

Grado en Filosofía

2020/2021

El cuerpo de la danza.

Aproximaciones al Contacto-Improvisación desde Merleau-Ponty.

Alumna: Dácil Ortega Perdomo

Tutora: Sandra Santana Pérez

ÍNDICE.

1. INTRODUCCIÓN.....	4
2. ANTECEDENTES.....	6
2.1 Genealogía de la danza del siglo XX:	
<i>del Ballet al Contacto-Improvisación</i>	6
2.2 Merleau-Ponty en los estudios de danza	13
3. ESTADO ACTUAL.....	17
4. DISCUSIÓN Y POSICIONAMIENTO.....	21
4.1 Merleau-Ponty y el Contacto-Improvisación	21
4.2 El cuerpo del Contacto-Improvisación	25
4.2.1 La desorientación.....	26
4.3 El problema de la intencionalidad	32
4.4 La creación de sentido	35
5. CONCLUSIÓN Y VÍAS ABIERTAS.....	38
6. BIBLIOGRAFÍA.....	41

“Y es que la Danza es un arte que se deduce de la vida misma,
ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano;
pero acción trasladada a un mundo, a una especie de espacio-tiempo,
que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica.”

Paul Valéry.

Teoría poética y estética.

1. INTRODUCCIÓN.

Al comenzar una investigación sobre una disciplina como la danza, es inevitable atender a la deficiencia teórica que esta disciplina posee. Detectar este problema hace que, directamente, nos preguntemos acerca del motivo, reflexionando sobre qué es la danza, cómo se ha constituido, etc. Estas cuestiones nos llevan a trazar una mirada retrospectiva para ver, en la historia de la filosofía, cómo ha figurado la danza, en qué términos se la referenciaba o cuáles se toman como sus rasgos esenciales. Así, las primeras voces con las que nos encontramos son las de autores como Nietzsche (1844-1900) y, a consecuencia de este, Paul Valéry (1872-1945). Durante toda la bibliografía del primer autor leemos constantes alusiones a la danza —especialmente en obras como *Así habló Zaratustra* (2019), *El nacimiento de la tragedia* (2012) o *Más allá del bien y del mal* (2012) —que la sitúan como una forma esencial del cuerpo autoconsciente y, por tanto, como condición de la libertad¹. El bailarín en Nietzsche es referenciado, entonces, para catalogar una condición humana que posibilita salir de la posición de víctima de la moral de los débiles y poder, así, alzarse y reafirmarse en un sí a la vida que lo sitúa en un estado sobrehumano. Consecuentemente, Paul Valéry en *Teoría poética y estética* (1990) define la danza, no sólo como un rasgo propio del humano que consigue autodeterminarse y crear sentido —tal y como hemos querido destacar en el epígrafe de este trabajo—, sino también como un arte del cuerpo que manifiesta, sino el autoconocimiento de este, el intento o la preocupación de adquirirlo.²

No obstante, la relación entre pensamiento y danza que se deduce de estos autores no alcanza a realizar la tarea de una “filosofía” que se preocupe por atender a sus características y problemas esenciales. Más bien, la disciplina filosófica recogió de estas posturas pequeños apuntes, pero fue incapaz abordar los grandes problemas que pueden acaecer de la exposición de un cuerpo en constante autodeterminación. Sin embargo, entrados en el siglo XX, acontece el intento por refutar las conocidas “filosofías de la

¹ En *Así habló Zaratustra* leemos: “Ahora soy ligero, ahora vuelo, ahora me veo a mí mismo por debajo de mí, ahora un dios baila por medio de mí”. Friedrich Nietzsche. “Del leer y el escribir” en *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza editorial, 2019, p. 90.

² En esta obra del autor podemos leer: “Toda época que ha comprendido el cuerpo humano o que al menos ha experimentado el sentimiento de misterio de esta organización, de sus recursos, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que contiene, ha cultivado, venerado, la Danza.” Paul Valéry. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa Visor, 1990, pp. 173-174.

conciencia” y, con ello, la introducción del cuerpo al marco reflexivo. Las obras de Husserl fueron detonantes para esta tarea pero, no fue hasta la reformulación de su fenomenología realizada por autores como Martin Heidegger que se incorpora una perspectiva pragmática. Esta demanda de acción que el autor manifiesta al catalogar al ser como parte del mundo, es la que se enfrenta al cogito cartesiano y da entrada al “yo puedo” que, posteriormente, anotará Merleau-Ponty. A consecuencia de las aportaciones que el pensamiento heideggeriano ofreció al ámbito de la hermenéutica y la fenomenología, este último autor francés introdujo al cuerpo — entendido como una condición inseparable de mi constitución— en el despliegue fenomenológico. Así, en la medida en que el cuerpo supone el punto de anclaje de la relación con el mundo y el entorno, este adquiere una instancia fundamental para la formación del conocimiento. Desde esta defensa, la filosofía de Merleau-Ponty es considerada como precursora en el impulso de la danza dentro del panorama teórico de las artes, renovando el punto de partida desde el que se iniciaba la reflexión y dando pie al desarrollo de problemáticas nuevas que contengan al cuerpo. De esta forma, la danza adquiere un fundamento para abordar lo que, en el fondo, era un problema principal de su representación: la exposición del cuerpo. En consecuencia, el problema del cuerpo de la danza se torna, sobre mediados de siglo, como esencial en las reflexiones de este arte.

En este trabajo veremos cómo el análisis fenomenológico, en concreto la postura de la fenomenología existencialista de Merleau-Ponty, supone un punto de inflexión para los estudios de danza. Por lo que atenderemos, concretamente, a la manera en la que el cuerpo del bailarín o bailarina en el Contacto-Improvisación pone de manifiesto, no solo ciertos aspectos de la filosofía del autor que nos concierne, sino también algunas problemáticas fundamentales de la fenomenología. En definitiva, trataremos de ver cómo el cuerpo danzante es capaz de concebir y crear una significación y un sentido a partir del constante movimiento, y cómo el análisis de la fenomenología es certero a la hora de describir el funcionamiento de ciertas prácticas de danza, algunas como esta, basadas en la percepción.

2. ANTECEDENTES.

2.1 Genealogía de la danza del siglo XX: del Ballet al Contacto-Improvisación.

Para situar mejor lo que significó el Contacto-Improvisación realizaremos en este punto una genealogía que va desde el ballet de finales del siglo XIX hasta el desarrollo de esta técnica de danza posmoderna desarrollada en los años setenta. Lo haremos describiendo el fugaz proceso de las danzas durante el siglo XX, de manera que atendamos a las influencias y relevancias de cada movimiento precursor, postura contraria a la de una narración de la historia hecha desde los grandes bloques de la danza donde únicamente se toma el nombre de estas de forma consecutiva y lineal. Para ello tomaremos, principalmente, la obra de la historiadora Sally Banes, *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*³, publicada en 1987 y actualmente un referente para los estudios de danza.

La concepción de la danza antes del siglo XX se refería, principalmente, al ballet y su estética —marcada por la exposición del cuerpo esbelto de la bailarina y los movimientos periféricos como, por ejemplo, las largas piernas alzadas al aire o la postura ascendente del torso—. El contenido del ballet que llega a comienzos del siglo es, principalmente, el del conocido ballet ruso, donde las bailarinas recogían las técnicas tradicionales de la academia rusa⁴. El auge de esta danza en dicha etapa supone que, de forma notoria, sea la principal enemiga de la danza moderna, entrada en la década de 1930⁵. La perpetuación de los movimientos propios de la estética de ballet, así como la emotividad de las coreografías, la perfección técnica y la precisión, hicieron que Loïe Fuller (1862-1928), —bailarina del Ballet de París, reconocida como la precursora de la danza moderna al incluir dos elementos claves en el desarrollo de esta última: la libertad

³ De esta obra será usado el eje histórico que la autora desarrolla, puesto que las distintas posturas dentro del acontecer histórico de la danza durante el siglo XX varían dependiendo de las pautas que se tomen como referencia. Nos interesa, principalmente, la relevancia que tienen para Banes las representantes de la danza moderna, así como su definición del posmodernismo.

⁴ Aun habiéndose forjado por influencia francesa, el ballet ruso modifica las posiciones del ballet clásico de Francia para darles un carácter más atlético y amplio. De esta forma, las posiciones del ballet francés: primera posición, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta; en el ballet ruso se ven reducidas a tres posiciones. Además, se destaca la altura de los saltos y los giros bruscos rompiendo con la sostenibilidad del movimiento propia de su antecesor.

⁵ Sally Banes. *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*. Estados Unidos: Wesleyan University Press, 1987. Obra donde la autora narra la historia de la danza del siglo XX, situando el inicio de la danza moderna en el primer tercio del siglo.

del movimiento y la forma solista de la coreografía— saliese del marco coreográfico establecido evitando, precisamente, estas características. Con ella se ponía en marcha una nueva estética de la danza que focalizaba la atención en las figuras, creadas con grandes telas y manejadas con palos, que aportaban longitud a sus brazos, mediante luces y sombras. De esta forma excluía la narrativa de sus obras o, como expresa Sally Banes, “[...] el texto de la actuación fue la creación física de una presencia objetiva”⁶. Consecuentemente, en composiciones grupales mantenía la individualidad del bailarín al que le correspondía una forma concreta incluyendo, además, a personas no cualificadas en danza.



Fig. 1. Fotografía de Loïe Fuller bailando con telas.

Inspirada en Fuller, Isadora Duncan (1877-1927) recogió elementos interpretativos de esta nueva danza adquiriendo movimientos que aludían a formas naturales como las olas o los árboles —figuras deducidas del movimiento incesante de las telas de Fuller—, ejecutados con los pies descalzos (influencia de su antecesora) y movimientos fluidos y sencillos inspirados en las figuras de los jarrones griegos clásicos. Por ende, sus bailes eran sencillos, compuestos por figuras elementales inspiradas en los movimientos locomotores básicos como caminar, saltar o agacharse. Duncan pensaba que el plexo solar era el centro de los movimientos y las emociones, aspecto que reflejaba en su danza al utilizar el torso como guía de los movimientos y desplazamientos, actitud

⁶ En el texto original se lee: “the text of the performance was the physical creation of an objective presence”, *ibid.* p. 2.

contraria a la estética del ballet clásico. Esta presencia escénica inspiró a los conocidos bailes libres⁷.



Fig. 2. Fotografía de Isadora Duncan.

La clara ruptura con la estética clásica, visualizada en los atuendos de las bailarinas, en los pies descalzos y en los movimientos fluidos, se mantuvo en otras propuestas estéticas durante los años posteriores, que presentaban una clara influencia orientalista. Este último aspecto es un rasgo característico de Ruth St. Denis (1879-1968) quien, inspirada en Fuller y en Sada Yacco⁸, llevó la influencia orientalista a su ropa y presencia escénica. Junto con Ted Shawn fundó en 1915 la academia de danza *Denishawn School*, que se mantuvo activa hasta 1930. Aquí se enseñaba una mezcla de técnicas orientales —japonesas, indias y chinas, principalmente— que expresaban la música a través de lo que la bailarina llamó “visualizaciones musicales”⁹. Durante estos años, esta escuela acogió a un enorme número de bailarinas que, posteriormente, se convertirían en principales representantes de la danza moderna. Un ejemplo fue Martha Graham (1894-1991) quien, en contraposición a los bailes de la escuela de su maestra, desarrolló un espectáculo centrado en las capacidades individuales, dejando de lado el

⁷ Los bailes libres son conocidos en danza moderna como una manera de ejecutar una coreografía de forma que los movimientos sean naturales y fluidos. Aunque no es nuestro cometido aquí, estaría bien ver qué relación tienen con la danza-performativa.

⁸ Sada Yacco fue una geisha, bailarina y actriz japonesa de la que St. Denis recogió principalmente los atuendos y el carácter de sus coreografías.

⁹ Las visualizaciones musicales de St. Denis se basaban en expresar mediante el movimiento las estructuras de las composiciones musicales a las que acompañaba.

carácter expresivo. Así, “abordó la forma, la técnica y el tema de forma esquemática”¹⁰, desarrollando un vocabulario propio centrado en distorsionar o abstraer el ciclo respiratorio¹¹, donde contraerse o estirarse eran “simplemente la dramatización en forma corporal del proceso de respiración”¹². De esta forma, junto con Doris Humphrey (1895-1958), la danza moderna llegó a su mayor auge, lo que supuso que los años cuarenta fuesen decadentes desde el punto de vista creativo. El contexto de guerras –la Guerra Fría y la II Guerra Mundial– hizo que la próxima generación de coreógrafos tuvieran, como explica Sally Banes, un “espíritu reivindicativo”¹³. Esto se manifestó en el cambio de forma a la hora de acercarse a la danza que presentan, por ejemplo, propuestas como las de Merce Cunningham (1919-2009). El coreógrafo (solista de la compañía dirigida por Graham desde 1939 a 1945), desarrolló junto con John Cage –músico reconocido por sus trabajos en composición aleatoria y música electrónica– numerosas innovaciones en la práctica de la danza. Entre ellas destacan el aceptar cualquier material como contenido de la danza, a cualquier persona, cualquier parte del cuerpo o cualquier espacio y, la más relevante, defender que los componentes que hasta el momento se percibían como un todo –luz, danza, música, decorado...– ahora tendrían una identidad propia debido a las lógicas separadas. Además, este coreógrafo expuso que la danza podría tratar de cualquier cosa pero que su cometido, “fundamentalmente, era tratar del cuerpo humano y sus movimientos, empezando por caminar”¹⁴. El método con el que trabajaron Cunningham y Cage fue denominado “chances operations” y en él –tanto los pasos como la distribución espacial– eran decididos a través del azar. Lo mismo sucedía con la música de Cage, la cual buscaba una independencia de las armonías y los ritmos modernos a través de la música electrónica y una revolución compositiva donde “está justificada una saludable anarquía”¹⁵. A consecuencia de esto, “los materiales de la danza

¹⁰ Sally Banes, *op.cit*, p. 3.

¹¹ V. Sánchez Martín-Sauceda. *Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo*. s. f, p. 19. Visitado en: <https://www.danzaterapiaragon.com/wp-content/uploads/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf> [Última consulta el 22 de mayo de 2021]

¹² TV MACAY, “Martha Graham. Técnica Graham”, Canal TVMACAY, 1 de noviembre de 2016, Archivo de video YouTube: <https://youtu.be/DVc6riu26KE> [Última consulta el 22 de mayo de 2021]

¹³ Sally Banes, *op.cit*, p. 5.

¹⁴ En el texto original de Banes leemos: “but is fundamentally and primarily about the human body and its movements, beginning with walking.” *Ibid*, p. 6.

¹⁵ John Cage. *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones, 2012, p.87.

que ya incluyen el ritmo requieren tan solo la adición de sonido para convertirse en un vocabulario rico y completo”¹⁶.



Fig. 3. Fotografía del film “Variation V” de Merce Cunningham.

Estas aportaciones le permiten a Cunningham adoptar el papel de precursor de la danza posmoderna¹⁷. El término “danza posmoderna” no fue utilizado hasta 1960 por Yvonne Rainer (1934) y se le reconoce una década de duración antes de dar paso a la danza contemporánea¹⁸. Según Banes, la posmodernidad en danza se empezó a constituir como “era” a partir de 1993, período caracterizado por acoger las máximas de Cunningham, destinadas a desarrollar nuevas técnicas donde cualquier movimiento, persona y espacio eran válidos como contenidos coreográficos. Además, las coreografías

¹⁶ *Ibid.* p. 88.

¹⁷ El término es bastante controvertido debido a las discusiones acerca de su origen. En este escrito nos quedaremos con la opinión de Sally Banes en “*Writing Dancing in the Age of Postmodernism*” publicado en 1994, donde detalla el decurso del término, así como sus variaciones durante y después de la época. v. Sally Banes. *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Londres: Wesleyan University Press, 1994.

¹⁸ La danza contemporánea llegaría a la actualidad con las características de interdisciplinariedad y coexistencia de diversas técnicas. Así, el análisis actual de una estética de la danza se vería entrelazada con la de sus antecesores, incluido el ballet.

versaban en este periodo sobre temas políticos produciéndose, asimismo, una vuelta a la vindicación de los movimientos naturales que se habían perdido tras la técnica Graham.

El impulso para las innovaciones de esta década tuvo su nacimiento en el centro *Judson Church*, lugar donde los máximos representantes posmodernos trabajaron conjuntamente —algunos de ellos fueron James Waring, Yvonne Rainer o Steve Paxton, entre otros—. Fue Paxton quien, tras diez años de trabajo y exploraciones, da origen al Contacto-Improvisación. Desde el *Obelin College*, Steve Paxton (1939), Nancy Stark Smith (1952-2020) y Lisa Nelson (1949) comenzarían con una nueva práctica de danza, de la que dejarían un legado que ha llegado hasta la actualidad.

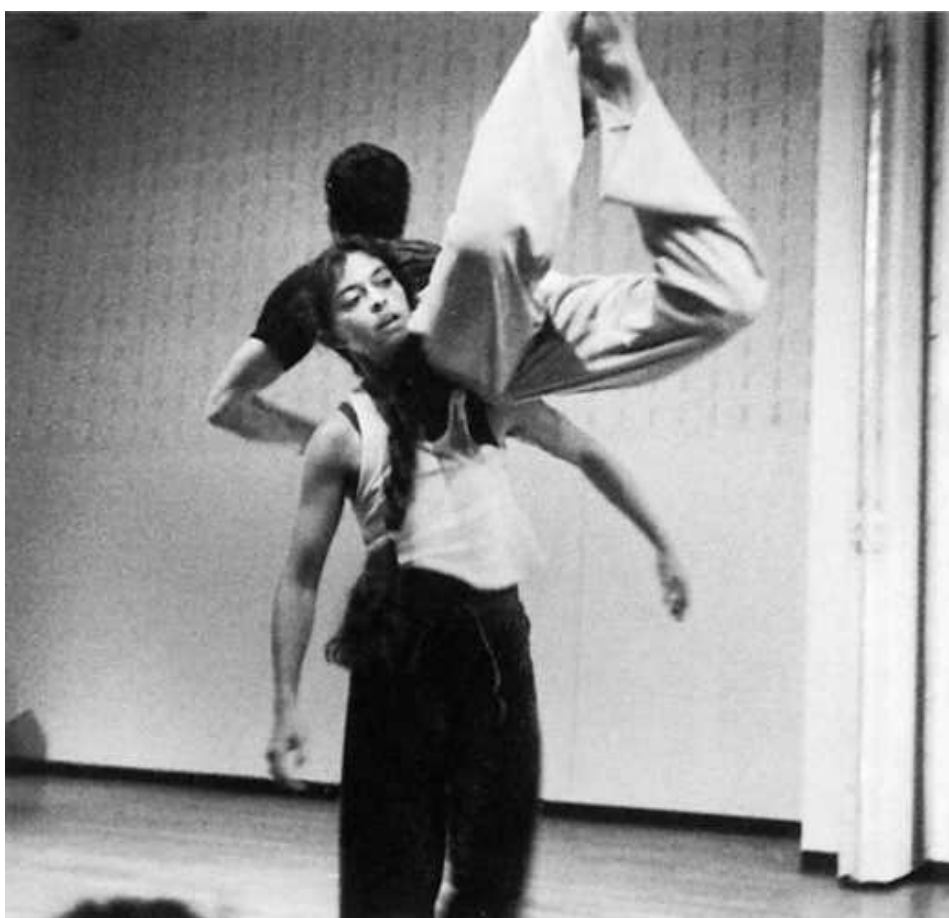


Fig. 4. *Dúo de Contacto-Improvisación. Nancy Stark Smith y Steve Paxton.*

El Contacto-Improvisación (CI) parte de un grupo de bailarines que deciden experimentar la gravedad del cuerpo en el espacio, así como los choques con otros cuerpos y la inercia que de estos surgía, ofreciendo como resultado una secuencia de movimientos improvisados. A partir de la anécdota de Newton y la manzana, Paxton

plantea la hipótesis sobre la situación a consecuencia de haber sido la manzana¹⁹ y no Newton. Es decir, desarrollar una práctica donde se experimente la relación con la gravedad que se tendría en el caso de haber sido la manzana, entendida como objeto que cae por las fuerzas gravitatorias, y no Newton. Por ello, el CI se caracteriza por ejecutar movimientos relacionados con la caída y ascenso de los cuerpos dirigidos por las leyes gravitacionales, realizados mediante el tacto con otro cuerpo —entendiendo por cuerpo no solo a otro u otros sujetos sino también el suelo— y lo que se entiende en danza contemporánea como “escucha”, esto es, fijar la atención en el campo espacial que rodea al bailarín a la vez que mantiene un diálogo con su pareja de improvisación en donde se da una especie de respuestas cinestésicas²⁰. Así, el grupo de bailarines que experimentaban en base al choque de cuerpos, la calidad del tacto, las “rodadas” —estas son giros en horizontal sobre el suelo que permitían a los bailarines desarrollar la misma dinámica que en dúos o grupos con el suelo— y los “staud”²¹ —basados en quedarse quietos verticalmente tras el movimiento sin interrupción y sentir la inercia del cuerpo y su peso respecto de la gravedad—, desarrollaron a través de la experimentación una especie de lógica que, tal y como narra Paxton en el video citado, está basada en ejecutar los movimientos aceptando las categorías corporales de cuerpos activos (A), pasivos (P), demanda (D) y respuesta (R). De esta forma, cargar a otro cuerpo o recibir el movimiento del otro en contacto, se daría aceptando estos papeles en continuo cambio. Por ejemplo, la imagen que mostrábamos en la página anterior (fig. 4) ejemplifica que el cuerpo de Nancy se posiciona como activo y respuesta al peso del cuerpo de Paxton que se encuentra pasivo y en sostén de la fuerza de aquella²². La interacción entre los cuerpos,

¹⁹ En el video *Fall After Newton*, Paxton narra este planteamiento que da origen al CI. BIBLI. “Fall after Newton (1987) subs.”, 11 de julio de 2019, Archivo de video BliBli: <https://www.bilibili.com/s/video/BV1CE411i7yp> [Última consulta el 23 de mayo de 2021]

²⁰ Para indagar más sobre el tema v. Cynthia Novack. *Sharing the Dance; Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990, p. 8. La autora expone: “The dancers in contact improvisation focus on the physical sensations of touching, leaning, supporting, counterbalancing, and falling with other people, thus carrying on a physical dialogue”.

²¹ Elizabeth Behnke en “Contact, Improvisation and the lived world”, nombra esta técnica esencial para entender cómo los bailarines de la CI experimentaban el movimiento desde el interior de su propio cuerpo. v. Elizabeth Behnke. “Contact Improvisation at the lived world”. *Studia Phenomenologica*, vol. 3, 2003, p. 52.

²² Sin embargo, veremos en el punto tercero de este trabajo, desde la perspectiva de los estudios fenomenológicos del CI como los realizados por Mónica Alarcón, que esta actividad o pasividad

entonces, estaba regida por una lógica de las fuerzas que cedían o daban el peso para continuar con la fluidez del movimiento y la atención —en forma de recogida del cuerpo pasivo— al otro bailarín.

Gran parte de la documentación sobre Contacto-Improvisación nos llega a nuestros días a través de la revista *Contact Quarterly*, actualización de la original *Contact Newsletter* (1975) que, desde 1976, ofrece libros, artículos y conferencias provenientes de diferentes voces del CI.

2.2 Merleau-Ponty en los estudios de danza.

En este punto trataremos de dar una explicación breve a los conceptos y tesis fundamentales de la filosofía de Merleau-Ponty (1908-1961) que influyeron en los llamados estudios de danza. En base a esto, expondremos el avance del marco teórico de la danza durante el siglo XX, con vistas a dejar planteadas las posturas y discusiones que nos llegan hasta hoy.

La tesis fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty permitió que los estudios de danza, conocidos como “dance studies”²³, pudiesen desarrollar un análisis de sus capacidades prácticas desde el cuerpo. Así, desde que en su obra *Fenomenología de la Percepción* (1994), publicada en 1945, le atribuye al cuerpo la posibilidad de situarse en el mundo y abrir el mundo de la experiencia —esto es, en tanto que cuerpo y mundo poseen una relación bidireccional—, los estudios de danza empezaron a cuestionarse acerca de las particularidades del cuerpo danzante. No obstante, la problemática de la subjetividad propia de la metafísica en la que calló el autor al hablar del cogito tácito²⁴ —como un punto de vista pre-reflexivo— lo lleva a tener que explicar en *Lo visible y lo Invisible* (2010) una nueva ontología corporal que refutase su tesis anterior. Así, determinando al cuerpo como punto de superación de las verdades establecidas por las ciencias naturales —realizando la propuesta fenomenológica de Husserl: “ir a las cosas mismas”—, le da al cuerpo un carácter esencial en el despliegue perceptivo y constitutivo

no es en su totalidad así, puesto que los cuerpos independientemente de su papel en la lógica siguen entregados activamente al devenir del movimiento.

²³ Surgidos en 1920, aunque no fue hasta finales del siglo XX que se consolida la investigación práctica en el ámbito académico.

²⁴ En contrapartida al cogito cartesiano, Merleau-Ponty establece la determinación del cogito tácito el que, desde el cuerpo, aportaba el origen al cogito reflexivo. Maurice Merleau-Ponty. “El cogito” en *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Ediciones Península, 1994, pp. 379-417.

del entorno espacial, temporal y sensorial. Por lo que, el cuerpo en su filosofía pasa de constituirse esencialmente como Leib²⁵, o “cuerpo propio” tal y como este lo designa en la primera obra citada, a ser Körper-Leib. Es decir, el cuerpo es reformulado para catalogarlo como objetivo-subjetivo y, así, contribuir en el lenguaje —que no posibilitarlo²⁶—. Esta nueva formulación se da mediante lo que llama el *quiasmo*²⁷, noción que le permite volver atrás en sus avances del “cuerpo propio” para determinar que mi cuerpo es un cuerpo en el mundo y está atravesado, entonces, por el resto de los objetos que conmigo se encuentran. Firenze, respecto al tema, expone que “el quiasmo se revela como el lugar de un cruce entre sujeto y mundo, interioridad y exterioridad, actividad y pasividad; o sea, el lugar en el que se abre el horizonte intotalizable del ser”²⁸. Este desdoblamiento que el quiasmo pone de manifiesto no solo se da en el cuerpo como objetivo y subjetivo, sino en el entorno como visible e invisible y en la doble estructura —interna y externa— que los objetos, desde los “horizontes”²⁹ de Husserl, poseen. Supone, pues, una doble acepción de la constitución ontológica del mundo que posibilita mi percepción, mi cuerpo y, por ende, mi mundo.

Otras obras póstumas de Merleau-Ponty, como *La prosa del mundo* (2015) —ya que *Lo visible y lo invisible* es publicada también tras su muerte—, ponen de manifiesto este *quiasmo* para establecer la relación del cuerpo propio con el mundo —relación caracterizada por la particularidad esencial del cuerpo propio como ser-expresivo—. El carácter expresivo del cuerpo le otorgaría la posibilidad de relacionarse y crear un mundo, en tanto que la expresión y la percepción juegan en un entramado de significaciones situadas ya en el mundo (como invisibles) y que pueden salir a flote en la interacción, que el entrelazo (quiasmo) manifiesta, entre el sujeto con su interioridad y exterioridad expresivas y el mundo de los objetos como visibles e invisibles. Es decir,

²⁵ Merleau-Ponty acoge la distinción husserliana del cuerpo como Leib (cuerpo vivido) y Körper (cuerpo objetivado) para designar el carácter propio del cuerpo como viviente.

²⁶ Respecto a la relación cuerpo-lenguaje que Merleau-Ponty plantea en ambas obras, v. Antonio Firenze. “El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, 2016, pp. 99-108.

²⁷ Si bien el concepto figura durante toda la obra, en el último capítulo aparece de forma concreta y explicada. Maurice Merleau-Ponty. “El entrelazo-El quiasmo” en *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aire: Ediciones Nueva visión, 2010, pp. 119- 140.

²⁸ Antonio Firenze. *op.cit.* p. 104.

²⁹ Los horizontes intencionales suponen en Husserl el conjunto de características de un objeto junto con el entorno que lo envuelve. V. Dagfin Føllesdal. “El concepto de Lebenswelt en Husserl”. *Investigaciones Fenomenológicas*, nº 0, 1990, pp. 49-77.

en su última etapa bibliográfica, Merleau-Ponty indaga sobre la cuestión de la expresión y el sentido del mundo, concretando que la percepción es ya expresión. Nos situamos ya en un mundo que posee un entramado de significaciones, por lo que atender a la percepción, según el autor, sería atender directamente al fenómeno de la expresión. Entonces, el cuerpo es en sí mismo expresivo y se entrelaza con la expresión del mundo y de los otros para crear una nueva expresión. Ya en la *Fenomenología de la percepción*, concretamente en el capítulo titulado “El cuerpo como expresión y la palabra”³⁰, expone que mi cuerpo posee la función de expresión mediante lo que denomina “el gesto” —el cual me pertenece en la medida en que lo arrastro de la tradición, es decir, que lo comparto culturalmente—. Este, vinculado a la palabra en tanto que contribuye a su significado, tiene la capacidad de crear nuevas expresiones en la medida en que atiende al sentido que se encuentra aún oculto, invisible. Una de las formas por las que se puede realizar esta nueva expresión es a través del arte³¹, el cual ocupa una parte fundamental de la filosofía de Merleau-Ponty. En consecuencia, autores como Nicolai Hartmann (1953) o Asunción Muñoz Moreno³² establecen acercamientos estéticos de la filosofía del francés que abren una visión más certera para la teoría de las artes.

Por estos planteamientos, tanto la *Fenomenología de la percepción* como *Lo visible y lo invisible* y *La prosa del mundo* supusieron un referente para el avance de la investigación teórica y práctica de la danza y el resto de las artes. Lo que desembocó en que, durante los años sesenta y setenta, la obra tuviese repercusión en el ámbito artístico —tanto teórico como práctico—aportándole relevancia a la experiencia perceptiva del espectador. Este fue el ejemplo de artistas como Robert Morris (1931-2018) —conocido como uno de los principales representantes del minimalismo— quien, influenciado por las aportaciones filosóficas de Merleau-Ponty, versa su arte en la sinopsis entre la

³⁰ Maurice Merleau-Ponty. Punto VI de la Primera Parte, “El Cuerpo” en *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Ediciones península, 1994, pp. 191-216.

³¹ Merleau-Ponty dedica en todas sus obras referencias a la creación artística para aclarar la capacidad que el arte tiene de crear significación y darse a un público. En la *Fenomenología de la percepción* expone que tanto la música como la pintura son capaces “de crearse su público, si verdaderamente dice algo”; esto es, si segregan su significación. *Ibid.* p. 196

³² La autora, en su tesis publicada en 1990, *La dimensión estética en la filosofía de Merleau-Ponty*, detalla la analogía que el mismo autor realiza entre el cuerpo perceptivo y la obra de arte. Asunción Muñoz Moreno. “La dimensión estética en la filosofía de Merleau-Ponty” [tesis doctoral]. Editorial de la Universidad Complutense de Madrid, 1989.

experiencia sensorial-perceptiva y la apertura de las obras a la experimentación corporal³³.

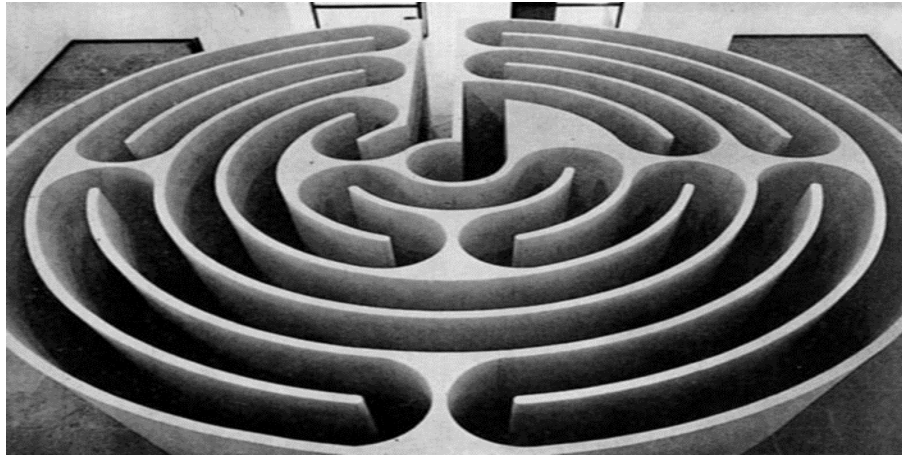


Fig.5. *Philadelphia Labyrinth*, 1974.

Además, en el panorama teórico de la danza de los años sesenta, Maxine Sheets-Johnstone³⁴ (1930) redacta la primera obra donde se accedía a la danza como fenómeno desde el proceder de la fenomenología. *The Phenomenology of Dance* (1966) facilitó a la teoría de las artes en movimiento un anclaje desde el método fenomenológico. Así, en la introducción a la obra de la autora, realizada por el coreógrafo Merce Cunningham, leemos: “Mrs. Sheets has chosen here to involve herself with just that aspect of the art that makes up its life and primal force—its moving phenomena—and that, in turn, allows us to have a look into the constant energies”³⁵. La manera en que la descripción fenomenológica abordó la danza como fenómeno, generó que esta pudiese entenderse desde el entorno filosófico —al contrario de las propuestas filosóficas anteriores que olvidaban la relación y pertenencia del sujeto con el cuerpo—, dando paso a nuevos planteamientos y discusiones que le repercutiesen directamente. La filósofa atiende como

³³ Para indagar sobre la fenomenología en las obras de Robert Morris v. Anaël Lejeune. “The Subject-Object Problem in “Aligned with Nazca”: On Phenomenological Issues in Robert Morris Artwork” en J.M. Gleizes; K. Schneller, *Investigation: “The Expanded Field of Writing” in the works of Robert Morris*, ENS Lyon - University of Chicago Press: Lyon - Chicago 2015, p.109-122.

³⁴ Bailarina, coreógrafa y filósofa norteamericana, reconocida como la primera persona en atender al fenómeno de la danza desde la fenomenología.

³⁵Maxine Sheets-Johnstone. Cunningham, Merce. “Foreword” en *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press, 2015, p. IX.

componentes esenciales a la fuerza, *The force*³⁶, y al cuerpo como expresividad y como objeto cultural —acepciones recogidas de Merleau-Ponty—. Pero, a pesar del gran avance que supuso la introducción de la fenomenología en los estudios de danza, con la aparición en el escenario académico de Michel Foucault (1926-1984) la teoría de la danza apreció la concepción del cuerpo como constructo de los poderes. Mark Franko, profesor del *Boyer College of Music and Dance* de la Universidad de Temple (Philadelphia), detalla: “Perhaps what attracted dance scholars to Foucault was his attention to “the body” as material, and its relation to invisible powers exerted upon it.”³⁷. Así, la danza tomaría los estudios postestructuralistas y feministas como base para reflexionar sobre la interseccionalidad en la concepción corporal. Sin embargo, Franko explica cómo, tras este notable acontecimiento, autoras como Anna Pakes³⁸ retoman el método fenomenológico, planteando una revisión de la filosofía husserliana desde la pregunta de por qué Husserl fue desprestigiado. La nueva perspectiva fenomenológica toma el *Umwelt* de Husserl para pensar la danza, generando una vuelta a la fenomenología en la que nos basaremos para el desarrollo de este trabajo.

3. ESTADO ACTUAL.

La fenomenología y la danza actualmente poseen un fuerte anclaje debido a la relevancia del cuerpo en el marco teórico —esto es, a la centralidad del cuerpo en los planteamientos filosóficos— y a los estudios de danza. De los trabajos iniciados a final del siglo XX llegan actualmente discusiones y diálogos entre autoras que ponen de manifiesto la importancia de una vuelta a la fenomenología para la teoría de la danza.

³⁶ La autora dedica dos capítulos de su obra al análisis de la fuerza. López-Sáez en “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty vs Sheets-Johnstone” aclara su postura frente a la tesis de la filósofa norteamericana, esclareciendo la postura de esta y el potencial discursivo que se generó tras la publicación de la obra. Carmen López-Sáenz. “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty vs Sheets-Johnstone.” *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, n° 3, 2018, pp. 471-472.

³⁷ Mark Franko. “What is Dead and What is Alive in Dance Phenomenology?”. *Revista de investigación sobre danza*, vol. 43, n° 2, 2011, pp. 1-4. [trad. Esp. Cambridge Core: “Quizás lo que atrajo a los estudiosos de la danza hacia Foucault fue su atención al “cuerpo” como material y su relación con los poderes invisibles que se ejercen sobre él”]

³⁸ Autora del libro *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2020. Recuperado de WorldCat: <https://www.worldcat.org/title/choreography-invisible-the-disappearing-work-of-dance/oclc/1192522160>

Algunas de las propuestas fenomenológicas de la danza que se gestan hoy son deducidas a partir de las posturas de Natalie Depraz (1964) o Elizabeth Behnke. Además, universidades como las situadas en el territorio latinoamericano —sobre todo las universidades de Méjico (Universidad Nacional Autónoma de México), Chile (Universidad de Chile) o Argentina (universidad de Buenos Aires)— y el territorio español —la Universidad Complutense de Madrid y la Universität de Barcelona— han sabido recoger este interés por la fenomenología y la danza para trabajar conceptos de la fenomenología de Husserl o la de su sucesor, Merleau-Ponty. Tanto en aquellas universidades como en estas, se realizan congresos y seminarios sobre Fenomenología de la Danza en los que coexisten la reflexión académica clásica, esta es la conceptual, y la reflexión práctica, basada en *Jams sessions* y “laboratorios”³⁹. Ejemplos de ello son el *Congreso Internacional de Filosofía de la danza*⁴⁰ organizado por la UNED, donde se recogen distintas propuestas filosóficas para pensar la danza como filosofía; o el *Seminario permanente Fenomenología de la Danza*⁴¹ llevado a cabo por la UNAM donde, a través de la experimentación práctica, se establecen distintas intervenciones y posturas sobre la fenomenología y su anclaje con esta disciplina.

La vuelta a la fenomenología de los estudios de danza llega, entonces, a los entornos académicos actuales para fomentar el diálogo e incrementar el papel de la danza como forma de reflexión filosófica. Elizabeth Behnke expone, en un artículo de 2003 titulado “Contact, Improvisation and the lived World”, la importancia de recoger de la tradición fenomenológica el método para acercarse al fenómeno mismo de la danza y los conceptos que, desde esta tradición filosófica, llegan a danzas como el Contacto-Improvisación, la cual encarna en su explicitación determinaciones referidas al cuerpo, al espacio y, en general, a la relación del bailarín con su propio cuerpo y su entorno. Así, sigue el método de la fenomenología basado en atender y desglosar cada parte del fenómeno para ofrecer un análisis detallado del Contacto-Improvisación. De tal forma que, en primer lugar, atiende a la estructura del fenómeno para, luego, desarrollar la

³⁹ Las *Jams sessions* y los llamados “Laboratorios” son espacios que atienden a la exploración y la libertad del movimiento. Sobre todo, estos últimos son utilizados actualmente para darle un entorno a la danza en donde poner en práctica reflexiones o ejecutar búsquedas: de tipos de movimientos o exploraciones espaciales, por ejemplo.

⁴⁰ Pueden verse sus conferencias en la página de la UNED, repositorio digital: <https://canal.uned.es/series/5cf7d416a3eeb0812c8b4569>

⁴¹ Los contenidos son actualizados directamente en RRSS. Facebook: @UNAMDanza

manifestación de la obra. Como su título indica, Behnke intenta plantear en el artículo cómo la danza, concretamente el CI, instaura un estilo particular de vida que experimenta el mundo mediante el análisis de las características corporales de los bailarines en contacto, así como mediante otros aspectos, como la mirada y la conciencia requerida — la autora habla de conciencia cinestésica y percepción interkinésica del movimiento y del entorno⁴²—. Por ende, plantea cómo el CI rompe con la relación estándar con la gravedad basada en la verticalidad del caminar, por ejemplo, a través de entregarse a otros cuerpos manteniendo una desorientación, en la medida en que el eje gravitatorio pende de puntos externos y está continuamente cambiando. De esta forma desde el Contacto-Improvisación el movimiento se da, no tanto como un elemento creado a conciencia, intencionalmente, sino como la base para continuar la dinámica, experimentándolo desde dentro y no desde el exterior: “Es sobre todo una forma basada en el movimiento sensorial interior en lugar de contemplarse desde el exterior como un espectáculo ofrecido al espectador”⁴³.

En la línea de Behnke, Mónica Alarcón dedica algunos artículos a tratar la característica de la temporalidad en la danza, así como el desarrollo de la memoria corporal. Tanto “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en la danza” (2015) como “La inversión de la memoria corporal en la danza” (2009) contribuyen con el desarrollo de la fenomenología de la danza desde un carácter existencial —que la autora reconoce de Heidegger—. Por ello, para esta la danza constituye una forma de desarrollar una temporalidad propia en la medida en que, desde el fenómeno de la danza, espacio y tiempo se entrelazan en el movimiento corporal. Desde el ejemplo de: “mi cuerpo siempre está junto a mí”, Alarcón mantiene que es en base a la característica de la danza como automovimiento de mi cuerpo por la cual el tiempo, reflejado en el adverbio “siempre” y el espacio, hecho desde la locución preposicional “junto a”, coexisten en una doble estructura temporal que versa entre constante y cambiante durante el desarrollo de la danza. De esta forma, la memoria corporal es invertida en la medida en que se basa en recordar una sensación del cuerpo que acumulo en el pasado. Es decir, en la medida en que estriba entre la memoria cinestésica de Sheets-Johnstone y los “cuerpos habitualizados” a ciertas tendencias o dinámicas, la memoria corporal solo es

⁴² Elizabeth Behnke, 2003, “3. Description”, pp. 43-49.

⁴³ En el texto original se lee: “and it is above all a form based on inwardly sensing movement rather than surveying it from the outside as a spectacle offered to a viewer”. *Ibid.* p. 41.

referida al cuerpo como Leib. Lo que pone de manifiesto la doble dimensión del cuerpo individual: el “yo trascendental” —tomando, según la autora, trascendentalidad como el más acá— y el “yo corporal”. Sin embargo, la distinción Leib-Körper no es llevada al extremo como dicotómicos, sino que, en la línea de lo expuesto en *Lo visible y lo invisible* de Merleau-Ponty, el cuerpo estriba entre ser propio y ser objeto. Esto lo ejemplifica a la perfección el Contacto-Improvisación que, según la autora, al catalogar al cuerpo como activo y pasivo, demandante y responsivo, pone al cuerpo necesariamente bajo la determinación Leib-Körper para desarrollar la lógica del movimiento. En estos términos, la danza improvisación trata de una “sorpresa reflexiva” en tanto que aborda el tiempo como encarnado en un continuo presente, donde el archivo cinestésico que mi cuerpo posee es trabajado desde el cuerpo vivido —dándose el carácter reflexivo desde esta vivencia en primera persona—.

No obstante, el planteamiento de Alarcón no se posibilitaría si no tomara la fenomenología activa de Natalie Depraz —autora de obras como *On Becoming Aware. A Pragmatics of Experiences* (2003) —, la cual realiza un giro pragmatista en esta vuelta a la fenomenología donde intenta llevar la epojé, o epochè⁴⁴ husserliana a la cercanía personal —ella habla de abordarlo desde la primera persona del singular—. Para ello, mediante talleres basados en una metodología concreta, lleva a desmontar las mitificaciones y afirmaciones de la experiencia misma⁴⁵, realizando la propuesta husserliana en una dimensión personal y práctica. Basada en la movilidad de la antinomia entre “atención” y “sorpresa”, Depraz plantea la necesidad de una frente a la otra en la experiencia cotidiana. Poniendo el ejemplo de cómo la atención funciona posibilitando la sorpresa y esta es la que pone de manifiesto la focalización de nuestra percepción indica que, para llevar a cabo el método husserliano, habría que saber jugar con estos dos aspectos de manera que, al dar cuenta de un aspecto concreto, ponga la atención para redireccionarlo y me mantenga en la apertura que me permita la novedad de las posibilidades que estuviesen porvenir. Si bien Depraz habla de este método para la

⁴⁴ La autora mantiene la traducción en francés de epojé o epoché.

⁴⁵ El método por el que se consigue esto queda explicado en un artículo titulado “An Experimental Phenomenology of Novetty: The Dynamic Antinomy of Attention and Surprise”, donde detalla el proceso de epojé encarnada que defiende en la obra *On Becoming Aware. A Pragmatics of Experiences*, publicada en 2003 en colaboración con Francisco. J. Valera y Pierre Vermersch. Véase Natalie Depraz. “An Experimental Phenomenology of Novetty: The Dynamic Antinomy and Surprise”. *Constructivist Foundations*, vol. 8, 2013, pp. 280-287.

lectura y escritura de la filosofía, como una forma de salir del estadio conceptual propio de la academia y desarrollar una fenomenología experiencial, Alarcón lo incorpora a sus estudios de danza para analizar la corporalidad del bailarín.

En estos términos es en los que la fenomenología de la danza se atreve a tratar al cuerpo como reflexivo o creador de vida particular en el despliegue de prácticas como el Contacto-Improvisación. Precisamente es esta vuelta a la fenomenología la que defenderemos en el siguiente punto donde, desde las aportaciones de Merleau-Ponty a los estudios actuales sobre danza, realizaremos un acercamiento más profundo a la filosofía de este autor francés y su anclaje en la práctica de danza posmoderna que nos repercute.

4. DISCUSIÓN Y POSICIONAMIENTO.

En el siguiente punto realizaremos un acercamiento más detallado al Contacto-Improvisación desde la fenomenología existencialista de Merleau-Ponty. En consecuencia, introduciremos los aspectos fundamentales que se tratan en la relación entre ambos para, posteriormente, abordar la configuración del cuerpo del CI y las problemáticas que manifiesta respecto del abordaje fenomenológico. Con ello perseguimos el propósito de, por un lado, ver la explicitación y adecuación de la fenomenología del autor francés en danzas como el Contacto-Improvisación y, por otro lado, atender a cómo la última etapa de sus escritos (la ontológica) ofrece la posibilidad de entender la creación de sentido desde el cuerpo danzante.

4.1 Merleau-Ponty y el Contacto-Improvisación.

Como hemos expuesto en puntos anteriores, Merleau-Ponty ha sido un referente dentro de la filosofía de la danza debido a sus tesis sobre el cuerpo. Por ende, actualmente ya no solo se reflexiona sobre el cuerpo del bailarín y sus capacidades, sino que se recogen las propuestas fenomenológicas del autor para realizar un acercamiento al fenómeno de danzas como el Contacto-Improvisación. Esta técnica posmoderna puede considerarse, como se ha mostrado en el apartado dedicado al “Estado Actual”, como una explicitación de ciertos aspectos de su filosofía. Dicha semejanza ha sido recogida por estudiosas de la danza como Elizabeth Behnke, Cynthia J. Novack, Mónica Alarcón, López-Sáenz o Magda Polo Pujadas, entre otras.

El acercamiento primordial que los estudios de danza realizan entre Contacto-Improvisación y la filosofía de Merleau-Ponty gira en torno a la explicitación de la doble dimensión corporal [Leib-Körper] que en ambos se manifiesta. Respecto a esto, Magda Polo Pujadas en *Pensar la danza, pensar el cuerpo*⁴⁶ expone:

“La filosofía de Merleau-Ponty considera al hombre conciencia situada en el mundo. Como «ser en el mundo», el hombre se va forjando en su existir. De esto se deduce que los elementos tangenciales para la definición de su epistemología son el cuerpo, el espacio y el movimiento. Estos elementos, junto con el tiempo, son los que relacionan la filosofía de la percepción con la concepción de *contact improvisation* de Steve Paxton, por ejemplo. Las aportaciones de Paxton, en la década de los setenta, sitúan el cuerpo en un lugar pragmático; el cuerpo deviene un fenómeno en el que se estructura una dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo. [...] El cuerpo, todo él, es visible y vidente.”⁴⁷

De esta forma, el Contacto-Improvisación (CI) hace explícita la dialéctica del pensamiento merleau-pontiano, donde el cuerpo estriba entre Körper y Leib como resultado de la doble dimensión ontológica y corporal que se ha expuesto con anterioridad⁴⁸. El CI reconoce la capacidad del cuerpo para situarse ante el otro cuerpo como activo y, por tanto, como emisor de una respuesta, o como pasivo y, por ende, como objeto de demanda⁴⁹. Lo que supone que el flujo del movimiento, bajo la dinámica de dichas concepciones corporales, ponga de manifiesto, también, el carácter del entrelazo entre ambas —que las sitúa, como expone Merleau-Ponty, como una única forma de existir, a diferencia de pretender un dualismo—. Respecto a esto, Elizabeth Behnke en “Contact Improvisation and the lived world” (2003) expone cómo el movimiento continuado del Contacto-Improvisación se da en un proceso que no es activo o pasivo —es decir, no se entienden de forma contrapuesta y diferencial—. El cuerpo del CI, al explicitar el quiasmo de Merleau-Ponty, entendería el movimiento como una combinación entre la “conciencia interna” y la capacidad de respuesta al otro desde el

⁴⁶Magda Polo Pujadas. “Pensar la danza, pensar el cuerpo” en *Filosofía de la danza*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona, 2015, pp. 13-36.

⁴⁷ *Ibid.* p. 22.

⁴⁸ Váyase a “Antecedentes”, pp.13- 17.

⁴⁹ Para concretar este tema v. Paxton, S (1987). “Improvisation is...” en *Contact Quarterly*, vol. XII, nº 2. pp. 15-20. Recuperado de: <https://contactquarterly.com/index.php> [Última consulta el 14 de junio de 2021]

cuerpo receptivo. Así, Behnke mantiene que el cuerpo receptivo no es pasivo, sino que se mantiene activo en su escucha⁵⁰, por lo que el cuerpo en esta técnica “es tanto un cuerpo interkinestésico como individual”⁵¹. Siguiendo esto, Mónica Alarcón aborda el poder del quiasmo merleau-pontiano en el CI al defender que la pasividad del cuerpo no se da en su totalidad, pues todos los cuerpos dentro del Contacto-Improvisación están activos en la medida en que están abiertos, preparados, para el curso del movimiento que surge de su contacto con el otro cuerpo —respecto de esto, consideramos que solo podría catalogarse al cuerpo como pasivo cuando este entrega su peso a la gravedad de forma total; esto es, de forma que el otro cuerpo en contacto sea el que modifique mis movimientos.⁵²—Por ello, la autora en “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en la danza” (2015) detalla cómo en el CI el cuerpo del otro es fácilmente reducido a Körper, a cuerpo objeto. Mientras, el propio es experimentado como un cuerpo vivido, como Leib, realizando el “yo puedo” que Merleau-Ponty defiende en la *Fenomenología de la percepción* frente al “yo pienso” cartesiano.

Así, en el desarrollo de la técnica de danza posmoderna se presenta la problemática que, tal y como narra Cynthia Novack en *Sharing the Dance. Contact Improvisation and American Culture* (1990) desde una experiencia personal, hace que al cuerpo principiante le cueste mantenerse abierto a esta dialéctica que se genera a propósito del devenir del movimiento. Dicho problema lo plasma la autora al explicar que, cuando entró en contacto con otro bailarín, le fue difícil abandonar la conciencia del cambio, entendida en este caso como una conciencia puramente racional, que no encarnada en la línea de Merleau-Ponty. Pero, entregada al tacto y al peso suyo y del compañero, logró experimentar períodos de un flujo de movimiento sin esfuerzo, sin ser pasivo ni sentirse activamente en control —logró concebirse como Leib entregado al contacto y la gravedad—. Por ello, expone que consiguió realizar la premisa esencial del CI de dejar que la danza tome el control de los cuerpos, entregándose al movimiento

⁵⁰ Concepto definido en la página 12 de este escrito.

⁵¹ En el texto original leemos: “the CI body is as much an interkinaesthetic body as an individual one”, Elizabeth Behnke, 2003, p. 42.

⁵² Como ejemplo véase el siguiente video donde un dúo (compuesto por Justine Berthillot y Frederi Vernier) muestra con claridad los roles de pasividad y actividad de los que hablamos. Kan Özer, “Justine Berthillot & Frederi Vernier”, Canal Kan Özer, 27 de noviembre de 2017, Archivo de video YouTube: <https://youtu.be/GbPc9diqO1M> [Última consulta el 15 de junio de 2021]

donde “la sensación de "guiarse por el punto de contacto" con mi pareja ajustó la descripción de "permitir que la danza suceda"”⁵³.

Esta cuestión pone de manifiesto, al menos, una problemática principal respecto de la filosofía fenomenológica: la articulación de la intencionalidad. Por ello, tras el despliegue fenomenológico del cuerpo en el Contacto-Improvisación, atenderemos a esta cuestión desde la filosofía de Merleau-Ponty.



Fig. 6. *Dany Lepkoff y Scott Jones (1975) Fotografía de Beatriz Schiller.*

⁵³ Cynthia Novack, 1990, p. 152.

4.2 El cuerpo del Contacto-Improvisación.

Desde los diferentes estudios realizados por las fenomenólogas de la danza, vemos que el acercamiento al cuerpo en el Contacto-Improvisación es fundamental. Esto se debe a la peculiar configuración de la percepción que se gesta durante esta técnica posmoderna. Por ende, atenderemos a las principales características que el cuerpo del bailarín en el Contacto-Improvisación, conocido como *contacter*, presenta durante el desarrollo de la danza.

El cuerpo del *contacter* se caracteriza por entrenarse para desarrollar una predisposición al descontrol y la desorientación. Esta tarea se realiza a través de distintos ejercicios para poder alcanzar la soltura en la danza de la improvisación y el contacto. Algunos de los ejercicios que se practican son los “staud”, ya nombrados en apartados anteriores, o “surfing”⁵⁴. Este último consiste en trabajar el intercambio de pesos, el diálogo entre los cuerpos receptores y activos o la entrada al suelo y al otro cuerpo mediante de rodadas por el suelo. En el caso de realizarse en dúo un cuerpo se sitúa debajo de otro aportándole el soporte y el desplazamiento (fig. 7).



Fig. 7. Kristen Wilson y Pam Shwartzberg practicando "surfing", 1988

⁵⁴ V. Cynthia Novack, *op.cit.*, “Learning Contact Improvisation” en *Experiencing the Body*, pp. 150-158.

Además, el trabajo individual que debe realizarse para situarse abierto (esto es, entregado al movimiento aparentemente autónomo en el CI) es realizado desde ejercicios como los “choques frontales”, basados en desplazamientos por el espacio donde, al encontrarse varios cuerpos, saltan y chocan en el aire (fig. 8). De esta manera se empieza a trabajar la resolución del cuerpo a la hora de entrar al suelo y la disposición ante lo aleatorio de no saber con quién te encontrarás o cómo chocarás. En la fotografía mostrada a continuación podemos ver cómo los representantes principales del Contacto-Improvisación llevaban a cabo esta práctica para intentar establecer la premisa “dejar que la danza suceda”, expuesta así por Cynthia Novack, donde se intenta erradicar el control sobre el movimiento, postura contraria al dominio de la danza coreográfica.

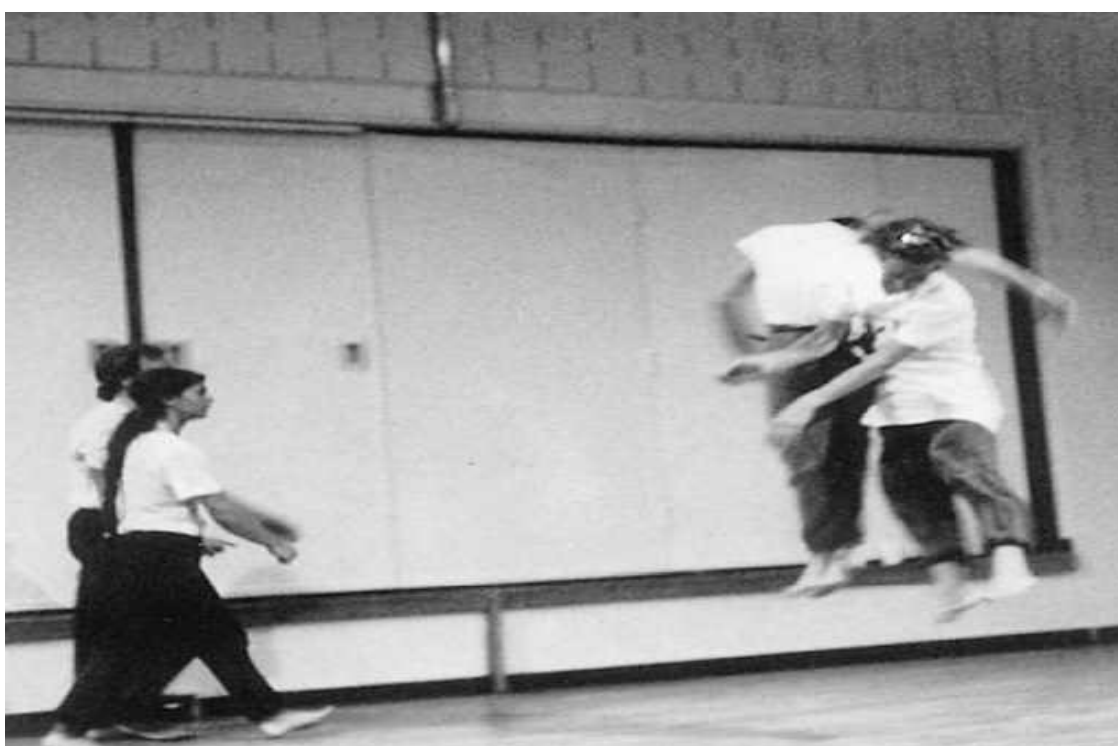


Fig. 8. "Letting the dance happen". Julyen Hamilton, Nancy Stark Smith, Andrew Harwood y Kirstie Simson, 1985.

Adentrados, desde estas técnicas, a una dinámica donde el cuerpo está predispuesto al cambio continuo, la desorientación se manifiesta como la principal característica que diferencia al cuerpo del CI de otro cuerpo danzante.

4.2.1 La desorientación.

“La posición de un nivel es el olvido de esta contingencia (la del cuerpo),
y el espacio está asentado sobre nuestra facticidad”

Merleau-Ponty. *Fenomenología de la percepción*, p. 269

En la descripción fenomenológica del Contacto-Improvisación realizada por autoras como Elizabeth Behnke, la desorientación supone un punto principal en la particularidad de la configuración perceptiva del cuerpo del *contacter*. Tomando el tacto como foco perceptivo principal, el Contacto-Improvisación desarrolla una experiencia que toma como punto orientativo el exterior. Es decir, guiándose por el contacto con el otro cuerpo, el cuerpo del bailarín en el CI experimenta una desorientación espacial a consecuencia de colocar el peso del cuerpo propio en otros cuerpos en constante cambio⁵⁵. Desde esta particularidad, la relación normativa con la gravedad se ve reformulada. Tomando la tesis sobre el arriba y el debajo de Merleau-Ponty⁵⁶, donde explica la interrelación entre la conciencia corporal, la mirada y la constitución del nivel espacial, veremos cómo el Contacto-Improvisación desarrolla un cuerpo explícitamente contingente.

Merleau-Ponty, en la *Fenomenología de la percepción*, explica cómo la visión es el sentido capaz de darle cohesión a mi cuerpo efectivo y mi cuerpo virtual⁵⁷. Las concepciones del arriba y el abajo como ejes esenciales en la orientación espacial suponen, para el autor, un imposible perceptivo puesto que el espacio en sí no se puede habitar corporalmente, dado que no es más que una adecuación entre mi conciencia corporal y mi experiencia del cuerpo perceptivo. Por ello, el papel de la visión es fundamental, porque interviene en la síntesis para el desarrollo de una conciencia corporal donde las intenciones motrices y el cuerpo perceptivo, es decir, el cuerpo efectivo y el virtual, coinciden. Mediante la visión también se constituye el ser de la cosa, en la medida en que el ser de algo es un ser-para-la-mirada, ya que la significación que se adquiere de una cara, por ejemplo, depende de cómo la veo⁵⁸. Esto desemboca en la importancia de la visión al unir, para la conciencia, los contenidos sensoriales y perceptivos. Consecuentemente, la alteración de los niveles espaciales no solo causa

⁵⁵ Así lo expone Elizabeth Behnke para mostrar la diferencia entre la experiencia interna y externa del bailarín de Contacto-Improvisación. Elizabeth Behnke, *op. cit*, p. 40.

⁵⁶ Merleau-Ponty, 1994, “El arriba y el abajo” en “El espacio”, *Segunda Parte: El mundo percibido*, pp. 259-270.

⁵⁷ El cuerpo virtual supondría el cuerpo de la conciencia el cual, a través de una reunión de sensaciones percibidas, crea un mapa corporal virtual, que debe coincidir con el efectivo para que algo se consolide. *Ibid.* p. 265.

⁵⁸ Merleau-Ponty pone el ejemplo sobre cómo cambia la percepción de una cara al darle la vuelta. Si me encuentro tumbado y veo una cara al revés me es extraña. Capto las partes separadas para, luego, darles una síntesis que no es la que posee la cara en estado normal. *Ibid.* p. 268.

inestabilidad intelectual, sino vértigo físico, mostrando la contingencia propia del ser humano.

Dar cuenta de esta contingencia es lo que consideramos que realiza el Contacto-Improvisación desde la desorientación espacial. Al poner el foco en el desarrollo de la experiencia interna, la escucha de mis cambios corporales y los del otro cuerpo ocupan el centro de la atención. Por lo que la importancia de la desorientación espacial se comprenderá desde la conciencia desarrollada en esta práctica, determinada por Behnke como una conciencia cinestésica del cuerpo y del exterior.⁵⁹ Desde Husserl, el concepto de cinestesia llega a los estudios de danza como una conciencia que no acoge únicamente el contenido de mi cuerpo en movimiento, sino que es en sí misma una “conciencia o subjetividad capaz de moverse”⁶⁰. La conciencia cinestésica de Husserl, según Behnke, acoge un margen de libertad en la medida en que necesita de “movimientos vividos”⁶¹ para desplegar los sistemas cinestésicos, limitados por su constitución. Por ejemplo, sé que mi cabeza no puede dar un giro de 360 grados. Pero la capacidad que tiene mi torso para acompañar a la cabeza y a los ojos a la hora de girarme para ver algo, así como la reversibilidad de volver a la postura erguida o torcerme hacia el otro lado, proporcionan cierta libertad de movimiento que Elizabeth Behnke le atribuye únicamente al movimiento vivido de la conciencia cinestésica. Desde esta conciencia, propia del “cuerpo-constituyente” de Landgrebe, es sencillo comprender la encarnación de la persona que Husserl propone frente a la concepción naturalista del cuerpo⁶². Esta encarnación es propia de la vida cotidiana y social desarrollada en el “mundo de vida” [Lebenswelt] y el mundo cultural. En este contexto damos con personas encarnadas de forma particular (personas ansiosas o tranquilas, por ejemplo) que nos llegan como tal, y no como objetos, por lo que sería esta encarnación la que constituye el mundo social y

⁵⁹ Elizabeth Behnke, 2003, pp. 43-49.

⁶⁰ Elizabeth Behnke habla del concepto de cinestesia husserliano desde su predecesor, Ludwig Landgrebe. El autor habla de *cuerpo-constituido* y *cuerpo-constituyente*, entendiendo aquel como un cuerpo que experimento y este como un cuerpo por el que experimento. Así, la autora habla de la cinestesia de Husserl como una conciencia que se sitúa en el cuerpo como movimiento, y no como una conciencia estática. V. Elizabeth Behnke. “Husserl’s Phenomenology of Embodiment”. *Internet Encyclopedia of Philosophy*, 2011. Recuperado de: <http://www.iep.utm.edu/husspemb/> [Última consulta el 19 de junio de 2021]

⁶¹ Estos son los movimientos independientes en su acción.

⁶² Edmund Husserl. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: Fondo de Cultura Económica, 2014.

cultural. No obstante, tanto la actitud naturalista como la personal encarnada, dirá Behnke, se muestran reunidas en Husserl en una actitud global conocida como la “actitud natural”. Esta supone la actitud cotidiana en la que nos mostramos ante las cosas y los otros, sin una reflexión que dé cuenta de su existencia, y que, según el autor, conforma la actitud constante de la vida en el mundo y la que pone de manifiesto la encarnación de mi actitud.

A consecuencia de esto, Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción* denomina la conciencia como encarnada al situar mi ser en el cuerpo. Al ser mi cuerpo, el yo —como unidad de la subjetividad— es cuerpo y, por ende, el ser de la subjetividad es corporal⁶³. Así, la conciencia cinestésica husserliana sirve de inspiración y antecesora de la concepción de conciencia encarnada del autor francés y ambas le sirven a la explicación del Contacto-Improvisación para describir la conciencia que se despliega en su práctica. Pero, al darse en un entorno junto a otros *contacters*, la conciencia cinestésica que le permite al cuerpo del CI saberse en movimiento debe formularse en un conjunto adherido que Behnke llamará “conciencia interkinésica”⁶⁴. Al focalizar la atención en la sensación del movimiento interno, el CI desarrolla a través de su ejecución una

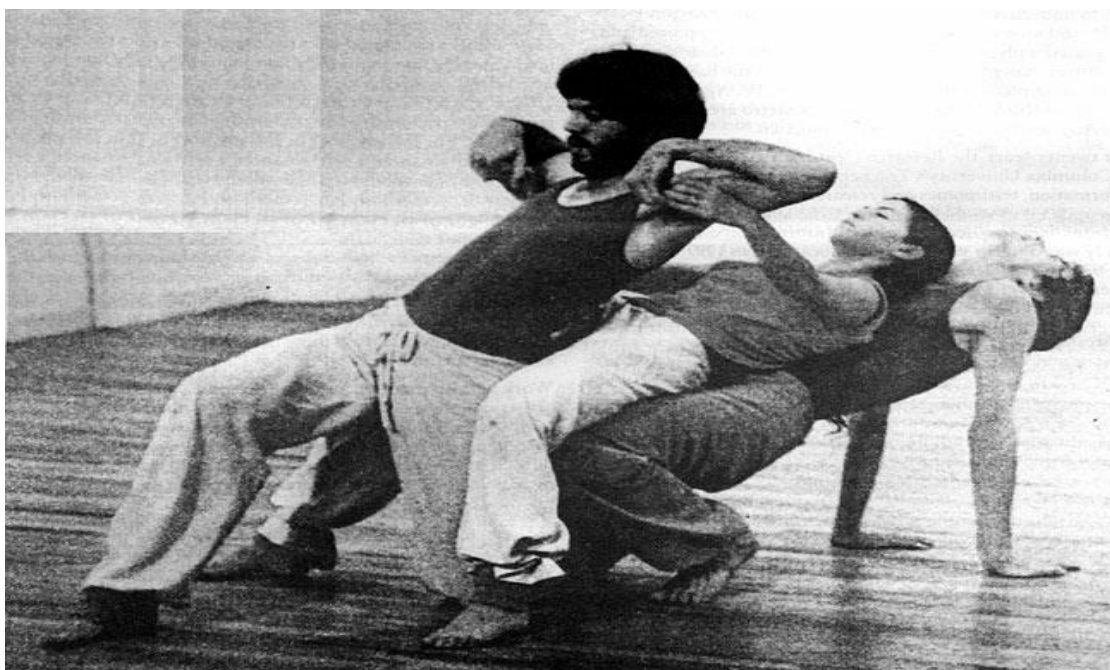


Fig. 9. John LeFan, Nancy Stark Smith y James Tyler en Mariposa Studio, 1978

⁶³ Así lo explica Esteban A. García en “La encarnación de la conciencia en la filosofía de Merleau-Ponty y sus consecuencias respecto de la concepción moderna del sujeto”. *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol. 24, n° 2, 2005, p. 206.

⁶⁴ Elizabeth Behnke, 2003, p. 49.

conciencia que, desde la husserliana, contiene las sensaciones de los cuerpos con los que me encuentro, y no únicamente las pertenecientes al cuerpo propio. La conciencia interkinésica surge, entonces, de la constante interacción con los otros, permitiéndome desarrollar la escucha corporal y la entrega de mi peso al cuerpo externo para desarrollar el movimiento. Esta particularidad de la conciencia del *contacter* es configurada dentro de la conciencia cinestésica, junto con la autonomía cinestésica que Behnke recoge de Husserl, permitiendo una coexistencia de ambas para poder ejecutar el Contacto-Improvisación de la forma que es requerida⁶⁵, estribando entre pasivo y activo, y estando abierto al devenir del movimiento.

En estos términos es en los que la conciencia del bailarín del CI le permite percibir y adherir los datos sensitivos externos, suponiendo, además, el rasgo fundamental y principal para descuidar el entorno. La mirada, como hemos visto en la tesis de Merleau-Ponty sobre el arriba y el abajo, sería la encargada de unificar los datos sensitivos para orientarse espacialmente. En el Contacto-Improvisación la mirada únicamente interviene, tal y como la describe el autor, en momentos donde salgo del curso del movimiento o busco entrar a algún cuerpo. Así, la mirada queda renegada a un puesto de auxiliar, por lo que la síntesis orientativa no se realiza sino en casos necesarios. Además, el esquema perceptivo del CI proviene del tacto suponiendo que, al contrario de la distancia que requiere la visión, mi acción desarrolle la percepción desde una cercanía necesaria que manifiesta el límite corporal,⁶⁶ lo que hace del cuerpo del Contacto-Improvisación un cuerpo limitante y limitado.

Debido a este esquema perceptivo, el Contacto-Improvisación desarrolla una acción desorientada donde el curso del movimiento explicita la conciencia encarnada, mientras que el devenir constante de ese “dejar que la danza suceda” manifiesta la contingencia, el desequilibrio y el vértigo, al estilo de Merleau-Ponty, a consecuencia de reformular la posición de nivel espacial constituida por otra distinta, que mantiene al cuerpo pendiente del ahora constante.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ Behnke habla del límite que manifiesta la percepción táctil al encontrarse un cuerpo con otro. *Ibid.* pp. 47-48.



Fig. 10. *Andrew Harwood sobre Nancy Stark Smith*

4.3 El problema de la intencionalidad.

El cuerpo del *contacter*, como se ha explicado anteriormente, se mantiene desorientado y en un constante “ahora” —actitud propia de la temporalidad de la improvisación⁶⁷— que “desajusta el estado corporal, el ser-sujeto cotidiano”⁶⁸. Esta apertura al devenir requiere, según defienden los practicantes del CI, de un abandono de la intencionalidad que resulta problemática, incluso curiosa, para la explicación fenomenológica de la técnica posmoderna.

Tal y como lo explica Luisa Paz Rodríguez Suárez en “Del ‘Lebenswelt’ a la ‘Weltbildung’: La experiencia antepredicativa. Heidegger en Merleau-Ponty”, es desde la concepción del mundo como *Lebenswelt* de Husserl que Merleau-Ponty desarrolla su percepción⁶⁹. Sin embargo, el impulso para ir más allá de esta concepción, así como de la intencionalidad de su antecesor, es consecuencia de la clara influencia de Heidegger en el pensamiento del francés. Las aportaciones a la propuesta fenomenológica de Husserl que Heidegger realiza al incorporar la constitución del ser como ser-en-el-mundo, hace que Merleau-Ponty tome el giro heideggeriano para incorporar su “cuerpo propio” como un cuerpo en el mundo⁷⁰. De esta manera, al estar ya en el mundo —dado que, en la línea de Heidegger, Merleau-Ponty establece que mi cuerpo propio es un cuerpo situado siempre en el mundo—, dirá Rodríguez Suárez que es en la medida en que soy en-el-mundo que soy también sentido, pues mi correspondencia al mundo no es entendida en términos objetivos, sino como una continua comprensión de este ser-en-el-mundo⁷¹.

⁶⁷ Véase Mónica Alarcón. “La espacialidad del tiempo: corporalidad y espacialidad en danza”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, núm. 106, 2015, pp. 113- 147.

⁶⁸ Mariela Singer. “El cuerpo del contacto improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza”. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2013, p. 13.

⁶⁹ Luisa Paz Rodríguez Suárez. “Del ‘Lebenswelt’ a la ‘Weltbildung’: la experiencia antepredicativa. Heidegger en Merleau-Ponty”. *CONVIVIUM*, [en línea], Núm. 25, 2012, p. 148. Consultado en: <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/272774> [Última consulta el 22 de junio de 2021]

⁷⁰ Las referencias a Heidegger son claras en la tercera parte de la *Fenomenología de la percepción* titulada “El ser-para-sí y el ser-del-mundo”, y en sus obras póstumas *Lo visible y lo invisible* y *La Prosa del mundo*.

⁷¹ Rodríguez Suárez, *op.cit.*, p. 155.

En este contexto, Merleau-Ponty desde la última parte de la *Fenomenología de la percepción*, trata el ser-en-el-mundo como “ser ex-tácito”⁷², un ser que no puede dejar de direccionarse hacia el mundo. Por lo que, como explica Mariela Singer, formar parte del mundo y expresarse en él lleva en sí una intencionalidad, aunque no necesariamente esta debe implicar un carácter consciente y racional. A propósito de esto, la autora plantea cómo Merleau-Ponty recoge de Husserl la “intencionalidad operante” [*Fungierende Intentionalität*] para, a diferencia de la “intencionalidad teórica”, desenvolverse desde el cuerpo propio sin atender a contenidos racionales. En palabras del autor, para llevar a cabo la unidad natural y antepredicativa del mundo y la vida⁷³, donde se requiere una aperturidad de la conciencia para que pueda constituirse como operación, como el “yo puedo” que él mismo defiende. No obstante, en *La prosa del mundo*, el autor reformula ciertos aspectos de su *Fenomenología de la percepción* para salvarse de la filosofía de la conciencia a la que siguió ligado en esta obra de 1945. Esta autocrítica lo lleva a hablar de “intencionalidad latente” como una intencionalidad interior al ser, es decir, que está anclada a las condiciones del mundo y es creativa en la medida en que atiende a lo oculto, lo invisible⁷⁴. Desde la influencia de Heidegger, las obras póstumas de Merleau-Ponty tratan la intencionalidad ya no como operante, puesto que esta sigue anclada al esquema sujeto-objeto de la filosofía de la conciencia, sino como una intencionalidad propia de mi estar en el mundo y ser parte de él. La “intencionalidad latente” sería entendida como una tendencia natural de mi cuerpo al formar parte del mundo y participar en su constitución, así como este participa en la constitución del cuerpo debido al entrelazo o quiasmo.

Atendiendo a esta definición tomaremos como falsa la premisa del Contacto-Improvisación de abandonar la intencionalidad. Así, en la medida en que intencionalidad se define como una acción volitiva, no existe intencionalidad en el CI. Pero, al acoger la definición de “intencionalidad operante” y su reformulación en “intencionalidad latente”, la filosofía de Merleau-Ponty sirve para explicar cómo la aperturidad e indeterminación del movimiento de esta técnica de danza contiene una intencionalidad que no versa en

⁷² Así lo explica Mariela Singer, 2013, p. 13.

⁷³ Merleau-Ponty, 1994, p. XIII

⁷⁴ En esta última parte de sus escritos, según explica Benito Arias García, Merleau-Ponty atiende al intento husserliano de tomar fenomenológicamente a las vivencias más oscuras. Lo que lo lleva a hablar en sus obras póstumas de este parte oculta del mundo y de las significaciones que en él se encuentran. Benito Arias García. “La intencionalidad operante de Merleau-Ponty” en *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. II, 1997, pp. 5-25.

términos racionales, sino que se instaura como “la intencionalidad operante de mi cuerpo”⁷⁵. Singer establece que lo que se erradica con la premisa del CI no es la intencionalidad, ya que esta puede funcionar como lo hace en la propuesta merleau-pontiana, sino la necesidad de la intencionalidad racional y volitiva de ajustarse continuamente a lo que sucede. Tal y como explica la autora, lo que el Contacto-Improvisación “elimina no es la intención –su ir hacia el mundo- sino el esfuerzo por ajustarla –ajustarse- a cualquier forma fijada en un pasado o planificada para el futuro.”⁷⁶



Fig. 11. *Steve Paxton y Curt Siddall, 1976*

⁷⁵ Mariela Singer, *op.cit.* p. 14.

⁷⁶ *Ibid.*

4.4 La creación de sentido.

Los distintos planteamientos que ofrecen una perspectiva estética en la filosofía de Merleau-Ponty, así como las múltiples referencias que el autor hace a la creación artística, tienen como resultado que podamos tratar en este punto la creación de sentido desde el arte, concretamente desde el Contacto-Improvisación. Será gracias a la reformulación del cuerpo en los escritos de carácter más ontológico del autor — tomaremos de estos *Lo visible y lo invisible* y *La prosa del mundo*—, donde el centro de la investigación se torna hacia el origen del sentido y su articulación. En esta etapa, el cuerpo vivido adquiere como carácter esencial la expresividad que, al declarar el filósofo la unión entre cuerpo y mundo como inevitable, posibilita la creación de un mundo en tanto que este es resultado del entramado de significaciones que mi cuerpo y el mundo generan. Muñoz Moreno, respecto al carácter originario que tiene mi cuerpo en el fenómeno de la expresión, dice: “El cuerpo es el lugar, la actualidad del fenómeno de expresión, de la intensión expresiva en que consiste el hombre.”⁷⁷ En su tesis, donde plantea los aspectos estéticos de la filosofía del francés, la autora trata el tema de la expresión y el sentido como fundamentales en el pensamiento merleau-pontiano. Así, mediante la explicación del origen del sentido del mundo, Muñoz Moreno apunta cómo el cuerpo en Merleau-Ponty posee la capacidad de aportar sentido a objetos naturales y culturales. Por lo que, en la medida en que la percepción es ya expresión —tal y como explicábamos en antecedentes respecto de la postura de Merleau-Ponty en las dos obras póstumas que nos repercuten— mi ser-en-el-mundo posee una expresión originaria que se conecta con las significaciones del mundo y los objetos, tanto en su carácter visible como invisible⁷⁸, aportándole la capacidad de creación. Esta, en la ontología de Merleau-Ponty siguiendo la línea de lo expuesto por Muñoz Moreno, trataría de captar “las voces del silencio”⁷⁹, es decir, se basaría en visibilizar las significaciones que se encuentran ocultas bajo las visibles en los objetos, poniendo de manifiesto “el sentido de la existencia que pasa inadvertido en la vida cotidiana”⁸⁰. Respecto al origen de la creación,

⁷⁷ Asunción Muñoz Moreno, 1989-1990, p. 469.

⁷⁸ Como se ha explicado anteriormente, Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* habla sobre cómo el mundo, los objetos y mi cuerpo se constituyen gracias a un anverso y un reverso, una visibilidad e invisibilidad, que propician todas las relaciones y significaciones generadas en la interacción con el mundo.

⁷⁹ Asunción Muñoz Moreno, *op.cit.*, p. 471.

⁸⁰ *Ibid.* p. 475.

en *La prosa del mundo*, Merleau-Ponty mantiene que la fundación de la labor simbólica está ligada a la institución del cuerpo, rasgo que lleva a la autora a defender que, en la filosofía de este, el uso del cuerpo es ya expresión primordial pues, previo a la palabra instaurada, funcionan una serie de gestos y articulaciones expresivas que emanan del cuerpo vivido. En las referencias a las artes que el autor realiza, ya desde la *Fenomenología de la percepción* defiende la necesidad de que las expresiones artísticas digan algo, que posean una significación nueva o reformulada del mundo, para crearse su público⁸¹. Por lo que la creación desde el verdadero arte —este es el que aporta una nueva significación— solo puede tomarse en términos de “génesis de sentido”⁸².

Este panorama teórico es el que, creemos, recoge Elizabeth Behnke pues, en su artículo de 2003 “Contact, Improvisation and the lived world”, toma al cuerpo en el entorno del Contacto-Improvisación como un ser-posibilidad del ser humano que instaaura y constituye un estilo particular de vida que experimenta el mundo. Lo que supone que la técnica de danza posmoderna, el CI, constituya para la autora una práctica que recorre un horizonte de posibilidades, abriendo un mundo y trabajando en él desde la experiencia vivida de elementos como la gravitación o el suelo. Consecuentemente, el Contacto-Improvisación desarrolla su expresión hacia el mundo de una forma propia, visibilizando significaciones que, desde la actitud natural o cotidiana, permanecen ocultas. Pero la capacidad creadora desde el cuerpo no es inalterable ya que, a consecuencia del entrelazamiento entre el cuerpo y el mundo que manifiesta Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible*, el cuerpo del bailarín sufre cambios en la medida en que es un cuerpo natural que participa en el sentido del mundo. Laurence Louppe en *Poética de la danza contemporánea* (2011) pone de manifiesto el poder del discurso en las concepciones corporales en la danza⁸³ para explicar que será en base a la designación que haga del cuerpo que la representación de este se torne hacia una forma u otra, que exista una variación en su concepción. Literalmente la autora expone que “[...] los distintos discursos sobre el cuerpo de las prácticas somáticas generan asimismo

⁸¹ La cita donde Merleau-Ponty afirma esto ha sido ya expuesta en una nota al pie de la página 15.

⁸² Este término es utilizado debido a la influencia de Husserl y Heidegger en su pensamiento. Respecto de este último, para atender a cómo articula Merleau-Ponty a Heidegger en este aspecto cf. Rodríguez Suárez, 2012.

⁸³ Laurence Louppe. *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011, pp. 397-398.

representaciones de cuerpos.”⁸⁴ Respecto al Contacto-Improvisación Louppe apunta que la concepción corporal es, principalmente, una concepción común, pues mi cuerpo es cuerpo-con-otro-cuerpo y se concibe en la extensión que, desde el propio, se realiza en el otro. Así, el cuerpo del CI no está nunca acabado, no es perfecto y hegemónico, sino que se mantiene en una construcción constante que deja abierta la creación de sentido y, en mi relación con las significaciones del entorno creado, las distintas concepciones corporales que puedan surgir de esta continua “reflexividad”⁸⁵.



Fig. 12. Nita Little y Steve Paxton, 1977.

⁸⁴ *Ibid.* p. 397.

⁸⁵ El uso del término “reflexividad” es usado por Elizabeth Behnke (2003) para denominar la capacidad del cuerpo en el Contacto-Improvisación de mantenerse sin objetivación alguna, en una continua búsqueda y constitución de sí y de la comprensión del entorno y del otro.

5. CONCLUSIÓN Y VÍAS ABIERTAS.

De lo expuesto en este trabajo quedan numerosas vías abiertas que tratar en base a la fenomenología de la danza y, en concreto, al cuerpo creativo y expresivo. En el punto anterior, concluimos que es gracias a la capacidad creadora del cuerpo como ser-expresivo que defiende Merleau-Ponty que los mensajes y, en última instancia, el sentido transmitido desde el cuerpo danzante, varían en la medida en que lo hacen las significaciones del mundo debido al entrelazamiento que pone de relieve una relación bidireccional entre mi cuerpo y el mundo en el que me sitúo⁸⁶. Una de las cuestiones que quedan abiertas es el problema de la intencionalidad en entornos generados de las prácticas del Contacto-Improvisación. Entrados en el siglo XXI, la danza (como el resto de las artes) mantiene una relación interdisciplinar con otras manifestaciones artísticas, así como con otros medios de representación que no son, necesariamente, el tradicional⁸⁷. Actualmente la representación de la danza se lleva a medios virtuales, dando lugar a lo que conocemos como “videodanza”. Respecto de su definición, Hayde Lachino y Nayeli Benhumea, en *Videodanza. De la escena a la pantalla* (2012), exponen que:

“La videodanza es una síntesis de convenciones del video y la danza, de suerte que el discurso coreográfico deja de ser sólo una construcción de cuerpos humanos en movimiento; a este lenguaje se incorpora el corte, el montaje y los movimientos de la cámara que también contribuyen a generar las nociones coreográficas.”⁸⁸

Esta forma de representación no solo pone de relieve la necesidad de reformular la aproximación fenomenológica de los estudios de danza, basándonos en la nueva articulación de aspectos como la intencionalidad. Sino que también manifiesta la

⁸⁶ Respecto a la relación entre mi cuerpo y el mundo hacia el que estamos dirigidos, estaría bien ver qué anclaje tiene la filosofía de Ludwig Landgrebe con relación al cuerpo de la danza como cuerpo de la historia, siguiendo la línea de Behnke (2011). Por si fuese de interés véase Ignacio Quepons. “Del movimiento del cuerpo al movimiento de la Historia: Sensibilidad afectiva, sentido y mundo de la vida en la fenomenología de Landgrebe.” *Investigaciones Fenomenológicas*, nº 15, 2018, pp. 67-88.

⁸⁷ Ya en los inicios del Contacto-Improvisation se archivaban los contenidos de las danzas en videos. No obstante, la diferencia con los contenidos de la videodanza está en que los formatos fílmicos adoptan las técnicas de grabación del cine, creando incluso largometrajes, donde la intencionalidad de la cámara acapara o se enlaza con la del cuerpo danzante.

⁸⁸ Hayde Lachino; Nayeli Benhumea. *Videodanza. De la escena a la pantalla*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 35.

diversidad corporal que en la danza contemporánea (representada en video-danza o en otros entornos) se explicita. Respecto de la primera cuestión, la filosofía de Merleau-Ponty seguiría sirviéndonos en la medida en que, como expone Nicolás Lucero en “Movimiento de la representación. Merleau-Ponty y el cine como modelo ontológico” (2015), desde obras como *Sentido y sinsentido* de 1948 y *El mundo sensible y el mundo de la expresión*⁸⁹ se puede abordar la representación cinematográfica entendiéndola, no como en la *Fenomenología de la percepción* donde se trata el cine como un despliegue perceptivo sin horizontes que constituyan el ser del objeto, sino como “una expresión artística capaz de clarificar la naturaleza de la percepción y, sobre todo, por mostrarse como un aliado de la ontología fenomenológica”⁹⁰.

No obstante, respecto de la explicitación de la diversidad en el cuerpo del bailarín, tal y como exponen las autoras de *Videodanza. De la escena a la pantalla*⁹¹, vemos cómo en la videodanza la representación del cuerpo de la danza se modifica, así como su expresión y relación fenomenológica con el entorno y el público⁹². Por ello, desde la concepción del cine como “un “espejo-esquema” que abre paso a lo invisible”⁹³, el cuerpo del bailarín en la videodanza se muestra concebido desde otros paradigmas. Louppe señala que, ya desde la concepción del cuerpo del CI como “cuerpo común” queda abierta la grieta que propicia la variabilidad de concepciones corporales de la danza contemporánea. Sin embargo, es desde estos nuevos entornos representacionales donde “el cuerpo deja su lugar propio para ir a habitar espacios virtuales, desmaterializados, descontextualizados”⁹⁴, lo que Deleuze llamó el “cuerpo desconocido”⁹⁵. Pues el cuerpo en el cine —y en la videodanza como formato fílmico— supone una nueva concepción que se nos muestra enigmática, tal y como expresa Laurence Louppe.

⁸⁹ Notas del primer curso en el Collège de France de 1953.

⁹⁰ Jorge Nicolás Lucero. “Movimiento de la representación: Merleau-Ponty y el cine como modelo ontológico” en *Investigaciones Fenomenológicas*, nº 12, 2015, p.119.

⁹¹ Hayde Lachino; Nayeli Benhumea, *ibid.*

⁹² En cuanto a la relación cuerpo danzante/público quedaría abierta otra vertiente que no tiene por qué alejarse del contexto del Contacto-Improvisación —aunque en nuevos entornos como la videodanza se dé la relación de forma distinta—, sino que desde la misma época y condición podría tratarse el problema de los límites de la representación y la cercanía con la performance.

⁹³ Jorge Nicolás Lucero, 2015, p. 134.

⁹⁴ Laurence Louppe, 2011, p. 400.

⁹⁵ Deleuze expone que el cine pone de manifiesto un cuerpo desconocido en la medida en que plantea visibiliza un sentido. *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*, 1987. (Cit. en Laurence Louppe, 2011, p. 402).

En definitiva, concluimos que el método fenomenológico será entendido aquí, en la línea de Merleau-Ponty, como una forma necesaria y esencial de “ver de nuevo el mundo”⁹⁶. Esto es, sus relaciones, representaciones y, por tanto, una manera de atender también a los problemas estéticos como el cuerpo en la representación de las artes en movimiento. Desde el Contacto-Improvisación, el cuerpo del bailarín se abre a los múltiples abordajes del cuerpo representados hoy en la danza contemporánea, tal y como lo muestra Laurence Louppe, poniendo de manifiesto la importancia de establecer entornos donde la preocupación por el cuerpo sea central. Para ello, los llamados “laboratorios” se destinan actualmente a poner en práctica una reflexividad corporal que estas artes —en concreto la danza— deberían manifestar como preocupación principal para su creación. Por ende, las aportaciones a la fenomenología que la incorporan a un panorama pragmático —como la propuesta de Natalie Depraz en *On Becoming Aware. A pragmatics of Experiences* (2003)— se tornan esenciales para solucionar estas problemáticas que quedan abiertas respecto de la incorporación del cuerpo de la danza en el análisis fenomenológico.

⁹⁶ Merleau-Ponty, 1994, p. 20.

6. BIBLIOGRAFÍA.

- ALARCÓN, M. (2015). “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en la danza” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, Núm. 106, pp. 113- 147.
- ALARCÓN, M. (2009). “La inversión de la memoria corporal en la danza”. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, vol. 66, pp. 1-7.
- ARIAS GARCÍA, B. (1997). “La intencionalidad operante de Merleau-Ponty”. *Contrastes. Revista Interdisciplinar de Filosofía*, vol. II, pp. 5-25.
- BANES, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*. Estados Unidos: Wesleyan University Press.
- BANES, S. (2005). *Dancing Women. Female Bodies on Stage*. Londres: Taylor & Francis e-Library. Consultado en: <https://es1lib.org/> [Última consulta el 20 de mayo de 2021]
- BANES, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Londres: Wesleyan University Press.
- BEHNKE, E. (2003). “Contact, Improvisation and the lived world”. *Studia Phaenomenologica*, vol. 3, pp. 39-61.
- BEHNKE, E. (2011). “Husserl’s Phenomenology of Embodiment”. *Internet Encyclopedia of Philosophy*. Consultado en: <http://www.iep.utm.edu/husspemb/> [Última consulta el 24 de junio de 2021]
- BLIBLI. “Fall after Newton (1987) subs.”, 11 de julio de 2019, Archivo de video BliBli: <https://www.bilibili.com/s/video/BV1CE411i7yp> [Última consulta el 23 de mayo de 2021]
- CAGE, J. (2012). *Silencio*. Madrid: Árdora Ediciones.
- DELEUZE, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Editorial Paidós.
- DEPRAZ, N. (2013). “An Experimental Phenomenology of Novetty: The Dynamic Antinomy of Attention and Surprise”. *Constructivist Foundations*, vol. 8, pp. 280-287.
- FIRENZE, A. (2016). “El cuerpo en la filosofía de Merleau-Ponty”. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5, pp. 99-108.

- FØLLESDAL, D. (1990). “El concepto de Lebenswelt en Husserl”. *Investigaciones Fenomenológicas*, nº 0, pp. 49-77.
- FRANKO, M. (2011). “What is Dead and What is Alive in Dance Phenomenology?”. *Revista de investigación sobre danza*, vol. 43, nº 2, pp. 1-4.
- GARCÍA, E. (2005). “La encarnación de la conciencia en la filosofía de Merleau-Ponty y sus consecuencias respecto de la concepción moderna del sujeto”. *Ágora. Papeles de Filosofía*, vol. 24, nº 2, pp. 199-227.
- HUSSERL, ED. (2014). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- KAN ÖZER, “Justine Berthillot & Frederi Vernier”, Canal Kan Özer, 27 de noviembre de 2017, Archivo de video YouTube: <https://youtu.be/GbPc9diqO1M> [Última consulta el 15 de junio de 2021]
- LABAN, R. (1984). *El dominio del movimiento*. Madrid: Ediciones Fundamentos.
- LACHINO, H, BENHUMEA, N. (2012). *Videodanza. De la escena a la pantalla*. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LEJEUNE, A. (2015). “The Subject-Object Problem in “Aligned with Nazca”: On Phenomenological Issues in Robert Morris Artwork” en J.M. GLEIZES; K. SCHNELLER. *Investigations: “The Expanded Field of Writing” in the works of Robert Morris*. ENS Lyon - University of Chicago Press: Lyon - Chicago 2015, p.109-122.
- LÓPEZ-SÁENZ. (2018). “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty vs Sheets-Johnstone”. *Arte, individuo y sociedad*, vol. 30, nº 3, pp. 467-481.
- LOUPPE L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- LUCERO, J.N. (2015). “Movimiento de la representación: Merleau-Ponty y el cine como modelo ontológico” en *Investigaciones Fenomenológicas*, nº 12, pp. 117-136.
- MERLEAU-PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la Percepción*. Barcelona: Ediciones Península.
- MERLEAU-PONTY, M. (2010). *Lo visible y lo invisible*. Buenos Aire: Ediciones Nueva visión.
- MERLEAU-PONTY, M. (2015). *La prosa del mundo*. Madrid: Ediciones Trotta.

- MUÑOZ MORENO, A. (1989-1990). “La dimensión estética en la filosofía de Merleau-Ponty” [tesis doctoral]. Madrid: Editorial de la Universidad Complutense de Madrid.
- NIETZSCHE, F. (2012). *Más allá del bien y del mal*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (2012). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- NIETZSCHE, F. (2019). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza Editorial.
- NOVACK, C. (1990). *Sharing the Dance; Contact Improvisation and American Culture*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- PAXTON, S. (1987). “Improvisation is...” en *Contact Quarterly*, vol. XII, nº 2. pp. 15-20. Recuperado de: <https://contactquarterly.com/index.php> [Última consulta el 14 de junio de 2021]
- PÉREZ ROYO, V. (2008). *¡A bailar a la calle! Danza contemporánea, espacio público y arquitectura*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- QUEPONS, I. (2018). “Del movimiento del cuerpo al movimiento de la Historia: Sensibilidad afectiva, sentido y mundo de la vida en la fenomenología de Landgrebe.” *Investigaciones Fenomenológicas*, nº 15, pp. 67-88.
- RAUBERT NONELL, B; POLO PUJADAS, M; FRATINI SERAFIDE, R. (2015). *Filosofía de la danza*. Barcelona: Publicaciones y Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- RAYMOND STRAUSS, M; HOWARD NADEL, M. (2012). *Looking at contemporary dance: a guide of the internet age*. Hightstown: Princeton Book Company.
- RODRÍGUEZ SUÁREZ, L.P. (2012). “Del ‘Lebenswelt’ a la ‘Weltbildung’: la experiencia antepredicativa. Heidegger en Merleau-Ponty”. *CONVIVIUM*, [en línea], nº 25, pp. 145-6, <https://raco.cat/index.php/Convivium/article/view/272774> [Última consulta el 22 de junio de 2021]
- SÁNCHEZ MARTÍN-SAUCEDA. *Técnicas de Danza: Huellas en el cuerpo*, s.f. Visitado en: <https://www.danzaterapiaragon.com/wp-content/uploads/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf> [Última consulta el 22 de mayo de 2021].
- SHEETS-JHONSTONE, M. (2015). *The Phenomenology of Dance*. Philadelphia: Temple University Press.

- SINGER, M. (2013). “El cuerpo del contacto improvisación: subjetividad y potencialidades políticas en una forma de danza”. *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores*. Instituto de investigación Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- TV MACAY, “Martha Graham. Técnica Graham”, Canal TVMACAY, 1 de noviembre de 2016, Archivo de video YouTube: <https://youtu.be/DVc6riu26KE> [Última consulta el 22 de mayo de 2021]
- VALÉRY, P. (1990) *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la Medusa Visor.