o al observar a un jugador de tenis correr hacia una pelota que se aproxima y después su raqueta al golpear la pelota, o al observar la suspensión alargada, el pliegue y el choque de una ola—y *sentir* el movimiento, es decir, *sentir la dinámica cualitativa del movimiento*—ya sea al estirar los brazos por encima de la cabeza al levantarse de la cama o al ir corriendo para coger el autobús. Sin embargo, la diferencia sensorial entre sentir y percibir el movimiento se basa en una similitud fundamental. La diferencia sensorial entre sentir y percibir el movimiento es una equivalencia anclada precisamente en el movimiento. En concreto, en todos los casos se aprecia una determinada dinámica cualitativa, porque el movimiento es, por naturaleza, una dinámica cualitativa. Su dinámica cualitativa se experimenta en toda una serie de modalidades sensoriales, más íntimamente en el movimiento propio a través de la cinestesia, pero también en las experiencias visuales, táctiles y auditivas del movimiento, por ejemplo, no sólo al escuchar una melodía, sino también al oír a alguien que llorar o habla, o incluso al oír una sirena.¹³⁵

Esta referencia nos muestra la complejidad del concepto *Leib*, el cual se puede definir también como cuerpo vivido y de la distinción que hace Sheets-Johnstone al querer ahondar en este tema. Como se puede apreciar, el cuerpo vivido en el caso de Husserl, no solamente es referido a una experiencia personal de un solo cuerpo, sino que se refiere a la cualidad de la experiencia en sí misma, ya sea cualquiera que forme parte del proyecto de mundo y de nuestros hilos perceptivos, es una condición compartida. En este sentido, considero que la danza que he estado investigando, es precisamente una exploración de las experiencias perceptivas con las que se puede desarrollar arte. Es una sensibilidad tanto personal como colectiva de lo que me circunda como persona, es la capacidad de ser un

¹³⁵ “His distinction is clearly rooted in a differentiation between my lived body and the appearing physical bodies of others. But this distinction too is actually more complex and in need of clarification. Most importantly, there is a fundamental experiential difference between perceiving movement, that is, perceiving the qualitative dynamics of movement—whether in monitoring one’s movement, or in watching a tennis player run toward an oncoming ball and then swing his or her racquet in striking the ball, or in watching the elongated suspension, folding, and crashing of a wave—and feeling movement, that is, feeling the qualitative dynamics of movement—whether in stretching one’s arms overhead upon getting out of bed, or in running to catch a bus. A foundationally significant sameness, however, undergirds the sensory difference between feeling and perceiving movement, a sameness anchored precisely in movement. In particular, a certain qualitative dynamic is apparent in all instances and this because movement is by nature, inherently, a qualitative dynamic. Its qualitative dynamic is experienced across a range of sensory modalities, most intimately of course in self-movement through kinesthesia, but in visual, tactile, and aural experiences of movement as well, the latter not only as in hearing a melody, for example, but in hearing someone crying or speaking, or even hearing a siren” (Sheets-Johnstone, 2019: 5).

cuerpo memoria y creación, además de carne y hueso, así como también, de ser testimonio de mi propia existencia y del constructo de todo lo que soy a través de los demás y todo lo demás también.

Es en este punto en que comenzó la primera investigación *La experiencia corporal del bailarín, un acercamiento fenomenológico a la danza contemporánea a partir de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty*,¹³⁶ en esta obsesión por reconocer ¿qué es lo que hace un cuerpo en estado de danza? Así como también, el buscar de alguna manera, lo que es capaz de hacer un cuerpo en estado de danza también, que, desde la perspectiva fenomenológica, sería también acercar y recordar mundos y nuevas percepciones entre los participantes del acto escénico.

En el ámbito de la experiencia de este apartado, encuentro importante hacer la mención de la experiencia como ejecutante-modelo de dibujo por diez años. Esta experiencia ha marcado mi forma de percibir la danza, pero, sobre todo, el movimiento. Es por tal motivo que me he sentido cercana a la rebeldía de la danza posmoderna, en su forma estática, no obstante, en la búsqueda de una conciliación entre el movimiento y el estatismo, encuentro en Maxine Sheets-Johnstone, una propuesta vitalista que va más allá del acto de reproducción artística al hacer danza, es ineludible que todo cuerpo vivido está en movimiento, puesto que está vivo, lo mismo con los seres que nos acompañan, e incluso quiero pensar en la cualidad de animación que podemos otorgarle a un arte objeto, al contar con movimiento y ritmo, cualidad que nosotros le hacemos partícipe a la obra de arte, cuando hablamos de arte objeto. Es sumamente importante para mí investigación dejar en claro que mi postura frente al dibujo en este caso, la cual es inmanentemente de co-creación, en la cual me parece irreconciliable el continuar con la idea de que el modelo es

¹³⁶ Monzón, 2016.

mayormente un objeto de estudio esencialmente y no otro artista compartiendo información a sus espectadores, a quien hay que estudiar en sus formas y gestualidad.

El tema de estatismo además de sus consideraciones éticas, al ejecutar como modelo de figura humana, también tiene implicaciones en la toma de conciencia del movimiento y la forma en que se comienza a percibir el movimiento no necesariamente motriz, sino el movimiento del peso del tiempo y de la precariedad y del control motriz precisamente, que conlleva sostener una pose. A partir de esta experiencia corporal, he valorado mi movimiento y he sido más consciente de lo que deseo mover y cómo deseo hacerlo, además de la oportunidad de presentarlo a un grupo, para ser plasmado mi gesto en sus dibujos, ha sido una oportunidad también de conocer mi corporalidad y reconocirme en la mirada del otro, de forma profunda y transformada en cada dibujo, ha sido también, una manera de conocer infinitas representaciones de mi cuerpo y de mí misma.

La cita que deseo mencionar a continuación, marca para mí un paradigma respecto al cuerpo vivido y la experiencia del estatismo en la ejecución, también es de Sheets-Johnstone y me suscita entusiasmo el reconocer los recovecos de las dicotomías, e ir reconociendo cada vez más en el camino del estudio de la corporalidad:

Correlativamente, la autodeterminación del cuerpo vivido es precisamente “en sí mismo”, “en la carne” en contraste con una “idea vacía meramente indicativa de ello”. En efecto, al igual que lo que Husserl describe la autodeterminación de un objeto, la autodeterminación del cuerpo vivido no indica en absoluto un yo. Con respecto al cuerpo vivido, lo que se da a sí mismo es una presencia corporal sentida, una presencia espacio-temporal dinámicamente sentida que es cinestésica y táctilmente “aquí mismo”, “aquí en la carne”. Cuando este cuerpo vivido se reduce a posiciones y posturas “percibidas” por medio de la “propiocepción”, se vuelve un objeto más allá de su reconocimiento.¹³⁷

¹³⁷ “Correlatively, the self-givenness of the lived body is precisely ‘itself-here’, ‘here in the flesh’ in contrast to an ‘empty merely indicative idea of it.’ In effect, as with what Husserl describes as the self-givenness of an object, the self-givenness of the lived body in no way indicates a self. With respect to the lived body, what is self-given is a bodily felt presence, a dynamically felt spatio-temporal presence that is kinesthetically and

Me parece que hasta aquí mencionaré estos momentos de la experiencia de la danza desde mi propia experiencia, puesto que he desarrollado anteriormente una tesis sobre esta experiencia corporal desde lo general, desde la perspectiva de Maurice-Merleau Ponty, es por tal motivo, que me he tomado la libertad de hablar de la experiencia propia, que bien refiere la cita anterior, no habla de un yo solamente, sino también a una vía de acceso a la experiencia de la danza en la corporalidad y de distintas formas de existencia, como puede ser en una trayectoria académica, en una búsqueda existencial e incluso en el estatismo por tiempo prolongado.

6.1. Las experiencias de los bailarines

En el intento de hablar acerca de las experiencias de los bailarines en esta investigación, me encuentro con la disyuntiva acerca de cómo abordarlo sin caer en reduccionismos o justamente sin haber realizado un estudio de casos por lo menos cotejable para poder hablar de este tema, sobre todo, al plasmar en este texto, un par de casos de aplicación de esta fenomenología de la danza llevada a la puesta en escena, una desde mi autoría en intervención al espacio público, específicamente en el Museo Casa del Conde Rul, donde la experiencia fue de un dueto y el espacio como protagonista (véase el apartado 7.1). Así como la segunda experiencia masiva y colaborativa con la compañía catalana, La Fura dels Baus,¹³⁸ en la que trabajé junto a más de cuarenta artistas escénicos en el marco del Festival Internacional Cervantino número cincuenta (véase el apartado 7.2).

tactilely 'itself-here,' 'here in the flesh.' When this here-ness of the lived body is reduced to positions and postures 'sensed' by way of 'proprioception,' it is objectified beyond recognition" (Sheets-Johnstone, 2019: 9).

¹³⁸ El nombre de la compañía será explicado en el siguiente apartado (véase el apartado 7.2).

Es de tal forma, que este apartado está basado en una mención con muchas deudas en su haber, pero también desde las impresiones más claras y representativas desde mi percepción sobre estas dos experiencias, más algunas que han quedado en mi memoria para reconocer lo que comparten en la experiencia de la danza, desde la perspectiva de los ejecutantes.

Me parece importante mencionar, que las experiencias de quienes participamos en la producción de encuentros escénicos con el público (deseo hablar en plural al ser la perspectiva colectiva, sin embargo no pretendo hablar por todas las voces de colegas y creadores, sino simplemente, desde mi percepción de la experiencia de estos encuentros y cercanías), somos profesionales buscando compartir reflexiones y perspectivas sobre algo que nos inquieta, algo que nos provoca también el deseo de compartir, como motivo esencial para desarrollar una puesta en escena. Tales inquietudes pueden ser una vivencia, un momento histórico, un pensamiento o incluso una fantasía, el tema es importante por lo que dice el esfuerzo de mostrarlo y compartirlo, así como los dispositivos coreográficos,¹³⁹ que se deciden durante una producción para mostrar una propuesta, no obstante, la finalidad es la comunicación con y hacia el otro,¹⁴⁰ respecto al mundo circundante.

Esta idea de la comunicación como finalidad en el arte me parece una constante al colocar al arte en una práctica humanista más que instrumental, si siguiésemos la ruta de la fenomenología para sustentar esta idea nos remontamos al existencialismo, con su representante más importante, me refiero al existencialismo que podemos recordar en Jean Paul Sartre, desde la voz de Sheets-Johnstone, que a continuación menciona, la pensadora de la danza:

¹³⁹ Navarro Busaid, 2017.

¹⁴⁰ Merleau-Ponty, 1993.

Así, antes de que el cuerpo vivido sea, en términos de Sartre, un cuerpo de actualidades y posibilidades, es un cuerpo receptivo: el punto cero *tout court* es una herencia que se caracteriza además por las disposiciones existenciales básicas de interés y giro hacia que constituyen.¹⁴¹

Es de tal manera, que el cuerpo también es uno receptor de información y nuevas formas de comunicación. En esta cita, Sheets-Johnstone se refiere a un punto cero, que retoma del pensamiento de Husserl sobre una suerte de renuncia al individualismo, también al egocentrismo, para comenzar a ver el mundo con una perspectiva de entorno hacia afuera y hacia los demás. Estas propuestas del cuerpo en comunidad, del cuerpo que proyecta un discurso a alguien más, además de la interrelación entre los sujetos de cualquier proyecto, es precisamente lo que me parece tienen en común los dos ejemplos que se mencionan en esta investigación, desde la perspectiva de los ejecutantes. Justamente en el vínculo perceptivo entre el cuerpo y el mundo se genera la interrelación, entre los ejecutantes; la producción, y los espectadores. Desde el punto de vista de esta fenomenología se puede decir, que la perspectiva de los ejecutantes; siempre será vinculada y afectada por su entorno.

En el caso de un dueto y el museo como intervención del espacio, el museo fue el protagonista, los ejecutantes estábamos inmersos en el discurso del espacio y el recorrido en movimiento de los espectadores. En el caso de la puesta en escena colectiva y en formato de macro espectáculo con más de cuarenta participantes y elementos de producción sofisticados, para miles de espectadores, la perspectiva del ejecutante cambia hacia la eficacia y resolución de problemas inmediatos, así como el trabajo colaborativo de unidad y

¹⁴¹ “Thus, before the lived body is in Sartre’s terms a body of actualities and possibilities, it is a body that is receptive: the zero point *tout court* is a hereness further characterized by the basic existential dispositions of interest and turning toward that constitute” (Sheets-Johnstone, 1995: 8).

comunicación constantes para llevar a buen fin cada acción que se realizó, sin posibilidades de improvisación y cambios sobre el guion, así como tampoco tiempo para trabajar en solitario, fue una experiencia colectiva y de todos los participantes siendo un cuerpo total, como anteriormente mencioné, incluyendo a los técnicos y quienes dirigían el proyecto también, formando parte de un festival internacional al que asisten miles de personas año con año en la ciudad de Guanajuato. Es entonces desde la experiencia de interrelación entre los implicados en un evento escénico, que cada talento desarrolla su parte, sea en la posibilidad de solitario o en grupo, me parece una constante en las experiencias de los bailarines o artistas escénicos, en la experiencia corporal se desarrolla un sentido de eficacia, pero también de interpretación que busca comunicarse con los otros y por lo tanto, también con y desde su experiencia de mundo.

6.2. Experiencias de los espectadores

Desde la perspectiva de los espectadores o quienes son receptores de un evento escénico, me parece de igual forma, un tema sumamente extenso, donde cabe mencionar algunas experiencias como lo es; la interrelación, la percepción, así como la experiencia corporal, donde se involucran las neuronas espejo, que antes se mencionaron con Vittorio Gallese (véase el apartado 2.6), donde he tratado el tema de la simulación corporeizada para abordar el tema de los procesos de reconocimiento del otro en la experiencia personal del cuerpo. Cuando sucede la posibilidad de reconocer acciones, emociones o ideas en puestas en escena, que nosotros como espectadores hemos vivido de alguna forma distinta, pero como partícipes de la condición humana. Por otra parte, sucede también el reconocer habilidades o situaciones escénicas lejanas a nuestras habilidades personales (en caso de no contar con la formación dancística) donde también se logra reconocer nuestros límites y

habilidades corporales, así como nuestra capacidad de reflexión. Cualquiera sea el caso, si nos reconocemos hábiles o no, respecto a lo que vemos, lo importante será desde esta investigación, mencionar la importancia de lo que compartimos como seres humanos en el discurso de la vida misma y muchas veces expuesto este punto en las piezas coreográficas como eje temático. Cuando se narra en cualquiera de sus formas, la puesta en escena, tal narrativa ha sido creada para transmitir un mensaje.

Las decisiones escénicas irán configurando el formato de presentación para la audiencia, estas posibilidades son infinitas desde los procesos creativos, no obstante, también se deben tomar decisiones desde la producción sobre qué y cómo desea desarrollarse la puesta en escena. Es desde estas decisiones, que la relación entre el público y los ejecutantes se va configurando, pudiendo ser cercana o lejana al espectador, es en estas decisiones también, donde se irá desarrollando el vínculo inmanente entre ambos, vínculo que existe *per se* en la puesta en escena, pero que no siempre es obviado o accesible. A continuación, me gustaría mostrar las tendencias de esta investigación, hacia dispositivos coreográficos que tiene una forma particular de desarrollarse con respecto a los espectadores. Me parece que esta fenomenología de la danza se interesa por el vínculo directo con la audiencia, en los formatos no convencionales en los que se ha desarrollado mi propia experiencia, al presentar una pieza coreográfica o ejercicio de intervención, pero también, en los recintos como son los teatros, he tenido el interés de vincularme de forma directa con la audiencia, como una suerte de necesidad de sentido de la obra, al modo de la obra abierta e inacabada o del trabajo en proceso sin terminar, donde el espectador es crucial para la unidad de la obra de arte.

Mis intenciones provienen de la ruptura de la que es nombrada coloquialmente cuarta pared en el espectáculo, también proviene de la perspectiva fenomenológica en la

que se invita a participar de la experiencia estética de alguna u otra forma. La postura ideológica al respecto, tiene que ver con el acceso a la experiencia corporal desde el movimiento, de forma incluyente, pero también de la participación de los problemas a abordar en una obra, problemas actuales o que compartimos como antes mencioné, al ser sujetos contemporáneos. Me ha interesado generar una reflexión e invitar el pensamiento crítico cuando existe la posibilidad de realizar una producción, o ser parte de ella. Esta idea no necesariamente significa que los temas a desarrollar sean políticos o sociales en su esencia, pero sí, que el facilitar el reconocer y experimentar de forma activa la experiencia del cuerpo para fines no económicos o de vida cotidiana, ya muestra una forma de hacer consciencia social, puede ser incluso, desde la sencillez de la sensibilidad corporal o invitando al espectador a participar del acto escénico de forma directa e indirecta.

Después de esta breve descripción de la postura de esta fenomenología respecto a las experiencias de los espectadores, voy a referenciar un artículo bastante interesante para los fines de esta investigación, sobre la coreografía expandida, que dará fundamento a las ideas antes expuestas de una forma más concreta. En la experiencia de realizar producciones y ser parte de ellas por más de diecisiete años, en tantos distintos formatos, así como en los laboratorios y talleres sobre intervención al espacio y composición intermedial,¹⁴² me he encontrado haciendo fenomenología de la danza, con productos escénicos que de primera instancia, buscan integrar a la audiencia con la experiencia del evento escénico al cual asistieron.

Sin más preámbulo en la siguiente cita de Ana Milena Navarro, da contexto de esta postura coreográfica expandida y sus orígenes en la historia de la danza:

¹⁴² Forma de composición basada en distintos medios de producción para el desarrollo de una puesta en escena, en el caso de las artes escénicas, lo mismo supone para otras disciplinas, su fundamento será la transdisciplina.

A partir del posmodernismo, la creación coreográfica toma un rumbo diferente, que dilata su sentido y amplía su significado para áreas afines. En dichas áreas, se busca borrar la rigidez de concepción coreográfica y traspasarla a investigaciones y prácticas que atraen a artistas de otros campos de estudio, tanto en su forma creativa y compositiva, como en su aplicación pedagógica. Es el caso de los experimentos realizados por los integrantes del *Judson Dance Theater*, cuyas bases están en las enseñanzas de Anna Halprin, quien dirigía experimentos a partir del concepto de tareas, logrando aislar la idea del creador o director, y sustituyéndolo por la de creación colectiva.

A mediados de la década de los 70, artistas como Meredith Monk, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Simone Forti y James Waring entre otros, pertenecientes a áreas artísticas como teatro, música, poesía, artes plásticas, cine y composición, desarrollan prácticas enfocadas en el sentido somático del cuerpo. Al mismo tiempo, promulgan la abolición de las jerarquías en las compañías de danza y crean experimentaciones abiertas a partir de aspectos como organizaciones aleatorias, y procesos sin terminar — entre otros—, produciendo nuevas formas de pensar y crear la coreografía y la composición.¹⁴³

Es con esta síntesis, que muestro nuevamente la tendencia hacia la danza posmoderna en mi postura sobre la producción y desarrollo de la danza contemporánea, nuevamente se ven implicados elementos específicos del momento histórico de finales de los años setentas, sucediendo en primer momento en Estados Unidos de Norte América. Posteriormente toda esa influencia se fue diseminando en otros lugares y continentes, en la búsqueda del artista investigador y del vínculo creativo y abierto entre espectadores y ejecutantes.

La propuesta de fomentar en los productores de danza tanto en la técnica como en la coreografía, es de índole transdisciplinar, donde las disciplinas juegan en la configuración de la pieza a presentar, pero también, el trabajo se propone como colaborativo más que jerárquico sobre los implicados de la producción. En este sentido me encuentro cercana a esta postura, donde los ejecutantes, quienes proponen la idea de la puesta en escena, así como el público receptor y agente activo, sean partícipes de la investigación que implica el

¹⁴³ Navarro Busaid, 2017: 16, 17.

evento escénico, los cuales, desde su perspectiva y percepción, pudiendo ser de distinta forma cada vez que se es partícipe del evento escénico, tendrán una postura frente al evento escénico. Me parece que la perspectiva de espectador, desde esta postura fenomenológica, es crucial para que la obra cobre sentido y sea una de comunicación significativa, que no atienda primordialmente a las necesidades de producción artística apremiante para la vigencia académica o del gremio artístico, sino más bien, sea una oportunidad de compartir saberes y perspectivas, donde el público es receptor, pero también le concede sentido a lo que aprecia.

Su participación sería entonces activa en la reflexión, también puede ser en el acto escénico a través de movimiento, pero, sobre todo, en el significado de lo que se busca mostrar desde su configuración escénica. Esta postura de la audiencia puede ser fáctica, desde la experiencia del cuerpo en movimiento y no necesariamente la participación es obviada como activa, más bien la invitación de formar parte, puede ser desde la misma narrativa y configuración de la propuesta escénica y de cómo afecta al público en varios niveles perceptivos.

Deseo ir concluyendo este apartado con otra referencia sobre este texto acerca de la coreografía expandida de Ana Milena Navarro, para dejar de forma clara en qué situación estaría el espectador en el acto escénico.

Es de esta manera como el concepto de coreografía se va redefiniendo, pues se encuentran perspectivas y estrategias diversas que estructuran discursos más allá del campo de la danza. Estas son propuestas emergentes, pues amplían el contenido teórico y práctico y lo expanden, borrando las fronteras disciplinares y renovando nuestra mirada hacia el arte. Es por esto que se genera un entendimiento de la coreografía como un universo expandido, el cual reside en prácticas artísticas y filosóficas experimentales.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Navarro Busaid, 2017: 20.

Es de tal forma que otra de mis hipótesis se van vislumbrando, la que apoya que a la danza no le atañe exclusivamente el lenguaje dancístico y la experiencia corporal como su única vía de expresividad (véase el apartado 1.1) además de la idea acerca de la interacción con otros lenguajes para su desarrollo en la actualidad, es algo innegable y además necesario para el desarrollo de la estética contemporánea, tanto en su praxis como en la teoría, otorgándole un espacio primordial al público, no únicamente como espectador, sino también como partícipe y actuante de lo que está contemplando.

6.3. Caminos de la intersubjetividad

Después de haber expuesto las dos perceptivas más inmediatas de la experiencia de la danza, vista como experiencia estética, la de los bailarines y la del público, es momento de poder vislumbrar la posibilidad de una intersubjetividad¹⁴⁵ para tratar el fenómeno de la danza. Este concepto es importante en esta tesis, puesto que va cerrando algunas conclusiones sobre la índole de esta fenomenología y será también parteaguas para una investigación futura posiblemente doctoral, que en su primer acercamiento comenzó con la experiencia corporal del bailarín, posteriormente con una propuesta de fenomenología de la danza como experiencia estética, que es la actual y la que cierra con la cualidad de la intersubjetividad en su quehacer.

La forma en que podemos definir intersubjetivo lo haremos desde el punto de vista fenomenológico, para desprender algunas consecuencias de esta forma, como la de mundo vivido, como bien diría Merleau-Ponty o el propio Edmund Husserl. Es en la siguiente cita del libro *Fenomenología de la percepción* del fenomenólogo del cuerpo, dónde

¹⁴⁵ Concepto que abordaré desde Maurice Merleau-Ponty en su fenomenología.

comenzaremos nuestros ejemplos de lo que se comprende como intersubjetivo, lo cual es concretamente, el vínculo y las relaciones entre nuestra vida y percepción con respecto a lo demás y los otros.

El mundo fenomenológico es, no ser puro, sino el sentido que se transparenta en la intersección de mis experiencias y en la intersección de mis experiencias con las del otro, por el engranaje de unas con otras; es inseparable, pues, de la subjetividad e intersubjetividad que constituyen su unidad a través de la reasunción de mis experiencias pasadas en mis experiencias, y nadie sabe mejor que nosotros como se efectúa por primera vez, la meditación del filósofo es lo bastante consciente como para no realizar en el mundo y antes de ella misma sus propios resultados. El filósofo trata de pensar al mundo, al otro y a sí mismo y concebir sus relaciones.¹⁴⁶

Es en esta apertura en que nuestra existencia se encuentra, donde nuestras relaciones constantes y subyacentes a nuestra condición humana se dan a través del otro, de todo lo otro que no será objeto, sino un sujeto también en el mundo, desde nuestra relación con la temperatura, el espacio, la espesura de las superficies así como otros seres vivientes, nos afectan, nos transforman de forma corporal y reflexiva, nos enriquece la experiencia del mundo, nos va constituyendo y también nos hace partícipes del proyecto de mundo. La fenomenología no puede darse el lujo de ser una individual, es colectiva por naturaleza, no surge de la racionalidad de las cosas, sino de las cosas mismas, tampoco puede ser nuestro pensamiento como única fuente de todas las percepciones, ni siquiera la duda racional será una vía segura en sí misma para dar cuenta de la experiencia de vida.

Al mismo tiempo, este concepto diluye estereotipos románticos sobre la filosofía como un ejercicio en solitario, lo mismo hace respecto a la práctica artística, deconstruyendo ideales del artista incomprendido y no investigador de su entorno, es justamente en ese sentido tan concreto y fáctico, que esta fenomenología se va

¹⁴⁶ Merleau-Ponty, 1993: 19.

desarrollando, desde la experiencia corporal como principio fundamental de la disciplina de la danza, como un ejercicio ejemplar de nuestros hilos perceptivos y de la facultad de relación con el mundo de manera contundente, en el peso del cuerpo, en la movilidad de nuestro cuerpo, en el dominio del espacio y la relación intrínseca con él, pero sobre todo, en el contacto con el otro, ese otro que forma parte de nosotros y deja de ser algo separado de nuestra percepción y existencia, ya sea ejecutante o público. Es pues la experiencia del cuerpo, la piel de nuestros órganos, de nuestros sentidos y tales son los que experimentan el mundo y el mundo experimenta nuestra corporalidad, somos mutuamente afectados.

Estas ideas exponen de forma general el vínculo inmanente y continuo que existe entre nosotros y lo que nos rodea. Es una realidad, el hecho de que no podríamos reconocernos a nosotros mismos sin la experiencia de lo demás, no podríamos generar un proyecto o una identidad personal sin la experiencia táctil, por dar un ejemplo pertinente a esta investigación. Existe una controversia entre la identidad personal y lo otro y otros distintos a nosotros a nivel conceptual, en el sentido de una especie de diferenciación que nos distancia del vínculo inmanente que nos constituye. El problema sujeto y objeto, que proviene del psicologismo criticado por Merleau-Ponty y también por Jean Paul Sartre, ha generado una ilusión de separación con nuestro entorno y hacia los demás también, en una suerte de incompreensión del otro, que sería un malentendido de nosotros mismos por consecuencia. Esta dicotomía entre el yo y los otros, es abordado desde la intersubjetividad como ingenua e ilusoria. Justamente es en la idea de correlato, de quiasmo también, que se va entretejiendo nuestra experiencia de vida y conocimiento, además de evolución de la especie humana. En la siguiente cita del fenomenólogo Jean-Luc Nancy, nos ilustra acerca de la actitud fenomenológica respecto a la experiencia intersubjetiva:

Y así hasta el punto en que se vuelve claro que “otro”, “prójimo” no son siquiera las palabras justas, sino solamente “cuerpos”. El mundo en el cual yo nazco, muero, existo, no es el mundo de los cuerpos. El mundo de fuera. El mundo de los afueras. El mundo manga por hombro, patas arriba. El mundo de la contraposición. El mundo del desencuentro. Un desencuentro inmenso, interminable: cada cuerpo, cada masa extraída como nuestra de un cuerpo es inmensa, es decir, sin medida, infinita en recorrer, en tocar, sopesar, mirar, en dejarse colocar, radiar, inyectar, en dejarse pesar, en sostener, en resistir, en sostener como se sostiene un peso o una mirada, como la mirada de un peso.¹⁴⁷

Es con esta referencia que se evidencia la importancia del cuerpo para hablar de fenomenología de la danza, así como también las experiencias estéticas que le afectan, pero sobre todo, de la experiencia perceptiva que implica estar vivos, lo que hace a esta propuesta fenomenológica una vitalista, y esencialmente cognitiva corporal con intereses en el arte y las posibilidades de exploración sobre un fenómeno en particular y en extensión hacia no solamente otras disciplinas, sino hacia las experiencias de vida en general, como fuente inagotable de conocimiento y desarrollo, aun cuando el cuerpo y por lo tanto las experiencias cambian y se transforman con el paso del tiempo.

Es con la danza, a través de la cual estoy dando ejemplo y resultado de la investigación que significa la experiencia del mundo, el mundo visto como posibilidad perceptiva y también de vinculación con los demás, así como la materialidad que nos circunda, de una manera consciente al modo del “retorno a las cosas mismas” de Edmund Husserl, es en este principio fundante de la perspectiva fenomenológica que podemos dar cuenta de la experiencia estética, es una vía de acceso al estudio filosófico de la apreciación, creación y desarrollo de cualquier proyecto artístico, con las cualidades de cada disciplina, sin barreras basadas en prejuicios anquilosados de lo que sí es arte y qué no lo es, desde la mirada de curiosidad que implica toda investigación, en los argumentos y

¹⁴⁷ Nancy, 2003: 26.

acciones puestas a prueba para revelar un argumento plausible o una aplicación más cercana al sentido humanista y orgánico que implican las técnicas artísticas.

Es por ende que la danza es esencialmente desde este proyecto, una experiencia corporal y además un proyecto de integración y de participación de todo aquello que desea ser parte de la misma. Todo cuerpo y forma coreográfica, toda aquella intervención al espacio o trabajo en compañía artística de gran formato o en solitario, forma parte de un principio intersubjetivo, donde nos comunicamos, aprendemos y producimos juntos el evento escénico, diluyendo formatos exclusivos, juicios rígidos respecto a las definiciones de este arte, prejuicios corporales, creativos y estéticos. La búsqueda de esta tesis es la de facilitar la práctica y la teoría, de forma accesible e inclusiva, porque sin aquello otro o los demás no sería posible siquiera vislumbrar nuestra identidad o incluso el arte mismo. Es de tal forma que estoy trazando un camino para visibilizar la importancia de lo que es otro o de lo que no se considera como danza en los ámbitos hegemónicos de este arte, como parte fundamental en los procesos de la danza cualquiera que fuesen.

7. Proyectos creativos

El proyecto de intervención escénica para museos del estado de Guanajuato, con posibilidad de ser un circuito de presentaciones para distintos museos. Forman parte del circuito de museos del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato es una propuesta desde el movimiento corporal, hacia el espacio. En la cual el cuerpo de quien danza, se involucrará con el espacio como eje temático de sus posibilidades expresivas. Al mismo tiempo, durante la realización de esta investigación, la participación en el Festival Internacional Cervantino, han sido oportunidades de mostrar la perspectiva fenomenológica de este trabajo, que es de naturaleza teórico-práctico. A continuación desarrollaré la

descripción de estos dos proyectos creativos, con reflexiones en su haber, así como registro fotográfico y resultado de dos encuestas aplicadas a algunos espectadores de estos eventos, dando cuenta de la implicación de esta fenomenología de la danza, a través de mi participación en estas puestas en escena, como una muestra de las posibilidades de esta tesis.

7.1. Intervenciones a museos

Esta propuesta de intervención escénica en museos del Estado de Guanajuato, es una iniciativa del proyecto *Investigación y Artes Performáticas, Fenomenología de la Danza*, dirigido y producido por mí, que tiene como interés principal el intervenir los espacios públicos museográficos, de manera fenomenológica, esto quiere decir, que cada propuesta será realizada con el motivo esencial del espacio de cada museo.

Con este principio el proyecto pretende hacer intervención del espacio; más allá de ser una puesta en escena en museos, es darle énfasis en lo que cada museo nos inspire escénicamente y dependiendo de cada exhibición en curso también. Esta idea surge a partir de la inquietud de la Dirección de Museos del Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, para generar un diálogo entre los espacios museográficos y las corporalidades de artistas escénicos en acción, durante exposiciones concretas, con temáticas establecidas, que de antemano han sido curadas.

Esta es una forma en la que se puede trabajar cada intervención, de igual forma, también existe la posibilidad de llevarlas a cabo simplemente por el hecho de generar presencia escénica en los bellos recintos públicos, además que esto, sea un ejercicio museográfico para los espectadores.

La propuesta se puede enriquecer si se cuenta, en caso de ser necesario, con el apoyo de vestuario por parte de los expositores, si se llevara a cabo alguna exhibición con

características de algún país en particular. En caso de no ser así, este proyecto buscará la forma y el color en que podrá integrarse al paisaje del museo. Para algún evento en particular, en que la Dirección de museos del Instituto Estatal de la Cultura nos haga la invitación. A continuación menciono las formas en que nosotros podemos desarrollar una intervención al espacio público de los museos.

Cada intervención tendrá un estudio anterior del espacio y el motivo de la exhibición que se encuentre en curso, para poder vincularnos previamente con los espacios, antes de intervenirlos. Todo se llevará a cabo bajo las normas de sanidad ante la pandemia.

Las intervenciones podrían ser solos, duetos o triadas de ejecutantes escénicos, puede ser con movimiento dancístico, o simplemente presencia y acciones escénicas, sin requerimientos técnicos extra de ejecución, nos interesa trabajar el espacio como se encuentra en su naturaleza y nosotros integrarnos a él. En caso de ser una exhibición con temática cultural de algún país, podemos funcionar como anfitriones así como también realizando alguna acción previamente estudiada sobre este país. Lo cual requeriría en caso de ser posible, apoyo con las gestiones de vestuario acordes con el país invitado.

El día y la hora agendada para cada intervención será previamente programada con un mínimo de dos semanas de anticipación, de ser posible para ajustar agendas de los participantes. Se solicitará un registro fotográfico o video Institucional, para contar con evidencia de estos trabajos tanto para el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, como para el portafolio del proyecto.

A continuación, mostraré el registro fotográfico de una intervención al espacio público, específicamente la pieza de movimiento que se llevó a cabo en el Museo de la Casa del Conde Rul, el 23 de marzo de 2022. La intervención lleva por título *Un recorrido en movimiento*, de mi autoría y ha sido solicitada por la Dirección de los Museos del

Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato, como una posible serie de intervenciones de movimiento en los museos.

El apoyo sobre la encuesta y el registro fotográfico y en redes sociales ha sido realizado por las siguientes alumnas del Departamento en Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato, como créditos culturales para su plan de estudios, a quienes se les ha generado una constancia de participación en el evento, a través del Departamento al que se encuentran adscritas, a continuación, las nombro:

- Frida Sofía Salazar Aguirre
- Paola Jazmín Mendoza Ramírez
- Estefanía Berenice Cervantes Montes
- María José Soto Ramírez
- Danna Paola Torres Hernández

Puedo concluir de esta experiencia, que la relación en un dueto y la intervención a un espacio no convencional para danza, enriqueció los motivos de movimiento y nuestra relación de escucha hacia donde nos dirigíamos era constante, incluso en una mirada o un gesto nos comprendíamos para saber que decisiones tomar en el museo y cuánto tiempo estaríamos bailando cada espacio, este también es un ejemplo de la improvisación y la conexión intrínseca entre el espacio como motivo y el movimiento como relación con el otro. Este evento surgió en conmemoración de los cuatro años de existencia de este museo de arte contemporáneo, que el Instituto de Cultura de Guanajuato realizó (véase la figura 2).

4  **MUSEO
CONDE RUL**
ANIVERSARIO

23 DE MARZO 2022

12:00 h | Conferencia
**RECORRIDO HISTÓRICO POR
EL EDIFICIO CONDE RUL**
Dolores Elena Álvarez Gasca

13:00 h | Intervención dancística
UN RECORRIDO EN MOVIMIENTO
Fenomenología de la Danza
Dir. Paloma Monzón

Museo Conde Rul
Plaza de la Paz 75, Guanajuato, Gto.
ENTRADA LIBRE | CUPO LIMITADO

*Actividades presenciales sujetas al protocolo sanitario Cultura en Guardia. Conoce las indicaciones en cultura.guanajuato.gob.mx

GUANAJUATO
Gobierno del Estado • Instituto Estatal de la Cultura

 RED
MUSEOS
Y GALERÍAS
IEC

Figura 2. Cartel de la celebración del cuarto aniversario del Museo Conde Rul.

Se realizó un registro fotográfico con apoyo de estudiantes de la Licenciatura de Artes Visuales de la Universidad de Guanajuato, siendo tal registro de varios autores sobre la intervención de danza, al museo Conde Rul, *Un recorrido en movimiento*, de mi autoría (véanse las figuras de la 3 a 20).



Figura 3. Inicio de la intervención *Un recorrido en movimiento*.



Figura 4. Caminando sobre el sol *Un recorrido en movimiento.*



Figura 5. Ejecutante caminando *Un recorrido en movimiento*.



Figura 6. Tocando las columnas *Un recorrido en movimiento*.

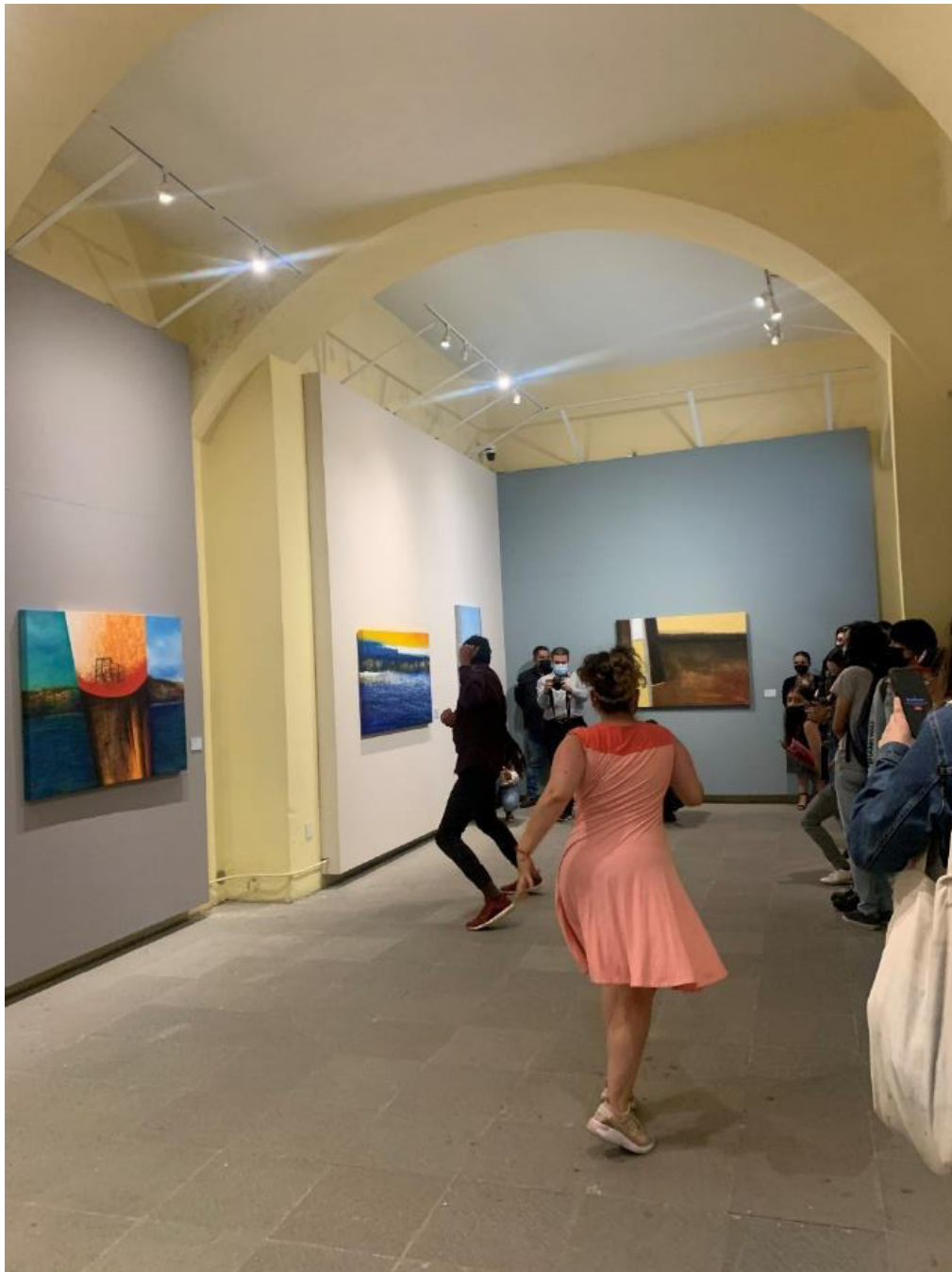


Figura 7. Bailando la exposición de Cuba *Un recorrido en movimiento*.



Figura 8. Contacto al centro. *Un recorrido en movimiento.*



Figura 9. Dueto. *Un recorrido en movimiento.*



Figura 10. Bailando en la exposición nuevamente *Un recorrido en movimiento*.



Figura 11. En los fruteros *Un recorrido en movimiento*.



Figura 12. Observando un Diego joven *Un recorrido en movimiento*.



Figura 13. Cerca de los pajaritos *Un recorrido en movimiento*.



Figura 14. La fe ciega *Un recorrido en movimiento*.



Figura 15. Bailando en la negritud *Un recorrido en movimiento*



Figura 16. Rezando en la capilla *Un recorrido en movimiento*



Figura 17. El apocalipsis *Un recorrido en movimiento*.



Figura 18. En el salón del Conde Rul *Un recorrido en movimiento*.



Figura 19. Rezando nuevamente en la capilla *Un recorrido en movimiento*.



Figura 20. Equipo trabajando. *Un recorrido en movimiento*.

Se realizó una encuesta de salida al público presente de la intervención al museo, en la cual hubo tres preguntas importantes, además del encuadre de la encuesta, el documento apareció de la siguiente manera:

Encuesta de percepción sobre piezas de danza en intervención al Museo del Conde Rul, para el Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato: **Un recorrido en movimiento.**

- ¿Qué te ha parecido la intervención?
- ¿Crees que el movimiento se relacionó con el espacio?
- ¿Si pudieses elegir un lugar de tu cuerpo, qué lugar dirías que sintió lo que percibiste en la intervención y por qué?¹⁴⁸

Estas fueron las preguntas que se realizaron en la encuesta con un promedio de cuarenta personas presenciando la intervención, dieciocho fueron las que participaron en el llenado de esta encuesta, gracias al apoyo de una de las estudiantes del Departamento de Artes Visuales, de la Universidad de Guanajuato. La intervención fue posterior a la conferencia de una especialista sobre la historia de la *Casa del Conde Rul*, como originalmente se le nombra a este museo, así es que originalmente son dos eventos los que se llevaron a cabo.

Sobre los resultados a la primera pregunta de los dieciocho encuestados, sobre ¿Qué les ha parecido la intervención? todos contestaron de forma positiva, desde muy buena, interactiva, diferente, pero sobre todo interesante. Sobre la segunda pregunta sobre la unión del movimiento con el espacio, todos afirmaron que, si se había relacionado el movimiento de los ejecutantes con la arquitectura de la casa, solo un caso comentó que hizo falta otro tipo de vestuario para que los ejecutantes no nos viéramos tan comunes, otros comentaron que sí, pero que los traíamos corriendo y uno más de los casos comentó que era como un

¹⁴⁸ Encuesta, 2022.

ente orgánico entre las piezas inmóviles. En el caso de la tercera pregunta, sobre algún lugar del cuerpo donde se haya sentido lo que vieron, hubo mayor diversidad en las respuestas, sobre todo uno de los casos, había una persona con discapacidad visual, quien nos hizo replantearnos la pregunta que ya he modificado en lugar de lo que viste, por lo que percibiste, este caso nos ayudó a hacer una nueva formulación a la última pregunta y ella se unió a los dos casos que mencionaron que se sintió en los pies, a través del sonido. Hubo dos casos de haberlo sentido en los ojos, uno en los brazos, dos en todo el cuerpo, uno en su cabeza, al haberlo hecho reflexionar, uno en el torso, dos mencionaron las manos, dos en los pies, y dos en las piernas, cinco lo sintieron en el pecho, de los cuales uno de ellos dijo que en el corazón. A continuación, mostraré una tabla con los números de casos, según el lugar del cuerpo elegido.

Encuesta para Museo del Conde Rul.

Parte del cuerpo	Número de personas
Brazos	1
Cabeza	1
Torso	1
Ojos	2
Todo el cuerpo	2
Las manos	2
Pies	2
Piernas	2
Pecho	5
Total:	18 participantes

Me parece que este ejercicio de encuesta por función nos arroja mayor sensibilidad en el pecho al presenciar nuevamente actos escénicos y sobre todo en espacios no convencionales, este tipo de muestras me ayudará a ir vinculando a la experiencia de la danza con la experiencia corporal de los ejecutantes, donde la palabra clave será la

simulación corporeizada, así como también el espejo perceptivo entre los ejecutantes y el público.

7.2. Colaboración con la compañía La Fura dels Baus

A continuación, describiré la experiencia que tuve la oportunidad de vivir en el marco del Festival Internacional Cervantino en Guanajuato 2022, en su edición número cincuenta, a través de la convocatoria que el mismo festival extendió a la comunidad artística de Guanajuato y a toda aquella persona interesada en trabajo corporal aéreo, para ser parte del espectáculo de la compañía La Fura dels Baus (“El hurón de los Baus”) procedentes de Cataluña. La siguiente cita hace referencia al significado y su toponimia antes mencionada, es importante enfatizar que es una compañía de gran trayectoria y fuerza en su haber, con más de cuarenta años realizando espectáculos en distintos formatos, basados en su lenguaje, el cual es notablemente contestatario y agresivo: “La denominación del grupo alude al hurón (“fura”) de los Baus, un torrente que circula por la Moià (Barcelona), transformando actualmente en vertedero. El grupo crea los espacios de manera colectiva, sin que exista un papel de líder reconocido por todos”.¹⁴⁹

Me parece importante introducir brevemente la estética del lenguaje coloquialmente llamado furero, por la naturaleza de esta participación, así como también por la importancia de la experiencia para la realización de esta tesis, la cual busca justamente irse definiendo en las cualidades del arte transdisciplinar, así como también, en el cuestionamiento del quehacer en danza de forma extensiva y presente en manifestaciones escénicas, que no necesariamente son reconocidas como danza en sí mismas, por las formas más tradicionales de concebir a este arte. Las ideas antes expuestas y el ejemplo descrito en particular, va

¹⁴⁹ Gómez García, 1997-2007: 333.

resolviendo una de mis hipótesis y pregunta rectora acerca de la danza, vista como una herramienta con potencial para la expresividad de cualquier arte, incluyendo el visual, además de que el cuerpo humano se transformó en este caso, en un cuerpo colectivo en la forma de esta experiencia tan particularmente de contacto con los otros y de notable interdependencia entre los participantes, por la necesidad de resguardar nuestra integridad física y de los espectadores también (véase el apartado 1.1).

Los espectáculos de la Fura dels Baus se definen por la creación de un juego ritual en el que las acciones físicas y de acrobacia, la utilización de la música, los impactos y golpes de efecto, la gestualidad al máximo nivel, la destrucción de objetos cotidianos (como automóviles) y la introducción del elemento sorpresa envuelven a los espectadores, de los que se exige una participación activa, aunque también limitada. El grupo, que ha conseguido gran fama en diversos países, actúa por lo general en espacios inusuales.¹⁵⁰

La referencia anterior nos define con mayor claridad la manera en que esta compañía trabaja, no obstante el hablar de ella a profundidad requeriría una investigación aparte, para mostrar los múltiples formatos en los que han trabajado, que van desde el teatro de calle, como lo fue en sus orígenes, hasta generar cine, pasarelas de moda, comerciales de televisión, macro espectáculos como juegos olímpicos, así como operas y obras maestras de teatro y la literatura, sin mencionar su producción musical.

A continuación, hablaré sobre los requerimientos logísticos y formales para esta participación comenzando por los más sencillos a los más complejos los cuales menciono a continuación: disponibilidad de horarios de trabajo de nueve a diez horas de ensayos, del 7 al 15 de octubre de 2022, contar con buena condición física, así como no temer a las alturas, también un seguro de vida vigente. Estos requisitos, me hicieron cuestionar mi

¹⁵⁰ Gómez García, 1997-2007: 334.

participación, no obstante, contaba con todos ellos, fue de tal manera que me decidí a participar de esta gran experiencia.

El proceso creativo fue inicialmente una charla sobre la naturaleza de la pieza, los dispositivos que se utilizarían, como lo fueron; una aplicación para teléfono celular, así como también una grúa y materiales pesados de utilería. La idea original fue pensada para festejar el cincuenta aniversario del Festival Internacional Cervantino específicamente, la intervención masiva de espacio público, también mencionada como una instalación con recursos escénicos en su haber. Fue inspirada en algunos referentes de la ciudad de Guanajuato representándola como ciudad minera y de tradición cultural. El director artístico de la compañía La Fura dels Baus, Pep Gattel, en conjunto con la productora Nadala Fernández, nos explicaron el motivo de esta producción, titulada *En algún lugar de Guanajuato*, así como también, nos detallaron el uso del dispositivo nombrado *Kalliope 2*, con respecto a la interacción del público a través de sus dispositivos móviles y el desarrollo de la puesta en escena, como un macro espectáculo interactivo (véanse las figuras de 22 a 41).

El fundador y director creativo de la agrupación, Pep Gattel, explicó en entrevista con *La Jornada* que el montaje es, más que nada, “un experimento ciudadano, porque con los teléfonos celulares vamos a hacer que el público tenga la sensación de que ellos también hacen el espectáculo. Unos serán actores y otro público. Es un experimento colectivo y será muy interesante para todos”.¹⁵¹

Respecto a la experiencia, fue una muy exhaustiva e intensa, al contar con poco tiempo para realizar todas las actividades del espectáculo, en las cuales, se encontraban el manejo de tiras de luz *led* de gran longitud, así como también, el empujar materiales de

¹⁵¹ Palapa Quijas, 2022.

madera y metal, como carretas y lo que finalmente esperábamos, el uso de arneses y aprender a subirnos a la plataforma que cargaba la grúa para realizar una coreografía pendiendo de cuerdas de metal a muchos metros de altura.

La narrativa de la puesta en escena no era cronológica, sino más bien la compañía decidió trabajar imágenes y figuraciones de la historia de Guanajuato, así como también, las historias urbanas sobre mitos y leyendas, como la imagen de un túnel con frailes y lloronas, carretas con tríos de estudiantina y de música clásica, un fragmento de los *Entremeses Cervantinos* del Teatro Universitario, coro de niños, e incluso, la intervención de un artista urbano de origen catalán, trasgresor del patrimonio de los muros de Guanajuato el cual llevaba por nombre artístico: Suso 33, quien representaba este personaje. También estuvo presente el uso de artefactos y plataformas aéreas, como lo fue el de una paloma de metal elevando a una cantante de ópera (Carolina Herrera, estudiante de música de la Universidad de Guanajuato) quien nos traía la paz, hasta culminar con la figura del uróboro,¹⁵² donde todos los participantes terminamos haciendo una coreografía al unísono como una molécula de ADN y un artefacto que bailaba al ritmo de la celebración del cincuenta aniversario del Festival Internacional Cervantino.

Durante la primera elevación en mi experiencia fue aterradora, puesto que no me he formado como bailarina aérea y era mi primer experiencia por los aires, de tal forma, contacté a un colega catalán que vive en Santander España, quien ha participado con esta compañía anteriormente en Barcelona, el contacto fue a través de redes digitales y me regaló su experiencia para sobrellevar este momento: “ desde mi experiencia, sentir la seguridad y la tierra que dan las cuerdas y no pensar en la altura, después volar”,¹⁵³ me

¹⁵² Más adelante explicaré el significado de este concepto para comprender por qué se le llamó de esta manera a la plataforma de metal y luces que nos elevó con la grúa.

¹⁵³ Comunicación personal, Marc Torrens, 11 de octubre de 2022.

interesa integrar este comentario, ya que fue sumamente útil el relacionar las cuerdas de las cuales pendíamos, como si fuesen la tierra y poder moverme a través de ellas, este mensaje fue un punto clave para comenzar a poder moverme en las alturas.

El proceso grupal y de reconocimiento del otro era una constante en todas las actividades realizadas, el entrenamiento e indicaciones se encontraban muy bien planeadas respecto al contacto entre nosotros, puesto que el espectáculo sería llevado a cabo por todos los voluntarios que habíamos aplicado a la convocatoria y que fuimos elegidos. Cabe mencionar, que el equipo de la compañía además del director artístico y su productora, antes mencionados, eran los dos coreógrafos formados en trabajo actoral, que nos guiaban en todo momento, explicando tanto los movimientos como las acciones que íbamos a realizar, quienes eran Juan Navarro y Joaquín Revenga, así como también, el equipo de técnicos nombrados *riggers* que en castellano se traduciría como técnicos de montaje, quienes montaron e izaron las plataformas en relación a la grúa, para que se suspenderían en el aire, como lo fue la paloma gigante de luz, la cesta que extrae a Suso 33 y posteriormente se convierte en un lienzo siendo una plataforma en forma circular, que minutos después nos suspendería a todos los ejecutantes en un aproximados de 30 metros de altura, vestidos de overol blanco y arneses, dicha plataforma fue nombrada por Pep Gattel, el uróboro,¹⁵⁴ el cual, a continuación, defino por la pertinencia de su idea de unidad y cómo fue haberlo relacionado con el trabajo de los integrantes en la coreografía aérea y de los que logramos realizar este evento.

En efecto, Uróboro, la serpiente que se muerde la cola, sugiere la idea del proceso cíclico de la naturaleza: los ciclos del día y la noche, los de las estaciones de la naturaleza, el movimiento circular de los astros en el cosmos, los periodos de la vida humana: la vida y la muerte..., incluso los ciclos de la historia. Por otro lado, el círculo, la línea curva, siempre

¹⁵⁴ Fernández García, 2017-2018.

fascinó a las civilizaciones antiguas, puesto que como trayectoria continua que se mueve sobre sí misma, no tiene principio ni fin, y representa lo infinito y lo eterno, la infinitud y la totalidad, al mismo tiempo.¹⁵⁵

También contaban con un técnico de sonido y el compositor musical de la obra, así como el artista plástico, Suso 33, antes mencionado, quien participó en el espectáculo como el terrorista que pinta las paredes. Quiero agregar, que la grúa fue traída desde Querétaro, y el conductor de origen hondureño fue Nixon Omar Portillo Hernández, quien se encontraba sumamente involucrado con el proceso creativo también. En una conversación que tuvimos mencionó la responsabilidad que sentía al utilizar la grúa, de forma tan extraordinaria, me parece interesante compartir la conversación que grabé acerca de algunos datos de la grúa y la experiencia de manipularla para este espectáculo una semana y media después de los días del espectáculo que fueron el 14 y 15 de octubre del 2022:

Soy el operador Nixon Omar Portillo Hernández, quien estuvo en el festival el día viernes 14, elevé las cincuenta personas, la altura máxima a la cual yo las elevé 35 metros, de ahí lo llevé al centro de la plaza ahí ya fue una altura mínima, estuvimos alrededor de 20 o 25 metros, no te puedo dar una altura exacta, porque ya pasó tiempo y no recuerdo ahorita, esa fue la altura a la que estuvimos trabajando, si tenemos una grúa con 60 metros de longitud de pluma, pero no elevamos las personas hasta arriba.¹⁵⁶

Estos datos ejemplifican la naturaleza del trabajo en esta colaboración y el compromiso de todos los involucrados participando de este evento masivo. Justamente el operador Omar me mencionó el mecanismo de movimiento para la grúa, el cual es guiado por el maniobrista quien está comunicándose con él en todo momento para dictarle la rotación de la pluma y las direcciones que debe tomar en los controles, es decir, nada se

¹⁵⁵ Fernández García, 2017-2018: 77.

¹⁵⁶ Comunicación personal, Nixon Omar Portillo Hernández, 25 de octubre de 2022.

mueve sin luz verde del maniobrista. En la figura 21 se puede observar las elevaciones que puede alcanzar la grúa utilizada en la función:

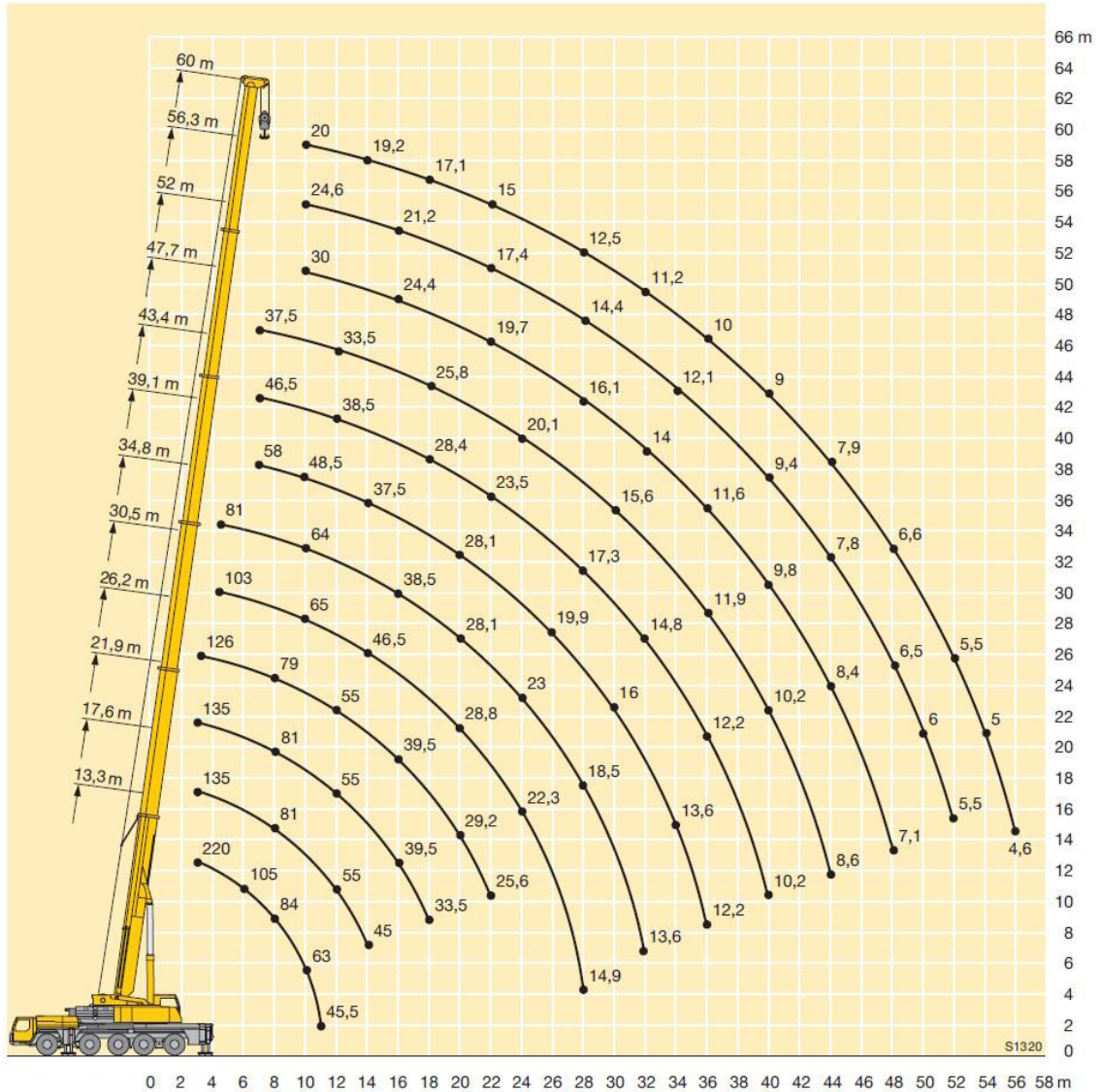


Figura 21. Alturas de elevación de la grúa

Otro ejemplo de esto fueron los técnicos que montaron los artefactos que pendían de la grúa, eran los mismos que revisaban que nuestros arneses estuvieran bien colocados, además de ser revisados en pares para no cometer errores, al mismo tiempo que nos

colocaban lo que nombraban línea de vida, que justamente es la conexión del arnés con las cuerdas de metal de donde pendíamos. Esta ejemplificación del trabajo profesionalizante y en conexión profunda con todo el equipo era notable, puesto que fue una experiencia de trabajo con más de cuarenta personas involucradas en el proceso, sin mencionar, a los técnicos de Cervantino, quienes realizaron toda la utilería como fueron unas carretas, un gran barco, apoyo de sonido y de habilitación de red de internet abierta para todo el público, así fue como se logró el macro evento, a quienes se esperaban con un aproximado de nueve mil personas participando del mismo.

A partir de esta experiencia, logré reconocer la gran diferencia entre el trabajo en dueto o como solista a diferencia del trabajo con más de treinta ejecutantes, respecto a la intervención del espacio público y en el proceso coreográfico, sumándole a lo que se percibe al estar suspendidos en el aire y realizar movimientos al unísono, rodeados y suspendidos entre miles de personas, puesto que se esperaban aproximadamente unas nueve mil para el segundo día, según los cálculos de los organizadores del festival Cervantino, puesto que se llevó a cabo el 14 y 15 de octubre del presente año. Como bien nos hacían ver los coreógrafos, todos juntos hacíamos un solo cuerpo, al que decidí definir como cuerpo total, esto, por la implicación primordial del trabajo en equipo del cual dependía nuestra integridad física y seguridad, además de lograr compartir el arte de La Fura, a los espectadores del Festival.

Me parece que, en la experiencia en relación al cuerpo, en un macro espectáculo como lo fue esta presentación, me dio la oportunidad de percibir de forma contundente, lo que se puede decir, una experiencia comunitaria, de unión con los otros a través de la experiencia estética y en relación al número de espectadores, los cuales eran miles, agregando la implicación de todos los participantes y de los artistas escénicos

guanajuatenses y del interior del país, con quien me sentí compenetrada. La importancia sobre el trabajo en equipo, en el cual, realmente todos estábamos conectados con cada uno, extraordinariamente, lo percibí cuando pendíamos de la grúa entre cincuenta y setenta metros de altura, aproximadamente, en un artefacto de metal de forma circular (uróboro) del que todos conectábamos en las alturas, me parece notable desarrollar el concepto de este mito o figuración nuevamente, pero ahora desde la perspectiva de Carl Jung, en el sentido de la tensión de los opuestos conteniendo un solo mecanismo, como anteriormente nombre cuerpo total, también, para dar cuenta de que esa unidad de trabajo en equipo que se conformó no desde la igualdad de cada integrante, sino también desde cada diferencia. A continuación Dorn describe al uróboros:

como el "recipiente espagírico" que debe ser construido a semejanza del recipiente natural, es decir, en forma de esfera. Tal y como lo interpreta Dorn, esta vacilación entre los opuestos y el ser arrojado de un lado a otro significa estar contenido *en* los opuestos.¹⁵⁷

Esta referencia de Carl Gustav Jung, me parece ilustra de forma indirecta la relación que se creó entre los participantes de este momento de la puesta en escena, donde el uróboro, se iba construyendo como una alquimia de cuerpos en elevación, en la cual, logramos alcanzar gran altura, lo cual anuncia la culminación del espectáculo, puesto que la relación de todos nosotros era en oposiciones y tensiones entre nuestros cuerpos, creando una contención que generaba unidad corporal de cuerpos en movimiento, al ritmo de la música.

¹⁵⁷ *"the uroboros. Dorn describes it [...] as the 'spagyric vessel' which has to be constructed after the likeness of the natural vessel, i.e., in the form of a sphere. As Dorn interprets it, this vacillatin between the opposites and being tossed back and forth means being contained in the opposites"* (Jung, 2014: 6702).

Sobre los resultados de esta experiencia extraordinaria, puedo concluir que esta experiencia me ha dejado la importancia concreta de la participación de todos para un macro espectáculo, la unión desde la diferencia y el objetivo en común, también la relación con el público, al escuchar la ovación final, como una ola de aplausos y exclamaciones, sorprendidos por la magia en el escenario de la alquimia que genera La Fura dels Baus, en integración con nosotros perdidos en el aire, los artistas guanajuatenses. Por sesenta minutos fuimos uno con el público, puedo decir un cuerpo total.

A continuación, explicaré la encuesta de mi autoría, aplicada al público para esta colaboración, que de igual manera se aplicó a la intervención del museo (véase el apartado 7.1) no obstante existen algunas modificaciones en las preguntas, por la naturaleza del espectáculo llevado a cabo en el marco del Festival Internacional Cervantino. Estas son las preguntas que se realizaron en esta encuesta las cuales fueron aplicadas a estudiantes a quienes facilito clase en las unidades de aprendizaje de Estética I, Estética II y Técnicas de Investigación:

Encuesta para el espectáculo de La Fura dels Baus: En un lugar de Guanajuato.

- ¿Qué te ha parecido el macro espectáculo?
- ¿Crees que el movimiento de los ejecutantes, la grúa y la aplicación de Kalliope 2, la aplicación interactiva, se relacionó con el espacio y el público? si es así o no, explica por qué.
- Si pudieses elegir un lugar del cuerpo ¿qué lugar dirías que sintió lo que viste en este evento y por qué?

El total de encuestados fue de veintiún estudiantes de las unidades de aprendizaje antes mencionadas, siendo siete de Estética I, doce de Estética II y dos de Técnicas de Investigación. Los resultados de las respuestas fueron algunos muy similares y otros muy

diversos, sobre todo el del lugar del cuerpo, describo a continuación las respuestas; sobre la pregunta de que les pareció el espectáculo todos contestaron adjetivos positivos y de mucha expresividad respecto al impacto que les ocasionó, como fue mencionarlo como una experiencia divertida, diferente e incluso en algunos casos como inigualable e impresionante, me parece importante mencionar el énfasis en la característica inmersiva del espectáculo, donde los elementos se interconectaron para la configuración del espectáculo, siento esta característica una muy importante para la primer pregunta.

Respecto a la segunda pregunta todos afirmaron la interconexión de los dispositivos del espectáculo, incluyendo también a la grúa, detectando al mismo tiempo algunas fallas con los celulares y la conexión a la aplicación de Kalliope 2, sin embargo, se resolvía juntándose con alguien más del público que si le funcionara y eso generaba una cercanía entre todo el público y con respecto al espectáculo. Sobre la tercer preguntas las respuestas las mostraré en una pequeña tabla del mismo formato que la que se utilizó para la primera encuesta:

Encuesta para puesta en escena de Cervantino

Parte del cuerpo	Número de personas
Cabeza	1
Espalda	1
Ojos	6
Orejas	1
Las manos	2
Pies	2
Piernas y brazos	1
Pecho	4
Piel	2
Hombros	1
Total:	21 participantes

Los resultados de esta encuesta nos muestran que tanto los ojos como el pecho son mayoría en la experiencia de presenciar un espectáculo de danza o de artes escénicas que en este caso, hace uso de dispositivos coreográficos como lo fue la aplicación en el celular, el fuego, las luces, el humo, la grúa y sus plataformas, una circular y una en forma de paloma, para elevar personas, el dibujo en la tela a gran formato y la música, son algunos elementos que formaron parte de la narrativa de esta puesta en escena.

A continuación, comparto el registro fotográfico de macro espectáculo, en la explanada de los Pastitos en Guanajuato dirigido por La Fura dels Baus, *En algún lugar de Guanajuato* (véanse nuevamente las figuras de 22 a 41).



Figura 22. Probando la aplicación Kalliope 2 *En algún lugar de Guanajuato*.



Figura 23. Primer ensayo en cancha *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 24. Ensayo *in situ* *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 25. Cargando el oro *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 26. En el barco *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 27. La paloma trae la paz *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 28. Suso 33 *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 29. Suso 33 haciendo arte *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 30. Comienza la procesión *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 31. Procesión hacia el uróboro *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 32. El uróboro *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 33. Muestra de la multitud *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 34. Subiendo al uróboro *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 35. El pulmón *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 36. Figura de molécula de ADN *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 37. Nuevamente el pulmón *En algún lugar de Guanajuato.*

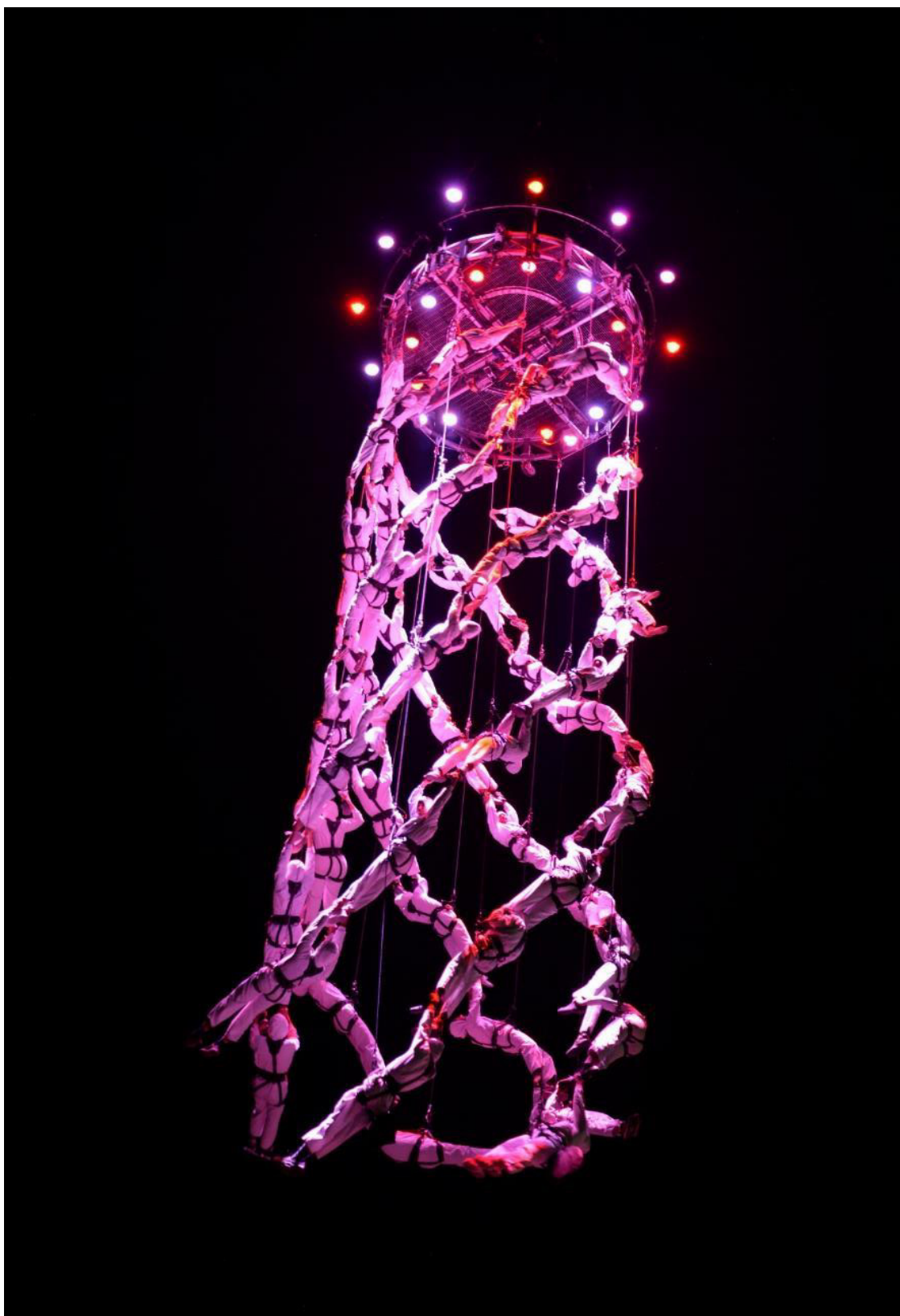


Figura 38. Segunda figura de molécula de ADN *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 39. Dimensión de altura *En algún lugar de Guanajuato.*



Figura 40. Omar Portillo *En algún lugar de Guanajuato*



Figura 41. Algunos del equipo festejando *En algún lugar de Guanajuato*.



Figura 42. Juan Navarro y Joaquín Revenga con el equipo *En algún lugar de Guanajuato*.

8. Reflexiones finales

Después de haber realizado este recorrido inicial de una propuesta fenomenológica para la danza, en específico la contemporánea, me parece he encontrado una manera de expresar puntos importantes a tratar, para un tema tan complejo y que sea accesible a todo aquel lector interesado en temas fenomenológicos del arte, pero, sobre todo, en la implicación del cuerpo en el quehacer con fines estéticos. Es difícil llegar a conclusiones finales después de todo lo antes visto, al generarse durante la investigación aperturas de temas que todavía están en su forma introductoria. No obstante, puedo decir, que, las herramientas de la investigación y del pensamiento crítico, han sido de mucho provecho y satisfacción los resultados encontrados en esta actualización del tema que hace algunos años me encuentro indagando. Me parece que comenzaré a explicar de forma general las conclusiones con las que me he encontrado desde algunos puntos cruciales del contenido de esta tesis, para evocarlos de forma accesible, pero también generando una reflexión de cada uno.

Cuando decidí comenzar esta investigación dando una introducción acerca de la fenomenología de la danza (véase el apartado 1.1) justamente fue al reconocer que ya existía una fenomenología sobre este tema, el cual fue escrito de forma magistral además de haberse realizado en un punto de quiebre en la historia de la danza contemporánea, texto escrito por la antes mencionada Sheets-Johnstone. Esto me permitió dar crédito a su trabajo y también introducir mis intereses para esta propuesta fenomenológica, la cual se va vislumbrando en el apartado sobre danza reflexiva (véase el apartado 1.2). Es en este punto que desarrollo mis acercamientos a la tesis anterior sobre la experiencia corporal del bailarín y su perspectiva desde Maurice Merleau-Ponty, con quien trabajé mayormente esta postura y opinión fenomenológica de la danza como una investigación en acción.

Posteriormente me sentí sumamente comprometida en hacer una introducción por lo menos

general acerca de la fenomenología, las experiencias estéticas y la danza (véase el apartado 1.3), lo cual me ayudó bastante a situar a qué tipo de fenomenología me estaría refiriendo, la cual es, desde la experiencia del cuerpo, pero también una que versa sobre la danza, como un ejemplo primordial para hablar de la experiencia estética, esto aportó el poder encuadrar la investigación hacia el arte, partiendo desde la fenomenología en la experiencia estética, la cual será desde la perspectiva de la filosofía contemporánea, así como de las nuevas investigaciones sobre cognición corporeizada, lo cual realmente ha sido una actualización para mis intereses acerca de cómo la experiencia del cuerpo, es también una estética corporeizada y cómo esa cuestión, tiene implicaciones en el acercamiento a este arte y hacia cualquier experiencia estética que se busque abordar. Me parece que lo antes dicho es uno de los aportes que buscaba desarrollar en esta tesis, saliendo un poco del paradigma de lo que se conoce como danza y de cómo el giro hacia el cuerpo es primordial para conocer la postura que estoy proponiendo.

Los apartados acerca de conceptos clave o marco conceptual ha sido de gran ayuda para el desarrollo de cada punto a tratar en los siguientes apartados (véase el capítulo 2), justamente contar con la oportunidad de desarrollar ideas desde conceptos como; propiocepción, quinesia, simulación corporeizada y experiencia estética, incluso el concepto del cuerpo y la danza que anteriormente había tratado de definir, me permitió conocer a mayor profundidad, qué deseaba decir desde las definiciones operativas sobre estos puntos, para poder ser parte de mi aparato crítico. Esta búsqueda de definir cada concepto me llevó a ir definiendo mi postura frente a cada uno de los conceptos clave que consideré tendrían que estar en esta investigación, además de apoyarme a detectar falacias y dicotomías, así como argumentos no tan actualizados desde mi experiencia previa, que nutrieron a esta investigación, concediéndole un significado más actual, pero también más

consciente del uso de cada concepto. Esto me acercó, por ejemplo, a la idea de danza como un estado corporal donde se involucran procesos físicos, pero también filosóficos, también a encontrar la interconexión entre cada uno de ellos. La forma de investigar sobre estos conceptos y cada uno en particular, me parece, fue realmente una forma de investigar revisando mis propios prejuicios y utilizando la falsabilidad de ideas preconcebidas tanto desde mi autoría, como la de otros autores o referencias. He ahí la naturaleza real de la investigación, el no realizar un trabajo que simplemente apoye y soporte mis ideas, sino que además las ponga a prueba y a evaluación desde distintas perspectivas, esto me resulta ya una forma fenomenológica de abordar el tema crucial de esta investigación, que es la danza, la experiencia estética y la intersubjetividad.

Posteriormente me encontraba en duda también, respecto a la visión fenomenológica y logré encontrar una vía de investigación en la fenomenología de la experiencia estética y sus posibles aplicaciones en dos disciplinas distintas a la danza (véase el capítulo 3), esta indagación le dio sustento a la idea de que la fenomenología de la danza dialoga y puede participar de otras artes, por su naturaleza primaria corporal, lo cual me ha resultado revelador y además muy motivante para continuar con la exploración fenomenológica en el quehacer artístico en general desde el cuerpo.

Desde la idea de la experiencia estética, como una de naturaleza corporal, desarrollé las ideas sobre fenomenologías de cuerpos pensantes con la actualización del texto de Varela, Thompson y Rosch (véase el capítulo 4), acerca del tema de cuerpo y la dicotomía cartesiana que ha permeado toda experiencia de forma cultural, social y política. Considero que el paradigma de la cognición corporeizada desde estos autores implica una mayor comprensión y extensión del tema del cuerpo en la danza. Es realmente importante en este punto reconocer que toda cognición es corporal, aun cuando se piensa como algo obviado,

no obstante, es un paradigma sobre el cual en pleno siglo XXI, seguimos cuestionando y recordando en este tipo de investigaciones, es decir, que no existe la dicotomía mente-cuerpo en los procesos académicos e incluso el cuerpo puede ser fuente de investigación en sí mismo, en una de las consecuencias de esta investigación, además tiene la misma legitimidad que cualquier aparato crítico o pensamiento abstracto, puesto que en el cuerpo sucede toda experiencia de mundo e intelectual también.

Lo que correspondió al apartado cinco y todos sus subtemas (véase el capítulo 5) es sobre danza, desde la corporalidad como eje central para vislumbrar la experiencia dancística. En este momento tuve la oportunidad de encontrarme con distintas opiniones sobre la definición de danza, generando cercanías y también distancias con algunos autores, pero sobre todo, planteando una crítica sobre la danza hegemónica o que puede interpretarse como tal y de forma elitista desde la perspectiva de las corporalidades adecuadas para el desempeño de este arte, así como acerca de los juicios estéticos y de valor sobre la danza misma, como lo es el concepto de belleza y el lenguaje del movimiento.

Justamente con la ruptura histórica de la danza posmoderna, se logró ejemplificar de forma clara y accesible la danza contemporánea a la que me encuentro cercana en esta tesis, la cual es de naturaleza exploratoria y de principios de investigación en el acto del estar vivos y moviéndonos, pero también, desde el cuestionamiento de formas anquilosadas o tradicionalistas de concebir al arte de la danza, que desde la perspectiva de esta tesis, ha limitado de forma importante a la evolución de este arte, en comparación con otras disciplinas. Esto no quiere decir que la propuesta de la danza posmoderna no contenga sus propias tradiciones y formas de alguna manera emblemáticas respecto a su ideología y formatos, no obstante, me parece que es más cercana a la posmodernidad en la danza, que a

la moderna, la danza contemporánea a la que me acerco, puesto que me permite explorar lenguajes transdisciplinarios y fomentar una forma de concebir a la danza, como una fuente de investigación inagotable, pero también una forma de arte que necesita de la experiencia de otras disciplinas y de la experiencia del mundo vivido, más allá de referirse a sí misma en su lenguaje para su legitimización.

Más adelante (véase el capítulo 6) comienzo a hacer uso de los conceptos de apartados anteriores, así como la redacción se torna cada vez más subjetiva y auto referencial, comenzando con el tema de experimentando a la danza, como una suerte de recorrido de mi experiencia para llegar al punto crucial de las cuestiones que me impulsaron a escribir una tesis sobre la fenomenología y la danza. Es en este momento que comienzo a disertar sobre algunas de las hipótesis que propuse al principio de este trabajo (véase el apartado 1.1) las cuales son preguntas acerca de tres puntos esenciales de mi interés: El primero es acerca de la posibilidad de la danza como un método para la realización de estudios sobre la corporalidad desde la estética. Lo cual considero en mis conclusiones es afirmativo, puesto que el dominio de la danza en su acercamiento más inmediato es la corporalidad, pero no se limita solamente a eso, sino que proporciona un lenguaje liminar hacia la experiencia estética comprendida como una experiencia sensitiva y corporal en su esencia. La segunda pregunta a forma de hipótesis fue si la fenomenología de la danza es un tema que la atañe solamente a la danza además de que sus límites son los lenguajes conocidos convencionalmente como dancísticos. A lo que puedo concluir, que no es así, desde la perspectiva de esta investigación, ya que la fenomenología en su forma de ver los fenómenos en sí mismos, busca los hilos y correlatos que le circundan y de qué forma afectan al fenómeno, la experiencia de mundo en la que se encuentra inmerso. En esta inteligencia, la fenomenología de la danza es expansiva y también extensiva de otras

experiencias estéticas, así como también, es co-creativa con el discurso del mundo. Esta conclusión se puede encontrar también en el desarrollo del apartado sobre fenomenología y experiencia estética (véase el capítulo 3) donde vinculo dos artes como lo es la música y las artes visuales, para hablar de la estética fenomenológica y los alcances de esta perspectiva, donde los lenguajes y las disciplinas se entrelazan para generar proyectos y nuevas experiencias estéticas.

La última interrogante a resolver versa sobre la importancia del concepto de movimiento en la fenomenología de la danza, a lo que he logrado responderme desde el apartado sobre experimentando la danza (véase el capítulo 6) este cuestionamiento que se ha hecho presente en gran parte de mi vida como ejecutante, por la situación laboral de ser profesor adjunto, modelo de dibujo por diez años y de qué forma eso ha contribuido y afectado a mi danza. Considero que desde la rebeldía de la danza posmoderna puedo responder, que el estatismo es también una experiencia dancística por el giro hacia el cuerpo y no hacia el espectáculo y la demostración de habilidades, como una finalidad de la danza. Sin embargo, en el avance de los siguientes apartados, retomé un texto más contemporáneo de Sheets-Johnstone sobre el cuerpo vivido y fue ahí donde también resolví mi intuición de considerar al movimiento como algo subyacente al estar vivos, que la motricidad musculo-esquelética es tan solo un momento de ese constante movimiento que es ser un organismo vivo en este mundo. Es en esta reflexión que me encuentro también con la danza mínima desde mi interocepción, mis órganos en contacto constante y en motilidad. En todo aquello que se mueve también en mi memoria y pensamiento cuanto estoy posando, pero sobre todo en la relación sujeto a sujeto con quien se encuentra dibujándome. Esta idea para mis conclusiones es también un tipo de danza fenomenológica.

Para cerrar el apartado seis acerca de las experiencias de los bailarines, así como de los espectadores forman parte del proyecto dancístico que está originado en el vínculo de la intersubjetividad, concepto y perspectiva que será desarrollada con mayor profundidad en futuras investigaciones, pero que ya vislumbran su importancia y trascendencia para esta fenomenología.

El apartado que va acerca de proyectos creativos (véase el capítulo 7) es sobre dos experiencias en que desarrollé durante la producción de esta investigación. Experiencias que claramente muestran la incidencia y la aplicación de ideas abordadas a lo largo de este documento, lo cual ha sido sumamente afortunado, al contar con la participación de la intervención al Museo Casa del Conde Rul, así como también la incidencia en el Festival Internacional Cervantino con la participación en la instalación multidisciplinaria con la compañía de la Fura dels Baus. Ambas participaciones me otorgaron la posibilidad de aplicar encuestas a algunos de los asistentes, acerca de la experiencia estética que tuvieron oportunidad de compartir, con una encuesta respecto al sentido del evento escénico, así como también la localización de sensaciones en algún lugar de su cuerpo.

Esta última pregunta se realizó con la intención de conocer cuales son las sensaciones corporales que les dejó a grupo de participantes de la encuesta al formar parte de la experiencia escénica, pero al mismo tiempo y de forma no gratuita, la pregunta sobre el lugar del cuerpo acerca de que podrías decir donde sentiste la puesta en escena, fue desarrollada con la intención de proponer reflexión al espectador sobre su corporalidad y presencia al momento de ser parte del fenómeno que percibieron, esta idea tomada también de encuestas realizadas por el investigador David Wright (véase el capítulo 7) me ha posibilitado darle un espacio a la reflexión corporal, en la experiencia estética de la

audiencia, invitando también a tomar conciencia de que la forma en que percibimos todo, se hace a través el cuerpo mismo.

Es así como mis reflexiones finales apuntan a un proyecto inicial de una fenomenología de la danza, que retoma el pensamiento del siglo XX que le atañe a esta fenomenología, pero también se actualiza en los nuevos paradigmas del pensamiento complejo. Este proyecto contiene la necesidad de involucrar a otras disciplinas en el quehacer dancístico, sobre todo, me es crucial visibilizar el lugar del cuerpo hacia toda experiencia estética en el correlato del mundo, invita a la colaboración, la inclusión y el cuestionamiento de juicios a apriorísticos sobre el arte, también a salir del lugar individual del quehacer artístico. Me parece esencial reconocer que hay mucho camino por hacer respecto al tema del cuerpo como una vía de aprendizaje y legítima de conocimiento, sobre todo en el quehacer artístico, donde existen todavía tendencias mecanicistas y de mera apreciación técnica en la educación y producción de obra, dejando a un lado el proceso mismo y la implicación humana que conlleva el ejercicio artístico, invitando también a la experiencia estética del cuerpo, sin negarse a lo que le atañe a una disciplina y lo que no, en la acción artística primordialmente, hacemos y pensamos a través de nuestra corporalidad y estamos inmersos en la intersubjetividad con los demás, el hecho de olvidar este principio trae limitaciones en la experiencia estética de la producción, así como de la apreciación del arte en general.

Índice de figuras

Figura 1. Husserl trabajando.	53
Seminario-Taller, sin fecha.	
Figura 2. Cartel de la celebración del cuarto aniversario del Museo Conde Rul.	106
Instituto Estatal de la Cultura, Gobierno del Estado de Guanajuato, 2022.	
Figura 3. Inicio de la intervención <i>Un recorrido en movimiento</i> .	107
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 4. Caminando sobre el sol <i>Un recorrido en movimiento</i> .	108
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 5. Ejecutante caminando <i>Un recorrido en movimiento</i> .	109
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 6. Tocando las columnas <i>Un recorrido en movimiento</i> .	110
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 7. Bailando la exposición de Cuba <i>Un recorrido en movimiento</i> .	111
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 8. Contacto al centro <i>Un recorrido en movimiento</i> .	112
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 9. Duetto <i>Un recorrido en movimiento</i> .	112
Fotografía de Frida Salazar, 2022.	
Figura 10. Bailando la exposición nuevamente <i>Un recorrido en movimiento</i> .	113
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 11. En los frutereros. <i>Un recorrido en movimiento</i> .	113
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	

Figura 12. Observando un Diego joven <i>Un recorrido en movimiento.</i>	114
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 13. Cerca de los pajaritos <i>Un recorrido en movimiento.</i>	114
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 14. La fe ciega <i>Un recorrido en movimiento.</i>	115
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 15. Bailando en la negritud <i>Un recorrido en movimiento.</i>	115
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 16. Rezando en la capilla <i>Un recorrido en movimiento.</i>	116
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 17. El apocalipsis <i>Un recorrido en movimiento.</i>	117
Fotografía de Paola Mendoza, 2022.	
Figura 18. En el salón del Conde Rul <i>Un recorrido en movimiento.</i>	117
Fotografía de Estefanía Cervantes, 2022.	
Figura 19. Rezando nuevamente en la capilla <i>Un recorrido en movimiento.</i>	118
Fotografía de Estefanía Cervantes, 2022.	
Figura 20. Equipo trabajando.	118
Elaboración propia, 2022.	
Figura 21. Alturas de elevación de grúa.	127
Mobilkran, 2016.	
Figura 22. Probando la aplicación Kalliope 2 <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	132
Fotografía de Pep Gatell, 2022.	
Figura 23. Primer ensayo en cancha <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	133
Fotografía de Ionesy Şimarik Grimaldo, 2022.	

Figura 24. Ensayo <i>in situ</i> <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	133
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 25. Cargando el oro <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	134
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 26. En el barco <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	134
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 27. La paloma trae la paz <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	135
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 28. Suso 33 <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	136
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 29. Suso 33 haciendo arte <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	137
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 30. Comienza la procesión <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	138
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 31. Procesión hacia el uróboro <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	138
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 32. El uróboro <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	139
Fotografía de Andrea del Rocío Jasso Chavira, 2022.	
Figura 33. Muestra de la multitud <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	139
Fotografía de Georgina Guadalupe Corona Vergara, 2022.	
Figura 34. Subiendo al uróboro <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	140
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 35. El pulmón <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	141
Fotografía de Andrea del Rocío Jasso Chavira, 2022.	

Figura 36. Figura de molécula de ADN, <i>En algún lugar de Guanajuato</i>	142
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 37. Nuevamente el pulmón <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	143
Fotografía de Omar Lanzagorta Carrillo, 2022.	
Figura 38. Segunda figura de molécula de ADN <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	144
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 39. Dimensión de altura <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	145
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 40. Omar Portillo <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	146
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 41. Algunos del equipo festejando <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	147
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	
Figura 42. Juan Navarro y Joaquín Revenga con el equipo <i>En algún lugar de Guanajuato.</i>	147
Fotografía de Juan Carlos Ramírez Guerrero, 2022.	

Referencias

- ARDIZZI, Martina; CALBI, Marta; TAVAGLIONE, Simona; UMILTÁ, María; GALLESE, Vittorio.
- 2020 “Audience spontaneous entrainment during collective enjoyment of live performances: physiological and behavioral measurements”, en *Scientific Reports Nature Research* (Springer Nature), vol. 10, n.º 3813, pp. 1-12 (<https://doi.org/10.1038/s41598-020-60832-7>, acceso: 16 de septiembre de 2022).
- BANES, Sally
- 1980 *Terpsichore in sneakers, post-modern dance*, ed. digital, Boston, Wesleyan University Press.
- CARMAN, Taylor; HANSEN Mark B. N.
- 2000 *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, editor, Taylor Carman y Hansen, Cambridge, Cambridge University Press.
- DALLAL, Alberto
- 1990 *La mujer en la danza*, Ciudad de México, Panorama.
- DEWEY, John
- 2008 *El arte como experiencia*, Jordi Claramonte, traductor, Barcelona, Ediciones Paidós.
- DICCIONARIO
- 2014 *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., Madrid, Real Academia Española (<https://dle.rae.es>, actualización: 2014, acceso: 8 de octubre de 2021).

DUFRENNE, Mikel

1982 *Fenomenología de la experiencia estética*, Román de la Calle, traductor, Valencia, Colectivo de Estudios de la Comunicación Artística, Departamento de Estética, Universidad de Valencia.

DUPOND, Pascal

2001 *Le vocabulaire de Merleau-Ponty*, Jean-Pierre Zarad, director, París, Ellipses.

ESCRIBANO, Xavier

2014 “The dancing body and the revelation of prepersonal existence through art”, en *Embodied aesthetics, proceedings of the 1st International Conference on aesthetics and the Embodied Mind, 26th-28th August 2013*, Alfonsina Scarinzi, editor, Leiden/Boston, Brill, pp. 73-90.

FERNÁNDEZ GARCÍA, Aurelio J.

2017-2018 “Uróboro, la serpiente que se muerde la cola en los textos alquímicos griegos”, en *Fortunatae, Revista Canaria de Filología, Cultura y Humanidades Clásicas* (Universidad de La Laguna), n.º 28, pp. 69-79
(https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/9537/F_28_%282017-2018%29_07.pdf, acceso 21 de octubre de 2022).

GALIMBERTI, Umberto.

2002 *Diccionario de psicología*, María Emilia G. de Quevedo, traductora, Ciudad de México, Siglo Veintiuno Editores
(<https://saberepsi.files.wordpress.com/2016/09/galimberti-umberto-diccionario-de-psicologc3ada.pdf>, acceso: 8 de enero de 2023).

GALLESE, Vittorio

2007 “The ‘shared manifold’ hypothesis, from mirror neurons to empathy”, en *Journal of Consciousness Studies* (Imprint Academic), vol. 8, no. 5-7, pp. 33-50 (<https://www.researchgate.net/publication/287856543>, acceso: 16 septiembre de 2022).

GARCÍA-BARÓ, Miguel

1997 *Husserl (1859-1938)*, Luis Jiménez Moreno, director, Madrid, Ediciones del Orto.

GÓMEZ GARCÍA, Manuel

1998 *Diccionario Akal de teatro*, Madrid, Ediciones Akal (<https://books.google.com.gi/books?id=Gyvrmz5K2toC&hl>, acceso: 2 de noviembre de 2022).

HERNÁNDEZ, Dubia; JHONES, Fernando

2013 *Historia universal de la danza*, 2.^a ed., Querétaro, Universidad Autónoma de Querétaro.

HUMPHREY, Doris

1981 *La composición en la danza*, Ciudad de México, Dirección General de Difusión Cultural, Universidad Nacional Autónoma de México.

HUSSERL, Edmund

2005 *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: libro segundo investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Antonio Zirión, traductor, 2.^a ed., Ciudad de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas, Universidad Nacional Autónoma de México.

JOHNSON, Mark

2015 "The aesthetics of embodied life", en *Aesthetics and the embodied mind: beyond art theory and the Cartesian mind-body dichotomy*, ed. digital, Alfonsina Scarinzi, editora, Dordrecht/Heidelberg/Nueva York/Londres, Springer, pp. 23-38.

JUNG, Carl Gustav

2014 *The collected works of C. G. Jung*, ed. digital, 20 vols., Herbert Read, Michael Fordham, Gerhard Adler and William McGuire, editores, R. F. C. Hull, Leopold Stein, Diana Riviere, y H. G. Baynes, traductores, Hove/Nueva York, Routledge.

LETT, James

1990 "A field guide to critical thinking", en *Skeptical Inquirer* (Committee for Skeptical Inquiry), vol. 14, no. 4 (<https://skepticalinquirer.org/1990/01/a-field-guide-to-critical-thinking/>, acceso: 1 de septiembre de 2021).

MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Fernando

1995 *Merleau-Ponty (1908-1961)*, Madrid, Ediciones del Orto.

MELERO, Helena

2013 "Sinestesia: ¿cognición corporeizada?" en *Átopos, salud mental, comunidad y cultura* (Asociación Átopos, salud mental, comunidad y cultura) no. 14, pp. 5-14 (https://www.atopos.es/pdf_14/514_Sinestesia%20cognicion%20corporeizada.pdf, acceso 18 de febrero de 2023).

MERLEAU-PONTY, Maurice

1993 *Fenomenología de la percepción*, Jem Cabanes, traductor, Barcelona, Planeta-De Agostini (https://monoskop.org/images/9/9b/MerleauPonty_Maurice_Fenomenologia_de_la_percepcion_1993.pdf, acceso: 14 septiembre de 2021).

MOBILKRAN

2016 *Mobilkran · Mobile Crane LTM 1220-5.1*, Echingen, Liebherr-Werk Echingen GmbH (<https://media.sandhills.com/doc.axd?id=3022568998&p=&ext=.pdf&dl=False&wt=False&checksum=DQkhbk2DidR9PsojISOAVrwAXoVhxMBzOcaT6zzPJYjMySK9H7tUfyDZct379XwGjgbW5mI6BdQ%3D>, acceso: 11 de noviembre de 2022).

MONZÓN ROJAS, Laura Paloma

2016 *La experiencia corporal del bailarín, un acercamiento fenomenológico a la danza contemporánea a partir de la fenomenología de Maurice Merleau-Ponty*, tesis, Guanajuato, Licenciatura en Filosofía, Universidad de Guanajuato (http://repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/7414/1/LAURA%20PALOMA%20MONZ%c3%93N%20ROJAS_Tesis24.pdf, acceso: 23 de noviembre de 2022).

NANCY, Jean-Luc

2003 *Corpus*, Patricio Bulnes, traductor, Madrid, Arena Libros.

NAVARRO BUSAID, Ana Milena

2017 “Coreografías expandidas: experimentación metodológica para la apertura creativa de la formación en danza”, en *Cúpulas, Revista Semestral* (Ediciones Cúpulas, Instituto Superior de Artes, Universidad de las Artes), n.º 1, pp. 16-21.

OLVERA RABADÁN, Alejandra

2014 “La danza posmoderna y el fin de la teoría de la representación”, en *Ensayo, Revista de Ciencias sobre Arte y Cultura* (Ediciones Cúpulas, Instituto Superior de Artes, Universidad de las Artes), vol. 1, n.º 2, 3, pp. 23-41.

ORTIZ MOSQUERA, Ernesto

2014 “El desplazamiento del cuerpo ‘significante’ en la danza contemporánea, de cómo el cuerpo reinstaura su capacidad polisémica y su identidad fluctuante”, en *Tsantsa, Revista de Investigaciones Artísticas* (Facultad de Artes, Universidad de Cuenca), no. 2, pp. 44-55
(<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/239/218>, acceso: 25 de noviembre de 2021).

PALAPA QUIJAS, Fabiola

2022 “Presentará La Fura dels Baus *En un lugar de Guanajuato*”, en *La Jornada*, (Desarrollo de Medios), 13 de octubre, p. 4
(<https://www.jornada.com.mx/2022/10/13/cultura/a04n1cul>, acceso: 21 de octubre de 2022).

POPPER, Karl

1980 *La lógica de la investigación científica*, Víctor Sánchez de Zavala, traductor, Madrid, Tecnos.

RAMÍREZ, Mario Teodoro

1994 *El quiasmo, ensayo sobre la filosofía de Maurice Merleau-Ponty*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo.

ROSALES, Gustavo Emilio

2012 *Epistemología del cuerpo en estado de danza*, Ciudad de México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Revista DCO Danza, Cuerpo, Obsesión.

SAGAN, Carl

1995 *The demon-haunted world, science as a candle in the dark*, Nueva York, Random House.

SASTRE CIFUENTES, Asseneth; GÓMEZ ARÉVALO, José Arlés

2008 “En torno al concepto de cuerpo desde algunos pensadores occidentales”, en *Hallazgos* (Universidad de Santo Tomás) no. 9, pp. 119-131 (<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=413835170007>, acceso: 22 de mayo de 2022).

SEMINARIO-TALLER

sin fecha *Seminario-Taller de Estudios y Proyectos de Fenomenología Husserliana* (<https://sites.google.com/site/stfhusserl/inicio?authuser=0>, acceso: 3 de octubre de 2022).

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine

1966 *The phenomenology of dance*, Madison/Milwaukee, The University of Wisconsin Press.

2019 “The lived body” (versión preliminar), en *The Humanistic Psychologist* (American Psychological Association) <http://dx.doi.org/10.1037/hum0000150> (https://www.researchgate.net/publication/335198674_The_lived_body, actualización, 15 de agosto de 2019, acceso: 14 de noviembre de 2022).

SOKOLOWSKI, Robert

2012 *Introducción a la fenomenología*, José Mendoza Lara, editor, Morelia, Red Utopía, Jitanjáfora Morelia Editorial.

VALÉRY, Paul

2015 “Filosofía de la danza”, en *Filosofía y danza*, Kena Bastien van der Meer, traductora, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

VARELA, Francisco

2000 *El fenómeno de la vida*, Jaime Cordero y Cristóbal Santa Cruz, traductores, Santiago de Chile, Dolmen Ediciones.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eleanor

1992 *La mente encarnada, las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Carlos Gardini, traductor, Barcelona, Gedisa.

1993 *The embodied mind, cognitive science and human experience*, Cambridge/Londres, The MIT Press

(https://monoskop.org/File:Varela_Thompson_Rosch_The_Embodied_Mind_Cognitive_Science_and_Human_Experience_1991.pdf, acceso: 30 de octubre de 2021).

VINEYARD, Missy

2007 *How you stand, how you move, how you live: learning the Alexander Technique to explore your mind-body connection and achieve self-mastery*, Nueva York, Marlowe and Company.

WRIGHT CARR, David Charles

2018 "La ciencia cognitiva corporeizada: una perspectiva para el estudio de los lenguajes visuales", en *Entreciencias, Diálogos en la Sociedad del Conocimiento* (Unidad León, Escuela Nacional de Estudios Superiores, Universidad Nacional

Autónoma de México), vol. 6, no. 16, pp. 81-96

(<http://dx.doi.org/10.22201/enesl.20078064e.2018.16.63364>, acceso: 1 de septiembre de 2021).