



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO

FACULTAD DE HUMANIDADES

**HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA: MOVIMIENTO, CUERPO
Y MOTRICIDAD. ANÁLISIS Y DESCRIPCIONES A PARTIR DE MAXINE
SHEETS-JOHNSTONE**

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN HUMANIDADES: **FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA**

PRESENTA:

VERONICA ISLAS ESPINOSA

DR. DAVIDE E. DATURI

DIRECTOR DE TESIS

DR. LUIS ALVAREZ FALCÓN

CO-DIRECTOR DE TESIS

DR. ROBERTO ANDRÉS HINOJOSA GONZÁLEZ

TUTOR INTERNO DE TESIS

JUNIO, 2024



For all this,

names are lacking

-Husserl

Contenido

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I “HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA”

1. Importancia de la danza a nivel antropológico, social y cultural

1.1 Prolegómenos al estudio antropológico

1.1.2 Antropología de la danza

1.2 La aparición de la danza en la filosofía

1.2.1 Filosofía de la danza

1.2.2 La danza como hecho estético

1.3 Hacia una fenomenología de la danza

1.3.1 Aporte de la fenomenología husserliana y merleauPontiana

CAPÍTULO II "FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA. ANÁLISIS Y DESCRIPCIONES A PARTIR DE MAXINE SHEETS-JOHNSTONE"

2. La naturaleza de la experiencia en la danza

2.1 Temporalidad *extática* y *diasporática*

2.1.2 Espacialidad: esquema corporal

2.2 Las kinestesias como elemento fundacional

2.2.1 Análisis no experiencial de las kinestesias

2.2.2 *Animate organism* y el “Yo nuevo” que precede al “Yo puedo” husserliano

2.2.3 La estructura de las cualidades dinámicas del movimiento

2.2.4 Las kinestesias en la experiencia de la danza

2.3 Esquema corporal

2.3.1 Conciencia pre-reflexiva de la espacialidad del cuerpo

2.3.2 “Cuerpo cultural” Merleau-Ponty *versus* Sheets-Johnstone

2.3.3 El cuerpo como ilusión de fuerza en la danza

2.4 Motricidad

2.4.1 Hábito motor

2.4.2 La dinámica cualitativa de las kinestesias

2.4.3 Las neuronas espejo y el fenómeno de la danza

CAPÍTULO III "FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA: MOVIMIENTO, CUERPO Y MOTRICIDAD"

3. Las kinestesias en el fenómeno de la danza

3.1 Ritmo kinestésico

3.1.2 Memoria kinestésica

3.2 Del cuerpo expresivo como posibilidad de empatía en la danza

3.2.1 Empatía kinestésica

3.2.2 Empatía entendida fenomenológicamente para la danza

3.2.3 Vínculo entre la experiencia en primera y tercera persona: Empatía

3.3 De la empatía a la afectividad en el fenómeno de la danza

3.3.1 Empatía y Fantasía

3.3.2 Sentimientos – Emociones

3.3.3 Plasticidad y abstracción

CONCLUSIONES

EPÍLOGO

BIBLIOGRAFÍA

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar y describir la danza desde el campo riguroso-metodológico de la fenomenología, específicamente a partir la propuesta de la filósofa norteamericana Maxine Sheets-Johnstone. La intención es mostrar que hay tres elementos constitutivos que plantean la posibilidad de una fenomenología de la danza, los cuales son: movimiento, cuerpo y motricidad.

No obstante, la cuestión inicial es ¿por qué analizar el fenómeno de la danza? Primeramente, la danza es un modo de expresión originario en la historia de la humanidad, es una práctica tan antigua que se le puede ubicar en la naturaleza primitiva del humano -tal como muestran las pinturas rupestres-. A su vez, es el movimiento de los cuerpos desde tiempos remotos hasta la actualidad, es una manifestación social y cultural que permite la comunicación, la creación y la expresión artística. Así que, analizar la danza es fundamental porque constituye un pilar dentro del mundo humano de interés estético, histórico, social e incluso evolutivo. Ya se trate de danza clásica, contemporánea, folklórica, es un arte y un patrimonio cultural inmaterial.

Ahora bien, en las investigaciones contemporáneas la danza -como objeto de estudio- está ocupando un lugar significativo y se está abordando desde distintas áreas del conocimiento, por ejemplo, desde la pedagogía, psicoterapia, etnografía, teoría de la danza, estudios de género y por supuesto, desde la filosofía. Y es en este último campo de conocimiento que se analizará este fenómeno dado que la pregunta de la que parte es -a la vez tan simple y compleja que remite a su naturaleza- *¿Qué es la danza?* De tal modo se logra analizarla desde su aspecto formal y no a partir de estudios de casos, es decir, de danza particulares.

Además de la pregunta filosófica por excelencia acerca del *ser* -de la cuestión a tratar- se agregan las siguientes: *¿cómo es que aparece?* y, *¿cuáles son las estructuras inherentes en esa aparición?* Al plantear estas preguntas es posible mostrar que la dirección de esta investigación se centra en la fenomenología como método para analizar y describir lo que es la danza. Dichas interrogantes son las

que plantea Maxine Sheets-Jhonstone en su obra *Phenomenology of Dance* y este enfoque permite descubrir la naturaleza de la danza como un fenómeno global desde el análisis de la experiencia vivida para “ir a la danza misma”.

En suma, el marco teórico principal es la fenomenología de Sheets-Jhonstone, pero en su propuesta teórica retoma, claramente, la fenomenología husserliana, así como, la respectiva de Merleau-Ponty (en tanto crítica) entre otros teóricos y fenomenólogos para elucidar nociones básicas y poder aplicarlas al fenómeno de la danza. Por lo tanto, de manera simple y general el problema de investigación es el siguiente: Al indagar no una “filosofía de la danza”, sino primordialmente una “fenomenología de la danza” como ámbito disciplinar propio, se formula la pregunta del siguiente modo: ¿Cuáles son los elementos fundamentales para plantear una “fenomenología de la danza” de modo serio y riguroso desde el ámbito de la filosofía? Y la hipótesis propuesta es que la posibilidad de una “fenomenología de la danza” radica en la descripción de los elementos constituyentes: movimiento, cuerpo y motricidad”

La presente investigación consta de tres capítulos los cuales buscan fundamentar la hipótesis mencionada. En el primer capítulo el objetivo es introducir a la problemática en lo que respecta a cuestiones de interés, importancia y validez de la danza para el análisis filosófico. Se busca desarrollar algunos aspectos primarios para “pensar la danza” que permitan sentar las bases y los elementos necesarios para su planteamiento fenomenológico posterior. El capítulo se divide en tres partes: el enfoque antropológico, el cual tiene por objetivo establecer las bases introductorias para pensar la danza a partir de los elementos básicos de una antropología de la danza. Segundo, el propiamente filosófico, tiene como propósito mostrar el escaso interés de la danza en la historia de la filosofía y enfatizar que el interés aparece en la época contemporánea mediante los estudios en estética. Y el tercero, el prolegómeno a la fenomenología, tiene por objetivo analizar y describir los fundamentos principales de dicha disciplina (método) a través de Husserl y Merleau-Ponty, lo que servirá como base.

En el segundo capítulo se trata tanto de la profundización en el pensamiento de la autora como en su fenomenología para analizar y describir los elementos base del planteamiento fenomenológico de la danza que son, por una parte, los pertinentes a la experiencia vivida, la temporalidad y la espacialidad, por otra parte, las kinestesias, el cuerpo y la motricidad, vinculadas y relacionadas entre sí esto para evidenciar que no sólo es posible y metodológicamente viable plantear una fenomenología de la danza, sino que su alcance y su proceder tienen la rigurosidad característica de este método.

Y, por último, en el tercer capítulo la discusión se centra en la ampliación del marco teórico como en la ampliación temática, debido a las interrogantes acerca de la relación entre la experiencia en primera persona y la respectiva en tercera persona, así se integran los temas de la empatía y la afectividad no sólo como datos sensibles sentidos o percibidos en el fenómeno de la danza, sino efectivamente como kinestésicos-afectivos- expresivos. E incluso, la forma de la plasticidad y la abstracción como ejes centrales que se vinculan a los elementos propuestos como constitutivos.

La fenomenología de la danza es un área de investigación abierta, contemporánea y vigente, particularmente la propuesta de Maxine Sheets-Jhonstone es relevante para el ámbito filosófico de habla hispana porque es una filósofa que no ha sido aún traducida al español y lo fundamental es que aún se están explorando sus alcances, como es el caso del presente trabajo de investigación.

CAPÍTULO I

HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA

Este primer capítulo tiene como objetivo principal introducir a la discusión sobre el objeto de estudio planteado -la danza-, en términos de relevancia sobre todo para la época contemporánea en la que explícitamente se vuelve un objeto de interés para distintas áreas del conocimiento. Se busca mostrar la posibilidad de *pensar la danza* a partir de su naturaleza como base previa para el estudio fenomenológico dado que, iniciar con las especificaciones acerca de la danza permite entenderla como objeto de estudio, para posteriormente analizarla como experiencia.

Si el planteamiento principal de este primer capítulo es *pensar la danza*, diversas áreas del saber comparten esa premisa por lo que a continuación se exponen algunos ejemplos. En primer lugar, la teoría de la danza, que consiste en estudios dedicados a patrones de movimiento que permiten la ejecución consciente y desarrollan la técnica pertinente para lograr una danza específica. Son estudios relativamente nuevos que evidencian una triada compleja para la reflexión entre conocimiento-arte-movimiento; incluso, desarrolla análisis de la historia de la danza, de su puesta en escena en diferentes períodos históricos y culturales. Evidentemente, lo central allí es un “pensar la danza” desde sus aspectos más internos o inherentes¹.

Otro ejemplo entre las posibles vías de análisis de la danza, es la concerniente a su carácter terapéutico, la cual corresponde a una propuesta

¹ Cf. *Teoría General de la Danza*. Material didáctico, Traducciones de Cátedra, Editoras: Clavin. Ayelén y Cadús, María Eugenia., Copeland, Roger y Cohen, Marshall. (1986). *What's dance?* University Press: Oxford. Incluso sobre este enfoque precisa Alarcón Dávila: “El reconocimiento académico de los estudios teóricos sobre danza varía de país en país. Mientras que en los de habla inglesa los “estudios de danza” (*dance studies*) ya se habían reconocido a partir de los años setenta, éstos se establecieron en Alemania apenas en 2003. Lamentablemente no tengo información certera sobre el reconocimiento académico de los estudios de danza en países de habla hispana. Sé por contacto directo que hay mucho interés sobre todo en España, México, Chile y Argentina. Los “estudios de danza” analizan especialmente la historia de la danza, el vocabulario de los movimientos y su puesta en escena, las diferentes formas de notación y su estética respectiva”. Cf. Alarcón Dávila, Mónica, (2015) “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en la danza” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, VOL. XXXVII, NÚM. 106.

relativamente nueva que parte de un movimiento estadounidense que inicia en los años 40's para tratar pacientes esquizofrénicos con trastornos psicomotores; la danza, desde esta perspectiva, se estudia como una práctica que facilita un restablecimiento o una reintegración corporal, anímica incluso cognitiva, que a su vez permite un correcto desarrollo de la persona. Por ello, principalmente se trata para esta corriente de pensar la danza en función de una práctica terapéutica.²

También se encuentra la pedagogía de la danza, que corresponde a una serie de conocimientos y herramientas en biomecánica, anatomía, historia, técnicas, expresiones corporales y valores artísticos para dirigir al individuo, mediante la educación, a una formación y a un desarrollo en danza, que no sólo está enfocada en la etapa del desarrollo infantil, sino en todas las etapas de la vida, planteando así la posibilidad de pensar la danza para cambiar y ampliar la educación del individuo y mejorarla.³

Cabe mencionar que entre los abundantes ejemplos de los distintos enfoques o áreas que abordan la danza, actualmente, la relación entre danza y género es una propuesta de análisis en relación con la construcción de identidades en el danzante: si se trata de una mujer danzante su identidad corresponde a una imposición cultural sobre su cuerpo y sus movimientos, que resulta ser muy distinta al danzante hombre, y es por ello que se constituye como una crítica social y cultural, puesto que apunta a que se continua reproduciendo los estereotipos de género en una expresión humana relevante como la danza.⁴

² *Danzaterapia* surge en Estados Unidos en la década de los años 40, una de las principales pioneras de este movimiento fue Marian Chace quien creó la *American Dance Therapy Association*. Este movimiento tuvo alcances en España, dado que, en 2001 se crea *Danza Movimiento Terapia* (DMT) como una disciplina dentro de las Terapias Creativas con el objetivo de ayudar a la integración física y psíquica de los individuos por medio del carácter terapéutico de la danza. Además, en el lapso intermedio de esos años se crean otras profesiones con esos mismos fines, como la *Association for Dance Movement Therapy* en Gran Bretaña, en los 70s. Cf. Rodríguez, Rosa María. "Uniendo Arte y Ciencia a través de la Danza Movimiento Terapia". Universidad Europea de Madrid.

³ Cf. Ferreira Urzúa, M. A. (2022). "Un enfoque pedagógico de la danza". *Revista Educación Física Chile*, (268).

⁴ Cf. Tortajada Quiroz, M. (2011) *Danza y género*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA. Más aún, la discusión sobre Danza y Género abre otra variante la cual es Danza y Feminismo, se recomienda para ese enfoque: Grozs, Elizabeth. *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism* (1994) Bloomington: Indiana University Press., Manning, Susan A. "Ecstasy and the Demon: Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman" (2006) USA: University of Minnesota Press., Aston, Elaine (2005) *Feminist Theatre Practice*, USA: Taylor & Francis e-Library.

Ligado de cierta forma a lo anterior, la propuesta danza y política es un movimiento activista que tiene por finalidad evidenciar situaciones de injusticia o inconformidad por hechos intolerables de abuso del poder. Esto abre una serie de tópicos que se podrían enumerar más marcos de referencia de los distintos análisis de la danza; danza-etnia, danza-lenguaje, danza-teatralidad, entre otros.

Con los múltiples ejemplos anteriores se corrobora que la danza es una manifestación de diversas índoles, -social, cultural, artística- y tratada desde enfoques o áreas diferentes -teoría de la danza, historia de danzas particulares, pedagogía, ámbito terapéutico, por mencionar algunas- lo que permite concebirla como un objeto de estudio importante y válido dada su naturaleza. Ahora bien, como ejes rectores para encaminar a la discusión fenomenológica del tema (que se abordará explícitamente en el segundo capítulo de la investigación) se propone iniciar (ya que con los ejemplos expuestos se evidencia que hay muchas vertientes de las cuales partir para pensar la danza) con una antropología de la danza y una filosofía de la danza a manera de introducción para contextualizar ideas en torno a lo que es, a lo que representa y a sus características o elementos fundamentales.

El objetivo principal de este capítulo es, por lo tanto, introducir a la problemática de la danza, es argumentar de manera general la relevancia de la danza como un fenómeno de interés en sí mismo dado que constituye un pilar significativo en las creaciones humanas digno de investigar. Para ello, las preguntas centrales son: ¿Cómo entender la danza?, ¿cómo estudiarla?, pero sobre todo ¿cómo llegar a una comprensión de sus caracterizaciones básicas que nos permitan entender en qué consiste lo que históricamente ha sido definido como “danza”? Para hacerlo, primero es partir del objeto de estudio, es decir, la danza misma y pensarla.

El capítulo se divide en tres partes principales: primero el enfoque antropológico, el cual tiene por objetivo establecer las bases introductorias para pensar la danza a partir de los elementos básicos de una antropología de la danza. Es decir, un primer acercamiento a cómo la danza se ha presentado objetivamente en la historia de la humanidad. Segundo, el propiamente filosófico, tiene como propósito mostrar el escaso interés de la danza en la historia de la filosofía y

enfaticar que el interés aparece en la época contemporánea sobre todo en el marco de los estudios en estética. Y el tercero, el propiamente fenomenológico tiene por objetivo introducir los fundamentos principales de dicha disciplina y método a través de Husserl y Merleau-Ponty, lo que servirá como base y puente para el segundo capítulo.

1. Importancia de la danza a nivel antropológico, social y cultural

La danza es un arte característico de la misma humanidad debido a su naturaleza expresiva, terapéutica e incluso, lúdica. No hay, sin excepción, pueblos o naciones que no tengan danzas que sean de índole identitario, comunitario o con una base o un referente cultural. Hasta podría ubicársele en la prehistoria debido a los hallazgos de las pinturas rupestres. Por lo tanto, la danza *per se*, surge, se desarrolla y acontece como forma de comunicación, expresión, identidad y práctica de orden social o estético.

Así se puede pensar en varios aspectos por los cuales el fenómeno que aquí se estudia tiene una importancia especial y pensar la danza es antes que todo relevante desde un nivel antropológico porque -la danza- constituye una forma de comunicación primaria del ser humano⁵, ya sea de orden innato o bien del orden de las funciones sociales, es decir, desde una teoría naturalista la danza se consideraría como un impulso innato a través del cual el ser humano se desenvuelve⁶ debido a ello, se justificarían acciones como “bailar de emoción”

⁵ Es sabido que etimológicamente el término "antropología" sería el estudio del hombre, sin embargo, actualmente la palabra "hombre" tiene una carga histórica la cual reproduce la idea de que es el sexo dominante, incluso, en el ámbito del conocimiento, por lo cual, se propone mejor la categoría "ser humano" para incluir no sólo a un género sino a todos los posibles y, sobre todo, por la connotación del humano como el que es consciente de sí mismo y de su contexto, capaz de modificarlo o bien ampliarlo. Aunado a esto, "ser humano" como categoría referida a una especie específica, con capacidades intelectuales, sociales y cognitivas.

⁶ La teoría naturalista de la danza es expuesta por el filósofo chileno Carlos Pérez Soto, sin embargo, no profundiza en ella, así como tampoco señala autores que justifiquen dicha teoría, sólo menciona: "En el gremio son muy populares las teorías naturalistas (se baila para liberar "energías", se baila

cuando algo resulta favorable o que es de mucho agrado y naturalmente uno bailarí­a de dicha. Por otro lado, la danza como orden de funciones sociales implica que el baile cumple con ciertos roles dependiendo de la cultura y la sociedad en la que se gesticula y se trata de comunicar a trav­és de movimientos cierta actividad social.⁷

Desde la antigüedad ambas funciones de la danza -la innata, y la social- han ejercido gran influencia como medio de comunicaci3n primaria, por ejemplo, la comunicaci3n con los dioses desde la teor­a naturalista implica que los dioses se comunicaban *a trav­és* de nosotros, bailaban *en* nosotros y de esa forma los dioses se hac­an presentes porque la danza era precisamente el *medio* de comunicaci3n. Desde la teor­a de las funciones sociales, la comunicaci3n era *ante* o *para* los dioses, *para* peticiones sociales espec­ficas como un buen clima para el cultivo y de esa manera lograr un bien social común.⁸

Comunicar algo sea para fines concretos o por formas innatas del ser humano, constituye la manera primigenia y originaria de estar en el mundo, comunicar es una gama de posibilidades de externar ideas, peticiones, incluso, liberar tensiones, y la danza comunica y libera. -Por mencionar la funci3n contemporánea- la danza en tanto despliegue de energías es una manera de liberar al cuerpo de la opresi3n y fatiga del trabajo, ya que actualmente hay una sobreexplotaci3n de la fuerza de trabajo que implica un desgaste general en el ser humano.⁹ Pero, de forma general, la danza ha buscado la funci3n de la comunicaci3n a trav­és de diferentes medios y formas porque comunicar es una

como forma primaria de comunicaci3n, se baila por un impulso innato)". Por lo cual, y para fines descritos de este apartado, se toma únicamente como una teor­a que señaala a la danza como impulso, es decir, naturalmente el ser humano est­a dado a bailar y/ danzar.

⁷ Pérez Soto. C. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile: LOM ediciones.

⁸ Para profundizar en la l3gica interna de esos rituales y esas formas de sociabilidad, Cf. Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, p. 30

⁹ Pérez Soto menciona desde la historia de la danza que en el per­odo de la modernidad del siglo XIII la danza es una liberaci3n de la opresi3n y fatiga del trabajo. Incluso esa idea de buscar un medio para una liberaci3n del trabajo, la podemos encontrar en el fil3sofo Byung-Chul Han a partir de su análisis de las sociedades hiperconsumistas y creadoras del "mito" de la auto explotaci3n como forma de éxito, en donde, parad3jicamente, ya no se trata de una liberaci3n *per se* sino de una sobre explotaci3n del cuerpo para su liberaci3n, es decir, se trata de cansar más al cuerpo, provocarle más tensi3n que la habitual para lograr un "descanso", debido a ello, hay un éxito latente de los gimnasios, porque la gente est­a acostumbrándose a un ritmo de trabajo sobreexplotado y no logra liberarse de la tensi3n o presi3n más que ejerciendo más, en este caso, sobre el cuerpo.

faceta intrínseca y fundamental de la condición humana, constituyendo un elemento vital que no sólo refleja la naturaleza humana, sino también su desarrollo. Así que, la danza es relevante por formar parte de una necesidad básica: comunicar.

Sin tomar partido por alguna de estas dos teorías, la naturalista y la social, la intención es mostrar que ambas confluyen en que la danza es importante ya como un estado innato que nos impulsaría a mover el cuerpo como constituyente de la persona que por impulsos se desarrolla, ya como una función de identidad en el ámbito social con la pretensión de comunicar ideales, principios o costumbres que rigen un pueblo o una nación.

La danza es un modo de comunicación originario en la historia de la humanidad y, el primer aspecto que se debe mencionar es que su naturaleza es de orden comunicativo, pero también expresivo. Aunque ambas palabras parecen sinónimas significan cosas distintas. *Expresar* se puede entender dentro del enfoque cultural de la danza porque cultura es todo aquello que *hace* el ser humano como parte de una sociedad¹⁰, esto incluye leyes y arte, y en general, son las expresiones del humano para habitar en el mundo y no sólo estar en él. Desde este punto, la danza es relevante porque expresa el sentido, los valores, y las creencias de una cultura específica, por ejemplo¹¹ la danza de los viejitos en México¹² o la danza Butoh en Japón¹³. La primera expresa la historia, tradición y costumbre de la época prehispánica para obtener buenas cosechas y la segunda expresa lamentos como reflejo de un suceso histórico trágico. La danza, consecuentemente, es una forma de expresión humana que logra transmitir emociones o ideas para un fin.

¹⁰ La cultura son las “formas de expresión del espíritu” Cf. Cassirer, Ernest. (2016) *Filosofía de las formas simbólicas*, Primera edición electrónica, CFE.

¹¹ Este trabajo de investigación se compone de abundantes y variados ejemplos porque la finalidad es comprender el fenómeno de la danza desde la interdisciplinariedad y desde lo simple, al menos, en este primer capítulo.

¹² Danza tradicional folclórica proveniente del estado de Michoacán que es región purépecha. Caracterizada por las máscaras y los bastones de viejitos. Llena de símbolos en relación con la cosecha; se trata de 4 bailarines representando los cuatro elementos, agua, fuego, aire y tierra. Y los cuatro colores del maíz, rojo, amarillo, blanco y azul.

¹³ Danza creada por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno con la finalidad de expresar lamentos y provocar incomodidad, está basada en la detonación de la bomba nuclear de Hiroshima.

Por lo tanto, la naturaleza de la danza es comunicar y expresar, comunicar en las sociedades primitivas a través de mitos y cultos y expresar como parte fundamental de una cultura, y es por ello que la danza debe considerarse un arte altamente relevante para la coexistencia de los individuos que componen toda comunidad como han enfatizado autores estructuralistas como Levi-Strauss.

Sin embargo, cabe señalar una distinción importante antes del siguiente apartado y es la concerniente a la naturaleza del “baile” y de la “danza”, ya que hasta el momento ambas palabras se han usado indistintamente. Primero, conviene hacer hincapié en la diferencia connotativa de estos dos términos pues el baile responde a una función social, cultural e identitaria, que surge en cierto contexto y tiene usos particulares. La danza, por su parte, es un arte que requiere conocimiento, esfuerzo, estructura; y aunque hay bailes folclóricos que son danzas, no puede ser al revés, es decir, que una danza sea baile, pues la principal distinción, por decirlo de manera simple, es que el baile es con fines de diversión o recreación y de movimientos libres. La danza, por el contrario, en tanto arte es una disciplina estricta, estética, una creación humana de índole coreográfico o bien improvisado, pero con movimientos específicos e intenciones de mostrar formas, ideas y movimientos. La distinción proporciona así una idea más de la naturaleza de la danza, aparte de ser una forma de comunicación y expresión, se suma la danza como arte, como un fenómeno artístico que requiere entrenamiento, conocimiento y dedicación.

La danza es tan antigua como el ser humano y vigente respecto a las nuevas formas de comunicar, expresar y crear. Constituye un pilar dentro del mundo humano significativo, evolutivo y relevante, digno de investigar.

1.1 Prolegómenos al estudio antropológico

En el apartado anterior se ha planteado la relevancia de la danza en términos de constitución para el ámbito social, cultural y antropológico, sin embargo, se ha

partido de la idea de que la danza es exclusiva del ámbito humano, ¿acaso es así? ¿El movimiento de las olas sería una danza, una forma de bailar?¹⁴ ¿Los animales, acaso, bailan? ¿Bajo qué fundamentos o lineamientos las preguntas anteriores se contestarían negativamente? Maxine Sheets-Johnstone¹⁵ en su artículo “Man Has Always Danced”¹⁶ no enfatiza en “MAN”, es decir, en el sujeto danzante sino en el “ALWAYS”, en el hecho de que siempre se ha danzado. ¿Qué implicaciones conlleva este cambiar de énfasis en la problemática? Cabe resaltar que la filósofa Sheets-Johnstone en la mayoría de sus obras y artículos se centra en tres principales argumentos: el aristotélico, el darwiniano y el husserliano. En este punto el argumento es de orden darwiniano e implicaría que la danza es evolutiva no sólo como medio de expresión para el humano sino propiamente la danza como evolución de la propia especie humana, así que, compartimos con los primates el impulso de bailar por vía de la selección natural.¹⁷

Sin embargo, si el planteamiento es que siempre se ha danzado, no sólo involucra al ser humano, sino también a los animales y a la naturaleza misma. ¿Acaso la naturaleza danza? En este punto es necesario resaltar un elemento

¹⁴ “I was born by the sea, and I have noticed that all the great events of my life have taken place by the sea. My first idea of movement, of the dance, certainly came from the rhythm of the waves” En las primeras páginas de “My life” Isadora Duncan (bailarina estadounidense, “madre” de la danza moderna) menciona que su primera idea sobre la danza fue a través del ritmo de las olas. Se retoma únicamente como argumento ilustrativo y/o poético. Aunque en algunas danzas particulares se baila conforme a los movimientos de la naturaleza, no quiere decir que la naturaleza baile.

¹⁵ Maxine Sheets-Johnstone es filósofa, profesora e investigadora en la Universidad de Oregón, conocida principalmente por sus obras *Phenomenology of Dance* y *The Primacy of Movement*. Sus investigaciones giran en torno a fenomenología/filosofía existencial, biología/antropología, psicología/psiquiatría y ética. Sus principales temas de interés son lo tácito-kinestésico del cuerpo y la danza. Entre sus obras más importantes se encuentran *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*, *Insides and outsides*, *Giving the Body Its Due*, *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*, la trilogía “roots” *The Roots of Thinking*, *The Roots of Power*, *The Roots of Morality* y, por supuesto, *Phenomenology of Dance*. Y entre sus artículos publicados “On the Nature of Theories of Dance”, “Thinking in Movement”, “On the Origin of Language”, “Bodies, Movement, and Language from the Viewpoint of a Philosophical Anthropology”.

¹⁶ El artículo se titula “Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers” pero sólo se hace referencia a la primera parte de este artículo porque sirve para la argumentación antropológica del tema, presente en la frase “Man has always danced” de esta manera, el artículo funciona con dos fines: el antropológico en este caso y, posteriormente, para el argumento filosófico del apartado siguiente. Dos argumentos diferentes pero complementarios de la autora principal de este proyecto de investigación.

¹⁷ Pérez Soto, *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, p. 35.

esencial de la danza: el *movimiento*. Y, en efecto, si la danza es movimiento, antes de la aparición del ser humano efectivamente el movimiento era y es la constitución elemental de lo existente:

Además de los animales con capacidad para moverse, también las capas telúricas, los mares, los astros, los movimientos moleculares de toda materia, los movimientos de las ondas (...). Tanto en la Naturaleza como en las Sociedades todo está en constante movimiento, por ejemplo, las plantas tienen movimientos producidos por un mecanismo denominado "fototropismo" el cual produce movimiento como respuesta al estímulo luminoso.¹⁸

Es así que el primer elemento de la danza es el movimiento, pero ¿acaso todo movimiento es danza? La respuesta es negativa, debe hacerse una distinción entre los movimientos que emanan simplemente del cumplimiento de las leyes físicas (peso-masa, fuerzas gravitacionales) y los movimientos que se ejercen de manera volitiva, consciente e intencional,¹⁹ no cualquier movimiento es danza.

Por el contrario, el estudio de los movimientos del animal equiparados con los del humano no parece permitir una distinción tan simple y categórica como pasa con los movimientos de la naturaleza, y si se vuelve sobre el punto "always danced", al que se aludió con anterioridad, ¿qué elemento aparte del movimiento pertenece a la danza, que tenga que ser anterior al humano? Sheets-Johnstone en el artículo ya mencionado cita a Havelock Ellis, médico y psicólogo británico que propone que el elemento primigenio de la danza es el amor, que correspondería a un elemento primitivo anterior al humano²⁰.

Si Ellis propone que el amor es un elemento de la danza anterior al humano es porque apuesta por la teoría de la evolución darwiniana no sólo de la selección

¹⁸ Rabago, A. "Antropología y danza" 476 Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología

¹⁹ Se amplía el tema de los movimientos volitivos, conscientes e intencionales en el segundo capítulo de la presente investigación, por ahora, la intención es mostrar la diferencia con los movimientos de orden físico de manera general.

²⁰ "Among insects and among birds it may be said that dancing is often an essential part of love. In courtship the male dances, sometimes in rivalry with other males, in order to charm the female." Maxine Sheets-Johnstone cita a Havelock Ellis en "The Art of Dancing," Salmagundi 33-34 (1976), p. 5. Boston: Houghton Mifflin Company, 1929: The Riverside library series.

natural, sino de la selección sexual, así los movimientos reproductivos de los animales corresponderían a movimientos danzantes, el “meneo” de los chimpancés, por ejemplo, que es un meneo bípedo porque está de pie y tiene características como la postura erguida; el balanceo rítmico de un pie a otro; los hombros ligeramente encorvados y los brazos extendidos y separados del cuerpo, serían movimientos danzantes porque surgen con ritmo y son de orden reproductivo que para el autor es sinónimo de una manifestación del amor, el problema surge, continúa el autor, con la religión que condena esos movimientos lascivos. Y de forma general, las danzas son danzas de amor desde antes de la aparición del ser humano.

Sheets-Johnstone menciona metodológicamente que el proceder de dicho fenómeno debe partir de una *descriptive flesh*, para volver y observar el fenómeno mismo²¹. Las afirmaciones de Ellis, por tanto, para la filósofa Sheets-Johnstone son importantes en tanto afirmaciones metafóricas para percibir y comprender la danza porque son formas dinámicas del movimiento, las “danzas del amor” y, posiblemente sean raíces de la danza, aunque no son originarias del movimiento danzante y se debe hacer una distinción entre movimiento y comportamiento.

La intención no es profundizar en estos campos sino mostrar ideas generales que permitan pensar la danza. ¿Qué elementos, por tanto, pertenecen a la danza? Por una parte, el movimiento como se ha mencionado y, por otra parte, la “bipedalidad”, porque si hay algo en la naturaleza del ser humano que lo dispone hacia la danza, es su cuerpo bípedo, por lo que es posible la danza por la evolución del homo-cuerpo; este es el argumento de Sheets-Johnstone: la bipedabilidad es una condición intuitiva *sine qua non* de la denominada "danza"²². Así, los movimientos reproductivos de los chimpancés o los patrones de movimiento de cortejo de las aves no significan que el amor sea un elemento de la danza, sino que la bipedabilidad

²¹ Claramente su proceder es fenomenológico y este se desarrollará en el segundo capítulo.

²² “Bipedality, in fact, appears to be an intuitive sine qua non of the appellation 'dance.’” Sheets-Johnstone, Maxine (2005) “Man Has Always Danced!: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers” *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*: Vol. 3, Article 22.

brinda posibilidades de movimiento²³ mucho más amplios en los seres humanos y es por eso que la danza se origina en el ser humano: por su cuerpo bípedo que le permite una serie de movimientos más complejos. Pero cabe destacar, la bipedalidad es una condición de la danza que propone la autora en términos evolutivos.

La danza como forma dinámica por la estructura cualitativa del movimiento²⁴ es la propuesta de Sheets-Johnstone, y agrega que, si la bipedalidad está en la base de la danza y es la condición primaria de su posibilidad, entonces el juego y el patrón rítmico ya estaban integrados en ella como características derivadas de la evolución, es decir, parafraseando a la autora, ya eran facetas cinéticas sustanciales de la vida animada²⁵ desde una perspectiva evolutiva, la danza tiene sus raíces cinéticas en los primeros juegos de los animales, que evolucionaron con el desarrollo de la libertad de movimiento asociada a la bipedalidad.

Se concluye, por tanto, siguiendo a Sheets-Johnstone, que la danza es más antigua que el hombre porque en sus huesos carga con una morfología potenciadora de evolución y con capacidad cinética de movimientos cualitativos. La realización de la danza es la evolución del movimiento animado del cuerpo bípedo.

²³ “Certainly quadrupedal animals have a variety of gaits including those with air-borne moments - galloping, running, cantering, and so on -- but any and all gaits are constrained anatomically by the need to support a horizontally-elongated torso, i.e., a spinal column that is not freely moving but directly tethered to its quadrupedal supporting structure. Sheets-Johnstone, “Man Has Always Danced’: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers” Contemporary Aesthetics (Journal Archive) Volume 3 (2005) p. 10

²⁴ “A summary phenomenological analysis of movement [46] Will exemplify the basic qualitative structure of movement and thereby illustrate the intricacy and breadth of the *how* of any movement, in essence penetrating to aesthetically relevant degrees of freedom in human movement”. Sheets-Johnstone, “Man Has Always Danced’: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers” p. 11 Planteamiento fenomenológico.

²⁵ “Indeed, if bipedality is at the foundation of dance and is the primary condition of its possibility, then play and rhythmic patterning were already embedded within it as evolutionarily derived features; that is, they were already substantive kinetic facets of animate life.” Ibid, p. 12.

1.1.2 Antropología de la danza

Ahora bien, una vez considerada la relevancia de la danza como actividad humana compuesta por el movimiento intencional y ejercida mediante un cuerpo bípedo. Es menester enfocar la cuestión propiamente en el estudio de la Antropología de la Danza porque aporta para la justificación del carácter *formal* y *universal* de este objeto de estudio.

Este enfoque antropológico de la danza suele limitarse al estudio de danzas particulares, en contextos específicos y tratados a partir de cierta mirada teórica, concibiendo así la danza como un ente social, por ejemplo, Adrienne Kaeppler usa el análisis lingüístico para explorar la danza tangana, o Judith Lynne Hanna emplea la teoría de las comunicaciones para examinar la danza en África occidental²⁶. Son trabajos que se realizan actualmente y tienen como finalidad realizar investigaciones etnográficas para entender esas expresiones dancísticas a partir y a través de su contexto socio-cultural²⁷.

Sin embargo, menciona Anya Peterson en el artículo “The anthropology of dance”²⁸, que esta disciplina recientemente ha ampliado sus alcances debido a que la danza es tratada por su forma y significado, es decir, analiza el aspecto de la formalidad que corresponde a las cualidades, los significados y contenidos propios de la danza, lo que implica alcanzar un estudio sobre la danza misma, independientemente de los estudios de esas danzas particulares –y cabe resaltar que estos últimos son necesarios para la construcción de un orden social, estético,

²⁶ Ambas antropólogas norteamericanas. Se muestra la aportación principal de la antropología de la danza, la cual es, el estudio y la comprensión de danzas particulares mediante propuestas teóricas varias. Otros ejemplos son: Anne Décoret Ahihas’s, “Les Dances Exotiques en Francia 1880-1940”; Jennifer Nevile’s El cuerpo elocuente: danza y cultura humanista en la Italia del Siglo XV, Katherine Dunham, “Pearl Primus”. Cf. Peterson Royce, A. “The anthropology of dance” Dance Books, 2002.

²⁷ Anya Peterson en su artículo “The anthropology of Dance” menciona que la antropología centrada en el contexto social goza de mayor popularidad en la antropología estadounidense. Esto se entiende debido al interés pragmático del conocimiento.

²⁸ Anya Peterson Royce, antropóloga estadounidense de la Universidad de Indiana Bloomington. Dentro de sus intereses de investigación se encuentra la antropología de la danza, la identidad étnica, y los pueblos indígenas de Mesoamérica. El texto referido es del 2002, en él analiza la danza como movimiento del cuerpo humano creado a partir de patrones rítmicos en el tiempo y el espacio con un propósito que trasciende la utilidad.

para entender su sentido y sus símbolos, etcétera- pero lo que permite concebir la propuesta de esta investigación, es analizar la danza *per se*, desde sus elementos constitutivos o bien fundacionales.

Siendo así, la danza será tratada en toda esta investigación desde su aspecto formal y es necesaria esta aclaración porque con los ejemplos mencionados anteriormente es común suponer que estudiar la danza es forzosamente examinarla partir de estudios de caso, sin embargo, no necesariamente es así, y la propuesta es describirla desde su formalidad el cual es un modo de análisis -incluso entendido- como el aspecto interno de la danza distinto del externo.²⁹

Por otra parte, en este apartado, la cuestión de la universalidad de la danza hace que sea relevante su análisis formal. Diversos autores muestran y exhiben el carácter universal de la danza, el caso del antropólogo estadounidense Franz Boas reconoce a la danza como un fenómeno humano universal³⁰; Charles Olson expone:

"Men, everywhere, dance. There are no human societies in which they do not"³¹

Incluso Ada Rabago explica que la danza ya sea entendida como una actividad recreativa, parte de un ritual o de una acción expresiva es un comportamiento universal de gran importancia en todas las culturas³².

La universalidad si bien es un tema estrictamente filosófico precisa dos sentidos generales, el primero la cuestión sobre que compete a todos, segundo, la posibilidad precisa de competerles a todos, es decir, la danza como fenómeno universal compete a todos porque no hay pueblos o naciones que no tengan danzas ya sea como expresión o como identidad cultural, es más, no hay sociedad, ni

²⁹ También el filósofo chileno Pérez Soto menciona al inicio de su obra *Proposiciones en torno a la danza*, la parte interna que corresponde al estudio de la danza misma contraria a la parte externa que son las funciones, los orígenes, los contextos y los usos de la danza.

³⁰ Citado por Anya Peterson Royce en "Antropology of dance", Dance books, 2002.

³¹ Charles Olson poeta citado por Maxine Sheets-Johnstone en su artículo "Man Has Always Danced": Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers" *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)* Volume 3 (2005).

³² Rabago, A. "Antropología y danza" 476 *Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología*.

período histórico en el que no haya existido danza alguna porque es una forma de comunicación y de expresión. Ahora bien, es la *posibilidad* que compete a todos, porque es un movimiento que se ha dado de manera evolutiva exclusivamente en el humano y, por tanto, es una creación humana universal. El humano tiene la posibilidad de bailar o danzar tanto por su cuerpo bípedo como por las intencionalidades diversas y dirigidas de sus movimientos, aunque decida no hacerlo o no guste de la actividad.

En resumen, la Antropología de la Danza muestra el estudio formal de esta actividad y la relevancia de la misma se concibe mediante su carácter universal. La danza, en consecuencia, tiende a la universalidad porque es un fenómeno global válido y posible para todos, que puede ser analizado formalmente.

Por último, hay infinidad de formas de estudiar la danza desde la teoría, historia, pedagogía, etc.; incluso actualmente desde las ciencias cognitivas pueden plantearse preguntas sobre cómo sucede el movimiento controlado e intencional en la danza estudiando el cerebro mismo, pero se ha propuesto en particular el enfoque antropológico porque brinda pistas sobre la relevancia de la danza como forma de comunicación y expresión. Sumando que los primeros elementos que se encontraron para pensar la danza son el movimiento y el cuerpo bípedo, e incluso el aspecto metodológico para su estudio (el formal).

Son explicaciones someras para introducir el problema de la danza en los trabajos contemporáneos, pero no puede reducirse a ello porque la danza no es un mero ejercicio o un movimiento más entre los posibles del ser humano, sino que además es un conjunto estructurado de elementos que posibilitan la danza, los cuales se irán desglosando en los apartados siguientes.

1.2 La aparición de la danza en la filosofía

Centralizando la discusión sobre la danza exclusivamente en el ámbito filosófico cabe mencionar que habido un escaso interés por el objeto de estudio planteado y en este apartado se mostrarán los argumentos para sostener dicha escasez. Sin embargo, también -aunque pareciera contradictoriamente- se buscará mostrar que, realizando una investigación profunda sobre la danza en la historia de la filosofía sí se la ha otorgado un lugar a esta práctica milenaria, aunque sea implícitamente, lo que permitirá hacer hincapié en la búsqueda por los elementos principales que permiten pensarla.

Primero, respecto al escaso interés filosófico sobre la danza se inicia con el planteamiento de David Michael Levin en su artículo “Los filósofos y la danza”³³, donde menciona que los filósofos han tenido muy poco que decir sobre este arte porque la naturaleza intrínseca de la disciplina filosófica emana de la civilización occidental que corresponde a ser patriarcal, es decir, la civilización está organizada en torno a la dominación masculina³⁴, que intrínsecamente significa una aversión hacia lo femenino.

De tal manera se contraponen la naturaleza de la filosofía con la naturaleza de la danza porque esta última, sugiere el autor, es de orden femenino³⁵, de ahí que los filósofos no hayan tocado el tema porque en su mayoría las filosofías elaboradas por hombres han dominado en la historia del pensamiento occidental -de hecho-

³³ Michael Levin, D. (2001) “Los filósofos y la danza” (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) *A Parte Rei: revista de filosofía*.

³⁴ Es el tema central en los estudios actuales sobre la dominación del hombre en las esferas del saber, de las técnicas, del conocimiento; y reproduce la idea de una violencia simbólica. Para profundizar en el tema, Cf. Bordieu, Pierre. (2000) *La dominación masculina*, Editorial Anagrama: Barcelona.

³⁵ Francis Edward Sparshott menciona: “Dance has always been a *female art*” en su obra *Off the ground. First steps to a Philosophical Considerations of the Dance* publicada en el año 2017 por la editorial Princeton Legaly Library. En esta obra, Sparshott busca mostrar la nula aparición de la danza como parte de las artes analizadas desde la estética.

también dentro del ámbito dancístico los principales teóricos o críticos son preponderantemente hombres.

Por lo tanto, desde esta perspectiva el origen de la danza se remonta a un principio femenino³⁶ del cual poco tienen que decir los filósofos del género masculino³⁷. Y no se menciona esto desde una visión de lucha entre naturalezas o desde cierto feminismo radical, sino específicamente por el hecho de que la danza tiene una serie de características propias de lo femenino, que someramente podrían enlistarse: la sutilidad, la delicadeza, la fragilidad; agregando incluso aspectos propiamente corporales como caderas anchas, mamas desarrolladas, pelvis amplia, etcétera, todo esto con cierta pretensión impuesta de belleza inmaculada que es relativa a la femineidad.

Y como se planteaba en el primer apartado sobre la perspectiva antropológica, la danza originariamente surge como una forma de comunicación primaria, sin embargo, ¿cómo y qué se comunicaba en esos tiempos arcaicos de la historia de la humanidad? Evidentemente, primero, lo que se comunicaba era a través de ritos, de cultos, donde los espacios eran sagrados, místicos, inspirados y referidos a las diferentes deidades dependiendo de la civilización, pero segundo, una parte esencial de los ritos era la comunicación y contacto con las divinidades en busca, por ejemplo, de la fertilidad³⁸. Por lo tanto, el origen de la danza, efectivamente, reside en el principio femenino³⁹, como lo plantea Michael Levin.

Ahora bien, considerando lo anterior respecto a la división de lo femenino y lo masculino como principios fundamentales, es en este primero que se añade el cuerpo (en contraposición a la mente, el raciocinio, la razón), lo que implica el lado de las pasiones, de lo sensual y es relevante porque el rechazo al cuerpo está

³⁶ Michael Levin, D. (2001) "Los filósofos y la danza" (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) *A Parte Rei: revista de filosofía*.

³⁷ De hecho, parte importante de la elección de una filósofa como principal marco de referencia es para otorgarles relevancia a las propuestas filosóficas realizadas por mujeres.

³⁸ El caso de la danza árabe, la cual surge en búsqueda de la fertilidad por eso se baila con el vientre descubierto y, de hecho, permanece vigente ese sentido mítico-simbólico en las manifestaciones de este arte.

³⁹ Para mayor profundidad sobre la problemática actual sobre el principio femenino y su connotación filosófica contemporánea en autores como Deleuze e Irigaray, Cf. Malabou, Catherine (2009), "El sentido de lo femenino: sobre la admiración y la diferencia sexual", *Lectora*, 15: 281-299.

presente desde Platón hasta Descartes⁴⁰, y en general, la civilización occidental patriarcal tiene una aversión hacia el cuerpo⁴¹. Siguiendo a David Michael Levin: Si los filósofos no pueden siquiera desarrollar una explicación adecuada del cuerpo humano ¿cómo podría esperarse que digan algo veraz e interesante sobre la danza?⁴².

El elemento infaltable al estudiar la danza, precisamente, es el cuerpo, pero por esa misma razón la filosofía ha dicho poco de la misma. En palabras de Polo Pujadas⁴³ “Por su arraigo inquebrantable al cuerpo, la danza siempre se ha visto relegada a no ser considerada digna de reflexión alguna o a concedérsele muy poca”⁴⁴

En resumen, hay dos cuestiones fundamentales según Michael Levin para argumentar que la filosofía ha tenido muy poco que decir de la danza: lo femenino y la corporalidad. Aunque cabe mencionar que el tema del cuerpo se abordará de manera amplia y específica en el segundo y en el tercer capítulo, en este momento, únicamente la intención es hacer hincapié en que es un elemento esencial para el análisis de la danza.

Por otra parte, retomamos la pregunta: ¿por qué en el ámbito filosófico ha sido escaso el interés por la danza? Siendo que una de las principales áreas de acción de la filosofía es el análisis de toda expresión humana en sus distintas

⁴⁰ Platón se refiere al cuerpo como cárcel del alma, Descartes por su parte, pone al cuerpo como perteneciente a la *res extensa*, como mera cosa entre cosas.

⁴¹ “Los fundamentos religiosos y éticos de nuestra civilización occidental son primordialmente hostiles a las demandas vitales e intrínsecas del cuerpo humano”. Michael Levin, D. (2001) “Los filósofos y la danza” (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) *A Parte Rei: revista de filosofía*.

⁴² Prosigue la cita: “Por fortuna existe otro grupo de filósofos mucho más prometedores: los fenomenólogos. A partir de Edmund Husserl, quien creó la fenomenología a principios de este siglo (XX), se inició un movimiento extremadamente revolucionario y profundamente humanístico. De aquellos pioneros, que pudieron comprender lo que estaba haciendo Husserl y aprender de él, distinguiría sobre todo a Martin Heidegger, a Jean Paul Sartre y a Maurice Merleau-Ponty. Gracias a estos tres gigantes, cada uno con su contribución propia y especial, el cuerpo humano está empezando, por fin, a recibir el lugar que se merece” *Ibidem* p. 4. Por ello en el siguiente apartado se habla sobre fenomenología como la mejor vía posible para un planteamiento serio y riguroso de la danza.

⁴³ Magda Polo Pujadas es una filósofa y profesora de la Universidad de Barcelona. Es titular del Departamento de Estética y Teoría de las Artes de esa misma Universidad.

⁴⁴ Polo Pujadas, “M. Pensar la danza, pensar el cuerpo”, *Filosofía de la danza*, Universitat de Barcelona, p. 16.

formas, y particularmente de las artes, es decir, la filosofía se ha interesado por la pintura, la literatura, escultura, poesía, todas las artes, menos por la danza.

El argumento de Arnold Berleant⁴⁵ en su artículo “Dance as performance”⁴⁶ es que esto es debido a que hay una separación entre las artes performativas y las no performativas⁴⁷, en estas últimas se centran, justamente, la escultura, la pintura, incluso la arquitectura porque son artes que permanecen y son objetos fáciles de captar y contemplar, permitiendo así una apreciación estética. Distinto es el tema de las artes performativas desde la perspectiva de Berleant porque son objetos de arte animados⁴⁸ ese objeto es una corporalidad activa, en un ambiente dinámico, que se presenta por una sola persona o bien por una compañía y que su esencialidad es lo efímero: la danza es un arte transitorio, por lo mismo es difícil su captación y sobre todo su análisis. De modo similar, el argumento de Mónica Alarcón es el siguiente: “La transitoriedad de la danza ha dado origen a un mito de su no discursividad”.⁴⁹

Siendo así, la danza ha sido poco analizada desde el campo de la filosofía por tratarse de un arte performativo⁵⁰, efímero, transitorio, fugaz, difícil de registrar y de reflexionar, pareciera ser, entonces, un mero arte de contemplación. Es por ello, que Mónica Alarcón⁵¹ menciona que la Danza y la Filosofía⁵² parecieran ser contradictorias, una por su parte “mientras aparece-desaparece” en tanto que trata

⁴⁵ Arnold Berleant, filósofo estadounidense y profesor emérito de la Universidad de Long Island. Dedicado a la filosofía y a la música, miembro de la Asociación Internacional de Estética, es incluso, compositor.

⁴⁶ Berleant, Arnold. « Dance as performance” *AVANT*, Vol. XII, No. 2.

⁴⁷ Para un análisis más profundo sobre las artes performativas y las no performativas, Cf. Berleant, Arnold (1991) *Art and Engagement*, Temple University Press: Philadelphia.

⁴⁸ Traducción propia. Berleant, Ibíd.

⁴⁹ Alarcón Dávila, M. “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, Núm. 106, 2015.

⁵⁰ La noción de lo performativo surge por primera vez en la obra del filósofo del lenguaje John L. Austin quien sugirió que existen dos tipos de lenguaje: el descriptivo y el performativo. Posteriormente el término ha sido puesto en discusión por Judith Butler en su libro *Cuerpos que importan*, 1993. Cf. Pérez Soto. C. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile: LOM ediciones.

⁵¹ Mónica Alarcón Dávila de nacionalidad ecuatoriana fue profesora en el Instituto de Filosofía de la Universidad de Antioquía. La Maestría la realizó en la Universidad de Friburgo por su interés en la fenomenología husserliana, pero puesta en diálogo con la danza, también su Doctorado siguió esa línea temática y referencial.

⁵² Alarcón Dávila, M. “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, Núm. 106, 2015.

de movimientos del cuerpo humano creados, mientras la otra permanece en el ámbito teórico, de los conceptos.

Debido a lo anterior, es decir, por su origen femenino, por su arraigo al cuerpo, su performatividad y su transitoriedad, la danza ha tenido poca aparición en las investigaciones filosóficas. Sin embargo, es importante señalar la poca aparición, que no significa inexistente y a continuación, se hace mención general-somera de esas pocas, pero significativas apariciones de la danza en la historia de la filosofía occidental.

La danza en la Grecia Antigua⁵³ aparece acompañada de poesía y música como elementos de la tragedia griega, como parte de la técnica teatral⁵⁴, es decir, se le considera dentro de la estética de presentación de los coros del teatro griego, aunque, específicamente, la danza es un elemento complementario, un componente más entre otros, no tenía una función exclusiva o particular⁵⁵ y es mencionada directamente por los filósofos clásicos como Platón y Aristóteles. En este mismo sentido, se añade que la danza tiene una injerencia en la función política y educativa para la constitución de la sociedad griega al menos en estos dos filósofos clásicos⁵⁶ en la búsqueda de la virtud.⁵⁷

⁵³ Es representada mediante Terpsícore una de las nueve musas que Hesíodo nombra en la poesía griega.

⁵⁴ "As part of theater techne" Cf. *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy* Edited by Rebecca L Farinas and Julie C. Van Camp, Bloomsbury Academic, First published in Great Britain 2021.

⁵⁵ Ante esto se toma una postura en favor de la omisión de la danza en el ámbito filosófico porque, aunque ha sido tratada o mencionada en los diferentes periodos de la historia de la filosofía ha sido únicamente en dos sentidos, el primero mencionada en relación con otras actividades o artes, por ejemplo, danza-música-poesía, danza-gimnasia, danza-coro. Y, en segundo lugar, aunque es mencionada no significa un interés explícito por la danza misma. Sólo aparece como tema de interés e intencionalmente en la filosofía contemporánea.

⁵⁶ Durante el período clásico de los siglos V y VI la danza junto con la música y la gimnasia (cabe resaltar otra vez que es mencionada únicamente en relación con otras artes) son asignaturas propuestas por Platón en sus *Leyes*. Formación educativa con respecto a las danzas de guerra (pírrica), danzas religiosas (danzas dionisiacas, Paeon, Parthenia) y danzas de la paz (danzas de tragedia, de comedia). Por otra parte, Aristóteles hace la diferencia de las danzas respecto a su efecto para el alma, en propiamente danzas dóricas y frygicas en su obra *La Política*. Además, esto último es relevante porque las danzas debían desarrollar la virtud, es decir, alejarse del vicio, de lo inmoral para cultivar únicamente ciudadanos cívicos. Cf. Nikitaras, Nikitas. Dallas, George. Nikitaras, Christina, (2010) "Enfoque teórico de la danza en Grecia en el período clásico, siglos V y VI a.C", *Lúdica pedagóg.* Vol 2, No. 15, pp. 55 – 61.

⁵⁷ "En lo que atañe al otro tipo de movimiento de todo el cuerpo, del que, si uno dijera que en su mayor parte es una especie de baile, tendría razón, debemos considerar que hay dos clases, una

Posteriormente -siguiendo una línea cronológica- el filósofo, teólogo San Agustín de Hipona considera a la danza en torno a los espectáculos de la época como el circo y la pantomima. Es en sus obras *De música* y *Del orden* en las que trata la armonía y el ritmo de los cuerpos atribuibles a la danza, así como, los movimientos cadenciosos de la mímica de la danza, los cuales obedecen a un fin expresivo y aunque el movimiento rítmico deleita a los ojos y causa placer, la danza es razonable pues el espectador comprende lo que significa y representa⁵⁸. Mostrando con ello la mención de la danza en las obras como la representación de la misma en la época de San Agustín.

De igual forma en la modernidad la danza aparece en relación con la música, por ejemplo, Descartes en el *Compendium musicae* lleva a cabo un análisis del sonido musical y concibe el compás como una división simétrica que permite la medida del tiempo siendo el ritmo y sus velocidades lo que mueve afectos y, lo ejemplifica con la danza desde un carácter, por supuesto, racionalista.⁵⁹

Posteriormente en el período de la ilustración la danza es mencionada por Kant y Hegel. Por una parte, Kant lo hace respecto a su función como arte imitativo de la naturaleza limitándose al entendimiento de la percepción subjetiva, y por otra parte Hegel la concibe como un arte secundario que únicamente puede

imita el movimiento de los cuerpos más bellos en su aspecto serio, la otra, el de los más feos en su aspecto chabacano, y, a su vez, hay otras dos subdivisiones de lo chabacano y de lo serio" Platón, 814e *Leyes*, Libro VII. Respecto a la distinción aristotélica de las danzas dóricas y frygicas: "al igual que la armonía es lastimera, el alma es triste, mientras que, si es suave, contribuye a la relajación de la mente, al igual que la Dórica la cual da paz y la Frygica que entusiasma a la gente [...] lo mismo pasa con los ritmos, unos ofrecen calma al alma y otros conmoción" (*Políticas* de Aristóteles, s.f., pp. 5-15). La búsqueda de la virtud en la danza, implica únicamente la imitación de movimientos bellos y que no perturben al alma.

⁵⁸ Sobre la danza en la época de San Agustín y sobre la referencia de la danza como tópico en las obras mencionadas de este filósofo, Cf. Granados Valdéz, Juan. (2017) "Hacia una semiótica de la danza en San Agustín" *Reflexiones Marginales*, Número 71, año 11, editada por la Universidad Nacional Autónoma de México. Cabe señalar que el aspecto sobre la función expresiva del danzante y la captación de tal expresión en el espectador será tratado fenomenológicamente a través de la filósofa estadounidense Sheets-Jhonstone en los capítulos siguientes.

⁵⁹ Descartes, *Compendio de la Música*, Pp. 61-66, §92-95. Citado por Sánchez Quesada, M. (2021 octubre 29). "El pensamiento musical cartesiano" (2). *Sonus Litterarum*.

mencionarse de pasada, pero no forma parte de las cinco artes principales: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía.⁶⁰

Es hasta finales del siglo XIX que Nietzsche establece una relación entre Danza y espíritu trágico en sus obras *El nacimiento de la tragedia*, *Ensayo de autocrítica* y *Así habló Zaratustra*⁶¹ y como menciona Victoria Mateos de Manuel la danza para este filósofo “es una suerte de fuerza vital o intensidad dionisiaca”. Entra dentro del enfoque del vitalismo que propone por eso la frase tan citada: “No puedo concebir un dios que no baile”, haciendo referencia a esa irracionalidad vitalista desde el problema de Dios. No obstante, aquí la danza tiene su aparición tanto explícita como justificada desde el éxtasis dionisiaco.

Además, la danza también aparece en la prosa de Paul Valéry y la define como: “un arte deducido de la vida misma, puesto que no es más que la acción traspuesta en un mundo, un cierto espacio-tiempo que no es ya exactamente el mismo que el de la vida práctica”⁶² en este sentido, la vida misma sucede en la mujer que baila, y prosigue Valery: “sus manos hablan y sus pies parecen escribir”⁶³; de forma poética los elementos para este filósofo es que la danza sucede en un tiempo⁶⁴ y es un arte del movimiento humano voluntario. Se puede, por lo tanto, reiterar los elementos de la danza *per se*: arte y movimiento.

⁶⁰ Cf. Trujillo Martínez, Diana Alejandra. (2019) “Hegel, Nietzsche y el ballet: expresión sensible de la relación entre ser y apariencia” Tesis Pontificia Universidad Javeriana. Aunque cabe resaltar que la discusión acerca de la danza como arte imitativo se aborda más adelante en el subapartado 1.2.2.

⁶¹ “De manera tímida en el *Nacimiento de la tragedia*” 1872, con gozo irónico en *Ensayo de Autocrítica* 1886 y en *Así habló Zaratustra* 1883” Cf. Mateos de Manuel, V. Hacia una fenomenología de la danza. “Intencionalidad co-encerrada en *Ideas II*”, Eikasía Revista de filosofía, 2015.

⁶² Valéry, P. (1936). *Philosophie de la danse*. Recuperado de: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html

⁶³ “Diálogo El alma y la danza” de Paul Valery.

⁶⁴ Valery siguiendo a Bergson menciona que “la persona que danza se encierra en una duración engendrada por su energía actual” Cf. López-Sáenz, M.C. (2018) Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston. *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 467-481. Las categorías espacio-tiempo en el fenómeno de la danza, se abordan en el segundo capítulo.

Si bien podrían mencionarse a otros autores en la época contemporánea tales como Aby Warburg, Didi Huberman⁶⁵, Alain Badiou⁶⁶ o a María Zambrano⁶⁷ en quienes aparece la danza como tema de análisis central y no correlacional (el planteamiento que comparten estos autores es que el ámbito de la danza debe surgir de un espacio prediscursivo) es en este momento fundamentalmente necesario preguntar, ¿la danza aparece tematizada en la filosofía contemporánea? Se pretende contestar afirmativamente dado que, “Filosofía de la danza” es una nueva disciplina filosófica vigente y novedosa pero principalmente enfocada en el área de la estética.

1.2.1 Filosofía de la danza

Una vez hecho el análisis somero y general de la danza desde la historia de la filosofía occidental es posible constatar que, si bien aparece el interés por esta actividad es sólo de manera implícita y/o correlacional a otras actividades como la música, el teatro, la pantomima, etc. Es hasta la filosofía contemporánea que aparece como tema de interés explícito, la Filosofía de la Danza, es actualmente una disciplina no ortodoxa dedicada exclusivamente a la danza como fuente y puente de reflexión filosófica.

Sin embargo, antes de describir esta nueva disciplina es menester considerar ¿qué es una *Filosofía de*? Peter Kivy⁶⁸ en su obra *Introducción a la Filosofía de la*

⁶⁵ Cf. Mateos de Manuel, V. “Hacia una fenomenología de la danza. Intencionalidad co-encerrada” en *Ideas II*, Eikasía Revista de filosofía, 2015.

⁶⁶ Cf. Badiou, Alain. *Pequeño tratado de inestética* (2009) Trad. Guadalupe Molina y otros. 1ra., edición Buenos Aires: Prometeo.

⁶⁷ Sobre la danza en las obras de María Zambrano Cf. Ramírez, Goretti. (2019) “El filósofo es un bailarín: María Zambrano y la danza”, *Aurora* n.º 21, 2020, págs. 62-73.

⁶⁸ Filósofo y musicólogo norteamericano. Su principal tema de interés es la Filosofía de la Música y se ve reflejado en sus obras como *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression* (Princeton University Press, Nueva Jersey, 1980), *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation* (Princeton University Press, Nueva Jersey, 1984), *Philosophical Reflections on Musical Performance* (Cornell University Press, Ítaca, EE. UU, 1995).

*Música*⁶⁹ menciona la propuesta de Keeler sobre la Filosofía del Beisbol⁷⁰ la cual - esta última- se define por dos caracterizaciones básicas y evidentes (de este deporte) primero, “golpearlos donde no están”, segundo “una buena defensa es el mejor ataque”, con este ejemplo, Kivy argumenta que cualquier *Filosofía de*, conlleva una reflexión inicial que consta de obviedades las cuales se necesitan transformar en afirmaciones para con ello lograr reflexiones profundas y crear un sistema de afirmaciones fundacionales del tema a tratar filosóficamente, en este caso del Beisbol -por ello la mención de sus caracterizaciones básicas. En palabras de Kivy:

If what I have said so far is close to the truth, then we can say that philosophical theories and analyses tend to consist, on first reflection, of, among other things, vacuous truisms that hardly need stating, but that, on further reflection, and developed into systems of assertions and inferences, come to be seen as foundational beliefs, casting light on the superstructure they support. Such foundational beliefs, apparent platitudes, occur in all manner of human practices.⁷¹

Así que, de igual manera es aplicable a la música -la cual es la propuesta de Peter Kivy- y, por supuesto, -como es la pretensión de este trabajo- a la danza misma. Elementalmente constar de una serie de axiomas evidentes para constituir el tratado fundacional, es lo que hacer ser a una “Filosofía de”. E incluso, menciona este filósofo norteamericano una *Filosofía de* puede hacerse de cualquier tipo de práctica humana que esté implicada en nuestra vida y que incluso contribuya a definirnos como seres humanos.

⁶⁹ Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press: Oxford.

⁷⁰ Willie O’Kelleher beisbolista estadounidense principalmente conocido por su complexión delgada y su estatura baja pero un jugador relevante en la historia de las Grandes Ligas. Su filosofía se resume en la frase “Hit ’em where they ain’t”. “Batear hacia donde ellos no están”. Traducción propia.

⁷¹ “Si lo que he dicho hasta ahora se acerca a la verdad, entonces podemos decir que las teorías y los análisis filosóficos tienden a consistir, en una primera reflexión, entre otras cosas, en vacuas obviedades que apenas necesitan enunciarse, pero que, en una reflexión más profunda, y desarrolladas en sistemas de afirmaciones e inferencias, llegan a considerarse creencias fundacionales, arrojando luz sobre la superestructura que sostienen. Estas creencias fundacionales, aparentes perogrulladas, se dan en todo tipo de prácticas humanas” Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press: Oxford, p. 7. Traducción propia.

But they begin to become the philosophy of some human practice when that practice is seen as deeply implicated in our lives, even to the extent of helping to define us human beings. And that is why there is, at the present time, a philosophy of science, a philosophy of art, a philosophy of morality, but not a philosophy of baseball.⁷²

Por lo tanto, cualquier *Filosofía de* necesariamente debe partir primero, de una práctica humana fundamental que configura, moldea y transforma al humano mismo, para después analizar tal práctica con base a sus propias obviedades y con el fin último de proponer axiomas o sistemas que involucran una reflexión profunda y estructurada de dicha práctica.

Una Filosofía de la Danza contiene fundamentalmente todos los elementos que propone Peter Kivy, aunque, en este trabajo en lugar de proponer un sistema filosófico se consideran únicamente los elementos fundacionales que posibilitan esta nueva disciplina. Elementos que sí son evidentes, pero que necesitan una profundización y metodología específica la cual es la fenomenológica. Sin embargo, antes de entrar a la discusión, es importante considerar los aspectos propios y característicos de esta nueva disciplina.

Formalmente la Filosofía de la Danza, es una disciplina actual aun perfilándose dentro de las filosofías no ortodoxas, pero, hay un texto antiguo e inicial para adentrarse a la reflexión de este objeto de estudio el cual es *Sobre la danza* - un diálogo a la manera platónica- del filósofo Luciano de Samosata⁷³ que data del siglo II d.C, en el que dialogan dos interlocutores Cratón y Licino, este último es

⁷² “Pero empiezan a convertirse en la filosofía de alguna práctica humana cuando esa práctica se considera profundamente implicada en nuestras vidas, incluso hasta el punto de contribuir a definirnos como seres humanos. [Y continúa] Y por eso existe, en la actualidad, una filosofía de la ciencia, una filosofía del arte, una filosofía de la moral, pero no una filosofía del béisbol” Kivy, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*, Clarendon Press: Oxford, pp. 7-8 Traducción propia.

⁷³ Luciano de Samosata nació en Siria, en la pequeña ciudad de Samosata, bañada por el legendario río Éufrates, en el siglo II después de Cristo. Su vida aproximadamente ya que no hay constancia fidedigna de fechas, transcurrió entre los años 120 a 180 de nuestra era. Cf. Rodríguez Valls, Francisco. “Movimiento esencial en el espacio. El diálogo *Sobre la danza* de Luciano Samosata” *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm. 37, 2006, p. 356.

quien realiza una defensa de la danza en torno a las acusaciones de Cratón sobre que la danza es algo vulgar y afeminado, argumentando que,

No sólo es placentera sino también útil a los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo.⁷⁴

No obstante, no se refiere a la danza -a la actividad humana artística como se la conoce hoy en día- sino que alude a la pantomima⁷⁵ tal como en San Agustín de Hipona, pero su reflexión en torno a la defensa de este arte considerado menor (ya como danza o como pantomima) involucra al cuerpo, a la expresión del mismo y al movimiento, por lo mismo es una obra inicial para esta disciplina.

Ahora bien, centrando propiamente la discusión en la filosofía contemporánea es imprescindible señalar que la danza no será un arte dependiente de otros, como se veía en el caso de la tragedia griega, ni tampoco será como elemento que justifica los parámetros de cierta propuesta filosófica, como en el caso de situarla en lo dionisiaco, por ejemplo, o de condensarla poética y metafóricamente en la vida misma. Por el contrario, la filosofía de la danza surge de una estructura no convencional de la filosofía, que tiene por objetivo la danza misma en tanto entendida como un objeto de reflexión válido para analizarse desde sus aspectos propios como son el movimiento, la corporalidad, el tiempo, la experiencia, etcétera. Que también incluye la influencia de la danza en relación con lo actualmente emergente, como la relación danza-tecnología, danza-cognición o danza-performance. Incluso las repercusiones de la danza como práctica, habituación, acción, expresión.

⁷⁴ Luciano, *Obras*. Ed. Gredos. Madrid, 1990. Vol. III, pág. 49. Citado por Rodríguez Valls, Francisco. "Movimiento esencial en el espacio. El diálogo *Sobre la danza* de Luciano Samosata", p. 357.

⁷⁵ "La pantomima, frente a la tragedia y a la comedia, era un género menor que nace en la época clásica, pero alcanza un fuerte desarrollo en la época de los emperadores romanos."

La filosofía de la danza es un campo novedoso en el ámbito de la filosofía contemporánea, y se reitera, parte de una perspectiva filosófica no convencional, es poco conocida, poco explorada en los estudios de habla hispana. Es una disciplina enfocada en la problematización de la danza, la cual ha estado surgiendo en los últimos 40 años y se concentra mayoritariamente en USA, algunas de las conferencias más importantes se han realizado en ese país, sobre todo, porque el contexto intelectual es pragmático. La primera conferencia de Danza y Filosofía, al menos en el mundo de los hablantes del inglés, fue en 1979 en Temple University, organizada por Maxine Sheets-Johnstone⁷⁶, después en el 2010 hubo otra conferencia organizada en Roehampton University⁷⁷ y la más reciente fue la conferencia del 2016 en Texas State University de la cual surge justamente el texto editado por Rebecca Farinas y Julie Van Camp *Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy*.⁷⁸

Además, en España se han organizado y llevado a cabo los Congresos Internacionales de Filosofía de la Danza el primero celebrado en la Universidad Complutense de Madrid en el 2017 y el segundo por la UNED asociada en España⁷⁹ en el 2019. Y en México está la Cátedra de Gloria Contreras la cual tiene un seminario constante de Filosofía y Danza (de hecho, de Fenomenología de la Danza) creado en el 2020.

La intención de mencionar las conferencias y la cátedra es para lograr percibir que esta nueva disciplina filosófica es sumamente nueva y en constante configuración temática, metodológica y apostando por la interdisciplinariedad. En general, la interrelación entre disciplinas aparentemente diferentes, involucra una

⁷⁶ The papers were published several years later in 1984, by Bucknell University Press. *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy* Edited by Rebecca L Farinas and Julie C. Van Camp, Bloomsbury Academic, First published in Great Britain 2021.

⁷⁷ Papers from that gathering were published in 2013 as *Thinking through Dance: The philosophy of dance performances and practices and Illuminating dance: philosophical explorations*. Ibid.

⁷⁸ "This volumen is based on a conference on philosophy and dance at Texas State University in 2016". *The bloomsbury handbook of Dance and Philosophy*, (2021) editado por Rebecca Farinas and Julie Van Camp. Bloomsbury Academic: Great Britain.

⁷⁹ El II Coloquio está disponible en la plataforma de la UNED: <https://canal.uned.es/series/5cf7d416a3eeb0812c8b4569>. Consultado el 19-02-2024.

serie de problemáticas y nuevas miradas que otorgan sentido a la danza como válida y de interés para las investigaciones formales y rigurosas.

Ahora bien, dentro de las líneas metodológicas posibles que apertura la Filosofía de la Danza son, por ejemplo, el análisis fenomenológico de la danza de Sheets-Jhonstone; la filosofía analítica de la danza de Anna Pakes⁸⁰ así como de Graham McFee⁸¹; el análisis simbólico de Sussane Langer⁸²; el análisis de la danza como arte de Susan Sontag⁸³; desde la historia como es el caso de Selma Jeanne Cohen⁸⁴; o desde el diálogo entre pensamiento y movimiento de Marie Bardet.⁸⁵ De igual manera, artistas, compositores, creadores como Merce Cunningham o John Milton Cage⁸⁶ abordan desde las vanguardias la construcción de la danza como posibilidad de creación en tanto ruptura con lo clásico.

Como se muestra, la Filosofía de la Danza es una reflexión profunda y abierta que permite pensar la danza a partir de una serie de argumentos diversos con la finalidad de resignificar y resituarla como objeto de estudio relevante y, por supuesto, tratándola como propiamente un Arte.⁸⁷ Por tanto, presenta aportaciones que pueden resumirse en dos principales: la primera es que es estudiada en sí misma, como fuente o base para la reflexión (ya no como arte secundario o incluso

⁸⁰ Filósofa, investigadora y docente de la Universidad de Roehampton. Dedicada a la investigación en torno a la Filosofía de la Danza específicamente centrada en la estética filosófica analítica de la Danza. Sus principal obra es *Choreography Invisible: The Disappearing Work of Dance*.

⁸¹ Profesor adjunto de la Universidad Estatal de California Fullerton. Profesor emérito de Filosofía, Universidad de Brighton. Sus obras principales marcan una discusión seriada respecto a la analítica-estética de la danza y son: *Understanding Dance* (1992), *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance, and Understanding* (2011) *Dance and the Philosophy of Action: A framework for the Aesthetics of Dance* (2018).

⁸² Fue una filósofa estadounidense influenciada por las investigaciones de Cassirer respecto a las formas simbólicas y su interés fue la naturaleza del arte. Sus obras más reconocidas son: *Feeling and Form y Problems of Art. Ten philosophical lectures*.

⁸³ Susan Sontag (1933-2004) Filósofa, ensayista, novelista estadounidense de origen judío. Su artículo principal respecto a la Filosofía de la Danza es "Dancer and the Dance".

⁸⁴ Selma Jeanne Cohen (1920-2005) Pionera en Filosofía de la Danza e historiadora estadounidense.

⁸⁵ Marie Bardet es docente e investigadora de la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la UNSAM. También Filósofa y bailarina interesada en la filosofía contemporánea y en los pensamientos-prácticas feministas y queer. Su obra principal en torno a la danza es *Pensar con Mover* del 2012.

⁸⁶ Cunningham (1919-2009) Bailarín y coreógrafo estadounidense. Tuvo estrecha colaboración con el compositor John Cage (1912-1992).

⁸⁷ Cf. Bresnahan's, A. "Philosophy of Dance", *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy*, 2021. Paráfrasis y traducción propia.

tampoco como dependiente de algún otro arte); segundo que son argumentos específicos del fenómeno de la danza, así que, los elementos de la misma se vuelven más complejos, entramados no aislados que logran esa pretensión filosófica de la búsqueda de la esencialidad de la danza.

La Filosofía de la Danza, precisamente, considera a la danza como acción que involucra habituación, habilidad y técnica que permite analizarla como manifestación artística desde su expresividad⁸⁸. Es el panorama abierto para el diálogo no sólo desde un “pensar la danza”, sino desde un pensarla reflexiva y críticamente, proponiendo sus alcances, sus entramados, las variantes y las posibilidades de conocimiento que de ella surgen. También expande el horizonte y es posible hablar de las repercusiones de su creación, concebirla como manifestación artística, de uso tradicional o como experiencia vivida. Así que, es una rama de la filosofía actual, excesivamente reciente que sólo a partir de las últimas décadas es que han relacionado los temas del conocimiento de este arte, como la experiencia, creación e investigación. Pero valdría cuestionar, ¿es lo mismo Filosofía de la Danza que Estética de la danza?⁸⁹

1.2.2 La danza como hecho estético

Para considerar la danza como hecho estético hay que definir de inicio la distinción entre la problemática de la danza en el ámbito general de la filosofía, que es lo concerniente a lo tratado en el apartado anterior, y la danza desde el ámbito específico de la estética como rama de la filosofía. Es desde esta última consideración que la danza, de igual manera, tiene escasa aparición, aunque es hasta la actualidad que puede considerarse como hecho estético. Comenzando por

⁸⁸ “Expressivity or grace are the focus analysis” es la propuesta de Montero. Cf. “Philosophy of Dance” Aili Bresnahan’s.

⁸⁹ Complicating our consideration of this history is a simple confusion over terminology. Is “dance aesthetics” synonymous with “philosophy of dance”? *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy* Edited by Rebecca L Farinas and Julie C. Van Camp, Bloomsbury Academic, First published in Great Britain 2021, p. 22.

partes, ¿acaso la danza no es un tema de interés en el área particular de la estética? No lo había sido hasta este momento, y los ejemplos son claros:

Dance as such has been excluded from hierarchical classifications of the beaux arts, most notably from Diderot's and D'Alembert's *Encyclopedie* (1751-1782)⁹⁰

Incluso, en la crítica del juicio, Kant sólo menciona esporádicamente a la danza, confundiendo las categorías temporales y espaciales del arte⁹¹, porque en los modos europeos de la categorización del arte, hay una distinción entre el arte espacial (la escultura, la pintura) y el arte temporal (poesía y eventualmente la música)⁹², en este último posiblemente podría encontrarse la danza, sin embargo, no aparece ni siquiera mencionada.

En este mismo sentido no se menciona a la danza ni en la *Estética* de Hegel, ni en la *Filosofía del arte* de Schelling⁹³. Por lo tanto, la omisión es significativa, lo que nos hace preguntar, ¿acaso la danza sí es arte? ¿Entra dentro del enfoque estético? O, ¿es mero arte de contemplación que no merece por eso mismo aparecer dentro del orden de las bellas artes? El punto de la omisión, quizá se deba al hecho del mero goce estético que se cree que brinda la danza, es decir, al tratarse de la estética como disciplina filosófica, esto implica una reflexión sobre las obras de arte, sobre los productos, y la actividad artística, y sobre el valor de ellas en tanto su manifestación sea en menor o mayor grado bellas, sin embargo, la danza quedaría resuelta en la mera apreciación, contemplación, incluso, en el mero goce estético. No requeriría un análisis de la misma, por lo que se mencionaba anteriormente, por su transitoriedad, su esencia efímera, y en este caso, sólo sería percibida como objeto exclusivo de contemplación.

⁹⁰ Friedman, J., Breshnahan "Dance philosophy and aesthetic" *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy*, 2021, p. 24

⁹¹ Ibid.

⁹² *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy* Edited by Rebecca L Farinas and Julie C. Van Camp, Bloomsbury Academic, First published in Great Britain 2021, p. 20.

⁹³ Cf. Friedman, J., Breshnahan "Dance philosophy and aesthetic" *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy*, 2021.

Si la estética se enfoca en la manifestación del arte en tanto *producto* de belleza, también concibe esta parte de la *percepción* de un objeto concreto a partir de sensaciones de agrado o no agrado, *aistetikos*, lo sensible, es decir, lo que afecta a los sentidos, y en este sentido, se reitera, de igual manera el goce estético de la danza se reduce a arte contemplativo.

Sin embargo, la danza desde el enfoque estético es un fenómeno de reflexión más amplio que el de una filosofía del arte, aunque esto se trate de un enfoque reciente:

At least considering the vantage point of the American Society for Aesthetics (ASA), formed in 1942, "aesthetics" is more broadly understood than "philosophy of art." It includes all studies of the arts and related types of experience from a philosophic, scientific, or other theoretical standpoint, including those of psychology, sociology, anthropology, cultural history, art criticism, and education. But even with this broader sense of "aesthetics," scholarly work on dance was hard to come by until recent years.⁹⁴

Es así que el enfoque estético permite concebir este objeto de estudio como un hecho de arte que enfatiza el aspecto de la belleza tanto de los movimientos del danzante como de la escena o de la representación o intención de la danza y, a su vez, el espectador como objeto-sujeto de un posible gozo de la misma. Otorga un sentido de arte a la danza y es en términos de percepción, belleza y cualidad que la danza es pensada.

⁹⁴ "Al menos desde el punto de vista de la Sociedad Americana de Estética (ASA), creada en 1942, "estética" se entiende de forma más amplia que "filosofía del arte". Incluye todos los estudios de las artes y los tipos de experiencia relacionados desde un punto de vista filosófico, científico u otro punto de vista teórico, incluidos los de la psicología, la sociología, la antropología, la historia cultural, la crítica de arte y la educación. Pero incluso con este sentido más amplio de la "estética", los trabajos académicos sobre la danza eran difíciles de encontrar hasta hace pocos años." *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy* Edited by Rebecca L Farinas and Julie C. Van Camp, Bloomsbury Academic, First published in Great Britain 2021, p. 20. Traducción propia.

1.3 Hacia una fenomenología de la danza

El presente apartado cambia el énfasis de lo dicho hasta ahora sobre el objeto de estudio porque se trata de justificar el enfoque por el cual se analizará ese mismo objeto, es decir, se inició con las preguntas: ¿cómo puede pensarse la danza?; ¿cuál sería propiamente su naturaleza y sus elementos característicos? Y se localizaron aspectos importantes como la posibilidad de que la danza puede analizarse desde un sentido formal alejado de un análisis de estudios de caso y, por otra parte, que ha permanecido ignorada en el ámbito de las reflexiones filosóficas. Partiendo de esto, ¿cuál sería el enfoque más pertinente para reflexionar sobre la danza desde la filosofía? Esa es la pregunta central de este apartado que interroga ya no sobre la danza como práctica, sino sobre el enfoque teórico desde el que se puede analizar y que se está proponiendo como el idóneo, y ese es precisamente el enfoque fenomenológico.

Las partes de este apartado son, primero, abordar aspectos generales de la fenomenología en tanto movimiento y método filosófico de gran alcance y que permanece vigente en las investigaciones filosóficas contemporáneas. Segundo, abordar los conceptos centrales que sirven como base para el análisis y la descripción de una fenomenología de la danza, tales como corporeidad, kinestesia, espacialidad, temporalidad e intencionalidad, por mencionar algunos. Y la tercera parte es desarrollar aspectos propios de la fenomenología husserliana y merleau-pontyana como puente para el segundo capítulo de la investigación, ya que la autora principal del marco teórico, Sheets-Johnstone, se fundamenta en tales filósofos fenomenólogos.

Ahora bien, ¿la fenomenología es la disciplina más acertada para analizar un fenómeno como la danza? No sólo es una respuesta afirmativa desde un punto de vista personal, sino diversos autores coinciden en que la fenomenología es la vía de acceso para una profundización del tema:

“El contexto apariencial de la fenomenología arroja una luz a la hora de desentrañar ese discurso filosófico acerca de la danza”⁹⁵. Incluso, “Un acercamiento adecuado a la danza es una descripción fenomenológica de lo perceptualmente visible”⁹⁶.

El hecho de que los alcances de la fenomenología han sido diversos, no sólo permite el desarrollo de una fenomenología de la danza, sino también una fenomenología del yoga⁹⁷; una fenomenología del dolor⁹⁸; una relación entre ciencias cognitivas y fenomenología⁹⁹; una fenomenología de la religión¹⁰⁰; fenomenología de la vida afectiva¹⁰¹, entre otros alcances. Sin embargo, ¿por qué

⁹⁵ Y continua la cita: “aunque también se puede optar por una visión analítica, cognitivista, ontológica, etc.” Reforzando la idea de que hay muchas vertientes por las cuales analizar la danza, pero el contexto apariencial de la fenomenología arroja luz para fundamentarla filosóficamente. Polo Pujadas, M. “Pensar la danza, pensar el cuerpo”, *Filosofía de la danza*, Universitat de Barcelona, p. 21.

⁹⁶ Para ese acercamiento filosófico a la danza, David Michael Lenin propone tres niveles de apreciación e interpretación interdependientes, primero, por supuesto, una descripción fenomenológica. Segundo, un nivel de interpretación histórica debido a que toda forma o medio de arte está definida por el despliegue histórico. Y, tercero, es el nivel ontológico, el cual concierne al ser mismo de la obra y explica lo invisible (contrario pero complementario al fenomenológico ya que este último explica lo visible). Para profundizar en los niveles propuestos por el autor, Cf. Michael Levin, D. (2001) “Los filósofos y la danza” (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) A Parte Rei: revista de filosofía. p. 5-8.

⁹⁷ Entre los estudios contemporáneos no convencionales de la filosofía actual está la propuesta de una *fenomenología del yoga* de la cátedra Gloria Contreras, UNAM. <https://youtu.be/niSpdzWjN8>.

⁹⁸ El tema de la corporalidad abordado fenomenológicamente a partir de una manifestación corporal específica como lo es el dolor es trabajado por Agustín Serrano de Haro, y su producción filosófica es vasta. Para introducirse al tema Cf. “Introducción a la fenomenología del dolor: la experiencia del dolor físico desde el punto de vista filosófico”, el texto es la transcripción de una conferencia impartida por el Dr. Agustín Serrano de Haro (CSIC) en UIC el 10 de noviembre de 2011, en la Facultad de Medicina y Ciencias de la Salud. Publicado en la Revista d’Humanitats 03-31.

⁹⁹ Por mencionar algunas obras sobre la relación entre ciencia cognitiva y fenomenología, Cf. Francisco J. Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa editorial, 1997, Barcelona.; Shaun Gallagher, Dan Zahavi, *La mente fenomenológica*, Editorial Alianza, Madrid, 2014.; Dahlstrom, Daniel O., Elpidorou Andreas, and Walter Hopp, *Philosophy of Mind and Phenomenology. Conceptual and Empirical Approaches*, Routledge Research in Phenomenology, USA, 2016.

¹⁰⁰ La fenomenología de la religión es la descripción de los fenómenos religiosos, dicho de manera somera, tales como, la experiencia religiosa, los ritos, las imágenes religiosas, etc. Algunos artículos sobre el tema: John Broght “Something that is Nothing but can be Anything: The Image and our Consciousness of it” (2012); Rudolf Bernet “Phenomenological and Aesthetic Epoche: Painting the Invisible Things themselves” (2012); Anthony J. Steinbock “Evidence in the Phenomenology of Religious Experience” (2012) Los artículos corresponden a la Parte VII “Art and Religion” de la obra *The Oxford Handbook of Contemporary phenomenology*, Oxford University Press, United Kingdom, 2012.

¹⁰¹ El libro recién publicado *Fenomenología de la vida afectiva* contiene dos textos inéditos en español de Edmund Husserl y Moritz Geiger (traducidos y presentados por Antonio Zirián Quijano) está editado por Celia Cabrera y Micaela Szeftel del 2021, (Buenos Aires, SB). Esta última editora trabaja el tema de la afectividad y Cf., por ejemplo, “¿Qué es la afectividad? Una respuesta a partir

habría de ser la fenomenología la disciplina más acertada para analizar un fenómeno como la danza?

La fenomenología permite desentrañar la naturaleza de la danza por sus aspectos centrales: su método, proceder, sus alcances y, sobre todo, por una depuración de miradas teóricas previas al fenómeno, en este caso, previas a la aparición de la danza. Es decir, la fenomenología al tratar con experiencias reales o posibles desarrolla una depuración del fenómeno, parte de la danza misma y no de una mirada teórica previa para analizarla. Se recurre a un ejemplo para aclarar el punto: en las diversas investigaciones de la danza se antepone el tipo de análisis previo al objeto, el más conocido es el que la danza tiene un rol y una función social que es determinada por la cultura en cuestión, por ello, debe ser portadora de un mensaje específico, ya sea por medio de un ritual o de creación o formas simbólicas, según dependa el mensaje específico, lo que quiere decir, que la danza tiene que ajustarse a ese enfoque social y sólo responder al mismo. Consecuentemente, la mirada teórica no va a descubrir el fenómeno de la danza, sino que la va a encasillar.

De igual manera, con otros enfoques analíticos que se anteponen a la experiencia o al fenómeno como tal de la danza, el caso de las ciencias biológicas, por ejemplo, verán a la danza como un estudio de anatomía, fisiología y medicina, y el danzante se vuelve sólo un sistema biológico¹⁰². El éxito de la fenomenología es que no parte de una cierta mirada previa para acercarse y conocer al fenómeno en cuestión, y es justamente mediante la *epojé*, la suspensión o la puesta entre paréntesis, que significa una depuración de las miradas o las concepciones de ese fenómeno, para acceder a la danza como tal.

Sin embargo, es importante acotar al menos de inicio por qué la fenomenología es el enfoque idóneo para analizar la danza. Pues bien, porque trata directamente con la experiencia, procede a través de una *epojé*, y entre sus

de la fenomenología de Michel Henry” Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen VI (Actas del VII Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019 - pp. 113-127. Incluso, Cf. “Sobre el sentido y expresión de la vida afectiva en la fenomenología de Husserl” de Ignacio Quepons Ramírez. Eikasia 391, enero 2013.

¹⁰² Rabago, A. “Antropología y danza” 476 Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología, p. 2.

principales innovaciones se encuentra la teoría de la corporalidad que logra validar a nivel de conocimiento y experiencia el tema del cuerpo como constitutivo en el humano y que lo sitúa espacio-temporalmente.

De manera simple y contestando a una pregunta que pareciera fácil, pero cuya respuesta es sumamente compleja, ¿qué es la fenomenología? Es un movimiento filosófico de inicios del siglo XX que propone un modo de filosofía riguroso y busca la fundamentación experiencial de lo originario. Dicho en palabras más simples, es una disciplina filosófica que trata con la fundamentación y constitución de las cosas de la realidad, mediante un proceder sistemático trascendental, inaugurada por el filósofo moravo Edmund Husserl. Y, cabe resaltar, que su estudio y ejercicio filosófico se complica por quienes contribuyen a su desarrollo¹⁰³.

La fenomenología es un tipo de análisis y una descripción de la aparición del fenómeno en tanto modo de captación para una intencionalidad y se establece a partir del lema de sumo conocido: *ir a las cosas mismas*. Lo que quiere decir, ir a la experiencia como categoría que fundamenta el acceso directo e inmediato con las cosas. Es, entonces, un movimiento y un método innovador filosófico que funciona perfectamente para acceder al fenómeno de la danza.

Ahora bien, es necesario, más que ahondar en la explicación de qué es la fenomenología, conocer los elementos que revitalizó y volvió a integrar en el mundo de la vida, tales como *experiencia* y *corporalidad*, que sirven para plantear efectivamente una fenomenología de la danza. La autora Mónica Alarcón sintetiza estos dos aspectos en la frase siguiente:

El interés por esta corriente de pensamiento radica en la importancia que la fenomenología le reconoce a la experiencia (primera persona del singular) y en la elaboración de una teoría

¹⁰³ En Alemania, Heidegger, en Francia, Sartre y Merleau-Ponty, estos filósofos como contemporáneos del propio Husserl. Sin embargo, cabe mencionar a muchos otros, como Fink, Scheler, Edith Stein, Schutz. En España: Ortega y Gasset. Y lo vigentes “ceranos” que se dedican a estudiar fenomenología: Zahavi, Antonio Ziri6n Quijano, Serrano Haro, 6lvarez Falc6n, por mencionar algunos.

de la corporalidad que considera la importancia del movimiento en la constitución de las cosas y del mundo.¹⁰⁴

El tema de la experiencia como experiencia en primera persona, se abordará en el siguiente capítulo, porque es en este sentido y acepción que la filósofa Maxine Sheets-Jhonstone expone que la danza es experiencia del auto-movimiento, no obstante, en este momento, cabe señalar que la experiencia es una experiencia vivida y que está a merced de la estructura de la subjetividad, como el yo que está permanentemente dirigido a algo, proyectado, es decir, el sujeto de intencionalidades. Y, por otra parte, el tema del cuerpo como cuerpo vivido es una de las grandes aportaciones de la fenomenología ya que el cuerpo se encontraba dentro de la cosificación y el mecanicismo. El cuerpo vivido es parte de la constitución del humano, pero también es la forma en que la danza puede ser constituyente a través del cuerpo, así trasciende la materialidad para dotar de performatividad o de simbolismo al cuerpo. De manera general, la danza es indisociable del cuerpo, y que la fenomenología haya puesto en el margen de lo fundamental al cuerpo hace que sea la vía acertada para tratar a un objeto como la danza. En palabras de David Michael Levin:

Tal vez baste con que diga, primero, que la fenomenología es única en cuanto pone un entendimiento del cuerpo humano en el mero centro de su campo de visión y, segundo, que el acercamiento fenomenológico es, hasta ahora, el único que verdaderamente ha apreciado el cuerpo humano tal y como se vive en la realidad, y que ha intentado seriamente expresar dicha apreciación con la mayor fidelidad, rigor y sensibilidad posibles.¹⁰⁵

Es a través del cuerpo fenoménico que las kinestesis toman relevancia, ya que el cuerpo está en constante movimiento, y de igual manera, el cuerpo se sitúa en un

¹⁰⁴ Alarcón Dávila, M. "La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza" Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, VOL. XXXVII, NÚM. 106, 2015, p. 116.

¹⁰⁵ Michael Levin, D. (2001) "Los filósofos y la danza" (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) A Parte Rei: revista de filosofía. p. 5.

espacio y un tiempo específicos; estos elementos —kinestesia, espacialidad y temporalidad— son importantes para plantear una fenomenología de la danza.

Por lo tanto, la danza abordada desde un enfoque fenomenológico, trata de un análisis riguroso y una descripción de las estructuras inherentes de la experiencia vivida de la danza. Las preguntas centrales son:

What is dance? How does it appear? What are the structures inherent in that appearance? Returning to the lived experience of dance that one can begin to discover its uniqueness and vitality.¹⁰⁶

Se trata de concebir a la danza como un fenómeno global, no dependiente del contexto en el que emerge, tampoco como fenómeno exclusivamente estético, sino experiencial, se trata de la descripción de la naturaleza de la experiencia dancística; del acto en su aparición -que ese acto es del danzante propiamente como del espectador-; de la experiencia del movimiento.

1.3.1 Aporte de la fenomenología husserliana y merleaupontiana

La intención es describir los aportes de la fenomenología de estos dos autores, sólo en función de sentar bases para una fenomenología de la danza. El trabajo fenomenológico de Edmund Husserl, puede sintetizarse en tres principales momentos: primero crítica al psicologismo¹⁰⁷; después el planteamiento de una

¹⁰⁶ Sheets-Johnstone, M. (2015) *The phenomenology of Dance*. Fiftieth anniversary edition. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press. P. 41

¹⁰⁷ Primigeniamente nace como una propuesta para la superación del psicologismo debido a que en el lapso de finales del siglo XIX y principios del siglo XX las corrientes psicologistas como el psicoanálisis, el conductismo o la teoría gestáltica tuvieron un éxito latente a partir de concebir la

fenomenología trascendental¹⁰⁸ y, por último, la propuesta de una fenomenología genética¹⁰⁹.

Husserl tiene la pretensión de crear una ciencia de la fundamentación; una ciencia de fenómenos puros, ya que trata con la *dación* inmediata de las cosas. La principal obra póstuma que trata con aspectos de interés para el planteamiento del presente trabajo es *Ideas II* debido a que desentraña la naturaleza de la constitución de la vida anímica.

Desglosando esto último, la naturaleza es la totalidad de las relaciones espacio-temporales en donde toda experiencia es posible, derivando de esto, la constitución es la forma de esa naturaleza y, la vida anímica es la fundación de lo anímico en lo material, como lo es el caso, por ejemplo, del cuerpo vivido. Distinto es lo constituyente que resulta ser el sujeto intencional, pero, no son cosas separadas.

Como se mencionaba, la teoría de la corporalidad es uno de los grandes aportes de la fenomenología y sirve para plantear una fenomenología de la danza, por lo tanto, es menester describir tal teoría. Antonio Ziri6n Quijano en la traducci6n que hace de *Ideas II* distingue entre *Leib* que correspondería a ser el cuerpo real o

psicología como una ciencia de hechos. Y el error fundamental desde la fenomenología de Husserl es que no se distingue entre: *Noesis* (acto de conocer, acto psíquico individual) y *noema* (objeto de conocimiento, contenido objetivo del pensamiento). Surgiendo así, inicialmente, la fenomenología como psicología descriptiva, la diferencia radica entonces en que no se trata de una ciencia de hechos, sino de una ciencia de la experiencia.

¹⁰⁸ Si bien en un primer momento la fenomenología es una ciencia de la experiencia, en este punto, de la fenomenología trascendental se trata de una ciencia de la experiencia en primera persona, es decir, del análisis de la propia experiencia con el mundo, con los otros, incluso, con el propio cuerpo. La fenomenología trascendental concibe, propiamente, el método fenomenológico expuesto explícitamente por Husserl en *La idea de la fenomenología* de 1907 en el que la *epojé* (suspensi6n del juicio, puesta entre paréntesis) nos pone directamente o frente a las cosas y no es una vuelta objetiva a las cosas, sino una eliminaci6n de toda teorí a anterior sobre las cosas, para, como dicta el lema de sumo conocido "ir a las cosas mismas". El tema de la intencionalidad ("toda conciencia es conciencia de algo") también permite el florecimiento de la fenomenología trascendental. Desde ciertas consideraciones metodol6gicas, en *Ideas I* de 1913 aplica la reducci6n como método para el análisis de la conciencia. Y en *Ideas II* la *epojé* lo remite a la constituci6n de la naturaleza y el espíritu, aunque se trata de una obra póstuma *Ideas II* es la descripci6n fenomenol6gica del orden constitutivo de la realidad y, sedimenta una fundamentaci6n tanto de las ciencias naturales como las del espíritu.

¹⁰⁹ Es en 1936 con la obra *Crisis de las ciencias europeas* que trata de dar cuenta de que el mundo de la vida ha perdido su horizonte a través de la crisis tanto científica como hist6rica.

posible, vivo o muerto y *Körper* que sería el cuerpo físico, cósmico, con volumen, extensión y masa. Y la conjunción *Leib Körper* es el *cuerpo corporal*, un cuerpo que es cuerpo, menciona Ziri6n Quijano. Un cuerpo vivido, un cuerpo constitutivo y, por supuesto, animado.

Al cuerpo animado le corresponde un papel constitutivo de sensaciones, las cuales son: las ubiestesias y las cinestesias (kinestesias). Las primeras son las sensaciones t6ctiles del cuerpo, que son de doble aprehensi6n, el mentado ejemplo de la mano que toca y es tocante, o el dedo que palpa y dedos que palpan el dedo¹¹⁰, es decir, al tocar un objeto "x" no s6lo se siente dicho objeto, sino tambi6n se siente la piel sintiendo ese objeto, se siente la sensaci6n del propio cuerpo en el acto de tocar. Por lo tanto, el tacto no s6lo presenta cualidades de "x" objeto sino tambi6n posibilita la aparici6n de la presencia, es decir, entra en juego la propia piel. No hay distinci6n entre lo que siento de mi cuerpo y de mi cuerpo que lo siente. Las segundas, las kinestesias son las sensaciones de movimiento, que permite que el cuerpo tenga una serie de caracter6sticas relacionadas con la espacialidad. Es decir, el cuerpo est6 localizado espacialmente, es mi punto de orientaci6n y permite una ordenaci6n del mundo.

Todas las cosas est6n en relaci6n con *mi* cuerpo, est6n ubicadas espacialmente respecto de *mí* como punto de orientaci6n. Es decir, se habla del cuerpo no en idea sino del cuerpo propio, aprehendido como mío. Se suspende todo lo ajeno, todo lo no yo. No s6lo se habla del cuerpo animado, sino de *mi* propio cuerpo animado, dotado de *anima*. (Es por ello tambi6n que es importante la experiencia en primera persona del singular, porque dicha experiencia es una experiencia de mi propio cuerpo. Esto se abordar6 m6s adelante).

Le corresponde al cuerpo, debido a las kinestesias, el mundo espacial ya que es 6rgano de libre movimiento. Enlistando las caracter6sticas del cuerpo vivido, Miguel 6ngel Villamil expone las siguientes en el art6culo "Fenomenolog6a del cuerpo humano": Expresi6n de una subjetividad, Vía de acceso al mundo de las

¹¹⁰ *Ideas II*, p. 188

cosas, Punto cero de todas las experiencias, Órgano transformador de la realidad, Órgano de socialización, Órgano axiológico. Y continúa el autor:

El cuerpo me asegura un lugar en el mundo y en el tiempo. Siendo cuerpo le doy sentido a los cuerpos que me rodean. Mi cuerpo percibe: tiene hábitos, es instintivo, sexuado, emotivo, afectivo. Mi cuerpo conoce el mundo y sabe desenvolverse en él. Está situado en un aquí y en un ahora¹¹¹.

Los seis puntos anteriores describen y sintetizan la fenomenología de Husserl sobre el cuerpo respecto a que le corresponde el papel constitutivo de las sensaciones. Sin embargo, cabe señalar que el punto al cual llega Husserl es que se experimentan situaciones en las que el cuerpo deja de ser protagonista y pasa a ser un espectador pasivo, es en ese momento en el cual aparece el *yo*, la *consciencia*, no como fuera del cuerpo, pero sí como una *subjetividad trascendental*.

Distinto es el proceder merleau-pontyano. Pero, como breve paréntesis, es pertinente hacer mención que la filosofía de Merleau-Ponty, de igual forma que la filosofía husserliana, puede dividirse en tres momentos: primero el propiamente fenomenológico existencial¹¹²; segundo, el interés político¹¹³; y tercero, el ontológico¹¹⁴; sin embargo, el tema del cuerpo fue un tema de interés presente en la mayoría de sus obras. Bien, volviendo al punto central que es el tema de la corporalidad, para Merleau-Ponty *no tenemos cuerpo, somos cuerpo* y la consciencia no es una consciencia trascendental sino encarnada.

Merleau-Ponty hace distinciones en el análisis del cuerpo: cuerpo habitual; cuerpo objeto; cuerpo fenoménico; cuerpo expresivo; esquema corporal; y una intencionalidad no como una consciencia dirigida hacia algo, al estilo husserliano, sino una intencionalidad motriz, una intencionalidad propia del cuerpo.

¹¹¹ Villamil Pineda, M. A. "Fenomenología del cuerpo humano" Cuadernos de filosofía latinoamericana. Vol. 26, No. 92 (2005)

¹¹² Notable interés visible en su obra principal *La fenomenología de la percepción* en la cual también muestra un interés latente por la ciencia y la psicología.

¹¹³ Visible por ejemplo en sus obras *Humanismo y terror*, y *Las aventuras de la dialéctica*.

¹¹⁴ En su obra *Lo visible y lo invisible* o *La prosa del mundo*.

Respecto a esto Lopez Saenz menciona: “La intencionalidad viviente (en Husserl) orientada a la articulación del sentido mediante síntesis asociativas en virtud de la aprehensión precognitiva de la unidad corporal como un “yo puedo”¹¹⁵. Y continúa:

Es el ‘Yo puedo’ Merleau-pontiano que constituye los campos sensoriales y las sinestesias mediante la intencionalidad impresional o hylética (...) el carácter intencional del movimiento (intencionalidad motriz) su sentido originario es el moverse, sentirse en movimiento”¹¹⁶.

En ambos —Husserl y Merleau-Ponty— la corporalidad es relevante como constitutiva del mundo, pero conciben maneras distintas de la intencionalidad, aunque en ambos se traduce como un “Yo puedo”, y es otro rasgo importante que se suma al de la experiencia y la corporalidad como bases para el análisis de una fenomenología de la danza, porque Sheets-Jhonstone retoma ese “Yo puedo” como un “Yo nuevo”.¹¹⁷

En el mismo sentido, el cuerpo, aunque se trate de un cuerpo propio no está aislado, ya que el cuerpo es estar en el mundo con los otros¹¹⁸ por lo tanto, la intersubjetividad tiene como punto de partida la intercorporeidad¹¹⁹, importante de igual forma para una fenomenología de la danza, porque así se comprende el danzante y el espectador, en una intersubjetividad e intercorporeidad.

Recalcando que la fenomenología es la descripción de la experiencia y es un modo originario y primigenio de acceso al objeto, Álvarez Falcón enlista una serie de elementos propiamente fenomenológicos para poder analizar la danza y a continuación se sintetizan: 1. Romper la barrera eidética, 2. Espacialidad. “Hacerse

¹¹⁵ López-Sáenz, M. C. (2018) “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston” *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 467-481.

¹¹⁶ Ibidem.

¹¹⁷ López-Sáenz, M. C. (2018) “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston” *Arte, Individuo y Sociedad* p. 472.

¹¹⁸ Villamil Pineda, M. A. (2005) “Fenomenología del cuerpo humano” Cuadernos de filosofía latinoamericana. Vol. 26, No. 92

¹¹⁹ Ibidem

el espacio”, 3. Corporeidad. La subjetividad debe ser corpórea para que la oleada de campos sensibles se distribuya en movimientos kinestésicos. El cuerpo se convierte en célula insituable y punto cero de espacialización, 4. *Leib Körper*, cuerpo fenoménico. Es la expresión y realización de las intenciones, proyectos y deseos. 5. Orientación. Espacio de situación con funciones básicas: precisamente orientación y, exteriorización, 6. Libertad kinestésica. Libertad de recorrer espontáneamente el espacio de orientación sin determinar si las direcciones son correctas o no. 7. Localidad. La danza es una práctica artística. El lugar se vuelve un lugar-hogar. El cuerpo resulta ser un “aquí” absoluto impulsado kinestésicamente en un horizonte interminablemente abierto. 8. Interioridad. El “aquí” absoluto del cuerpo en la danza es paradójicamente un interior y un exterior. 9. Imaginación. Lo que hace la danza es sustituir lo objetivo por lo imaginario. Lo imaginario así permanece en la zona de lo intencionalmente objetivo. 10. Espacialización del tiempo. Experiencia artística de la danza en el film. Representación temporalización espaciada¹²⁰

Se trata de diez tesis para una aproximación fenomenológica a la corporeidad en la danza FILM¹²¹. El último punto remarca tal cuestión, pero, los otros nueve puntos sintetizan el proceder de un análisis del fenómeno de la danza desde la fenomenología que pueden resumirse en: reducción, experiencia, corporeidad, temporalidad, espacialidad y kinestesia. Y es, justamente, el entramado de elementos que la filósofa Sheets-Johnstone contempla para su fenomenología.

Si bien este enfoque no se reduce a estos aspectos, es decir, no se agota la fenomenología en las características principales que se han abordado porque es sumamente compleja y sus planteamientos son abundantes y diversos, cabe

¹²⁰ Álvarez Falcón, L. (2014) “Cuerpo, danza y espacialización. Diez tesis sobre una aproximación fenomenológica a la corporeidad en la danza y en sus formas de representación” Ponencias I Encuentro Internacional de Film de Danza (Jesús Pobre, Alicante).

¹²¹ La danza FILM o videodanza es un producto audiovisual contemporáneo que relaciona la danza y la cámara, no sólo en tanto registro de la pieza coreográfica en un video, sino es toda una apuesta audiovisual de la danza y la captación de la misma en imágenes y dentro de una historia o tramas. Es un tema en auge, contemporáneo y necesario porque, como lo menciona Victoria Pérez Soto en el ámbito de la danza, una de las deficiencias es, precisamente, la falta de documentación (es hasta la aparición del cine y del video que comienza a documentarse) Cf. “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo”, Artea.

señalar que la intención es analizar y describir los elementos propiamente fenomenológicos que sirvan para plantear la posibilidad de una fenomenología de la danza.

Ahora bien, fundamentar el objeto de estudio -la danza- en la fenomenología es aterrizar el método, mejor dicho, es *aplicar* el método fenomenológico. Y las aplicaciones de la fenomenología son los alcances que permiten que sea un conocimiento vigente, innovador y aún por explorar debido a las nuevas vertientes de conocimiento que pueda desencadenar.

Para concluir este apartado y que sea el puente con el capítulo siguiente, las cuestiones antes dichas se pueden, efectivamente, aplicar. Por ejemplo, la bailarina no sólo tiene un cuerpo, sino que es su cuerpo¹²²; la danza es inseparable de su experiencia vital¹²³; fenomenológicamente la danza es un saber del cuerpo¹²⁴, esto por mencionar algunos ejemplos de la aplicabilidad de la fenomenología en la danza.

Y el hacer esta revisión somera y general de la fenomenología de Husserl y de Merleau-Ponty, breve y limitada, pero concisa en tanto los aportes que sirven de base para una fenomenología de la danza, es porque en los análisis y las descripciones que hace Sheets-Jhonstone están presentes estos elementos, y su propuesta está implícita y explícitamente basada en la fenomenología de estos dos filósofos.

La filósofa Sheets-Johnstone parte en sus investigaciones de lo tácito kinestésico del cuerpo desde la fenomenología aplicada a la danza. Establece la importancia de las sensaciones kinestésicas; de la manifestación artística; de la coparticipación del danzante y el espectador, para poder presentar formal y

¹²² Gabriel Marcel citado por Alarcón Dávila en “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza” Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, VOL. XXXVII, NÚM. 106, 2015, p. 116.

¹²³ Para Duncan la danza es experiencia vital, Cf. Argenzio Barquet, D. (2017) Tesis *El arte de la danza (o lo que es la Danza con mayúscula)* Universidad de Navarra.

¹²⁴ López-Sáenz, M. C. (2018) “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston” *Arte, Individuo y Sociedad* p. 474.

rigurosamente a la danza como un fenómeno global en sí mismo, como un problema de interés, válido e importante para las investigaciones filosóficas contemporáneas.

El proceder de la filósofa Sheets-Jhonstone, de manera general, para poder sentar las bases para el siguiente capítulo, son: primero, partir de la experiencia vivida de la danza, analizar y describir la naturaleza de esa experiencia a partir de un estudio sobre la temporalidad y la espacialidad. Segundo, concebir a la danza como un fenómeno creado, lo que corresponde a encontrar en la danza una forma dinámica pura. Tercero, definir la danza como “formed and performance art”, es decir, un arte formativo (desde el análisis de la experiencia en primera persona) y un arte performativo (desde la perspectiva del espectador en tanto experiencia interrelacionada).

Investigar la danza como aparición, es decir, desde los fundamentos, la estructura y el contenido de la fenomenología, es el marco idóneo del presente trabajo. Sin embargo, aparte de descubrir la efectiva posibilidad de una fenomenología de la danza que ha sido un tema poco explorado en los estudios de habla hispana, se busca poder responder a las siguientes preguntas, justamente y de manera inicial: ¿Qué elementos constituyen la efectiva posibilidad de una fenomenología de la danza?; ¿por tratarse de una filósofa estadounidense, se trata de una fenomenología de segundo orden?, (ya que de origen la fenomenología es filosofía alemana y continuada por una filosofía francesa); ¿si la danza es el movimiento de un cuerpo humano en un espacio y un tiempo “definido”, qué la hace distinta a otras actividades que presentan los mismos aspectos, tales como caminar o nadar?; ¿cuáles serían las particularidades de la danza como fenómeno? Para contestar a tales preguntas, es necesario partir de la experiencia vivida, dado que, “sólo volviendo a la experiencia vivida de la danza se puede empezar a descubrir su singularidad y vitalidad”¹²⁵ de tal modo se va a poder resignificar a la danza en las investigaciones actuales.

¹²⁵ “It is only by returning to the lived experience of dance that one can begin to discover its uniqueness and vitality” Sheets-Johnstone, M. (2015) *The phenomenology of Dance*. Fiftieth anniversary edition. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, p 44.

CAPÍTULO II

"FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA. ANÁLISIS Y DESCRIPCIONES A PARTIR DE MAXINE SHEETS-JOHNSTONE"

En el primer capítulo se establecieron las bases para pensar la danza y otorgarle relevancia dentro de las investigaciones filosóficas contemporáneas, descubriendo que este arte puede estudiarse desde diversas áreas del saber con fines, de igual manera, diversos. Mostrando de manera incipiente e inicial que la danza contiene una serie de elementos o características específicas que la hacen singular dentro de las creaciones humanas por su carácter simbólico, social y artístico, y que bien puede analizarse desde su sentido formal, es decir, no se trata de estudios de caso, sino de los *contenidos* de la danza, los cuales son aplicables a cualquier danza particular. Y, precisamente, la hipótesis de la presente es investigación es que esos contenidos principales de la danza son: movimiento, cuerpo y motricidad. Esto a partir de un correcto empleo de los fundamentos fenomenológicos para tratar el objeto de estudio planteado.

Ahora bien, este segundo capítulo es el central porque tiene como objetivo principal analizar y describir la fenomenología de la danza planteada por la filósofa estadounidense Maxine Sheets-Johnstone. Cabe mencionar de inicio que se trata de una completa descripción y un profundo análisis de los planteamientos porque es la única filósofa con una obra dedicada exclusivamente al estudio fenomenológico de la danza y, aunque su obra aún no está traducida al español es íntegramente asequible. Sin embargo, tal obra *-Phenomenology of dance-* conecta con otras obras y artículos de la misma autora, debido a que, dentro de su línea de investigación, así como dentro de sus temas de interés, se encuentra la danza en relación, evidentemente, con lo fenomenológico, pero también con lo kinestésico-cinético, biológico-antropológico, lo aristotélico- darwiniano, entre otras vertientes y temas, por lo cual, se vuelve complejo realizar el objetivo de este capítulo.

La obra mencionada es rigurosa, demuestra no sólo la posibilidad de una fenomenología de la danza, sino que elabora conceptual y metodológicamente los fundamentos para la misma, pero antes de iniciar directamente con el texto es preciso destacar algunos aspectos propios de la autora para entender su genuino interés por la danza. Maxine Sheets-Johnstone es actualmente profesora e investigadora en la Universidad de Oregón, obtuvo en la Universidad de Wisconsin el *Ph.D* en Danza y en Filosofía por su obra *Phenomenology of Dance*. Y lo relevante es que fue bailarina, profesora de danza y coreógrafa lo que le permite conocer el fenómeno del que habla no sólo a nivel de conceptos, teorías o desde el aspecto meramente formal, investigativo, e incluso especulativo, sino que directamente conoce a nivel corporal y a nivel de creación coreográfica el cuerpo del danzante; las formas que crea el danzante por medio del movimiento; las técnicas y mecánicas sobre y desde la danza. Y es un aspecto que cabe señalar (subrayar) porque la filosofía tradicional occidental suele desembocar en abstracciones complejas que pierden en algún punto esa conexión con lo fáctico, o más bien, -con un aspecto que para la fenomenología es fundamental- con la experiencia. Por lo tanto, ese conocimiento que coincide con la experiencia, hace que Maxine Sheets-Johnstone sea una de las pioneras en retomar a la danza como objeto de estudio¹²⁶ desde lo científico, lo serio y lo riguroso.

Aunque ese vínculo de lo que se podría llamar de manera superflua, vínculo entre teoría y práctica, no es una cuestión única y característica de la autora es, más bien, debido a que la filosofía estadounidense del siglo XX se caracteriza por ser una filosofía pragmática, es decir, que toda elaboración teórica debe medirse en tanto su utilidad práctica o bien su valor práctico, tal como lo plantean William James y Charles Sanders Peirce¹²⁷. Incluso, al tratarse de un país de primer mundo el desarrollo científico-tecnológico como el humanístico-científico-social tienen la

¹²⁶ Maxine Sheets-Johnstone es una de las pioneras en retomar la danza como objeto de investigación serio y válido en el ámbito general de filosofía y en el medio particular de la fenomenología, pero también se encuentran: Selma Jeanne Cohen desde el ámbito de la Historia y Susanne Langer desde lo que podría llamarse Filosofía simbólica. El problema de la danza aparece en las investigaciones contemporáneas con tal relevancia que es tratada desde distintos enfoques que no necesariamente se contraponen, al contrario, se complementan.

¹²⁷ Considerados los padres del pragmatismo ambos, por supuesto, estadounidenses.

misma posibilidad de progreso, así que, no resulta del todo desacertado la conjunción de un método filosófico y un tipo de arte específico -a tratar desde tal método-. Y, actualmente, la filosofía estadounidense puede caracterizarse por la continuación del pragmatismo como por la filosofía analítica¹²⁸ y ese es a grandes rasgos el contexto de la filósofa Maxine Sheets-Johnstone.

Además de lo mencionado, la autora tiene una vasta producción filosófica tanto de obras como de artículos, entre los que se destacan: *The primacy of movement*; *The Corporeal Turn: An Interdisciplinary Reader*; *Insides and outsides*; *Giving the Body Its Due*; *Illuminating Dance: Philosophical Explorations*; la trilogía "roots": *The Roots of Thinking*; *The Roots of Power*; *The Roots of Morality*; y, por supuesto, *Phenomenology of Dance*. Y entre sus artículos publicados: "On the Nature of Theories of Dance"; "Thinking in Movement"; "On the Origin of Language"; "Bodies, Movement, and Language from the Viewpoint of a Philosophical Anthropology" entre otros más. Con esto es patente que la autora en sus diversos trabajos establece el vínculo de la corporalidad, el movimiento y la danza concibiéndolos como esenciales en sus rigurosas investigaciones.

Con este panorama tan amplio es menester establecer que la principal obra a tratar en este capítulo es *Phenomenology of Dance*, porque directamente se ocupa del análisis descriptivo de la naturaleza de la danza desde el acceso inmediato a la misma, es decir, desde la experiencia. Sin embargo, es preciso primero señalar algunos aspectos concernientes a esta obra. La primera publicación fue en 1966 por la Universidad de Wisconsin, la segunda edición fue en 1979 por Dance Books (London) y en 1980 por Arno Press (New York) y la edición por el 50 aniversario de la obra, fue por Temple University Press en el año 2015, y esta última es con la que se abordará el tema dado que es la más completa, contiene un prólogo

¹²⁸ La continuación del pragmatismo en la filosofía estadounidense surge principalmente por los filósofos Hilary Putman y Richard Rorty. Desde la filosofía analítica de la danza se encuentra el filósofo Graham McFee y la filósofa Anna Pakes esta filosofía analítica está en relación con la estética, y cabe resaltar que el objeto de estudio es la danza. Pero, incluso, se debe mencionar dentro de la filosofía estadounidense contemporánea, la Filosofía para Niños que es una incursión de la práctica filosófica en la educación básica o elemental.

de Merce Cunningham¹²⁹, además los prefacios a las ediciones anteriores en los cuales la autora aclara algunos puntos acerca de la fenomenología, la kinestesia, la propiocepción, entre otras aclaraciones que sirven para un correcto análisis y una debida interpretación de la intención de la obra, lo que hace que la edición del 2015 tenga riqueza y profundidad que son necesarias por tratarse de un planteamiento fenomenológico.

Phenomenology of Dance consta de once apartados que tienen por finalidad descubrir la esencia de la danza porque es un fenómeno global en sí mismo. Busca desentrañar la naturaleza de las estructuras inherentes en el fenómeno de la danza, así como describir el encuentro inmediato y vital entre danzante y espectador. Es una obra con una propuesta nueva en cuestión de marcos conceptuales, está escrito en primera persona del plural y básicamente es una aplicación fenomenológica de la corporalidad en la danza. Por lo tanto, el objetivo principal de este capítulo, es el análisis y las descripciones de la fenomenología de la danza propuesta por Maxine Sheets-Johnstone.

2. La naturaleza de la experiencia en la danza

*“The phenomenologist seeks the heart of the experience itself”*¹³⁰

Para iniciar con el mapa descriptivo de la fenomenología de la danza de Maxine Sheets-Johnstone, es crucial partir de la *experiencia* debido a que es el núcleo de la fenomenología. La experiencia es totalidad y centro vital porque contiene cada

¹²⁹ El impacto de su obra es de tal alcance que es una obra conocida, reconocida e incluso comentada dentro del ámbito dancístico. Merce Cunningham fue un bailarín estadounidense disruptivo.

¹³⁰ Sheets-Johnstone, M. (2015) *The phenomenology of Dance*. Fiftieth anniversary edition. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press, p. 7. Como es la principal obra a tratar en este segundo capítulo será referida sólo como “*Ph of D*”.

una de las cualidades que la conforman, en el sentido de integración real o posible, es decir, se debe partir de la experiencia en sí misma dado que es integral y no parcelaria, es el medio directo para acceder a cualquier cuestión que se designa.

Esa experiencia en sí misma es una experiencia del mundo (del sujeto cognoscente que percibe ese mundo), es perteneciente a lo pre-reflexivo o, dicho de otra manera, la experiencia tiene sus raíces en él. Por lo tanto, la fenomenología trata directamente con la experiencia porque es el medio en cómo se accede al mundo pre-reflexivo y es el modo en cómo el sujeto de la experiencia vive tal acceso. Maxine Sheets-Johnstone menciona;

The phenomenologist's approach is rather to describe the foundation or structures of consciousness and the foundation or structuring of the world on the basis of that consciousness. There is an experience, and the experience must be had in order to be described.¹³¹

La fenomenología es la descripción de lo que aparece para la consciencia, y se trata de describir esas estructuras de la consciencia en el sentido en cómo se estructura el mundo para la misma consciencia. Por ello, elementos como ir a las cosas mismas, los hilos intencionales que se entrelazan en la experiencia y el mundo de fenómenos para la consciencia son temas exclusivamente complejos que conforman el método y la forma de la fenomenología. Sin entrar en detalles sobre todo el proceder -porque exceden las intenciones de este capítulo-, la cuestión es que se debe partir de la experiencia, y en este caso en particular, de la experiencia de la danza, lo que, dicho de manera somera, es partir de las descripciones de la aparición de la danza para la consciencia, desde la intuición directa que resulta ser pre-reflexiva. Así que, corresponde fenomenológicamente describir dos estructuras inherentes en la experiencia total vivida de la danza que son: el tiempo y el espacio.

¹³¹ "El enfoque del fenomenólogo consiste más bien en describir el fundamento o las estructuras de la conciencia y la fundación o estructuración del mundo sobre la base de esa conciencia. Hay una experiencia, y la experiencia debe ser vivida para poder descrita". *Ph of D*, p. 7

2.1 Temporalidad extática y diaspórica

La descripción de la temporalidad es necesaria de entrada porque es una estructura inherente en el fenómeno cinético de la danza, esta descripción debe permanecer en el análisis de la experiencia vivida, más no en el análisis objetivo de este fenómeno. Para comprender la temporalidad en la danza, cabe hacer mención inicialmente de dos cuestiones: primero partir de la pregunta necesaria ¿qué es la danza? Y segundo contraponer la respuesta empírica a esta cuestión con la propiamente fenomenológica -que esta última no será contesta en su totalidad en este momento pero que ayuda al objetivo de este apartado-.

¿Qué es la danza?

It may also be noted that the empirical answer which is sometimes given to the question “What is dance?”—namely, that dance is a force in time and space—is not descriptive of the lived experience of dance.¹³²

La respuesta empírica “la danza es una fuerza en un tiempo y en un espacio”, evidentemente no parte de la experiencia vivida de la danza, parte con certeza de una concepción objetiva de las categorías espacio-tiempo, porque si bien tiempo, espacio y fuerza aparecen en la danza, no aparecen objetivamente, es decir, aparecen como experiencias previas a nuestras nociones de espacio objetivo y tiempo objetivo. Lo que se quiere decir, de manera simple, es que la categoría del tiempo desde una concepción objetiva-empírica es que el tiempo existe independientemente de una consciencia del tiempo o incluso de una consciencia temporal que dé cuenta de, en este caso, de la danza.

Ahora bien, cabe mencionar que, para abordar el tema de la descripción fenomenológica del tiempo, Maxine Sheets-Johnstone retoma *El ser y la nada* de

¹³² “También cabe señalar que la respuesta empírica que a veces se da a la pregunta “¿Qué es la danza?”, a saber, que la danza es una fuerza en el tiempo y en el espacio, y no es la descripción de la experiencia vivida de la danza” Ibid., p. 10

Sartre. Con tales bases, la autora menciona que la construcción del tiempo fenomenológico se describe como una totalidad completa cuyas sub-estructuras - pasado, presente y futuro- son unidades distintas, pero interrelacionadas. Y, precisamente, esa interrelación es interna y no externa. La relación externa es precisamente la expuesta en la respuesta empírica de ¿qué es la danza? Debido a que significa que el tiempo en la danza es una serie de repetidos “ahora” que están desconectados entre sí. Por el contrario, la interrelación interna entre -pasado, presente y futuro- como sub-estructuras del tiempo, quiere decir que es una síntesis cuyo fundamento está en la consciencia-corporal humana. Es este punto el que permite conectar, temporalidad-consciencia (sobre todo la consciencia como consciencia corporal e incluso cabe resaltar que la fenomenología busca la descripción de lo que aparece para la consciencia) y al tratar, por tanto, una temporalidad interna en lugar de la externa, implica que la temporalidad originaria es la temporalidad extática:

Original temporality is founded upon the ekstastic structure of human consciousness-body. Man does not *have* a past since he *is* his past in the mode of not being it; he is always already present. He does not *have* a present, but *is* his present in the mode of not being fixed in the instant: his present is a flight which projects him into his future.¹³³

¿Cuál sería entonces la temporalidad fenomenológica en el que se fundamenta la consciencia-corporal humana? Precisamente, la temporalidad *extática* y es de tal modo porque como precisa la cita, no se tiene pasado, sino que se es pasado en el modo de no serlo/estarlo. Esto es, la fuga, en palabras de Maxine Sheets-Johnstone, “el hombre comprende la temporalidad en sí mismo, pues es un ser tan *ekstático*: siempre está a distancia de sí mismo, siempre en fuga”¹³⁴ y continúa “la

¹³³ “La temporalidad originaria se funda en la estructura *ekstática* de la conciencia-cuerpo humana. El hombre no tiene pasado, puesto que es su pasado en el modo de no serlo; siempre está ya presente. No tiene presente, sino que es su presente es el modo de no estar fijado en el instante: su presente es un vuelo que lo proyecta hacia su futuro”. *Ph of D.*, 11.

¹³⁴ *Man comprises temporality within himself, for he is such an ekstastic being: he is always at a distance from himself, always in flight.* Ibid., p. 12.

aprehensión que el hombre tiene de sí mismo como totalidad temporal es una conciencia prerreflexiva de sí mismo en-medio-del-mundo”.¹³⁵

El humano, por tanto, aprehende la totalidad de la temporalidad mediante la conciencia pre-reflexiva como humano en el mundo. Para facilitar la comprensión de la temporalidad extática, Maxine Sheets-Johnstone, recurre a un ejemplo de la vida cotidiana: cruzar la calle. Primero, desde la experiencia vivida, usualmente el cruzar la calle es un acto intencional. Ahora, segundo, la persona cruzando la calle está implícitamente consciente de sí mismo como pasado, presente y futuro en el modo en que no está en ninguno de esos momentos específicos o bien, en ninguna de esas sub-estructuras temporales, porque eso implicaría que estaría en un tiempo objetivo y cruzar la calle sería una serie de segmentos, de pasos y de infinitos “ahora” que no hacen la experiencia de tal ejemplo, por el contrario el estar implícitamente consciente es la aprehensión del acto total del estar cruzando la calle.¹³⁶

Ahora bien, la temporalidad extática como una temporalidad originaria de la conciencia-corporal humana, tiene dos sub-estructuras: la temporalidad extática y la temporalidad dinámica. La primera refiere a la aprehensión de cada instante como unidades separadas e independientes de las sucesiones “antes-ahora-después”. Es decir, es la aprehensión de la temporalidad del pasado al futuro. Por otra parte, la temporalidad dinámica es la conciencia pre-reflexiva del flujo del tiempo. Es decir, la aprehensión de la temporalidad del futuro al pasado. Y para comprender tales sub-estructuras se vuelve al ejemplo anterior, desde la temporalidad dinámica el acto intencional no sería “cruzar la calle” sino “estar del otro lado de la calle”, desde la temporalidad extática no sería “cruzar la calle” sino “llegar al punto donde podré cruzar la calle”.

Por último, la temporalidad desde el enfoque fenomenológico es tanto una multiplicidad temporal -pasado, presente, futuro- como una unidad temporal -la síntesis de esas multiplicidades- por lo que, la temporalidad es *diasporatic* porque,

¹³⁵ *Man's apprehension of himself as a temporal totality is a pre-reflective awareness of himself in the midst-of-the-world.* Ibidem.

¹³⁶ Cf. *Ph of D*, p. 12-13.

precisamente, existe en la consciencia-corporal como una multiplicidad unificada, y una unidad múltiple.

Las concepciones exclusivamente fenomenológicas como, la aprehensión de la totalidad temporal mediante la consciencia pre-reflexiva; la interrelación interna del pasado, presente y futuro como fundación de la síntesis de la consciencia-corporal humana; las sub-estructuras de la originaria temporalidad que son la extática y la dinámica y el aspecto diasporático de la misma hacen que el fenómeno del tiempo sea tratado rigurosa y metodológicamente, pero de manera simple es que este análisis implica la interrelación, como se mencionaba, de la temporalidad y la consciencia,

From this brief description of temporality, it is apparent that time exists because human consciousness exists, and it has become clear how temporality is an inherent structure of human consciousness. Our consciousness of time emanates from the immediate awareness we have of our own synthesized yet never achieved totality: my past is yesterday only because I am immediately aware of my presence today and my future tomorrow.¹³⁷

Esa relación consecuentemente de temporalidad-consciencia se encuadra dentro del mundo pre-reflexivo, que es el mundo inmediato, de la experiencia y esa consciencia es una consciencia pre-reflexiva y es a lo que se refiere la autora en la cita anterior que mi pasado es ayer sólo porque yo estoy inmediatamente consciente de mi presencia hoy y de mi futuro mañana. Ese inmediatamente consciente es la consciencia implícita o bien, la consciencia pre-reflexiva. Ahora bien, ¿cómo la temporalidad extática y la consciencia pre-reflexiva son aplicables a la danza? Primero cabe señalar que la temporalidad es una estructura intrínseca a cualquier experiencia vivida de la consciencia-corporal, por ejemplo: cruzar la calle, patear un balón de fútbol, mover la mano en señal de despedida y, por supuesto, en la

¹³⁷ “De esta breve descripción de la temporalidad se desprende que el tiempo existe porque existe la conciencia humana, y ha quedado claro cómo la temporalidad es una estructura inherente a la conciencia humana. Nuestra conciencia del tiempo emana de la conciencia inmediata que tenemos de nuestra propia totalidad sintetizada pero nunca alcanzada: mi pasado es ayer sólo porque soy inmediatamente consciente de mi presencia hoy y de mi futuro mañana” *Ph of D*, p. 16.

experiencia del danzante al llevar a cabo la danza, pero para describir la aplicabilidad de la temporalidad extática en este fenómeno en particular, se debe volver a la pregunta inicial ¿qué es la danza? Y tal pregunta se encuentra relacionada con otras,

What is dance? How does it appear? What are the structures inherent in that appearance?¹³⁸

El proceder claramente es fenomenológico y una de las estructuras inherentes en tal aparición de la danza, es la temporalidad. Pero, ¿qué es la danza? El primer acercamiento a la respuesta de la filósofa Maxine Sheets-Johnstone desde la experiencia vivida de la danza, es que, es un *fenómeno cinético*:

Dance is a phenomenon: it, too, gives itself to consciousness; it appears, and the consciousness of dance is a pre-reflective consciousness. Yet beyond this, it is clear that dance is a particular kind of phenomenon, namely, one which moves, one which is kinetic.¹³⁹

Es por esa razón que se empieza con el análisis de la descripción de la temporalidad y la espacialidad porque la danza al ser un fenómeno cinético contiene esas dos estructuras que existen en la totalidad de la experiencia vivida de cualquier fenómeno cinético. Y la descripción de estas dos estructuras contiene una nueva terminología, un nuevo marco conceptual necesario para el planteamiento fenomenológico. Ahora bien, lo cinético es, más bien, una característica no única de la danza, sino es un elemento de cualquier fenómeno de movimiento, por lo tanto, se vuelve a la pregunta, ¿qué es la danza?

¹³⁸ “¿Qué es la danza? ¿Cómo aparece? ¿Cuáles son las estructuras inherentes en tal aparición? *Ph of D*, p 2.

¹³⁹ “La danza es un fenómeno: también ella se da a la conciencia; aparece, y la conciencia de la danza es una conciencia prerreflexiva. Sin embargo, más allá de esto, está claro que la danza es un tipo particular de fenómeno, a saber, uno que se mueve, uno que es cinético” *Ibid.* p., 17.

Through the lived experience we discover that dance is first and foremost a created phenomenon: it is a *created* phenomenon which is *presented* and which appears before us, a created phenomenon which we experience.¹⁴⁰

La danza es un fenómeno *creado y presentado*¹⁴¹ que sucede extática y diasporáticamente:

Is experienced by the dancer as a perpetually moving form, a unity of succession, whose moments cannot be measured: its past has been created, its present is being created, its future awaits creation. Yet, it is not an externally related series of pasts, presents, futures—before, now, and after; it is truly ekstatic, it is in flight, it is in the process of becoming the dance which it is, yet is never the dance at any moment. The dance at any moment is diasporatic, a perpetually moving form whose “moments” are all of a piece¹⁴²

Es de esta manera en cómo la danza al ser un fenómeno cinético, *creado-presentado* sucede en una temporalidad extática y diasporática. Y concretamente es porque lo extático es esa consciencia pre-reflexiva del tiempo no como una serie de “ahora” en plural, desconectados entre sí, sino que las sub-estructuras -pasado, presente y futuro- son unidades interrelacionadas internamente, es decir, la danza es, podría decirse en palabras simples, su inicio, su clímax y su desenlace, pero en el sentido de no serlo objetivamente ni uno u otro, sino que, suceden en tanto que

¹⁴⁰ “A través de la experiencia vivida descubrimos que la danza es ante todo un fenómeno creado: es un fenómeno creado que se presenta y que aparece ante nosotros, un fenómeno creado que experimentamos” Ibidem.

¹⁴¹ Más adelante en este segundo capítulo se aborda esta cuestión con mayor profundidad, dado que, al ser un fenómeno creado, implica que la experiencia vivida es una experiencia del auto movimiento (como fenómeno creado por el danzante) y al tratarse, de igual manera, de un fenómeno presentado, implica la experiencia vivida del espectador, como quien percibe los movimientos en su totalidad, o bien, la experiencia de ver la danza.

¹⁴² “El bailarín la experimenta como una forma en perpetuo movimiento, una unidad de sucesión, cuyos momentos no pueden medirse: su pasado se ha creado, su presente se está creando, su futuro espera ser creado. Sin embargo, no es una serie de pasados, presentes y futuros -antes, ahora y después- relacionados externamente; es verdaderamente ekstática, está volando, está en proceso de convertirse en la danza que es, pero nunca es la danza en ningún momento. La danza en cualquier momento es diasporática, una forma en perpetuo movimiento cuyos “momentos” son todos de una pieza”. *Ph of D.*, p. 18.

son “en fuga”. La danza puede ser aprehendida de tal manera por la consciencia-corporal humana.

De igual manera, y concluyendo con este apartado la temporalidad en la que la danza sucede es diasporática, lo que significa que no es un sólo momento de los posibles temporalmente, sino que es los momentos, todos en una sola pieza, pero no descartando la unidad de los momentos o bien de las sub-estructuras -pasado, presente, futuro- sino diasporática en el sentido de que la temporalidad es una unidad múltiple y una multiplicidad unificada.

Así que, mencionado que las descripciones de las estructuras inherentes en el fenómeno cinético de la danza deben realizarse fenomenológicamente (no a la manera objetiva) porque este enfoque, corresponde invariablemente partir de la consciencia-corporal pre-reflexiva que es previa a cualquier análisis del fenómeno, e incluso partir de la experiencia vivida en tanto su modo de aparición. Dicho esto, ahora es menester analizar y describir la estructura inherente en el fenómeno de la danza, el cual está imbricado al de la temporalidad y ese es precisamente el de la espacialidad.

2.1.2 Espacialidad: esquema corporal

Is nowhere more apparent than in the immediacy and directness with which consciousness
“exists” its body as its spatial presence¹⁴³

Al igual que la descripción de la temporalidad la de la espacialidad es necesaria porque es una estructura inherente en el fenómeno cinético de la danza, esta descripción debe permanecer en el análisis de la experiencia vivida, más no en el

¹⁴³ *Ph of D.*, p. 17

análisis objetivo de este fenómeno. Para comprender la espacialidad en la danza, cabe hacer mención inicialmente del esquema corporal.

Para elucidar la naturaleza de la experiencia vivida de la espacialidad, la filósofa Maxine Sheets-Johnstone retoma las aportaciones de Merleau-Ponty - expuestas en su obra *Fenomenología de la percepción*- respecto a la corporalidad, espacialidad y esquema corporal. Ahora bien, para partir esquemáticamente, de inicio, no hay nada aparentemente más inmediato y directo de que la consciencia existe debido a la presencia de un cuerpo¹⁴⁴ espacial. Tal consciencia es una consciencia pre-reflexiva.

Al igual que con la temporalidad, debe describirse la espacialidad en relación con la consciencia y el punto de conexión es el esquema corporal debido a que esta es la consciencia pre-reflexiva de la espacialidad del cuerpo. Y cabe señalar que el cuerpo es una totalidad y no debe tomarse como objeto o como suma de sensaciones kinestésicas, sino como totalidad espacial, como un “*hereness*” -tal como menciona Sheets-Johnstone-. Y tal consciencia pre-reflexiva -el esquema corporal- no es una consciencia implícita de un “estar aquí”, “estar aquí”, “estar aquí” sino un continuo y unificado “*being hereness*”:

The bodily schema is the foundation of the pre-reflective knowledge of the body's spatiality; it synthesizes all spatial presences of the body. It is, in fact, the bodily schema which allows us to grasp our gestures and movements as a continuous and unified “being hereness.”¹⁴⁵

Para poder facilitar la comprensión del esquema corporal la filósofa Maxine Sheets-Johnstone recurre a una serie de ejemplos de la vida cotidiana y a continuación se exponen,

¹⁴⁴ Cuerpo y corporalidad en este apartado se usarán indistintamente, sobre todo, para enfatizar la problemática en la espacialidad.

¹⁴⁵ “El esquema corporal es el fundamento del conocimiento prerreflexivo de la espacialidad del cuerpo; sintetiza todas las presencias espaciales del cuerpo. De hecho, es el esquema corporal el que nos permite captar nuestros gestos y movimientos como un “ser aquí” continuo y unificado” *Ibíd.*

We reach out to shake someone's hand, we throw a ball in the air, we travel by various modes from where we are to someplace else; we extend our spatiality through the world and toward or away from any situation in which we implicitly know ourselves to be spatially present. It is therefore clear that in any lived experience, consciousness-body is not explicitly aware of its spatial presence as it moves: such awareness would constitute consciousness-body as an object.¹⁴⁶

En cualquier experiencia vivida nadie está consciente explícitamente de los movimientos corporales como una serie de partes ni como la suma de una serie de partes, sino que se está implícitamente consciente de la espacialidad. Para ilustrar la experiencia vivida de la espacialidad en el ser del mundo se recurre a un ejemplo concreto de la vida cotidiana: buscar una pluma la cual está en el escritorio.

We may illustrate the lived experience of spatiality in-the-midst-of-the-world in the common, everyday movement of reaching. If I reach for a pen which is on the table, it is because I am pre-reflectively aware of my spatial presence in relation to the pen. My immediate "hereness" carries with it a correlative notion of "thereness." Because I apprehend my body in the environment as a spatial presence, I intuitively know the spatial presence and meaning of things in my environment. Its "thereness" exists for me only because my "hereness" exists for me. My spatial presence toward the pen is thus a meaning which my body understands in its gesture toward the pen.¹⁴⁷

¹⁴⁶ "Extendemos la mano para estrechársela a alguien, lanzamos una pelota al aire, viajamos de varias maneras desde donde estamos a otro lugar; extendemos nuestra espacialidad a través del mundo y hacia o desde cualquier situación en la que implícitamente sabemos que estamos espacialmente presentes. Por lo tanto, está claro que, en cualquier experiencia vivida, la conciencia-cuerpo no es explícitamente consciente de su presencia espacial mientras se mueve: tal conciencia constituiría a la conciencia-cuerpo como un objeto". *Ph of D.*, p. 18.

¹⁴⁷ "Podemos ilustrar la experiencia vivida de la espacialidad en-el-medio-del-mundo en el movimiento común y cotidiano de alcanzar algo. Si cojo un bolígrafo que está sobre la mesa, es porque soy consciente de mi presencia espacial en relación con el bolígrafo. Mi "ser" inmediato conlleva una noción correlativa de "ser". Dado que aprehendo mi cuerpo en el entorno como una presencia espacial, conozco intuitivamente la presencia espacial y el significado de las cosas de mi entorno. Su *aquí-siendo* existe para mí sólo porque mi *ahora-siendo* existe para mí. Mi presencia espacial hacia el bolígrafo es, por tanto, un significado que mi cuerpo comprende en su gesto hacia el bolígrafo" *Ibidem*.

Para simplificar la descripción de la espacialidad debe entenderse que la espacialidad es una categoría perteneciente al cuerpo y que sucede en un “*hereness*” y un “*thereness*” que es en un *aquí* y un *ahí* no por partes, sino de igual manera, extática y diasporáticamente porque los “estar aquí - estar aquí - estar aquí” deben ser unificados y esa unificación la hace el esquema corporal. Ahora bien, “parafraseando a Merleau-Ponty, el cuerpo extiende su espacialidad, es decir, capta sus objetos de un solo golpe desde el acto intencional.”¹⁴⁸

Es decir, -y volviendo al ejemplo anterior- el acto intencional de buscar la pluma en el escritorio no sólo es una aprehensión de mi esquema corporal en relación con el objeto de mi búsqueda, sino que precisamente es un acto intencional debido a que mi cuerpo extiende la espacialidad. Otro de los ejemplos a los que recurre Maxine Sheets-Johnstone es el de aprender una nueva habilidad (sea la que fuere):

Such is frequently the situation in learning a new skill, for example, because the body, while it understands the intentional act, is not yet able to coordinate its gestures toward a realization of that act. The skill is had precisely at the point at which the body ceases to be an object manipulated toward a given end and becomes, instead, a lived meaning or a lived experience of meaningful gestures. And it becomes a lived experience of meaningful gestures at the moment the skill is integrated with the bodily schema and one is pre-reflectively aware of his body in the act.¹⁴⁹

La nueva habilidad es integrada al cuerpo una vez que comprenda el acto intencional y, en el momento en que sea incorporada al esquema corporal podrá efectuar esa habilidad pre-reflexivamente. Esto puede entenderse a partir de varios

¹⁴⁸ *To paraphrase Merleau-Ponty, the body extends its spatiality, that is, grasps its objects, “in one swoop of the intentional arc.” Ph of D., p. 19.*

¹⁴⁹ “Tal es la situación frecuente en el aprendizaje de una nueva habilidad, por ejemplo, porque el cuerpo, aunque comprende el acto intencional, aún no es capaz de coordinar sus gestos hacia la realización de dicho acto. La destreza se adquiere precisamente en el momento en que el cuerpo deja de ser un objeto manipulado con un fin determinado y se convierte, en cambio, en un significado vivido o en una experiencia vivida de gestos significativos. Y se convierte en una experiencia vivida de gestos significativos en el momento en que la habilidad se integra con el esquema corporal y uno es consciente prerreflexivamente de su cuerpo en el acto” *Ibíd.*, p 21.

ejemplos como: manejar, nadar, danzar, etc. Y precisamente respecto de este último ejemplo, ¿cómo se relaciona el esquema corporal que es la consciencia pre-reflexiva de la espacialidad del cuerpo, en el fenómeno de la danza? Cabe señalar que la espacialidad y la temporalidad son ambas inherentes e indisolubles en el acto de la danza, y ambas estructuras no suceden de forma separada o aislada. Ambas son aprehendidas en el acto mismo de la danza.

It is therefore clear that in our lived experience of dance, we are implicitly aware of the spatiality and temporality of the particular moving form which appears before us. The moving form does not subsist within objective time or objective space, but space and time subsist within the totality of the moving form. Space and time are neither appropriated by the dance as dimensions in which it can occur nor are they appended to our lived experience of the dance. They are integral parts of an integral whole, structures which are inherent in the total phenomenal presence of dance¹⁵⁰

De tal manera se concluye que tanto la temporalidad como la espacialidad son estructuras inherentes a cualquier fenómeno cinético de la experiencia vivida, y por ende también presentes en el fenómeno de la danza porque efectivamente son estructuras indisolubles, constatables en la experiencia y se presentan de manera implícita o bien, en la consciencia pre-reflexiva.

¹⁵⁰ “Por lo tanto, está claro que, en nuestra experiencia vivida de la danza, somos implícitamente conscientes de la espacialidad y la temporalidad de la forma en movimiento concreta que aparece ante nosotros. La forma en movimiento no subsiste en el tiempo objetivo ni en el espacio objetivo, sino que el espacio y el tiempo subsisten en la totalidad de la forma en movimiento. La danza no se apropia del espacio y el tiempo como dimensiones en las que puede desarrollarse, ni los añade a nuestra experiencia vivida de la danza. Son partes integrantes de un todo integral, estructuras inherentes a la presencia fenoménica total de la danza” *Ph of D.*, p. 22.

2.2 Las kinestesis como elemento fundacional

Se ha iniciado con la descripción de las estructuras inherentes en el fenómeno de la danza que corresponden a ser la temporalidad y la espacialidad, pero considerándolas a partir de un nuevo marco conceptual propuesto por la filósofa Maxine Sheets-Johnstone y esta nueva configuración resulta en que ambas estructuras son *extáticas* y *diasporáticas* porque remiten a la aprehensión del conjunto de la temporalidad-espacialidad mediante la consciencia pre-reflexiva como unidad múltiple y multiplicidad unitaria. Tal descripción partió, por supuesto, de la pregunta qué es la danza y se respondió inicialmente que es un fenómeno cinético, creado y presentado que sucede, justamente, *extática* y *diasporáticamente*.

Ahora bien, se propone en este trabajo que el movimiento sea un elemento fundamental en el análisis de la fenomenología de la danza y tal propuesta parte, precisamente, de la filosofía de Sheets-Johnstone, ya que, es uno de los componentes principales y recurrentes en la mayoría de sus obras y, de hecho, es el eje central de toda su filosofía a tal punto, por ejemplo, de mencionar que el movimiento es nuestra lengua materna, desde un enfoque *pan-human*¹⁵¹, epistemológico y fenomenológico.

Pero antes de comenzar con el desarrollo analítico y descriptivo cabe indicar los puntos a tratar en este apartado para que de esa manera se logre una coherencia argumentativa e interpretativa sobre la autora y cabe destacar que las principales obras a tratar son *Phenomenology of Dance*¹⁵², *The primacy of movement*¹⁵³ y el artículo "From movement to dance"¹⁵⁴ (al menos en este

¹⁵¹ Lo que es perteneciente a toda la humanidad como especie.

¹⁵² Sheets-Johnstone, M. (2015) *The phenomenology of Dance*. Fiftieth anniversary edition. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press. Se reitera que tal obra a tratar en este segundo capítulo será referida sólo como "*Ph of D*".

¹⁵³ Sheets-Johnstone, M. (2011). *The primacy of Movement*. Second edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

¹⁵⁴ Sheets-Johnstone, M. (2011) "From movement to dance" *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Number 1

apartado). Primero, es imprescindible comenzar con todo lo que no es movimiento con todas esas cuestiones que son ajenas y que la tradición Occidental ha marcado como propias del movimiento, tales como la percepción y la reducción planteadas desde las neurociencias como mero “output”. Segundo, comenzar a definir las kinestesis teniendo de base a Husserl respecto al *animate organism* y al “*I can*” (al que le precede el “*I move*”). Tercero, plantear la estructura de las cualidades del movimiento y sus variaciones dinámicas las cuales son cuatro primarias: tensional, lineal, areal y proyeccional, desde las consideraciones de la filósofa Sheets-Johnstone. Y a su vez relacionar dichas variaciones dinámicas con el enfoque teórico del movimiento propuesto por Rudolf von Laban (teórico de la danza)¹⁵⁵ el cual es un análisis dentro del propio ámbito dancístico para plantear, justamente, la importancia del *movimiento* dentro de un objeto de estudio particular como el que se está tratando. Cuarto y último punto es, precisamente, correlacionar los puntos anteriores en el nivel de la experiencia de la danza como fenómeno cinético, creado y presentado desde la experiencia del auto-movimiento, así como desde la experiencia del movimiento visible-perceptible. Con tales puntos se busca concluir con nuevas concepciones sobre la danza planteando la kinestesia como constituyente desde el enfoque fenomenológico.

Como puede notarse, es un tema bastante amplio pero que su recorrido es necesario por la importancia del componente en el planteamiento de una fenomenología de la danza, por lo tanto, en este punto no se trata de concebir su posibilidad, sino de establecer su efectucción a partir de la filósofa Maxine Sheets-Johnstone ampliando, a su vez, la reflexión y los parámetros para pensar la danza.

¹⁵⁵ Rudolf von Laban coreógrafo y teórico de la danza húngaro. Fundador de la “danza expresionista” autor de varias obras entre las que se destacan: *El dominio del movimiento*, *La danza educativa* y *El arte del movimiento*.

2.2.1 Análisis no experiencial de las kinestias

Se inicia con el análisis del movimiento no experiencial para acceder, posteriormente, al fenomenológico (como análisis de la experiencia) esto para entender el tema del movimiento de manera global y pausada. Para comenzar, no debe entenderse como un mero “cambio de posición” en el sentido de estar de un punto “A” y moverse a un punto “B”, de hecho, para Sheets-Johnstone el enunciado “cambio de posición” no es del todo incorrecta si se le pone el énfasis en el *cambio* en lugar del de *posición*, debido a que la experiencia del movimiento no es estar en tal o cual posición sino la de estar en el cambio¹⁵⁶. Sin embargo, el *cambio* tampoco describe en su complejidad el tema del movimiento. De igual forma, tampoco debe entenderse únicamente como una “acción”, en palabras de Sheets-Johnstone:

The point, of course, is that action is not movement, and the study of action is therefore not equivalent to the study of movement any more than the study of behavior is equivalent to the study of movement.¹⁵⁷

Lo menciona como crítica a la propuesta de Jeannerod¹⁵⁸ al tratar la kinestesia dentro del marco de las acciones para el conocimiento de la consciencia¹⁵⁹, sin embargo, debe enfatizarse en este momento que se hará uso del término kinestesia para entender con eso una modalidad sensorial distinta a un mero cambio de

¹⁵⁶ “In each case, what is of moment is fundamentally a matter of change, not of position” Sheets-Johnstone, M. *The primacy of Movement*, p. 123.

¹⁵⁷ “La cuestión, por supuesto, es que la acción no es movimiento y, por lo tanto, el estudio de la acción no es equivalente al estudio del movimiento, al igual que el estudio del comportamiento no es equivalente al estudio del movimiento” Sheets-Johnstone, M. “From movement to dance” nota 1, p. 42.

¹⁵⁸ Marc Jeannerod neurofisiólogo, pionero de las ciencias cognitivas.

¹⁵⁹ “To be noted and even underscored is that, as the subtitle (“What Actions Tell the Self”) and the foreword to Motor Cognition make unequivocally clear from the very beginning, Jeannerod’s newly defined field of motor cognition has to do with action. The point, of course, is that action is not movement, and the study of action is therefore not equivalent to the study of movement any more than the study of behavior is equivalent to the study of movement” Cf. Sheets-Johnstone M. “From movement to dance” p. 42-43

posición o una mera acción¹⁶⁰ que se irá describiendo y analizando en este apartado.

Pasando a una de las críticas más controversiales con respecto a lo que no es movimiento, es la pertinente a la kinestesia como una mera percepción y sobre este punto se desarrollará más a fondo el tema. Primero, para Sheets-Johnstone la kinestesia ha sido largamente ignorada tanto por la filosofía occidental como por la ciencia contemporánea porque la percepción (principalmente visual) y los procesos o modelos computacionales -como procesadores de información- han tomado un punto central en los estudios contemporáneos, siendo la kinestesia ignorada, incluso no examinada ni reconocida. Recupera a Husserl y menciona,

Kinesthesia and proprioception are treated in the context of perception Husserls "kinestheses" are an essential dimension in the constitution of objects in the world.¹⁶¹

Las kinestesis aparecen en Husserl como una dimensión esencial, pero para la constitución de los objetos del mundo y por ello se relaciona con la propiocepción (desde y a partir del contexto de la percepción), es decir, al retomar como base y fundamento la fenomenología de Husserl, Sheets-Johnstone reconoce que el término aparece y es relevante, pero en tanto constitución de los objetos del mundo y no como constituyente del "sujeto" en el mundo. Para la filósofa es necesario replantear la kinestesia y ni siquiera como propiocepción sino como *self-movement* (auto-movimiento) en tanto experiencialmente sentida y, por supuesto, no sometida a la mera constitución de objetos.¹⁶² En palabras de Sheets-Johnstone:

¹⁶⁰ "Not only this, but as intimated, we all learned our bodies and learned to move ourselves as infants and young children (ibid.). From this pan-human ontological perspective, the idea of starting with "action" is actually adultist; movement obviously comes first" Sheets-Johnstone M. "From movement to dance", p. 43.

¹⁶¹ "La cinestesia y la propiocepción son tratadas en el contexto de la percepción "de las kinestesis" de Husserl, es decir como parte una dimensión esencial en la constitución de los objetos en el mundo", Ibid., p. 42.

¹⁶² "Kinesthesia in particular is not just in the service of the perception of objects" Ibidem.

It is a sensory modality in its own right, one that is experientially resonant in and of itself, thus one that can be phenomenologically investigated and analyzed and its dynamic qualitative structure made apparent.¹⁶³

En su obra *The primacy of movement*¹⁶⁴ la filósofa incluso menciona no sólo que son cuestiones distintas -la percepción y la kinestesia-, sino que el movimiento es la condición de cualquier forma de percepción y que lo animado es el suelo originario del conocimiento,

In fact, there is no question of a contest of any sort between movement and perception, and this for two reasons: creaturely movement is the very condition of all forms of creaturely perception; and creaturely movement, being itself a creature-perceived phenomenon, is in and of itself a source of knowledge. Indeed, as this chapter will attempt to show on the basis of a phenomenology of self-movement, animation is the originating ground of knowledge.¹⁶⁵

Ahora bien, antes de plantear el tema de lo animado, se deben tratar dos puntos. Primero, para Sheets-Johnstone, Husserl no considera el tema del auto-movimiento porque él sólo considera el movimiento con respecto a la percepción externa, esto es, respecto a la percepción de los objetos del mundo¹⁶⁶ lo cual significa que el planteamiento fenomenológico del movimiento va más allá de los planteamientos de Husserl pero -cabe hacer el énfasis en este *pero*- reconoce que está

¹⁶³ “Se trata de una modalidad sensorial por derecho propio, que es resonante desde el punto de vista de la experiencia en sí misma, por lo que puede ser investigada y analizada fenomenológicamente y su estructura cualitativa dinámica puede hacerse evidente. Sheets-Johnstone M. “From movement to dance”, p. 42.

¹⁶⁴ “Although perhaps inevitably calling to mind philosopher Maurice Merleau-Ponty’s essay, “The Primacy of Perception” (1964), the title of this chapter does not signal a declaration of war. In fact, there is no question of a contest of any sort between movement and perception” Sheets-Johnstone, M. *The primacy of Movement*, p. 123.

¹⁶⁵ “De hecho, no se puede hablar de ningún tipo de competencia entre el movimiento y la percepción, y ello por dos razones: el movimiento de la criatura es la condición misma de todas las formas de percepción de la criatura; y el movimiento de la criatura, al ser en sí mismo un fenómeno percibido por la criatura, es en sí mismo y por sí mismo una fuente de conocimiento. En efecto, como se intentará demostrar en este capítulo a partir de una fenomenología del auto movimiento, la animación es el fundamento originario del conocimiento” Ibid., p. 113.

¹⁶⁶ “First and foremost, Husserl does not actually consider self-movement as such; he considers only movement with respect to external perception, that is, with respect to perceived objects in the world” Sheets-Johnstone, M. *The primacy of Movement*, p. 120.

sedimentado sobre el término husserliano de “*primal sensibility*”; del “*animate organism*”; de lo “experiencialmente vivido”. Segundo punto -para concluir con este apartado- es menester mencionar sobre otro de los análisis no experienciales del movimiento y es el concerniente al planteado por las neurociencias en el que como modelos computacionales definen al movimiento como mero “output” como un procesamiento cerebral de salida, es decir, como mero funcionamiento reducido a gestos visuales y manuales donde el movimiento, por tanto, sería sólo un información externa obtenida y procesada de salida. Y, de hecho, se relaciona un tanto con el tema de la percepción externa de Husserl esta última constituida para los objetos exteriores, el “output” por su lado constituida como mecanismo de reconocimiento externo. Es así que, si las kinestesis no son mero cambio de posición ni percepción y tampoco un mero “output” y sumando, si las kinestesis deben ser planteadas como experiencias auto referidas y animadas, ¿cómo es, por tanto, analizada la experiencia del movimiento fenomenológicamente desde la filosofía de Sheets-Johnstone?

Como se ha propuesto desde el inicio el enfoque o la herramienta metodológica para tratar con el objeto de estudio planteado es la fenomenología, pero la pregunta inevitable es ¿qué tipo de fenomenología y desde que parámetros concebir su alcance? De manera simple e inicial se trata de la fenomenología husserliana y de la crítica a la merleau-pontiana, respectivamente. Sheets-Johnstone retoma y parte de la fenomenología de Husserl concibiéndola en un sentido clásico como metodología enfocada completamente en la experiencia y a su vez permite la comprensión de la esencia de su estructura. En palabras de la filósofa en el artículo “From movement to dance”:

Phenomenology in this article is taken in its classic sense, namely, as a methodology focused wholly on experience and allowing insight into the essentials of its structure, the ultimate goal being, in Husserl's words, “a system of phenomenological disciplines... an all-embracing self-

investigation ...the path [being one] of self-knowledge —first of all monadic, and then intermonadic (Husserl 1973 [1929 – 1933], p. 156).¹⁶⁷

El sentido clásico de la fenomenología husserliana es concebirla como una metodología que nace de la suspensión de la actitud natural y tal suspensión permite concebir una variación libre con respecto a cualquier tópico que concierne -en este caso la danza- no obstante, claramente la fenomenología es sumamente compleja y elaborada por Husserl en diferentes momentos con diferentes finalidades y con un desarrollo riguroso, no obstante, Sheets-Johnstone la retoma como metodología que permite la suspensión de la actitud natural para la práctica de la variación libre,

The article is, in short, grounded in Husserl's exposition of phenomenological methodology, thus a reduction of the natural attitude, the practice of free variation with respect to the topic of concern, and the discernment of the essential character and features of the topic of concern by way of the reduction and free variational practice. Husserl described this methodology in a number of texts: *Ideas I (Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy Book I)*; *The Crisis of European Sciences and Transcendental Phenomenology*; *Cartesian Meditations*; *Analyses Concerning Passive and Active Synthesis*.¹⁶⁸

Si bien Husserl responde a la pregunta sobre su metodología en variadas obras, Sheets-Johnstone no busca describir la fenomenología como método, sino busca

¹⁶⁷ “En este artículo, la fenomenología se toma en su sentido clásico, es decir, como una metodología centrada totalmente en la experiencia y que permite comprender lo esencial de su estructura, siendo el objetivo último, en palabras de Husserl, "un sistema de disciplinas fenomenológicas... Una auto-investigación que lo abarca todo... el camino [es uno] de auto-conocimiento -primero monádico y luego intermonádico (Husserl 1973 [1929 – 1933] p. 156. Cf. Sheets-Johnstone M. “From movement to dance”, p. 40-41.

¹⁶⁸ El artículo se basa, en resumen, en la exposición de Husserl de la metodología fenomenológica, es decir, una reducción de la actitud natural, la práctica de la variación libre con respecto al tema en cuestión, y el discernimiento del carácter esencial y los rasgos del tema en cuestión por medio de la reducción y la práctica de la variación libre. Husserl describió esta metodología en varios text *Ideas I (Ideas relativas a una fenomenología pura y a una filosofía fenomenológica Libro I)*; *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*; *Meditaciones cartesianas*; *Análisis relativos a la síntesis pasiva y activa*. Sheets-Johnstone, “From movement to Dance”, p. 40-41.

llevarla a la práctica, es decir, hacer fenomenología y, de igual manera, la suspensión del juicio o la *epoché* como puesta entre paréntesis se entiende de común como un primer punto o la parte inicial de la metodología, entonces, es el primer punto de partida para comenzar a llevar a cabo la práctica de la fenomenología¹⁶⁹, en este caso en particular, sobre el análisis fenomenológico del movimiento.

2.2.2 *Animate organism* y el “Yo nuevo” que precede al “Yo puedo” husserliano

Un punto a establecer que es fundamental para la comprensión de la kinestesia en la filosofía de Sheets-Johnstone es lo animado, evidentemente sustentado en la fenomenología husserliana, el *animate organism* es un término usado por Husserl para referirse a algo que no pertenece exclusivamente al ámbito humano, esto es, busca referirse a algo más general y fundamental, propiamente al organismo humano animado, no obstante, profundizar en esto no es necesario para el análisis fenomenológico del movimiento, pero si resulta aclaratorio ya que partiendo desde una actitud fenomenológica, poniendo entre paréntesis la actitud natural hacia el mundo, concebimos fuera de los valores sociales, religiosos, o incluso científicos-médicos, organismos animados, cosas vividas, cosas movientes, esa es la forma en como aparecen. Es lo que dicta la experiencia en sí misma y, de igual manera, los infantes antes de cualquier actitud cultural -como disposición- que adquieran, reconocen cosas que se mueve, es decir, formas animadas¹⁷⁰. Y este punto de concebir en términos más allá de lo humano el *animate organism* se relaciona con el enfoque evolutivo, en palabras de la autora,

¹⁶⁹ Es importante señalar que Sheets-Johnstone plantea una fenomenología constructiva al incluir en el análisis fenomenológico del movimiento los estudios psicológicos de la infancia.

¹⁷⁰ Sheets-Johnstone se refiere a animales no humanos, por ejemplo, un niño antes de saber que se trata de un perro o una mascota, sólo es para el niño una cosa que se mueve.

It is noteworthy to point out that perceiving nonhuman animals in the phenomenological attitude is conceptually concordant with an evolutionary viewpoint.¹⁷¹

No obstante, como se mencionaba anteriormente el estudio fenomenológico del movimiento se centra exclusivamente en lo animado del humano (y vale recordar que, en el primer capítulo, de igual forma, se cuestionó si la danza es exclusiva del ámbito humano y se contestó afirmativamente¹⁷²) por lo tanto, este tipo de análisis sobrepasan las intenciones de este proyecto de investigación.

Sheets-Johnstone realiza un rastreo sobre lo animado en la obra de Husserl. Y de manera resumida se expone a continuación, primero, en *Ideas I* Husserl vincula inicialmente el fenómeno “*animate organism*” a la naturaleza como un todo coherente. Posteriormente, en *Ideas II*, lo vincula al cuerpo vivido como “órgano del espíritu” al que le pertenecen tanto las sensaciones como lo psíquico. Y por último en *Ideas III* Husserl lo relaciona con la percepción de los organismos animados por medio de un organismo animado, es decir, como consciencia del “nosotros mismos” como organismo animado, como Ego que percibe los “*animate organism*”¹⁷³.

Todo lo planteado es para concebir que el organismo humano animado es lo primigenio y originario de la fundación de nuestra percepción del mundo, sin embargo, Sheets-Johnstone añade a ese *animate organism* el *creaturely movement* a saber, que el organismo humano es movimiento de las criaturas, movimiento del organismo. Por ende, el organismo animado es moviente. De manera simple, es mostrar la importancia originaria del movimiento en el *animate organism*.

Conviene subrayar, por tanto, que la crítica antes expuesta sobre que el movimiento no es percepción, es porque no es la capacidad de realizar actos o actividades, no es la realización perceptual de nosotros mismos haciendo ciertas cosas o haciendo que las cosas pasen sino es la fundación de lo perceptual y lo

¹⁷¹ "Cabe señalar que percibir a los animales no humanos en actitud fenomenológica es conceptualmente concordante con un punto de vista evolutivo" Sheets-Johnstone, *The primacy of Movement*, p. 114.

¹⁷² Apartado 1.3 del primer capítulo de la presente investigación.

¹⁷³ Cf. Sheets-Johnstone, M. *The primacy of Movement*, p. 115-120.

cognitivo. De esta manera al “*I can*” husserliano le precede el “*I move*” planteado por Sheets-Johnstone.

El “*I can*” o el “yo puedo” refiere a un “Yo personal-libre” en tanto “sujeto de capacidades” “en otras palabras, la vivencia del yo como sujeto capaz se da únicamente cuando hay una tematización por parte de la conciencia de una posibilidad real de llevar a cabo cierta acción”¹⁷⁴ y básicamente se considera al yo como un agente actuante guiado por motivos de razón como organismo de capacidades, dicho de manera husserliana. Y el planteamiento de Sheets-Johnstone no es reemplazar el “Yo puedo” sino plantear el “Yo muevo” como previo, como “lugar” que antecede al “*I can*”, porque el organismo humano animado-capaz surge de la actividad kinestésica, en palabras de Sheets-Johnstone;

I can- the awareness of corporeal powers-, arise from (everyday) tactile -kinesthetic activity.¹⁷⁵

Es decir que el yo puedo entendido como conciencia de los poderes del cuerpo (de las capacidades) surge de la actividad táctil y kinestésica del mundo cotidiano la cual es previa. Los ejemplos brindados por la autora para comprender esto son de orden de experiencias kinestésicas mundanas como masticar, golpear, agarrar, donde el resultado no es la conciencia de la capacidad de mi yo personal, sino es el “haberse movido ya” y, se insiste, es planteado como momento previo y no como crítica y reemplazo del “yo puedo”.

El movimiento es completamente fundacional. El “me muevo” precede al “puedo hacer”, es decir, porque me muevo puede hacer. En este sentido, antes de la percepción con respecto a los objetos del mundo y concebir al cuerpo como medio para la percepción (dicho de manera merleau-pontyana) está la base

¹⁷⁴ Rosales, D. (2012) “Yo puedo” “El acto libre como experiencia originaria de la ética”, Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 257-269.

¹⁷⁵ “Yo puedo -la conciencia de los poderes corpóreos-, surgen de la actividad (cotidiana) táctil -kinestésica”. Sheets-Johnstone, M. *The primacy of Movement*, p. 116.

epistemológica del aprendizaje de movernos con respecto a los objetos¹⁷⁶. En palabras de Sheets-Johnstone:

In our spontaneity of movement, we discover arms that extend, spines that bend, knees that flex, mouths that shut, and so on. We make sense of ourselves in the course of moving. We discover ourselves as animate organisms. These kinetic-kinesthetic self-discoveries constitute their own specific repertoire of "I cans"; that is, quite apart from our "I cans" relative to a world of objects, we discover a realm of sheer kinetic "I cans": I can stretch, I can twist, I can reach, I can turn over, and so on. This realm is in truth an open-ended realm of possibilities.¹⁷⁷

Para concluir cabe hacer hincapié en que lo cinético-kinestésico es fundacional en el organismo animado y es no sólo reflexivamente posible concebirlo, sino experiencialmente vivido. Sin reemplazar ni eliminar al "yo puedo" como repertorio de posibles movimientos, que ya no son espontáneos porque se han aprendido e interiorizado (habitualizado) y esto es,

Precisely because movement is a dynamic happening and because the dynamics of our everyday movement have become habitual and are within our repertoire of what Husserl terms our "I cans" we can consult them at any time.¹⁷⁸

¹⁷⁶ Es por ello que se trata de una fenomenología constructiva, ya que, si el planteamiento fenomenológico es el aprendizaje a movernos, esto es, tanto una perspectiva evolutiva como una perspectiva de la constitución de la vida por etapas la cual inicia en la infancia.

¹⁷⁷ "En nuestra espontaneidad de movimiento, descubrimos brazos que se extienden, espaldas dorsales que se doblan, rodillas que se flexionan, bocas que se cierran, etcétera. Al movernos nos damos cuenta de lo que somos. Nos descubrimos como organismos animados. Estos autodescubrimientos cinético-kinestésicos constituyen su propio repertorio específico de "yoes"; es decir, aparte de nuestros "yoes" relativos a un mundo de objetos, descubrimos un reino de "yoes" puramente cinéticos: Puedo estirarme, puedo retorcerme, puedo alcanzar, puedo darme la vuelta, etcétera. En realidad, se trata de un mundo abierto de posibilidades." Sheets-Johnstone, M. *The primacy of Movement*, p. 117.

¹⁷⁸ "Precisamente porque el movimiento es un acontecimiento dinámico y porque la dinámica de nuestro movimiento cotidiano se ha convertido en habitual y forma parte de nuestro repertorio de lo que Husserl denomina nuestros "yoes", podemos consultarlos en cualquier momento" Sheets-Johnstone M. "From movement to dance", p. 40-41.

Nos auto-descubrimos en un reino abierto de posibilidades como indica Sheets-Johnstone, pero ese campo de la apertura está sedimentando en una estructura dinámica del movimiento y de su repertorio, es por eso que la filósofa plantea la descripción de dicha estructura con base en sus cualidades dinámicas que es menester ahora describir.

2.2.3 La estructura de las cualidades dinámicas del movimiento

Para Sheets-Johnstone el movimiento es la fuente generadora de nuestro sentido primario, la fundación o constitución del organismo humano animado y si tiene tal ponderación, debe tener una estructura que permita su aprendizaje, incluso, su posibilidad de capacidad espontanea o adquirida, por lo cual, al concebir las kinestesias de ese modo tan fundamental, la descripción de la estructura del movimiento desde el enfoque fenomenológico resulta imprescindible. Primero, entonces, habrá que definir la kinestesia de manera simple pero concisa para describir la estructura del movimiento en tanto cualidades dinámicas y en palabras de Sheets-Johnstone,

Namely, the sense modality that is kinesthesia, the sense through which one experiences the spatio-temporal-force dynamics of one's movement and thus the various spatio-temporal-energetic dynamics.¹⁷⁹

Es con esta cita que se puede entender el por qué se inició primero con la descripción de lo espacio-temporal y ahora con la respectiva del movimiento y es

¹⁷⁹ A saber, la modalidad sensorial que es la kinestesia, el sentido a través del cual se experimenta la dinámica espacio-temporal-fuerza del propio movimiento y, por tanto, las distintas dinámicas espacio temporales-energéticas. Sheets-Johnstone M. (2016) *Insides and outsides. Interdisciplinary perspectives on animate nature*, Andrews Uk Limited, digital version. p. 15.

debido a que la kinestesia es la modalidad sensorial por la cual uno experimenta el movimiento dinámico que resulta ser espacio-temporal.

Continuando con el punto central, de manera simple, la kinestesia es la modalidad sensorial fundacional dinámica. Sin embargo, lo complejo es definir lo dinámico ya que sólo analíticamente lo dinámico puede separarse debido a que es un todo kinestésico/cinético experiencial¹⁸⁰, es decir, sólo en la reflexión es dissociable debido a que es un fenómeno global sentido desde el propio movimiento. Cabe destacar que las cualidades que se definirán de las kinestesis son, precisamente, dinámicas, refieren no sólo al propio movimiento, o al movimiento humano biológico sino a todo movimiento de la naturaleza¹⁸¹, no obstante, para los fines de este proyecto sí se retoma exclusivamente lo central en lo humano y, en concreto en la experiencia del auto-movimiento.

Dicho esto, el movimiento tiene un carácter cualitativo independientemente de la variación del mismo, es decir, la estructura es lo cualitativo global del fenómeno del movimiento y la variación es el movimiento particular que surge de eso cualitativo.

Furthermore, and most importantly, the qualitative variables are not simply observable parameters but variables that are kinesthetically felt by the individual who is moving.¹⁸²

Se puede variar *un* movimiento dada las cualidades del movimiento. Para ejemplificar el tema, Sheets-Johnstone constantemente en sus diferentes obras recurre a situaciones de la vida común para lograr evidenciar que se trata de la experiencia vivida. Y dado que, aquellos movimientos habitualizados contienen una

¹⁸⁰ "It should be noted that the phenomenologically disclosed dimensions of movement are separable only analytically; that is, they are always integral parts of what is experientially a whole kinesthetic/kinetic Dynamic" Sheets-Johnstone M. "From movement to dance", p. 44.

¹⁸¹ "The qualities are in fact evident not only in self-movement, or more generally in what is now commonly termed "human biological movement," but also in the movement of waves, for example, and of tree limbs in a windstorm" Sheets-Johnstone M. "From movement to dance", nota 3 p. 44.

¹⁸² *Ibíd.* p. 46.

forma particular y asimilada de hacer “de un modo” tal movimiento, si ese se modifica se podría experiencialmente comprender la variación de la cualidad,

To get a sense of this ordinary experience, we need only try different ways of doing something habitual — something like walking, for example, changing not only our leg swings, for instance, by initiating movement from our ankle joints by a spring action rather than from our hip joints, but changing our arm swing, the curvature of our spine, the cadence of our walk, the amplitude of our step, and so on.¹⁸³

Con tal ejemplo se confirma -por decirlo de alguna manera- las variaciones de las cualidades del movimiento. Ahora bien, para Sheets-Johnstone las variaciones libres cinéticas revelan cuatro estructuras cualitativas primarias del movimiento que tienen que ver con la fuerza o el esfuerzo, con el espacio y con el tiempo, y son las siguientes: 1. La cualidad tensional sentida, 2. Cualidad lineal, 3. Cualidad amplitudinal y por último 4. La cualidad proyectiva, las cuales se describen a continuación:

1. Cualidad tensional sentida

Es el sentido del esfuerzo en tanto intensidad que no se reduce a mera cualidad de fuerza porque a esto último se le conoce comúnmente como el cambio de las intensidades del movimiento, es decir, el sentido del esfuerzo que ejerce el cuerpo¹⁸⁴ mediante la contracción muscular puede ser relativamente débil o bien, relativamente fuerte¹⁸⁵. Y el sentido del esfuerzo es “un sentido que tenemos de nuestro esfuerzo corporal al realizar cualquier movimiento o incluso al quedarnos quietos”¹⁸⁶. En palabras y con ejemplos de Sheets-Johnstone,

¹⁸⁴ El cuerpo será tratado a profundidad en el siguiente apartado, pero evidentemente se trata de concebir el movimiento como constituyente de la forma animada corporal, por tanto, se está describiendo el movimiento como movimiento corporal. Cuerpo/corporalidad/corporeidad se usarán indistintamente por el momento.

¹⁸⁵ *Ph of D.*, p. 40.

¹⁸⁶ Villamizar, H. (2016) “Experiencia cinestésica y experiencia intersubjetiva” *Revista Filosofía UIS*, 15 (1), 189-209.

Tensional quality specifies the felt intensity of a movement, an intensity that may well change in the course of the movement, as in kicking a ball, sawing a piece of wood, picking up a suitcase, and so on.¹⁸⁷

2. Cualidad lineal

La cualidad lineal tiene dos acepciones, primero es el sentido del contorno lineal del movimiento del cuerpo (*lineal design*) y segundo, es el sentido de las trayectorias lineales en el proceso de dicho movimiento (*lineal patterns*). Y esta cualidad por su descripción es de carácter espacial debido a que tanto el contorno como la trayectoria lineal son aspectos direccionales del movimiento.

Si se analiza esta cualidad, se podría decir que el diseño lineal es, precisamente la línea que presenta al cuerpo en su conjunto, y puede ser curvada, angular, diagonal, vertical, etc. O cualquier combinación de estas, recurriendo a los ejemplos sencillos de Sheets-Johnstone;

For example, the legs and torso may be held in a vertical position while the arms move sequentially up and down. The linear design of the body is the total directional configuration of the moving force: the "constant" verticality, and the "variable" curvilinearity.¹⁸⁸

Es la configuración de la totalidad direccional del cuerpo. Y, de igual forma, los patrones lineales son el resultado de la dirección en que el cuerpo se proyecta, puede ser, en diagonal, zig-zag, circular, etc.

¹⁸⁷ La cualidad tensional especifica la intensidad sentida de un movimiento, una intensidad que puede cambiar en el transcurso del movimiento, como al dar una patada a un balón, serrar un trozo de madera, coger una maleta, etc. Sheets-Johnstone M. "From movement to dance", p. 44.

¹⁸⁸ "Por ejemplo, las piernas y el torso pueden mantenerse en posición vertical mientras los brazos se mueven secuencialmente hacia arriba y hacia abajo. El diseño lineal del cuerpo es la configuración direccional total de la fuerza en movimiento: la verticalidad "constante" y la curvilinealidad "variable". *Ph of D.*, p. 42.

3. Calidad areal/amplitudinal¹⁸⁹

Al igual que la cualidad lineal, la areal contiene dos acepciones el diseño areal y el patrón areal, pero ambas remiten a la cualidad que se entiende como, el movimiento de lo contractivo a lo expansivo, es decir, en palabras de Henry Camilo: “una cualidad de amplitud en la que se siente una expansión o contracción de nuestro movimiento corporal y la expansión o contracción espacial de nuestro cuerpo¹⁹⁰. Dependiente de la amplitud del cuerpo.

In quite general terms, the areal design of our moving body may be anywhere from constricted to expansive (...) Similarly, the areal pattern of our movement may be generally described as anywhere from intensive to extensive, the spatial amplitude of our movement itself being anywhere from small to large. (...) Areal design describing the former, areal pattern describing the latter.¹⁹¹

4. Calidad proyectiva

Por último, la cualidad proyectiva es la forma en la que se libera la energía del movimiento,

Projectional quality is apparent in the manner in which our movement unfolds, the way in which its tensional quality is kinetically manifest. Generally speaking, four different qualities are possible: abrupt, sustained, ballistic, and collapsing.¹⁹²

¹⁸⁹ En la obra *The primacy of movement*, la autora llama a esta cualidad, amplitudinal, pero en *Ph of D* areal. No obstante, se refiere a la misma cualidad: de lo contractivo a lo expansivo.

¹⁹⁰ Villamizar, H. (2016) “Experiencia cinestésica y experiencia intersubjetiva” *Revista Filosofía UIS*, 15 (1), 189-209.

¹⁹¹ “En términos bastante generales, el diseño del área de nuestro cuerpo en movimiento puede ser desde estrecho hasta expansivo (...) De forma similar, el patrón del área de nuestro movimiento puede describirse generalmente como intensivo o extensivo, y la amplitud espacial de nuestro movimiento puede ser desde pequeña hasta grande. (...) El diseño areal describe lo primero, el patrón areal describe lo segundo.” Sheets-Johnstone M. “From movement to dance”, p. 42.

¹⁹² La cualidad proyectiva se manifiesta en la forma en que se desarrolla nuestro movimiento, la manera en que se manifiesta cinéticamente su cualidad tensional. En términos generales, son posibles cuatro calidades diferentes: brusco, sostenido, balístico y colapsado. Sheets-Johnstone M. “From movement to dance”, p. 46.

La descripción de la estructura de las cualidades del movimiento, son estructuras temporales y espaciales. Por una parte, la cualidad tensional y la proyeccional son aspectos temporales del movimiento y, por otra parte, la cualidad lineal y la areal son aspectos de la espacialidad del movimiento.

Ahora bien, una de las críticas que se le ha hecho a Sheets-Johnstone y que ella misma ha respondido es que este análisis del movimiento no es fenomenológico sino que es una simple teoría del movimiento enfocada en la danza que resulta extremadamente semejante al análisis realizado por Rudolf von Laban en su obra *El dominio del movimiento* en el que, este último (Laban) se dedica a establecer el valor del arte del movimiento desde una sistematización científica y, fue la búsqueda del teórico para asentar las bases y los planos del movimiento-gestual del danzante. Sin embargo, la respuesta de Sheets-Johnstone es la siguiente;

A reviewer commented: "[T]he author 's'phenomenological analysis of movement ' is more a (Laban inspired) qualitative analysis than a phenomenological description and analysis of movement and/or dance(e.g., of being in the world). " I knew nothing of Laban's analysis at the time of writing *The Phenomenology of Dance*. Laban analysts have since told me that my phenomenological analysis of movement is distinctive, but dovetails in significant ways with their analysis.¹⁹³

De hecho, evidentemente se encuentran semejanzas porque se trata de dos elementos comunes que ambos autores están tratando: movimiento y danza, ambos aplicados a una experiencia concreta, real. Pero se defiende que el análisis de Sheets-Johnstone es fenomenológico por sus bases husserlianas y por su alto conocimiento y dominio de la filosofía como disciplina, no exclusivamente como

¹⁹³ "Un crítico comentó: "El 'análisis fenomenológico del movimiento' del autor es más un análisis cualitativo (inspirado en Laban) que una descripción y análisis fenomenológico del movimiento y/o la danza (por ejemplo, del ser en el mundo). "No sabía nada del análisis de Laban cuando escribí *La fenomenología de la danza*. Desde entonces, los analistas de Laban me han dicho que mi análisis fenomenológico del movimiento es distinto, pero que encaja de manera significativa con su análisis". Ibid., nota 2, p. 44.

teórica de la danza como disciplina y aunque también el análisis de Laban es filosófico-científico son metodologías y fines distintos.

Para concluir con este apartado sobre la descripción de la estructura dinámica del movimiento y sus respectivas cualidades y para conectar con el siguiente apartado es importante mencionar que, tal estructura dinámica atestigua que el movimiento crea su propio espacio, tiempo y fuerza. Por esta razón, es necesario pensar y plantear que la danza crea a partir de las cualidades del movimiento (porque si se piensa el movimiento como mero “output” la danza se reduciría a una serie de desplazamientos sin sensación alguna en el danzante ni en el espectador y serían movimientos mecánicos y aislados que no se conectan entre sí). Concluyendo que la danza es movimiento creado a partir de la cualidad dinámica.

2.2.4 Las kinestesis en la experiencia de la danza

Realizando un recuento de lo que se ha planteado hasta el momento para poder conectar con el tema de la experiencia de la danza, pues, primeramente, se introdujo que el movimiento ha sido un tema ignorado por la filosofía y la ciencia contemporánea debido a que ha sido reducido a mero “output” y a una mera función a merced de la percepción. Posteriormente en la realización de eliminar esos prejuicios y desde un enfoque exclusivamente fenomenológico, con la *epojé*, se deduce que la kinestesia es elemento fundacional en el organismo humano, previo a sus capacidades, como organismo de voluntad. Seguido a esto, se planteó que la kinestesia es una estructura dinámica con cualidades que permiten la variabilidad. No obstante, ahora sobre lo concerniente a la experiencia de la danza, es necesario enfatizar que este fenómeno también es un movimiento particular que involucra las cualidades del auto-movimiento y del movimiento visible. Ya que, la kinestesia, ante todo, es la actual experiencia del movimiento y la danza es movimiento en primera

persona (danzante) como movimiento visto desde la perspectiva del espectador (*audience*).

Aunado a esto, cabe recordar que la danza para Sheets-Johnstone es tanto arte formativo como arte performativo (de igual manera refiere a las dos acepciones: *dancer-audience*). Y hay que reconocer que sabe de danza tanto por la elaboración teórica compleja como por su experiencia y desenvolvimiento en el medio, de hecho, ella misma lo expone,

I should note in this context, by way of securing my own credentials to write about dance, that during my years of teaching dance in the studio and lecture classrooms, I choreographed 25 dances, performed in 13 of these, was sole artistic director of five concerts, including two full-length concerts of my own works, and was the organizer–director–narrator of numerous lecture–demonstrations.¹⁹⁴

Por lo tanto, el arte de la danza como arte formativo y performativo es examinado a profundidad por la fenomenología como arte de carácter espacio-temporal kinestésico, en dinámica de la experiencia kinestésica. La danza, consecuentemente, con base en esos parámetros tiene un carácter creativo-abierto en la que la estructura dinámica del movimiento tiene infinidad de variables. Y, por ejemplo, si se trata de una coreografía, el danzante aprende la coreografía en tanto variables de las cualidades del movimiento,

What a dancer learns in the way of choreography is thus a dynamic whose kinetic form is unique because its qualitative patternings are unique. In performing the dance, the dancer does not simply move through the form; the form moves through her. It moves through her

¹⁹⁴ “En este contexto, debo señalar, como garantía de mis credenciales para escribir sobre danza, que durante mis años como profesor de danza en el estudio y en las aulas, coreografié 25 danzas, actué en 13 de ellas, fui el único director artístico de cinco conciertos, incluidos dos conciertos completos de mis propias obras, y fui el organizador-director-narrador de numerosas conferencias-demonstraciones.” Sheets-Johnstone M. “From movement to dance”, p. 40.

with fluidity because the dynamics of the form are inscribed in kinesthetic memory¹⁹⁵ and flow forth on their own¹⁹⁶

La experiencia de la danza como fenómeno kinestésico de estructura dinámica, también se ejerce respecto a las cualidades del movimiento anteriormente descritas, aunque de forma diferente porque se le agrega al movimiento la concepción de que es en tanto revelación de fuerza. Ya que, no se trata de una fuerza real sino virtual.

For example, in going from an upright position into a “hinge” position to the floor—flexing the knees so that the body tilts diagonally backwards until the shoulders touch the floor—the dancer exerts a great amount of force; yet, the apparent force of the movement is not necessarily great. The body may appear to “sink,” the movement may appear almost effortless. Thus, we have a clear example of the distinct difference between a component of actual force and a quality of virtual force.¹⁹⁷

La danza es un arte creado y presentado en la que el movimiento aparece como fuerza virtual y en palabras de la filósofa Susanne Langer, la danza es una “ilusión de fuerza como forma simbólica”¹⁹⁸ a lo cual complementa Sheets-Johnstone que simboliza “*forms of actual human feeling*.”¹⁹⁹ Y, por supuesto, que el cuerpo del danzante es el que en la creación de la ilusión trasciende su realidad material para convertirse en la de la fuerza virtual y es el símbolo mismo dentro de del fenómeno total de la danza.

¹⁹⁵ Sobre la memoria kinestésica se hablará más adelante.

¹⁹⁶ “Lo que un bailarín aprende en forma de coreografía es, por tanto, una dinámica cuya forma cinética es única porque sus patrones cualitativos son únicos. Al ejecutar la danza, la bailarina no se mueve simplemente a través de la forma; la forma se mueve a través de ella. Se mueve a través de ella con fluidez porque la dinámica de la forma está inscrita en la memoria cinestésica y fluye por sí misma” *Ibid.* p. 49

¹⁹⁷ “Por ejemplo, al pasar de una posición erguida a una posición de “bisagra” hacia el suelo - flexionando las rodillas para que el cuerpo se incline diagonalmente hacia atrás hasta que los hombros toquen el suelo-, el bailarín ejerce una gran cantidad de fuerza; sin embargo, la fuerza aparente del movimiento no es necesariamente grande. El cuerpo puede parecer que se “hunde”, el movimiento puede parecer casi sin esfuerzo. Así pues, tenemos un claro ejemplo de la diferencia entre un componente de fuerza real y una cualidad de fuerza virtual.” *Ph of D.*, p. 42.

¹⁹⁸ Langer, S. K. *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner’s Sons, 1953.

¹⁹⁹ *Ph of D.*, p. 47.

2.3 Esquema corporal

En los apartados anteriores de este segundo capítulo se desarrolló el análisis y las descripciones correspondientes de los elementos: temporalidad, espacialidad y kinestesia, para el planteamiento de una fenomenología de la danza sustentados en la filósofa estadounidense Maxine Sheets-Johnstone. Ahora es momento de elucidar otro elemento fundamental que es el de esquema corporal, el cual por razones fenomenológicas nos remite al filósofo francés Merleau-Ponty. Así que, habrá una confrontación de ambos filósofos para poder realizar una descripción fenomenológica de la danza a partir de este nuevo elemento a tratar.

No obstante, tal confrontación desemboca también en la precisión de otros elementos como el de propiocepción o patología, que permiten esclarecer el posicionamiento de Sheets-Johnstone sobre la importancia del esquema corporal, pero a raíz de su relación con la kinestesia. Por esto, es importante mencionar que, un rasgo fundacional para Sheets-Johnstone (no sólo perteneciente en el fenómeno de la danza sino como constituyente del mundo de la vida) es, precisamente, la kinestesia, incluso, menciona que es nuestra lengua materna, por lo cual, será un elemento indispensable y correlacional al cuerpo, debido a su carácter intrínseco y necesario. Estos dos elementos no son aislables, por el contrario, están imbricados en la *experiencia vivida*, con esto último se enfatiza que se trata de un análisis fenomenológico de las kinestesis y la corporalidad.

Ahora bien, la aproximación posible a una definición del cuerpo vivido en Sheets-Johnstone que nos permite plantear una fenomenología de la danza es el siguiente: *el cuerpo es un cuerpo cultural debido a la carga filogenética e histórica del mismo*. Y de igual forma, esta definición es controversial y contiene un carácter crítico y de confrontación con Merleau-Ponty. Por lo tanto, este apartado -dicho de manera general-, bien podría titularse “Sheets-Johnstone *versus* Merleau-Ponty”.

No obstante, exclusivamente dentro de la propuesta fenomenológica de la filósofa estadounidense el cuerpo tendrá una presencia importante en la danza por su capacidad de ilusión de fuerza. En el que, en la virtualidad, el cuerpo toma

posición para convertirse en símbolo de los sentimientos humanos y se vuelve “forma en el hacerse”.

Es así que, las relaciones: esquema corporal-propiocepción, kinestesis-cuerpo, cuerpo-cultural, y cuerpo-ilusión de fuerza son las que se desarrollarán específicamente a lo largo de este apartado para seguir en el descubrimiento del análisis y de las descripciones que permiten establecer no sólo la posibilidad de una fenomenología de la danza, sino su afirmación justificable, válida e importante.

2.3.1 Conciencia pre-reflexiva de la espacialidad del cuerpo

En el prefacio del 50 aniversario de la edición de *Phenomenology of Dance*, Sheets-Johnstone hace una aclaración sobre qué es lo que entiende por esquema corporal y la define como la conciencia pre-reflexiva de la espacialidad del cuerpo, no obstante, no a la manera merleau-pontiana dado que,

In general terms, phenomenologists—and more broadly, present day philosophers as well as neuroscientists—can come closer phenomenologically to the body than do Merleau-Ponty and those following his lead, specifically with what they offer in terms of a hypothetical “body schema” and a consequent blindness to kinesthesia.²⁰⁰

Desde la consideración de la filósofa estadounidense, el esquema corporal entendido fenomenológicamente como “imagen o representación” corporal es un hipotético sino viene acompañado de las kinestesis pero, específicamente entendidas como auto-movimiento, lo que implica dos cuestiones relevantes, primero, la referencia fenomenológica a la experiencia vivida en primera persona y

²⁰⁰ “En términos generales, los fenomenólogos -y más ampliamente, los filósofos actuales, así como los neurocientíficos- pueden acercarse fenomenológicamente al cuerpo, más que el propio Merleau-Ponty y sus seguidores, concretamente porque lo que ofrecen en términos de un hipotético “esquema corporal” es una ceguera ante la kinestesia.” Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. XIII.

segundo, a la cuestión particular del movimiento como movimiento propio, no en tanto conciencia pre-reflexiva del cuerpo situado en el plano espacial, sino en tanto continuidad del auto-movimiento. Se trata, por tanto, de una experiencia y conciencia kinestésica,

Present day philosophers and neuroscientists can delve deeper into first-person experiential truths of what I term in the text that follows “corporeal consciousness”; in particular, they can delve deeper into first-person experiential realities of movement and thus experiential truths of kinesthetic consciousness.²⁰¹

Se precisa la noción de esquema corporal si es entendida como la conciencia kinestésica pre-reflexiva de la espacialidad del cuerpo, y enfatizando que se trata de la experiencia en primera persona, pero, ¿acaso Merleau-Ponty no parte de los mismos parámetros a la hora de plantear el esquema corporal, es decir, de los elementos: kinestesia y auto-movimiento? Al respecto la filósofa menciona en su obra *The primacy of movement* que,

Contrary to the claim of Shaun Gallagher, Merleau-Ponty does not “treat kinesthesia”;⁵ i.e., he does not examine phenomenologically the experience of self-movement. If he had done so, could he possibly have written of the body “[a]s a mass of tactile, labyrinthine and kinaesthetic data?”⁶ for example, and of the “massive sentiment I have of the sack in which I am enclosed”?⁷ Most tellingly, could he have failed to follow up his own query about movement, instead declaring, “[I]n thinking clearly about movement, I do not understand how it can ever begin for me, and be given to me as a phenomenon”?⁸ Clearly, one can hardly claim that Merleau-Ponty “treats kinesthesia.”²⁰²

²⁰¹ “Los filósofos y neurocientíficos actuales pueden profundizar en las verdades experienciales en primera persona de lo que denomino en el texto que sigue “conciencia corpórea”; en particular, pueden profundizar en las realidades experienciales en primera persona del movimiento y, por tanto, en las verdades experienciales de la conciencia cinestésica”. *Ibíd.* Y el texto al que se refiere en la cita, corresponde a *The primacy of movement*.

²⁰² “Contrariamente a lo que afirma Shaun Gallagher, Merleau-Ponty no “trata la kinestesia”;⁵ es decir, no examina fenomenológicamente la experiencia del movimiento propio. Si lo hubiera hecho, ¿podría haber escrito sobre el cuerpo “como una masa de datos táctiles, laberínticos y cinestésicos?”⁶, por ejemplo, y del “sentimiento masivo que tengo del saco en el que estoy encerrado”? ⁷ y, lo que es más revelador, ¿podría haber fallado en el seguimiento de su propia

Sheets-Johnstone realiza un trabajo exhaustivo de las obras de Merleau-Ponty y de sus seguidores para argumentar justificadamente que este filósofo francés no trata directamente con las kinestesis (que de hecho es un tema olvidado por los fenomenólogos), consecuentemente, tampoco con el auto-movimiento. Y este punto puede incluso justificarse aún más si se añade al tema del esquema corporal la cuestión sobre su tratamiento a partir de estudios patológicos,

The sidelining of kinesthesia by phenomenologists is in fact remarkable in a basic everyday sense. Shaun Gallagher and Dan Zahavi, for example, affirm that “the sense of agency is not reducible to awareness of bodily movement or to sensory feedback from bodily movement. Consistent with the phenomenology of embodiment, in everyday engaged action afferent or sensory-feedback signals are attenuated, implying a recessive consciousness of our body.”¹⁰ They not only cite Merleau-Ponty (*Phenomenology of Perception*) as a reference but also conclude, “I do not attend to my bodily movements in most actions. I do not stare at my hands as I decide to use them; I do not look at my feet as I walk.”¹¹ Their apparent unwitting appeal to vision and neglect of kinesthesia are both telling and puzzling. Why would one stare at his or her hands in deciding “to use them” any more than one would look at one’s feet as one walks unless there was a pathological condition of some kind? One might indeed be inclined to think that Shaun Gallagher’s and neuroscientist Jonathan Cole’s study of Ian Waterman, a person who “does not know, without visual perception, where his limbs are or what posture he maintains,”¹² and who indeed is written about in terms of “an impaired body schema,”¹³ has unwittingly influenced genuine phenomenological practice and in this instance compromised it by hewing not to direct and immediate first-person experiential realities of movement “in deciding to use one’s hands” or in “walking,” for example, but to pathological studies.²⁰³

pregunta sobre el movimiento, declarando en su lugar: "Al pensar claramente sobre el movimiento, no comprendo cómo puede comenzar para mí, ¿y serme dado como fenómeno"?⁸ Claramente, difícilmente se puede afirmar que Merleau-Ponty "trate la kinestesia". Sheets- Johnstone, *The primacy of movement*, p. 522. Todas las citas respectivas sobre los planteamientos tanto de Merleau-Ponty como de Gallagher se agregan a continuación: 5. Shaun Gallagher, “Merleau-Ponty’s Phenomenology of Perception,” *Topoi* 29 (2010): 184. 6. Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. Colin Smith (New York: Routledge and Kegan Paul, 1962), p. 249. 7. Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible*, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), p. 134. 8. Merleau-Ponty, *Phenomenology*, p. 269. 9. *Ibid.*, pp. 146, 142. Para más precisión confróntese: la nota final del último capítulo de la segunda edición ampliada de *The primacy of movement*, publicada en 2011 (la primera edición se publicó en 1999).²⁰³ La marginación de la cinestesia por parte de los fenomenólogos es, de hecho, notable en un sentido cotidiano básico. Shaun Gallagher y Dan Zahavi, por ejemplo, afirman que "el sentido de agencia no se reduce a la conciencia del movimiento corporal o a la retroalimentación sensorial del

Los casos de estudios patológicos a los que recurre el propio Merleau-Ponty como el caso del miembro fantasma o el caso particular de Ian Waterman analizado por Shaun Gallagher pierden, desde la consideración de Maxine Sheets-Johnstone, el rasgo fundamental de la fenomenología que tiene que ver con las experiencias directas e inmediatas analizadas en primera persona sin perder de vista que, incluso el esquema corporal debe partir de estas mismas consideraciones y no precisamente de casos patológicos, porque el problema sería:

A further problem with "bodily schema" actually stems from its close alignment with pathology and the not uncommon practice of using pathology to explain the normal. Particularly with respect to movement, one may properly ask what justifies starting with pathology in order to understand the normal."²⁰⁴

Que el esquema corporal estaría siendo analizado a partir de la patología y no de la experiencia vivida. Ahora bien, de igual manera y en el mismo sentido, el tema de la propiocepción es complejo,

For example, Gallagher and Zahavi define proprioception as "the innate and intrinsic position sense that I have with respect to my limbs and overall posture," hence the "sixth sense" by

movimiento corporal". En consonancia con la fenomenología de la corporeidad, en la acción cotidiana las señales aferentes o de retroalimentación sensorial se atenúan, lo que implica una conciencia recesiva de nuestro cuerpo "10. No sólo citan a Merleau-Ponty (*Fenomenología de la percepción*) como referencia, sino que también concluyen: "En la mayoría de las acciones no presto atención a mis movimientos corporales. No miro fijamente mis manos cuando decido utilizarlas; no miro mis pies cuando camino "11. Su aparente apelación involuntaria a la visión y su olvido de la cinestesia son tan reveladores como desconcertantes. ¿Por qué iba uno a mirarse las manos al decidir "usarlas" más de lo que se miraría los pies al andar, a no ser que existiera algún tipo de patología? De hecho, uno podría inclinarse a pensar que el estudio de Shaun Gallagher y el neurocientífico Jonathan Cole sobre Ian Waterman, una persona que "no sabe, sin percepción visual, dónde están sus extremidades ni qué postura mantiene",¹² y sobre quien, de hecho, se escribe en términos de "un esquema corporal deteriorado",¹³ ha influido involuntariamente en la práctica fenomenológica genuina y, en este caso, la ha comprometido al ceñirse no a realidades experienciales directas e inmediatas en primera persona del movimiento "al decidir usar las manos" o al "caminar", por ejemplo, sino a estudios patológicos. Cf. Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. XIV.

²⁰⁴ Otro problema del "esquema corporal" se deriva de su estrecha relación con la patología y de la práctica, no infrecuente, de utilizar la patología para explicar lo normal. Especialmente en lo que respecta al movimiento, cabe preguntarse qué justifica partir de la patología para comprender lo normal. Ibid.

which I know “whether my legs are crossed, or not, without looking at them,” or as in the fact that “I perceive that something is to my right or to my left only by having a proprioceptive sense of where my right is and where my left is.”²⁰⁵

Este “sexto sentido” que sería la propiocepción demandaría el supuesto de que las kinestesis serían sólo una especie de propiedad o reconocimiento de mi posición corporal y, por tanto, se reduciría al cuerpo y a las kinestesis a mero movimiento que implica una acción a determinar por mi cuerpo, es decir,

Clearly, it is not proprioception but kinesthesia that provides us a felt sense of the qualitative dynamics of our movement; its expansiveness, sluggishness, explosiveness, jaggedness; its changes in direction, intensity, range, and so on. It is thus kinesthesia that is the bedrock of our learning our bodies and learning to move ourselves to begin with, and of our learning new abilities and skills as we mature.²⁰⁶

Las cualidades dinámicas de nuestro movimiento son las estructuras por las que, incluso, nuestra posición (propiocepción) es posible. Nótese el énfasis en la importancia fundacional de las kinestesis, no sólo en el pensamiento de la autora sino dentro de la constitución de las experiencias cinéticas del mundo de la vida, porque

When this qualitative nature of movement is ignored, as when it is passed over in favor of “action” or “behavior,” not to mention its being “embodied,” an illiterate and benighted kinetic takes over and this because “behavior,” “action,” and “embodiment” wrap the body in a closed and unilluminated “doing” of some kind, a packaged physical happening. The very

²⁰⁵ Por ejemplo, Gallagher y Zahavi definen la propiocepción como “el sentido innato e intrínseco de la posición que tengo con respecto a mis extremidades y a mi postura en general”, de ahí el “sexto sentido” por el que sé “si tengo las piernas cruzadas o no, sin mirarlas”, o como el hecho de que “percibo que algo está a mi derecha o a mi izquierda sólo por tener un sentido propioceptivo de dónde está mi derecha y dónde mi izquierda”. Cf. Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. XIV.

²⁰⁶ “Está claro que no es la propiocepción, sino la cinestesia, lo que nos proporciona una sensación de la dinámica cualitativa de nuestro movimiento: su amplitud, lentitud, explosividad, irregularidad; sus cambios de dirección, intensidad, amplitud, etcétera. Así pues, la cinestesia es la base del aprendizaje de nuestro cuerpo y de nuestro movimiento, y del aprendizaje de nuevas habilidades y destrezas a medida que maduramos” Ibid.

phenomenon of movement is hidden not merely from sight but from its first-person kinesthetically experienced realities that are there from the very beginnings of human life. The oversight is indeed ironic given that movement is our mother tongue.²⁰⁷

Concluyendo este apartado tan controversial y de confrontación, se debe mencionar que la reducción del cuerpo al mero hacer o comportarse o incluso a mera encarnación, es -desde la perspectiva de Sheets-Johnstone- problemático porque no permite visualizar el fenómeno de las kinestesias el cual nos constituye. Esta reducción debe mantenerse al margen porque si no afectará también en el estudio propiamente fenomenológico de la danza, porque se reduciría a meros movimientos de postura o posicionales, en palabras de la autora:

Positions and postures may play a role in those qualitative dynamics, but they are not the foundational space-time-force realities of the task—or the dance. Those realities are indeed not postural or positional, but kinetic. The distinction between kinesthesia and proprioception is thus borne out experientially.²⁰⁸

Y resumiendo: 1. El esquema corporal es la conciencia kinestésica de la espacialidad del cuerpo, entendido a partir de la experiencia en primera persona; del auto-movimiento. 2. Tanto los estudios patológicos como la propiocepción pierden de vista el análisis propiamente fenomenológico y reducen al cuerpo y a las kinestesias a meras acciones o comportamientos. 3. No se trata de una crítica a Merleau-Ponty sino de una confrontación, que permite elucidar los elementos para

²⁰⁷ “Cuando se ignora esta naturaleza cualitativa del movimiento, como cuando se pasa por alto en favor de la "acción" o el "comportamiento", por no hablar de su "encarnación", una cinética analfabeta e ignorante toma el control, y esto porque el "comportamiento", la "acción" y la "encarnación" envuelven el cuerpo en un "hacer" cerrado y no iluminado de algún tipo, un acontecimiento físico empaquetado. El fenómeno mismo del movimiento se oculta no sólo a la vista, sino también a las realidades cinestésicas experimentadas en primera persona, que están ahí desde el comienzo mismo de la vida humana. Esta omisión resulta irónica, dado que el movimiento es nuestra lengua materna” Cf. Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. XIV.

²⁰⁸ Las posiciones y las posturas pueden desempeñar un papel en esa dinámica cualitativa, pero no son las realidades espacio-temporales-fuerza fundamentales de la tarea ni de la danza. De hecho, esas realidades no son posturales ni posicionales, sino cinéticas. La distinción entre cinestesia y propiocepción queda así confirmada por la experiencia. Trad. propia. Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. XXVI.

una fenomenología de la danza. 4. Las reducciones de las kinestesis y del cuerpo a meras acciones o posiciones no permitirán elucidar los elementos constituyentes del fenómeno de la danza.

2.3.2 “Cuerpo cultural” Merleau-Ponty versus Sheets-Johnstone

La noción de corporalidad es importante dentro de las investigaciones propiamente fenomenológicas porque es un elemento infaltable debido a su importancia teórica como a su relevancia en la experiencia *per se*. No obstante, cada fenomenólogo lo define de forma diversa, por ejemplo, Husserl como *Leib Körper*, Merleau-Ponty como carne, y podríamos definirlo a partir de la filósofa Sheets-Johnstone como cuerpo-cultural.

Indeed, the human body itself may be analyzed as both a cultural object and a cultural universal. What is crucial is the ability to hold to the things themselves, to return over and over to the things themselves.²⁰⁹

Cuerpo como objeto cultural y como universal cultural, pero lo crucial es volver una y otra vez a las cosas mismas, por lo cual, antes de entrar a la concepción cuerpo-cultural deberá hacerse un paréntesis para recalcar, enfatizar y subrayar que se trata de un análisis y de una descripción propiamente fenomenológica, que implica la vuelta a las cosas mismas,

²⁰⁹ “De hecho, el propio cuerpo humano puede analizarse como objeto cultural y como universal cultural. Lo crucial es la capacidad de aferrarse a las cosas mismas, de volver una y otra vez a las cosas mismas.” Ibid.

A phenomenological methodology requires first of all a bracketing or putting out of gear any and all preconceptions about whatever it is one is investigating such that one experiences the phenomenon as if for the first time. This initial step is commonly described as "making the familiar strange." In effect, one experiences the phenomenon as something that is unknown and that one seeks to know. This seeking takes the form of investigations of both real-time, real-life experiences of movement and imaginary experiences of movement. Edmund Husserl, the founder of phenomenology, termed these imaginary experiences "eidetic variations."²¹⁰

Si bien en este apartado no se trata con las variaciones eidéticas que corresponden a la experiencia imaginativa del movimiento, sí se busca establecer las experiencias reales del movimiento en la danza, tanto a nivel del auto-movimiento como movimiento-perceptible, aunque lo que en este momento compete es la defensa que de continuo aparecerá a lo largo del presente trabajo y es que la dirección es propiamente fenomenológica, dado que, se lleva a cabo un "volver extraño lo familiar" esto precisamente como metodología, e incluso,

At the least, "phenomenology" should be recognized as a very specific mode of epistemological inquiry invariably associated with the name Edmund Husserl, the founder of phenomenology as a method of eidetic analysis; and at the most, "phenomenology" should be recognized as a philosophically spawned term, that is, a term having a rich philosophical history and significance²¹¹

²¹⁰ "Una metodología fenomenológica requiere, en primer lugar, poner entre paréntesis o fuera de juego todas y cada una de las ideas preconcebidas sobre lo que se está investigando, de modo que se experimente el fenómeno como si fuera la primera vez. Este paso inicial suele describirse como "hacer extraño lo familiar". En efecto, se experimenta el fenómeno como algo desconocido que se intenta conocer. Esta búsqueda adopta la forma de investigaciones tanto de experiencias reales de movimiento como de experiencias imaginarias de movimiento. Edmund Husserl, fundador de la fenomenología, denominó "variaciones eidéticas" a estas experiencias imaginarias." Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. 49.

²¹¹ Como mínimo, "fenomenología" debería reconocerse como un modo muy específico de investigación epistemológica invariablemente asociado con el nombre de Edmund Husserl, el fundador de la fenomenología como método de análisis eidético; y como máximo, "fenomenología" debería reconocerse como un término filosóficamente engendrado, es decir, un término que tiene una rica historia y significado filosóficos. *Ibidem*, p. 50.

La fenomenología es un modo o una metodología propiamente epistemológica inaugurada por Husserl, pero con una carga significativa dentro del campo de la filosofía, que conlleva a un tratamiento riguroso del objeto a tratar. Este breve paréntesis del proceder fenomenológico es necesario para insistir en los elementos fundamentales como la puesta entre paréntesis, la eidética, el “ir a las cosas mismas”, entre otros, para que se puede esclarecer el fenómeno en su aparición para la conciencia. Por lo tanto, con esta aclaración y reiterando que el objeto es la danza, cabe mencionar lo que se dijo en el primer capítulo la danza es movimiento, y el movimiento es ejercido por un cuerpo propiamente cultural. En palabras de Sheets-Johnstone,

Dance is grounded in movement. Movement is grounded in living bodies. Living bodies are grounded in phylogenetic histories. These histories are natural histories and warrant our attention in ways and for reasons no less significant than culturally relative histories. Indeed, the phylogenetic history of humans, grounds the cultural histories of humans, which is to say that the highly distinct cultural-historical practices of dance are rooted both in the realities and possibilities of movement itself and in the highly distinct natural morphology of humans and the degrees of freedom that natural morphology allows.”²¹²

La danza es movimiento del cuerpo-cultural. Esto significa que hay un sentido filogenético y morfológico arraigado en las realidades y posibilidades del cuerpo en correlación fenomenológica con el movimiento, así -parafraseando a la autora- el cuerpo es nuestra propia historia ontogenética y nuestra propia herencia filogenética. Y sumado a esto, el análisis del cuerpo no sólo es el cuerpo propio cultural sino inter-corporal cultural. Esta perspectiva es controversial porque ¿qué

²¹² “La danza se basa en el movimiento. El movimiento se basa en los cuerpos vivos. Los cuerpos vivos se basan en historias filogenéticas. Estas historias son historias naturales y merecen nuestra atención de maneras y por razones no menos significativas que las historias relativas a la cultura. De hecho, la historia filogenética de los humanos fundamenta las historias culturales de los humanos, lo que equivale a decir que las prácticas histórico- culturales tan distintas de la danza están arraigadas tanto en las realidades y posibilidades del propio movimiento como en la morfología natural tan distinta de los humanos y en los grados de libertad que la morfología natural permite. En este sentido, tenemos lecciones que aprender de Aristóteles.” Sheets Johnstone, *Ph of D.*, p. 49. p. 28.

sucede con la noción cuerpo-natural, dentro de los márgenes de la fenomenología merleau-pontiana?

El cuerpo es simbolismo natural y origen de todo simbolismo artificial (Merleau-Ponty, 1968, 180), y no solo en el sentido de que representa algo, sino, más fundamentalmente, por expresarlo y llevarnos con su movimiento a la verdad y a la idealidad. Puesto que el cuerpo actúa como bisagra entre lo natural y lo cultural, sus movimientos son tan expresivos como sus gestos,⁹ y resulta imposible determinar dónde acaba en él lo innato y dónde comienza lo aprendido. Sheets-Johnstone escribe, por el contrario, que el cuerpo humano “debe ser analizado como objeto cultural y como un universal cultural” (1994). Excluyendo así lo natural, incurre en un esencialismo de los fundamentos de las cualidades y en un culturalismo que, además, pretende sustituir la clásica universalidad de la razón por otra consistente en una reelaboración cultural de los fenómenos.²¹³

Merleau-Ponty en *Résumés de Cours* (1968) define al cuerpo como simbolismo natural que da origen al simbolismo artificial (que este último es el presente en el fenómeno de la danza) lo que implica que, situándonos en el problema, la danza es movimiento en tanto movimiento natural porque puede desencadenar en movimiento expresivo. Pero, por el otro lado, Maxine Sheets-Johnstone otorga valor onto y filogenético al cuerpo y es que por sus posibilidades evolutivas el cuerpo bípedo está constituido morfológicamente para crear movimientos expresivos o performativos.

La confrontación entre cuerpo-natural y cuerpo-cultural es de un alto nivel de exigencia reflexiva, y las repercusiones se encuentran dentro de los parámetros de una fenomenología de la danza, pero el cuerpo está imbricado con las kinestesis y con la experiencia en primera persona, y no es que el cuerpo-cultural deseche al natural,

²¹³ López-Sáenz, M.C. (2018) “Fenomenología de la danza: Merleau-Ponty versus SheetsJohnston”, *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 467-481.

In this context, we might also profitably highlight kinesthesia in relation to natural human endowments. Variations naturally exist among humans with respect to individual movement dispositions and possibilities, but the evolutionary morphological structure of humans is a natural endowment of all humans—all humans are bipedal, and all are capable of ballistic movement in light of freely swinging arms and legs, for example. Kinesthesia is an equally natural endowment, a sense modality that, barring pathologies, is insuppressible.²¹⁴

Concluyendo que, 1. Hay que reiterar las veces suficientes en este trabajo que se trata de un proceder propiamente fenomenológico para analizar y describir las estructuras fundamentales para el tratamiento de objeto como la danza. 2. El cuerpo-cultural descubre la relevancia onto-filogénica y morfológica del cuerpo, pero no implica la eliminación el cuerpo-natural. 3. Cuerpo natural y cultural permiten que el cuerpo se convierta en cuerpo símbolo para la expresión o la performatividad.

2.3.3 El cuerpo como ilusión de fuerza en la danza

En la danza el movimiento del cuerpo humano se transforma porque no se trata del movimiento habitual, ordinario, sino de uno completamente diferente que le implica al cuerpo volverse una ilusión de fuerza. Es decir, como se menciona líneas atrás el cuerpo al ser un cuerpo cultural por sus condiciones onto y filogenéticas esto sugiere que tiene posibilidades de movimiento generales y específicos (evolutivos, cotidianos o aprendidos) los cuales Sheets-Johnstone los ha nombrado “las cualidades dinámicas del movimiento”. Ahora bien, por sus posibilidades de movimiento, el cuerpo puede desarrollar -en el fenómeno de la danza- capacidades,

²¹⁴ “En este contexto, también podríamos destacar provechosamente la cinestesia en relación con las dotes naturales del ser humano. Existen variaciones naturales entre los seres humanos en lo que respecta a las disposiciones y posibilidades de movimiento individuales, pero la estructura morfológica evolutiva de los seres humanos es una dotación natural de todos los seres humanos: todos los seres humanos son bípedos y todos son capaces de realizar movimientos balísticos a la luz del balanceo libre de brazos y piernas, por ejemplo. La cinestesia es una dotación igualmente natural, una modalidad sensorial que, salvo patologías, es insuprimible.” Sheets-Jonstone, *The primacy of movement*, p 522.

porque es definido, primero, como relevación de fuerza. Y segundo, como ilusión de fuerza.

The phenomenological basis for maintaining that virtual force is the primary illusion of dance is that movement itself is primarily a revelation of force. In dance, the movement of the human body transforms and is experienced as transforming its own material reality so that it is viewed from the beginning as an illusion of force. Such a description of virtual force necessarily involves questions of time and space, for the human body, movement, and therefore virtual force are in some manner related to these dimensions. Mrs. Langer designates these dimensions as secondary illusions. That is, the foremost thing created in dance and the thing which is therefore immediately given to consciousness is virtual force, the primary illusion.²¹⁵

Para entender este posicionamiento de la autora, hay que entender esa ilusión como distinta de la realidad espacio-temporal física-objetiva dado que, la ilusión de la fuerza que crea el cuerpo es espacialmente unificada y temporalmente continua, en el que tiende a la virtualidad.

Since an illusion is created from reality and reality from the tangible physical world, we will first look at the spatial-temporal aspects of the human body, the physical reality underlying the primary illusion. It is the human body which, in the creation of that illusion, transcends its material reality to become the source of virtual force and a symbol within the total phenomenon of the dance.²¹⁶

²¹⁵ “La base fenomenológica para sostener que la fuerza virtual es la ilusión primaria de la danza es que el propio movimiento es ante todo una revelación de fuerza. En la danza, el movimiento del cuerpo humano transforma y se experimenta como una transformación de su propia realidad material, de modo que se considera desde el principio como una ilusión de fuerza. Esta descripción de la fuerza virtual implica necesariamente cuestiones de tiempo y espacio, ya que el cuerpo humano, el movimiento y, por tanto, la fuerza virtual están relacionados de algún modo con estas dimensiones. La Sra. Langer designa estas dimensiones como ilusiones secundarias. Es decir, lo primero que se crea en la danza y lo que, por tanto, se da inmediatamente a la conciencia es la fuerza virtual, la ilusión primaria.” Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. 60

²¹⁶ “Puesto que una ilusión se crea a partir de la realidad y la realidad a partir del mundo físico tangible, examinaremos en primer lugar los aspectos espacio-temporales del cuerpo humano, la realidad física subyacente a la ilusión primaria. Es el cuerpo humano el que, en la creación de esa ilusión, trasciende su realidad material para convertirse en fuente de fuerza virtual y en símbolo dentro del fenómeno total de la danza”. Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. 27.

Habrá que hacer una distinción importante que clarifica el desenvolvimiento del cuerpo (natural-cultural) en el espacio y en la temporalidad física, del espacio-tiempo unificado y continuo de la fuerza virtual en la danza.

The question therefore is how these physical spatial-temporal definitions, unification and continuity, are related to body movement, to the body's expression of force. A description of the spatial-temporal dimensions, in other words, must necessarily become more complex as the physical mass of the body becomes a center of actual force in daily movement, and as it becomes a center of virtual force in dance. By virtue of movement, the human body must be considered as something more than a physical structure: its being incorporates consciousness as well as corporeality.²¹⁷

El cuerpo se convierte en centro de fuerza real en los movimientos cotidianos, por ejemplo, al caminar o al correr, pero distinto es el centro de fuerza virtual del cuerpo en la danza, por ejemplo, cuando la bailarina hace un giro o un salto -que si bien puede entenderse como movimientos cotidianos- no obstante, al realizarse en la danza el cuerpo es el centro de fuerza virtual, porque la conciencia-corporal humana establece un proceso de creación.

Since movement is never complete at any one instant or point, never fully there, consciousness exists its body in movement as a form continuously projecting itself toward a spatial-temporal future; hence, as a form-in-the-making. This fundamental description of the consciousness-body relationship, the reality of movement as it is lived by any human being, is significant for dance. If dance creates and sustains an illusion of force, that illusion is founded upon the nature of dance as it is created and presented. The question is "How is dance created and presented?" If the dancer exists her body in movement as a form-in-the-making, that form-in-the-making is the dance, the foundation of the appearance of the illusion.

²¹⁷ "Por tanto, la cuestión es cómo se relacionan estas definiciones físicas espacio-temporales, unificación y continuidad, con el movimiento corporal, con la expresión corporal de la fuerza. En otras palabras, una descripción de las dimensiones espacio-temporales debe hacerse necesariamente más compleja a medida que la masa física del cuerpo se convierte en un centro de fuerza real en el movimiento cotidiano, y a medida que se convierte en un centro de fuerza virtual en la danza. En virtud del movimiento, el cuerpo humano debe considerarse como algo más que una estructura física: su ser incorpora conciencia además de corporeidad." Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. 30.

The dancer does not exist apart from the form which she is creating and presenting: the illusion of force is a singular phenomenon. Further, that form-in-the-making is spatially unified and temporally continuous: the illusion of force which it creates is an indivisible, cohesive whole. The description of the lived experience of body movement as a form-in-the-making thus immediately confronts us with the relationship between the dancer creating the form, and the dance, the form-in-the-making. Moreover, because it focuses upon that relationship, the description of the lived reality of movement leads ultimately to a description of the human body as symbol within the global phenomenon of the illusion. In sustaining an illusion of force, the dancer transcends the material reality of her body: she becomes the source of the illusion, a symbol within the total phenomenon of the dance.²¹⁸

Es así que, surgen elementos importantes: 1. La danza es la ilusión de fuerza que el cuerpo crea. 2. Se crea desde la virtualidad de la fuerza 3. El movimiento es continuo en la danza no son meras posiciones o meros cambios de tales posiciones, sino que los movimientos son formas en el hacerse.

2.4 Motricidad

La relación entre movimiento-cuerpo-motricidad es posible por la conciencia (pre-reflexiva y reflexiva) que permiten en el fenómeno de la danza una experiencia

²¹⁸ "Puesto que el movimiento nunca está completo en un instante o punto, nunca está totalmente allí, la conciencia existe su cuerpo en movimiento como una forma que se proyecta continuamente hacia un futuro espacio-temporal; por lo tanto, como una forma en proceso de creación. Esta descripción fundamental de la relación conciencia-cuerpo, la realidad del movimiento tal y como lo vive cualquier ser humano, es significativa para la danza. Si la danza crea y mantiene una ilusión de fuerza, esa ilusión se basa en la naturaleza de la danza tal y como se crea y se presenta. La pregunta es: "¿Cómo se crea y se presenta la danza?". Si la bailarina existe su cuerpo en movimiento como una forma-en-la-creación, esa forma-en-la-creación es la danza, el fundamento de la aparición de la ilusión. La bailarina no existe aparte de la forma que está creando y presentando: la ilusión de fuerza es un fenómeno singular. Además, esa forma en creación está espacialmente unificada y es temporalmente continua: la ilusión de fuerza que crea es un todo indivisible y cohesivo. La descripción de la experiencia vivida del movimiento corporal como una forma en construcción nos enfrenta inmediatamente a la relación entre el bailarín que crea la forma y la danza, la forma en construcción. Además, al centrarse en esa relación, la descripción de la realidad vivida del movimiento conduce en última instancia a una descripción del cuerpo humano como símbolo dentro del fenómeno global de la ilusión. Al sostener una ilusión de fuerza, la bailarina trasciende la realidad material de su cuerpo: se convierte en la fuente de la ilusión, en un símbolo dentro del fenómeno total de la danza." Sheets-Johnstone, *Ph of D.*, p. 28.

vivida de la misma. Aunque, primero habrá que superar la perspectiva de la danza como mero "hábito motor" como la define Merleau-Ponty la cual Sheets-Johnstone cuestiona.

2.4.1 Hábito motor

Merleau-Ponty's judgment that "dancing is a motor habit" and that one forms the habit of dancing by discovering analytically "the formula of the movement in question."²¹⁹

Las repercusiones de analizar la danza como mero hábito motor es que reduce el fenómeno a mero movimiento habitualizado y aprendido, dejando de lado el aspecto estético y artístico incluso, Sheets-Johnstone justifica esta "falta" por decirlo de algún modo en Merleau-Ponty a partir de que, por ejemplo, al pintor y a la pintura de Cezanne no la reduce a mero hábito motor,

Especialmente en light of his aesthetic judgment of painting – in agreement with Valéry, who first observed the conjunction -- that "the painter 'takes his body with him,'" and his assertion that in painting the painter "show[s] how the things become things, how the world becomes world, Merleau-Ponty's aesthetic judgment of dance is surprisingly ill-informed and appears utterly lacking an experiential base. Although the painter "takes his body with him," Merleau-Ponty does not reduce the painter's painting to a "motor habit." On the contrary, he affirms that his painting is capable of enlightening us about the way "the things" and "the world" come to be what they are.²²⁰

²¹⁹ Consideremos, por ejemplo, el juicio de Merleau-Ponty de que "bailar es un hábito motor" y que uno forma el hábito de bailar descubriendo analíticamente "la fórmula del movimiento en cuestión". Sheets-Johnstone, "From movement to dance", p. 3.

²²⁰ Especialmente a la luz de su juicio estético sobre la pintura -de acuerdo con Valéry, que fue el primero en observar la conjunción- de que "el pintor 'lleva su cuerpo consigo'", y de su afirmación de que en la pintura el pintor "muestra cómo las cosas se convierten en cosas, cómo el mundo se convierte en mundo", el juicio estético de Merleau-Ponty sobre la danza está sorprendentemente mal informado y parece carecer por completo de una base experiencial de Merleau-Ponty sobre la danza es sorprendentemente desinformado y parece carecer por completo de una base experiencial. Aunque el pintor "lleva su cuerpo consigo", Merleau-Ponty no reduce la pintura del pintor a un "hábito motor" pintor a un "hábito motor". Al contrario, afirma que su pintura es capaz de iluminarnos sobre

A la pintura/al pintor no lo reduce a mero hábito motor e incluso a la manera de Paul Valery menciona que el pintor lleva consigo su cuerpo, y su pintura es capaz de esclarecernos sobre el modo en que “las cosas” y “el mundo” llegan a ser lo que son. La pintura nos ilumina sobre cómo las cosas se convierten en cosas y el mundo se convierte en mundo. Y la aportación de Sheets-Johnstone es justamente, analizar y describir la danza desde esos parámetros, debido a que la danza, de forma correlativa nos ilumina el movimiento y el mundo animado. Y esto permite una distinción crucial entre el movimiento del danzante a través de una forma y la forma en que se mueve a través de él.

2.4.2 La dinámica cualitativa de las kinestesis

En el último subapartado se hacía mención a que el fenómeno de la danza no puede reducirse a un “mero hábito motor” porque implicaría considerarlo como mero movimiento habitualizado y aprendido²²¹, dejando fuera su sentido expresivo, estético e incluso artístico. De hecho, no se aprende “la fórmula del movimiento” en palabras de Merce Cunningham (que cita Sheets-Johnstone en *Ph of D*) sino, más bien, es experiencia del automovimiento que lleva a considerar a la danza como un todo kinestésicamente cristalizado el cual se articula (o bien se aprende) por la memoria kinestésica.

Ahora bien, es momento de centrar la discusión en torno a la dinámica cualitativa de las kinestesis, y para tal punto, primero es necesario abordar la vital importancia del término *kinestesia* para la filósofa estadounidense Sheets-Johnstone porque es de esta manera que se facilita comprender el análisis que realiza. Primero, las kinestesis son las sensaciones de movimiento, las cuales

el modo en que "las cosas" y "el mundo" llegan a ser lo que son. Sheets-Johnstone, “From movement to dance”, p. 3.

²²¹ Hay que preguntarse si las teorías motoras, los esquemas corporales y las imágenes del cuerpo están a la altura para responder cómo se aprende el movimiento.

considera que son un fenómeno prelingüístico²²² lo que implica que el estudio versa sobre, exclusivamente, lo fundacional de la estructura del movimiento a partir de la descripción fenomenológica del mismo, es decir, le otorga -a las kinestesias- un carácter primordial y primigenio dentro de la constitución de la vida animada y humana y, para analizarla recurre al método fenomenológico. Es el tema de sus obras como *The Primacy of movement* o *Thinking of movement*, en las cuales hace un recorrido amplio, profundo y riguroso.

Teniendo en cuenta lo anterior, habrá que centrarse en la descripción fenomenológica, que implica retomar a la *kinestesia* como experiencia en primera persona, es decir, es el “yo puedo” corporal husserliano reconfigurado como un “yo muevo” porque es, la sensación corporal *de movimiento*²²³, del *propio* movimiento. Dicho en palabras simples, la comprensión fenomenológica del movimiento y su dinámica cualitativa es la comprensión de la experiencia en primera persona que vive, siente y mueve *su* (mi) cuerpo.

The very phenomenon of movement is hidden not merely from sight but from its first-person kinesthetically experienced realities that are there from the very beginnings of human life. The oversight is indeed ironic given that movement is our mother tongue.²²⁴

Esto conlleva a tomar una postura distante de los estudios que retoman a la kinestesia como mero esquema corporal hipotético²²⁵ y, se insiste, en la necesidad de entender (definir si se prefiere) ante todo a la kinestesia como la experiencia del movimiento en primera persona desde los confines e importancia de la vida animada y humana por ello menciona la autora que es nuestra lengua materna. Para elucidar la cuestión, en palabras de la propia Sheets-Johnstone:

²²² “Movement is regarded as a prelinguistic phenomenon.” Sheets-Johnstone, “Thinking in movement”, p. 166.

²²³ Sobre este punto revisar los apartados anteriores.

²²⁴ “El fenómeno mismo del movimiento está oculto no sólo a la vista, sino a sus realidades experimentadas kinestésicamente en primera persona, que están ahí desde el comienzo mismo de la vida humana. Esta omisión resulta irónica, ya que el movimiento es nuestra lengua materna.” *Ph of D*. p. XXIII.

²²⁵ Discusión entre Merleau-Ponty, Gallagher y Sheets-Johnstone. Cf. *Ph of D*, p. XXIX.

Kinesthesia -the experience of self-movement is the ground on which we do so. In reaching and kicking, we discover particular kinetic possibilities of our bodies and correlative spatiotemporal-energetic dynamics in the process. In each instance, our movement has a particular flow, the dynamics of which are kinesthetically felt.²²⁶

Los ejemplos simplifican la cuestión, por lo tanto, tomando el respectivo sobre patear, se tiene una experiencia en primera persona del movimiento, pero no sólo eso sino también se descubre la posibilidad cinética del propio cuerpo, el flujo y la dinámica sentida kinestésicamente y es, precisamente, lo que se pretende elucidar en este subapartado, porque la dinámica cualitativa sería esa posibilidad de patear.

Y sólo dirigiéndose a la “cosa misma” se adquiere un conocimiento directo de la dinámica cualitativa del movimiento, bien, si se mencionaba que la kinestesia es la sensación en primera persona del movimiento, habrá ahora que agregar que, es la sensación de la dinámica cualitativa del automovimiento.

Kinesthesia that provides us a felt sense of the qualitative dynamics of our movement; its expansiveness, sluggishness, explosiveness, jaggedness; its changes in direction, intensity, range, and so on. It is thus kinesthesia that is the bedrock of our learning our bodies and learning to move ourselves to begin with, and of our learning new abilities and skills as we mature.²²⁷

Y volviendo al ejemplo del movimiento “patear” este puede ser realizado de manera amplia y expansiva, el caso de un futbolista profesional lo llevaría a cabo de esa manera, es decir, su pierna se extendería lo bastante para patear y meter un gol, por ejemplo. O, puede ser ejecutado -el movimiento de patear- con cierta lentitud

²²⁶ “La kinestesia, la experiencia del movimiento propio, es la base. Al alcanzar y patear, descubrimos las posibilidades cinéticas particulares de nuestros cuerpos y la dinámica espacio temporal-energética correlativa en el proceso. En cada caso, nuestro movimiento tiene un flujo particular, cuya dinámica se siente kinestésicamente.” Sheets-Johnstone, “Thinking in movement”, p. 13.

²²⁷ “La kinestesia es la sensación de la dinámica cualitativa de nuestro movimiento su amplitud, lentitud, explosividad, irregularidad; sus cambios de dirección, intensidad, amplitud, etcétera. Así pues, la kinestesia es la base del aprendizaje de nuestro cuerpo y de nuestra capacidad de movernos, y del aprendizaje de nuevas habilidades y destrezas a medida que maduramos.” *Ph of D*, p. XIX.

(cuando los futbolistas sólo están entrenamiento, por ejemplo, pases sencillos). De igual manera, puede ser un movimiento irregular, o bien, con ciertos cambios de sentido, etc. Y la cuestión es que para Sheets-Johnstone esas posibilidades (amplitud, lentitud, cambios de dirección, intensidad, etc.) se deben a la dinámica cualitativa del movimiento, la cual no se ha estudiado porque queda olvidada dentro de la objetivación del cuerpo y del espacio.

The kinetic dynamics of self-movement are swallowed up in the objectivation of both body and space; that is, body and space are objectified in ways that turn attention away from if not nullify the kinetic dynamics of movement. The kinetic dynamics, however, remain the sine qua non of the objectification. In other words, experiences of a kinetic dynamics precede in both a chronological and logical sense the experience of oneself as an object in motion. Indeed, the possibility of the latter experience rests on and could not arise without the former experiences. When we learn our bodies and learn to move ourselves, we do so not analytically as objects in motion or objects in space, but dynamically as animate forms.²²⁸

La intención es, por tanto, centrar la atención en la dinámica cinética del movimiento, porque no somos un mejor objeto en movimiento, sino que, somos formas animadas con posibilidad de movimiento dinámico cualitativo. No obstante, hasta este momento, se han definido la kinestesia y lo dinámico del movimiento con el ejemplo de “patear” pero ¿en qué son sentido son cualitativas?

They are qualities rather than actual components because the form in which they exist is a totally differentiated form.²²⁹

²²⁸ “La dinámica cinética del movimiento propio queda engullida por la objetivación tanto del cuerpo como del espacio; es decir, el cuerpo y el espacio se objetivan de un modo que desvía la atención de la dinámica cinética del movimiento, cuando no la anula. Sin embargo, la dinámica cinética sigue siendo la condición sine qua non de la objetivación. En otras palabras, las experiencias de una dinámica cinética preceden en sentido cronológico y lógico a la experiencia de uno mismo como objeto en movimiento. De hecho, la posibilidad de esta última experiencia se basa en las experiencias anteriores y no podría surgir sin ellas. Cuando aprendemos nuestro cuerpo y aprendemos a movernos, no lo hacemos analíticamente como objetos en movimiento u objetos en el espacio, sino dinámicamente como formas animadas.” Sheets-Johnstone, “Thinking in movement”, p. 5.

²²⁹ “Son cualidades más que componentes reales porque la forma en la que existen es una forma totalmente diferenciada.” *Ph of D.*, p. 78.

Son cualidades porque la forma en la que existen es diferenciada en el sentido y distinción entre lo posible y el acto, o entre el *cogito cogitatum* de Husserl, es decir, y utilizando el ejemplo anterior del movimiento patear, se ha recurrido intencionalmente a la palabra “patear” como verbo pero sería otra cuestión hablar del ejemplo “pateando” que más que referir al gerundio nos muestra que “pateando” sería el componente actual del movimiento y, por el contrario, se está refiriendo con las cualidades, a la presencia lo posible de, patear.

Qualities and presences are enfolded into my own ongoing kinetic presence and quality. They are absorbed by my movement, as when I become part of the swirl of dancers sweeping by me or am propelled outward, away from their tumultuous energies, or when I quicken to the sharpness of their movement and accentuate its angularity or break out of its jaggedness by a sudden turn and stillness. In just such ways, the global dynamic world I am perceiving, including the ongoing kinesthetically felt world of my own movement, is inseparable from the kinetic world in which I am moving.²³⁰

La cualidad está integrada y es porque lo kinestésico es cinético. Aunque, ¿cómo trasladar esta perspectiva sobre el movimiento al fenómeno concreto de la danza? Bien, para ello, primero hay que remarcar que el movimiento en sí es cualitativo dinámico, ya se trate de “patear” o de “danzar” es la esencial de cualquier movimiento. En palabras de Sheets-Johnstone:

The essential nature of movement is qualitative through and through, whether a matter of an attenuated leg extension, a tour jeté, a sudden forward lunge, a whirling dervish, a Butoh dancer, a charging lioness, a falling leaf, or a swelling ocean wave. Its inherent qualitative nature constitutes in each instance a particular qualitative dynamic. Hence, whatever the

²³⁰ “Las cualidades y presencias se integran en mi propia presencia y cualidad cinéticas. Son absorbidos por mi movimiento, como cuando me convierto en parte del remolino de bailarines que pasan a mi lado o soy impulsado hacia el exterior, lejos de sus tumultuosas energías, o cuando me acelero a la nitidez de su movimiento y acentúo su angulosidad o rompo con su irregularidad mediante un giro y una quietud repentinos. De este modo, el mundo dinámico global que percibo, incluido el mundo cinestésico en curso de mi propio movimiento, es inseparable del mundo cinético en el que me muevo.” Ibid., XXVIII.

movement, it flows forth with certain intensity, spatial, and temporal contours. Indeed, in flowing forth, movement creates a qualitative space-time-force dynamic²³¹

Es precisamente la cualidad dinámica del movimiento lo que permite en palabras de Merce Cunningham (que cita Sheets-Johnstone en *Ph of D*) que la experiencia de bailar forme parte de todos nosotros.

The qualitative dynamics of movement are different in each instance, but the foundational structure and elements of those qualitative dynamics remain. Through just such investigations of real-life, real-time experiences of movement and of eidetic variations, one is able to elucidate those qualitative dynamics.²³²

Sheets-Johnstone apunta que la dinámica cualitativa es diferente en cada caso. Por ejemplo, en el danzar o en el futbol, efectivamente es diferente, pero la *estructura* dinámica cualitativa se mantiene, puede tratarse de un *tour jeté* o de “patear” que son dos dinámicas cualitativas diferentes pero la estructura se mantiene en ambos casos. Así que, es la estructura de la cualidad dinámica del movimiento que nos permite entender no sólo el fenómeno de la danza, sino cualquier otro fenómeno cinético.

Ahora bien, hablando exclusivamente de la danza, en dos sentidos puede analizarse la cualidad dinámica, primero, como estructura, segundo como dinámica sentida o percibida. Respecto a lo primero, la filósofa estadounidense menciona en *Phenomenology of dance* que,

²³¹ “La naturaleza esencial del movimiento es cualitativa hasta la médula, ya se trate de una extensión atenuada de piernas, un *tour jeté*, una repentina embestida hacia delante, un derviche giratorio, una bailarina de Butoh, una leona embistiendo, una hoja que cae o una ola oceánica que se hincha. Su naturaleza cualitativa inherente constituye en cada caso una dinámica cualitativa particular. De ahí que, sea cual sea el movimiento, fluya con una intensidad, unos contornos espaciales y temporales determinados. De hecho, al fluir, el movimiento crea una dinámica cualitativa espacio-tiempo-fuerza.” *Ph of D.*, p. 110.

²³² “La dinámica cualitativa del movimiento es diferente en cada caso, pero la estructura fundamental y los elementos de esa dinámica cualitativa se mantienen. A través de este tipo de investigaciones de la vida real, de experiencias de movimiento en tiempo real y de variaciones eidéticas, se pueden dilucidar esas dinámicas cualitativas.” *Ibidem.*

Each movement in a dance is unique and absolute in terms of its qualitative structure.²³³

Porque cada movimiento en el danzar responde a la cualidad dinámica de la danza. Para recurrir a un ejemplo, la danza improvisada nos permite comprender el punto, ya que debido a *estructura* de la cualidad dinámica se puede improvisar. Sheets-Johnstone menciona que,

To say that in improvising, I am in the process of creating the dance out of the possibilities that are mine at any moment of the dance is to say that I am exploring the world in movement; that is, at the same time that I am moving, I am taking into account the world as it exists for me here and now in this ongoing, ever-expanding present.²³⁴

Al improvisar se crea la danza, pero a partir de la estructura dinámica del movimiento. Y a su vez se experimenta dentro de las posibilidades de la misma estructura. Que no sólo implica al cuerpo propio sino también el mundo (como la reconfiguración espacio-temporal) donde se va improvisando. Por otra parte, el segundo sentido que permite entender la cualidad dinámica del movimiento en el fenómeno de la danza es el pertinente a las kinestesis sentidas o bien percibidas.

In dancing a dance or in improvising, dancers are just so attuned to the qualitative dynamics of movement, their own kinesthetically felt movement, and the kinetically perceived movement of others. The distinction between what is kinesthetically felt and what is kinetically perceived is as significant as their common grounding in a qualitative dynamics. Kinesthesia is, in other words, not a socially extendable sensory faculty, though neologisms such as

²³³ "Cada movimiento de una danza es único y absoluto en cuanto a su estructura cualitativa." *Ph de D.*, p. 121.

²³⁴ "Decir que, al improvisar, estoy en el proceso de crear la danza a partir de las posibilidades que son mías en cualquier momento de la danza, es decir que estoy explorando el mundo en movimiento; es decir que, al mismo tiempo que me muevo, estoy teniendo en cuenta el mundo tal y como existe para mí aquí y ahora, en este presente en curso y en constante expansión." *Ph of D.*, p. XXVIII.

“interkinesthesia” and “enkinesthesia” and locutions such as “kinesthetic exchanges” seek to transform it into such.²³⁵

Los puntos referentes a lo “interkinestésico” “enkinestésico” o “intercambios kinestésicos” son la manera en que muchos investigadores del movimiento han intentado explicar esto que Sheets-Johnstone llama la cualidad dinámica sentida y percibida que como se ha pretendido esclarecer es la estructura la que nos permite, por ejemplo, improvisar. Y para concluir, esas cualidades dinámicas percibidas (visualmente) también pueden percibirse “afectivamente”, por ello, es necesario preguntarnos ¿si la cualidad dinámica del movimiento es sentida (danzante) y percibida (espectador) cómo es que puede tener una carga afectiva?

What is kinesthetically felt as sharp, attenuated, swift, expansive, limpid, strong, jagged, erratic, intense, and so on, may be visually perceived not only as sharp, attenuated, swift, and so on, but as affectively charged. A sharp, strong, swift qualitative dynamic may have an aura of aggressiveness about it, for example; an expansive, limpid, attenuated qualitative dynamic may have an open, generous, even soft bountifulness about it; a jagged, erratic, intense qualitative dynamic may have an aura of anguish, fear, or even grief about it. Whatever the affective resonance, it is of a piece with the qualitative kinetic dynamics of the dance, and this on the basis of the natural dynamic congruency of affect and movement.²³⁶

Y continua la autora:

²³⁵ Al bailar una danza o improvisar, los bailarines están muy atentos a la dinámica cualitativa del movimiento, a su propio movimiento cinestésico y al movimiento cinético percibido de los demás. La distinción entre lo que se siente kinestésicamente y lo que se percibe cinéticamente es tan significativa como su base común en una dinámica cualitativa. En otras palabras, la cinestesia no es una facultad sensorial socialmente extensible, aunque neologismos como “intercinestesia” y “encinestesia” y locuciones como “intercambios cinestésicos” intenten transformarla en tal. *Ibidem*.

²³⁶ Lo que se percibe kinestésicamente como agudo, atenuado, rápido, expansivo, límpido, fuerte, irregular, errático, intenso, etc., puede percibirse visualmente no sólo como agudo, atenuado, rápido, etc., sino como cargado afectivamente. Una dinámica cualitativa aguda, fuerte y rápida puede tener un aura de agresividad. Una dinámica cualitativa aguda, fuerte y rápida puede tener un aura de agresividad, por ejemplo; una dinámica cualitativa expansiva, límpida y atenuada puede tener un aura abierta, generosa e incluso de suave generosidad; una dinámica cualitativa irregular, errática e intensa puede tener un aura de angustia, miedo o incluso pena. Cualquiera que sea la resonancia afectiva, está en consonancia con la dinámica cinética cualitativa de la danza, y ello sobre la base de la congruencia dinámica natural del afecto y el movimiento. *Ph of D*, p. 46.

That the dancer is unmoved affectively is a matter of her/his being fully and wholly in the qualitative dynamics of movement itself.²³⁷ (...) In sum, whether a matter of dancers dancing the dance or an audience perceiving dancers dancing the dance, what is basic are the inherent qualitative dynamics of movement.²³⁸

¿Cómo es que un movimiento en danza -que responde a una estructura de la cualidad dinámica del movimiento real o posible- pueda causar (estructura percibida) angustia o miedo tratándose de una cualidad errática, intensa o irregular (como lo plantea Sheets-Johnstone)? ¿Acaso es debido a las neuronas espejo?

2.4.3 Las neuronas espejo y el fenómeno de la danza

Con la pregunta planeada anteriormente es como se introduce este tema tan vigente y controversial de las neuronas espejo. La pregunta básicamente es ¿cómo el movimiento en el fenómeno de la danza puede tener una resonancia afectiva?, es decir, ¿cómo puede percibirse como movimiento cargado afectivamente de, por ejemplo, angustia? Así planteadas las preguntas, pareciera que la respuesta es, sin más, que por medio de las neuronas espejo el movimiento de la danza puede ser percibida así, como angustia. No obstante, el desafío y la propuesta de Sheets-Johnstone es, más bien, lo contrario, que las neuronas espejo están supeditadas por la experiencia corporal cinética-táctil y kinestésica.

²³⁷ Lo que se percibe kinestésicamente como agudo, atenuado, rápido, expansivo, límpido, fuerte, irregular, errático, intenso, etc., puede percibirse visualmente no sólo como agudo, atenuado, rápido y pronto, sino como cargado afectivamente. Por ejemplo, una dinámica cualitativa aguda, fuerte y rápida puede tener un aura de agresividad; una dinámica cualitativa expansiva, límpida y atenuada puede tener un carácter abierto, generoso e incluso de suave generosidad; una dinámica cualitativa irregular, errática e intensa puede tener un aura de angustia, miedo o incluso pena. Cualquiera que sea la resonancia afectiva, está en consonancia con la dinámica cinética cualitativa de la danza, y ello sobre la base de la congruencia dinámica natural del afecto y el movimiento. Sheets-Johnstone, "From Movement to Dance," *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11, no. 1 (2012).

²³⁸ En resumen, ya se trate de bailarines que bailan la danza o de un público que percibe a bailarines que bailan la danza, lo básico son las dinámicas cualitativas inherentes al movimiento. *Ph of D*, p. XXII.

Mirror neurons are the neurological corollaries of corporeal-kinetic tactile-kinesthetic invariants. If there were no such thing as corporeal-kinetic tactile-kinesthetic invariants, there would be no mirror neurons, for there would be no fundamental corporeal-kinetic commonalities among individual humans that would undergird mirror neurons, and in turn undergird the proposal that mirror neurons “underpin” understandings of the goal oriented movement of others—“the goal-oriented movement of others” being the initial claim of neuroscientists at the University of Parma—much less underpin empathy, social cognition, the origin of language, works of art, and so on, all such claims being made later on the basis of successive research programs on mirror neurons.²³⁹

Las neuronas espejo existen porque existe lo corpóreo-cinético táctil kinestésico. Las neuronas espejo apuntan a la comprensión del movimiento orientado a objetivos de los demás, es decir, y de manera simple las neuronas espejo se activan cuando se observa el movimiento del otro y empatizo o imito. Por ejemplo, cuando se observa el bostezo de alguien, las neuronas espejo se activan y por ello, de igual manera, bostezo, aunque no tenga un factor determinante previo que me haga bostezar, sólo fue la observación de tal acción que percibí del otro que activa, justamente, el espejo.

Aplicado en el fenómeno de la danza, pareciera de manera igualmente simple que al percibir una danza que expresa angustia, son las neuronas espejo que me hacen no imitar, pero sí empatizar y percibir la angustia danzada. Y de esa manera de entendería la angustia-danzada / la angustia-percibida en el fenómeno de la danza. Sin embargo, Sheets-Johnstone propone lo contrario, es decir, si el movimiento tiene una estructura cualitativa dinámica que, me permite, por ejemplo, bostezar, las

²³⁹ “Las neuronas espejo son los corolarios neurológicos de las invariantes corpóreo-cinéticas táctil-cinestésicas. Si no existieran las invariantes corpóreo-cinéticas táctil-cinestésicas, no habría neuronas espejo, ya que no habría elementos comunes corpóreo-cinestésicos fundamentales entre los seres humanos que sirvieran de base a las neuronas espejo, y a su vez sustentarían la propuesta de que las neuronas espejo “apuntalan” la comprensión del movimiento de los demás orientado a objetivos - “el movimiento de los demás orientado a objetivos” fue la afirmación inicial de los neurocientíficos de la Universidad de Parma- y mucho menos apuntalan la empatía, la cognición social, el origen del lenguaje, las obras de arte, etc., afirmaciones todas ellas realizadas posteriormente sobre la base de sucesivos programas de investigación sobre las neuronas espejo.” *Ph of D.*, p. 20.

neuronas espejo se activan debido a que, mi estructura cualitativa dinámica, o bien, lo táctil cinético kinestésico, me permite, efectivamente bostezar. De igual manera, con la danza. Son las estructuras del movimiento corpóreo y sus cualidades que me permiten primero tener esta conexión o comprensión previa a las neuronas espejo. Por eso la filósofa estadounidense menciona,

(...) Mirror neurons are said to be the basis on which, when seeing others move, we “kinesthetically represent” their movement.²⁴⁰

Este “se dice” implica la crítica a tales planteamientos. Porque las neuronas espejo “captan la información” del movimiento para representarlo o imitarlo. Ante tal perspectiva, continua Sheets-Johnstone,

To begin with, “information” is a thoroughly impersonal rendering of first-person experience, and being such, falls far short of recognizing the inherent qualitative dynamics of movement.²⁴¹

El cuestionamiento planteado de Sheets-Johnstone sobre las neuronas espejo se acrecienta y menciona algo que, aparte de controversial es fundamental para el fenómeno de la danza. Y se intentará correlacionarlo al ejemplo del bostezo, bien, si se activa la información percibida y bostezo. ¿Qué sucede si danzo? ¿El observante activa las neuronas espejo y puede imitar lo que percibe?

As for mirror neurons, most members of a dance audience are certainly not capable of dancing the dance the dancers are dancing, and the fact that they are lacking such capabilities calls the capabilities of their mirror neurons, if not the existence of such mirror

²⁴⁰ “Se dice que las neuronas espejo son la base sobre la que, al ver moverse a los demás, “representamos kinestésicamente” su movimiento.” Ibidem.

²⁴¹ “Para empezar, la *información* es una representación totalmente impersonal de la experiencia en primera persona y, como tal, dista mucho de reconocer la dinámica cualitativa inherente al movimiento.” *Ph of D.*, p. 20.

neurons themselves, into question. Moreover, as pointed out in an article on movement and mirror neurons.²⁴²

Asumiendo contrariamente lo planteado por la autora de lo entredicho de las neuronas espejo -no en tanto capacidades sino en tanto activación neuronal- aparece la pregunta ¿Cómo surgen las neuronas espejo? ¿en qué momento se desarrollan en nosotros? Y, sobre todo, ¿brindan la posibilidad de una resonancia afectiva?

We are not born with mirror neurons; they are surely not within the tens of billions of neurons that sprout in fetal growth nor are they later prespecified genetically. The pressing question - how do mirror neurons come to be? - centers precisely on the origination of mirror neurons. Insofar as we are not born with them, and insofar as, in addition to sensing ourselves as fetuses, we all learn our bodies and learn to move ourselves in the course of our infancy and early childhood, a learning I discuss at length in *The Primacy of Movement* (...) it would seem incontrovertible that the mirroring capacity of certain neurons derives basically from kinesthetic experiences of one's own moving body, that is, from one's own movement experiences.²⁴³

Las neuronas espejo dependen de las experiencias kinestésicas del propio cuerpo, porque no nacimos con ellas. En este punto no se duda de tales neuronas, sino de los estudios que no conciben la relación intrínseca entre kinestesia y neuronas

²⁴² En cuanto a las neuronas espejo, la mayoría de los espectadores de un baile no son capaces de bailar la danza que bailan los bailarines, y el hecho de que carezcan de tales capacidades pone en entredicho las capacidades de sus neuronas espejo, si no la existencia de las propias neuronas espejo. Además, como se señala en un artículo sobre el movimiento y las neuronas espejo

²⁴³ "No nacemos con neuronas espejo; seguramente no se encuentran entre las decenas de miles de millones de neuronas que brotan en el crecimiento fetal ni están posteriormente predeterminadas genéticamente. La cuestión acuciante - ¿cómo surgen las neuronas espejo? - se centra precisamente en el origen de las neuronas espejo. En la medida en que no nacemos con ellas y en la medida en que, además de percibirnos a nosotros mismos como fetos, todos aprendemos nuestro cuerpo y aprendemos a movernos en el transcurso de nuestra infancia y primera niñez, un aprendizaje del que hablo extensamente en *The primacy of movement*. Me parece incontrovertible que la capacidad de reflejo de ciertas neuronas deriva básicamente de las experiencias cinestésicas del propio cuerpo en movimiento, es decir, de las propias experiencias de movimiento. *Ph of D*, p. XXII.

espejo, porque el sistema neuronal y el sistema neuromuscular se desarrollan. En palabras de Sheets-Johnstone:

The idea that the mirroring capacity of certain neurons derives from kinesthetic experiences of one's own moving body is in fact supported by the neuroscientific research of the scientists who discovered mirror neurons. Mirror neurons indeed owe their existence to kinesthetic experience. In effect, as pointed out in the article on movement and mirror neurons, they are "neuronal offshoots, developmental descendants of another neuronal system, the neuromuscular system that develops on the basis of our learning our bodies and learning to move ourselves, that is, on the basis of kinesthetically informed dynamic patterns of self-movement."⁴⁵ As I go on to suggest in that same article, "Today's exclusively tethered brain science would do well to acknowledge and even devote concentrated attention to the sensory modality of kinesthesia and the dynamic patterns of self-movement it makes possible. Such acknowledgement and attention constitute precisely the grounds on which phenomenological investigations are of critical importance. They lead us directly to investigate 'the things themselves'—in the present instance, to both the creation and appreciation of a work of art."²⁴⁴

Por último, la propuesta de Sheets-Johnstone es analizar las neuronas espejo con base en la estructura dinámica cualitativa del movimiento, lo que quiere decir, que debe estar presente el análisis kinestésico en las investigaciones contemporáneas, ya que, se puede bostezar porque se tiene una estructura cualitativa dinámica que me permite hacerlo. Y aunque el tema es complejo pero fascinante, excede la intención del presente trabajo. Por el momento se queda abierta la pregunta realizada en este subapartado, sobre ¿cómo el movimiento en el fenómeno de la

²⁴⁴ Las investigaciones neurocientíficas de los científicos que descubrieron las neuronas espejo respaldan la idea de que la capacidad de reflejo de determinadas neuronas se deriva de las experiencias cinestésicas del propio cuerpo en movimiento. En efecto, como se señala en el artículo sobre el movimiento y las neuronas espejo, son "vástagos neuronales, descendientes del desarrollo de otro sistema neuronal, el sistema neuromuscular, que se desarrolla sobre la base del aprendizaje de nuestros cuerpos y del aprendizaje del movimiento propio, es decir, sobre la base de patrones dinámicos de movimiento propio informados kinestésicamente. Como continúo sugiriendo en ese mismo artículo, "la ciencia cerebral actual, exclusivamente atada, haría bien en reconocer e incluso dedicar una atención concentrada a la modalidad sensorial de la cinestesia y a los patrones dinámicos de automovimiento que posibilita. Tal reconocimiento y atención constituyen precisamente la base sobre la que las investigaciones fenomenológicas son de vital importancia. Nos conducen directamente a investigar "las cosas mismas" -en el caso que nos ocupa, tanto a la creación como a la apreciación de una obra de arte. *Ph of D*, p. XXII.

danza puede tener una resonancia afectiva?, es decir, ¿cómo puede percibirse como movimiento cargado afectivamente de, por ejemplo, angustia? Y en el tercer capítulo se retomará en otro sentido, pero en función de la danza analizado y descrito fenomenológicamente.

CAPÍTULO III

"FENOMENOLOGÍA DE LA DANZA: MOVIMIENTO, CUERPO Y MOTRICIDAD"

Para introducir a este último capítulo, es menester realizar una breve síntesis de los hallazgos principales y relevantes que se han expuesto en los capítulos anteriores con la intención de mostrar el camino recorrido hasta el momento y, de tal manera, dilucidar el objetivo final que abarca la reflexión y el posicionamiento propio en torno a la propuesta de la filósofa Maxine Sheets-Johnstone, que implica no una crítica sino una ampliación basada en sus mismos argumentos y justificaciones.

En el primer capítulo se realizó un análisis introductorio para concebir la danza como objeto de interés para las investigaciones contemporáneas y se consideraron tres enfoques principales: el antropológico, el filosófico y el fenomenológico, con los cuales se llegó a los elementos básicos para poder pensar la danza, tales como: es una forma de comunicación primaria, una expresión humana y una función social con diversas finalidades, definida a grandes rasgos como arte contemplativo de movimiento. Se enfatizó en que una teoría filosófica de la danza no puede basarse exclusivamente en un análisis de casos, es decir, quedarse en la descripción y estudio de algunas danzas específicas o de puestas en escena particulares, sino, -como se trata de un trabajo dentro del ámbito filosófico-

la intención es analizar la danza *per se*, en tanto su universalidad. También dentro del mismo capítulo se indagó sobre la escasa aparición del estudio filosófico sobre la danza y se aclaró que es específicamente analizada de forma rigurosa en la actualidad por medio de la estética y la fenomenología. Y, por último, se señaló que la metodología idónea para explorar el fenómeno de la danza es justamente el campo riguroso de la fenomenología, por lo mismo, se sentaron las bases de esta para poder tener herramientas para entender la propuesta de Maxine Sheets-Johnstone.

En el segundo capítulo se realizó un profundo análisis descriptivo sobre la fenomenología de la danza de la filósofa Maxine Sheets-Johnstone, acerca de los tres elementos propuestos como los principales -movimiento, cuerpo y motricidad- para mostrar que la danza es un fenómeno cinético, kinestésico, que goza de ser creado (en tanto experiencia en primera persona: danzante/danzar) y presentado (en tanto experiencia en tercera persona: audiencia). Se muestra que el camino es propiamente fenomenológico porque se centra en la experiencia y se sustenta propiamente en el método husserliano y en la crítica respectiva a Merleau-Ponty (con respecto a la propiocepción y al esquema corporal). La propuesta puede resumirse en que, la danza es arte del automovimiento, que se centraliza en las cuatro cualidades kinestésicas: lineal, amplitudinal, tensional y proyectiva, que crea -mediante un tiempo *extático* y una espacialidad *diasporática*- una fuerza virtual que permite la expresividad en el fenómeno estudiado.

Ahora bien, con esas bases la propuesta de este último capítulo es reflexionar y ampliar el marco teórico, pero en función de las peculiaridades de la danza -porque es un campo de riqueza aún en descubrimiento dentro de las investigaciones contemporáneas- y se propone un análisis de los sub-elementos como dependientes de los principales mencionados a lo largo de la investigación; en este caso serán los concernientes a: 1. En relación a las kinestesias: el ritmo y la memoria kinestésica. Con respecto al cuerpo: expresión y empatía (con un enfoque al tema de la afectividad para reiterar el aspecto fenomenológico). Y, por último, en relación con la motricidad: plasticidad y virtualidad. Lo que se busca es continuar con la base argumentativa sólida de Sheets-Johnstone y ampliar a otros autores

dentro de su propio contexto como Sondra Foreight, Susanne Langer y Barbara Montero, como recurrir a autores importantes sobre el tema como Carmen López Sáenz y Mónica Alarcón Dávila.

Siendo así, el objetivo de este tercer y último capítulo es reflexionar si los elementos propuestos como principales para sustentar una fenomenología de la danza a partir de Sheets-Johnstone son los únicos necesarios, o bien, si habría que agregar algún otro, o, por el contrario, si los sub-elementos sustentan y permiten la consolidación de esta nueva disciplina, o bien, nuevo modo de hacer filosofía.

3. Las kinestesis en el fenómeno de la danza

Haciendo una recapitulación sobre el movimiento entendido fenomenológicamente a partir de Sheets-Johnstone se deben tener en cuenta tres cuestiones: primero, el análisis *es ir al fenómeno puro*; segundo, el movimiento es estructura dinámica cualitativa; tercero, las cualidades del movimiento son: las lineales, tensionales, areales y proyectivas. En palabras de la autora,

If we look at the phenomenon of movement, at its pure appearance untied to any actual affective or practical condition, movement appears as a revelation of force; it appears in and of itself as power or energy. All qualities of movement are therefore describable in relation to the global phenomenon of force: each quality describes a particular and apparent structure of movement as a revelation of force. Tensional, linear, areal, and projectional qualities are present in movement as a revelation of force.²⁴⁵

²⁴⁵ “Si nos fijamos en el fenómeno del movimiento, en su pura apariencia desvinculada de cualquier condición afectiva o práctica real, el movimiento aparece como una revelación de la fuerza; aparece en sí y por sí mismo como poder o energía. Todas las cualidades del movimiento son, por tanto, descriptibles en relación con el fenómeno global de la fuerza: cada cualidad describe una estructura particular y aparente del movimiento como revelación de la fuerza. Las cualidades: tensional, lineal, areal y proyectiva están presentes en el movimiento como revelación de la fuerza.” *Ph of D.*, p.79.

Tales cuestiones descritas permiten concebir al movimiento como revelación de fuerza, reiterando, por supuesto, que se trata de una descripción del mismo, es decir a partir de sus cualidades intrínsecas consideradas según el cómo de su aparecer. Y esto puede no sólo elaborarse dentro de la configuración de abstracciones fenomenológicas sino, más bien, pueden analizarse, intuirse y percibirse en el fenómeno de la danza con respecto a los movimientos que se llevan a cabo en este arte:

If we inquire more closely into the unique spatio-temporal energetic dynamics, we see that they are the result of the qualitative structure of movement; that is, any movement has a certain tensional, linear, areal, and projectional quality. In effect, its dynamics can be analyzed in terms of *qualia* endemic to it. A leg lift, for example, might be forceful (tensional quality), straight-legged and forwardly directed (linear design of the body and linear pattern of the movement), barely elevated above the floor (areal design of the body and areal pattern of the movement), and abrupt (projectional quality).²⁴⁶

Cabe señalar que los ejemplos brindados por la autora son tanto de la vida cotidiana, como en específico sobre los movimientos en la danza, tal como el caso citado, de la elevación de piernas en los danzantes en tanto dirigidas como movimiento energético controlado o bien brusco, dependiendo de la proyección y de las otras cualidades. No obstante, el movimiento que se ejerce en la danza no es el mismo de la vida cotidiana, porque en el primer caso este crea su propio espacio-tiempo. En este punto la filósofa recurre a Paul Valéry:

²⁴⁶ Si investigamos más de cerca las dinámicas energéticas espacio-temporales únicas, vemos que son el resultado de la estructura cualitativa del movimiento; es decir, cualquier movimiento tiene una cierta cualidad tensional, lineal, areal y proyectual. En efecto, su dinámica puede analizarse en términos de *qualia* que le son endémicas. Un levantamiento de piernas, por ejemplo, puede ser contundente (cualidad tensional), con las piernas rectas y dirigido hacia adelante (diseño lineal del cuerpo y patrón lineal del movimiento), apenas elevado por encima del suelo (diseño areal del cuerpo y patrón areal del movimiento). el movimiento), y abrupto (calidad proyectiva)." Sheets-Johnstone, "Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers", p. 11.

But as Valéry indicated without elaborating the point, the space-time that the dancer creates is different. In dance, Valéry observed, action of the whole human body is "transposed" into a kind of space-time, which is no longer quite the same as everyday life.²⁴⁷

Ahora bien, hasta el momento se han mostrado los aspectos generales de las kinestesis a partir de Sheets-Johnstone, sin embargo, cabe mencionar y reiterar que el análisis que realiza la autora es una descripción propiamente fenomenológica del movimiento.

A phenomenological analysis of movement is, first of all, a description of movement, that is, a description of movement as it is lived through, not as it is or might be dissected in a laboratory, recorded by an observer, rendered in a third-person account, and so on. It is, in fact, through an experiential analysis that one comes to realize and appreciate what it means to create time and space rather than appropriate them as containers of or for movement. Insofar as the immediate experience of movement is foundational to dance, whether from the viewpoint of the dancer, the choreographer, the critic, the researcher, the educator, or the audience, a solid understanding of that experience is essential. By its very nature, a phenomenological account not only provides access to the immediate experience of movement, but does so in such a way that neither the integrity of the experience is sacrificed nor are the qualities or structures of the experience vitiated.²⁴⁸

Sólo de esta manera -la descripción del movimiento- puede dar cuenta y apreciar lo que es crear tiempo y espacio (en el fenómeno de la danza) ya sea desde el punto

²⁴⁷ "Pero como indicó Valéry sin entrar en detalles, el espacio-tiempo que crea el bailarín es diferente. En la danza, observó Valéry, la acción de todo el cuerpo humano se "transpone" a una especie de espacio-tiempo, que ya no es exactamente lo mismo que la vida cotidiana." Ibid.

²⁴⁸ Un análisis fenomenológico del movimiento es, ante todo, una descripción del movimiento, es decir, una descripción del movimiento tal y como se vive, no tal y como es o podría ser diseccionado en un laboratorio, registrado por un observador, plasmado en un relato en tercera persona, etcétera. De hecho, es a través de un análisis experiencial como uno llega a darse cuenta y apreciar lo que significa crear tiempo y espacio en lugar de apropiarse de ellos como contenedores de o para el movimiento. En la medida en que la experiencia inmediata del movimiento es fundamental para la danza, ya sea desde el punto de vista del bailarín, del coreógrafo, del crítico, del investigador, del educador o del público, es esencial una comprensión sólida de esa experiencia. Por su propia naturaleza, un relato fenomenológico no sólo proporciona acceso a la experiencia inmediata del movimiento, sino que lo hace de tal manera que no se sacrifica la integridad de la experiencia ni se vician las cualidades o estructuras de la experiencia. *Ph. Of D.*, p. XXXIII.

de vista del bailarín, del coreógrafo o del público. E incluso para enfatizar sobre la importancia de partir de la experiencia del movimiento, es que, ésta otorga el acceso a la estructuras o cualidades del movimiento, no desde el *qué* del movimiento, sino desde el *cómo*.

In other words, they have to do not only with the *what* of movement, i.e., what is moving and from what specific bodily source it is initiated -- for example, whether in a leg lift, the movement is initiated from the knee, the ankle, or the hip joint -- but with the *how* of movement, i.e., the qualitative nature of the lift.²⁴⁹

Ahora bien, ¿el ritmo es parte de la descripción del movimiento? Ya que no es necesaria la música para que un danzante dance, debido a que, puede hacerlo sin música y aun así hacerlo con ritmo. ¿Cómo entender el ritmo fenomenológicamente desde la perspectiva de Sheets-Johnstone? Y, sobre todo, ¿cómo podríamos concebir la relación de las kinestesis con el ritmo?

3.1 Ritmo kinestésico

Para empezar, es indiscutible que el ritmo forma parte del fenómeno de la danza, porque la danza al ser movimiento, es movimiento rítmico. Pero la propuesta de Sheets-Johnstone es que no es un elemento más de la danza, sino que es inherente a las kinestesis, por tal motivo menciona lo siguiente:

²⁴⁹ “En otras palabras, tienen que ver no sólo con el *qué* del movimiento, es decir, qué se mueve y desde qué fuente corporal específica se inicia; por ejemplo, si en un levantamiento de piernas el movimiento se inicia desde la rodilla, el tobillo o la articulación de la cadera, sino con el *cómo* del movimiento, es decir, la naturaleza cualitativa del levantamiento.” Sheets-Johnstone, “Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers”, p. 11.

The rhythm is regularly invoked as an integral element of dance, if not its defining feature. Why would this be if not for the fact that rhythm is inherent in the movement of living bodies and inherent in their kinetic ways of going about making a living for themselves, including their ways of making sound, as in the stridulations of crickets and the articulatory gestures that give rise to the prosodic elements of human speech?²⁵⁰

El ritmo es inherente al movimiento de los cuerpos vivos, inherente a las formas cinéticas. El ritmo está integrado en la vida animada, por lo cual, no sólo es propio de la danza sino de cualquier fenómeno cinético, kinestésico. Por ejemplo,

Cuando Schelling habla del ritmo lo hace en relación con la pintura, dice que en la plástica de la pintura y en la arquitectura hay ritmo, el de la música. Ciertamente el ritmo no es exclusivo de la danza, pero él dice que es la música la incitante o excitante, sin embargo, el ritmo primario, originario, es el ritmo del corazón y el de la respiración. El ritmo está en el cuerpo. La respiración marca el ritmo encarnado en el origen de las primeras danzas de la humanidad (pp.454-456).²⁵¹

La respiración y el latido del corazón para Schelling es el ritmo originario perteneciente al cuerpo y, se recurre a este autor porque ejemplifica lo que Maxine Sheets-Johnstone está argumentando sobre el ritmo como inherente al movimiento de los cuerpos vivos. No obstante, si inherente el ritmo a lo kinestésico este elemento no sería exclusivo en el danzar.

Later, in the process of trying to define dance, he states, "[I]t is almost impossible to define the dance more narrowly than as 'rhythmic motion,'" even though such a definition "does not

²⁵⁰ El ritmo se invoca regularmente como elemento integrante de la danza, si no como su característica definitoria. ¿Por qué habría de ser así si no fuera porque el ritmo es inherente al movimiento de los cuerpos vivos e inherente a sus formas cinéticas de ganarse la vida, incluidas sus formas de producir sonido, como en las estridulaciones de los grillos y los gestos articulatorios que dan lugar a los elementos prosódicos del habla humana? El hombre siempre ha existido. Sheets-Johnstone, "Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers", p. 14.

²⁵¹ Delgado Ramírez, Edith Adriana. "Algunas omisiones de la danza en la historia y en la filosofía" Revista de estudios interdisciplinarios del Arte, Diseño y Cultura. No. 6, Año 2, Julio-octubre 2022 Mujeres en el Arte y el Diseño, Tomo III., p. 47.

exclude other rhythmic movements, such as running, rowing, turning a handle, working a treadle." In recognition of these other rhythmic movements, he settles for what he calls a "negative [definitional] approach": dance is "all rhythmical motion not related to the work motif."²⁵²

El ritmo kinestésico no excluye a otros movimientos como remar o correr y al final Havelock Ellis termina definiendo la danza, sí, como movimiento rítmico, pero no relacionado con un motivo de trabajo²⁵³ por ejemplo, en el caso de la respiración el motivo de trabajo es mantener el funcionamiento del cuerpo. Escribe Mary Wigman²⁵⁴:

[D]ancing is a simple rhythmic swinging, or ebb and flow," writes Mary Wigman, "in which even the minutest gesture is part of this flow, and which is carried along the unending tide of movement."²⁵⁵

El balanceo rítmico o flujo que hace a la danza ser danza, ¿cómo se distingue de otros ritmos kinestésicos -como respirar o caminar- los cuales también son flujos de movimientos? Si bien, para Sheets-Johnstone el ritmo es el aspecto cualitativo de todo movimiento, menciona que hay que distinguir entre los fenómenos cinéticos

²⁵² "Más adelante, en el proceso de intentar definir la danza, afirma: "[E]s casi imposible definir la danza de forma más estricta que como 'movimiento rítmico'", aunque tal definición "no excluye otros movimientos rítmicos, como correr, remar, girar una manivela, trabajar con un pedal". En reconocimiento de estos otros movimientos rítmicos, se conforma con lo que denomina un "enfoque [de definición] negativo": la danza es "todo movimiento rítmico no relacionado con el motivo de trabajo". Sheets-Johnstone, "Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers", p. 13.

²⁵³ Este autor analiza la danza desde el enfoque filogenético, menciona que la danza se distingue de esos otros movimientos rítmicos debido a que no es un movimiento relacionado con motivo de trabajo. "Later, in the process of trying to define dance, he states, "[I]t is almost impossible to define the dance more narrowly than as 'rhythmic motion,'" even though such a definition "does not exclude other rhythmic movements, such as running, rowing, turning a handle, working a treadle." In recognition of these other rhythmic movements, he settles for what he calls a "negative [definitional] approach": dance is "all rhythmical motion not related to the work motif." Ellis, "The Art of Dancing," (1976) p. 13. Citado por Sheets-Johnstone, Cf. "Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers", p. 13.

²⁵⁴ Bailarina alemana, conocida por ser precursora de la danza expresionista.

²⁵⁵ Ibidem. [D]anzar es un simple balanceo rítmico, o flujo y reflujo", escribe Mary Wigman, "en el que hasta el más mínimo gesto forma parte de este flujo, y que es arrastrado por la marea interminable del movimiento.

voluntarios -en los cuales estaría la danza- y los fenómenos cinéticos involuntarios -como respirar- (aunque también podría entrar dentro de los primeros si se recurre a cierta respiración consciente para fines diversos) y es especialmente puesto en atención -el ritmo- en la danza, de forma natural, porque la danza es movimiento de inicio a fin.

In dance, rhythm calls attention to itself naturally, because it is part of the directly experienced kinetic dynamics that constitutes dance. While it is a qualitative aspect of all animate movement, it comes prominently to the fore in elemental ways in dance because a dance is movement from beginning to end²⁵⁶

Ahora bien, sabiendo que el ritmo es inherentemente a las kinestesis porque es un aspecto cualitativo de las mismas y que las cualidades (antes descritas) propuestas en la filosofía de Sheets-Johnstones, -son cuatro: lineales, amplitudinales, tensionales y proyectivas- cabe precisar que el ritmo kinestésico en la danza contiene esas dos últimas cualidades, es decir, las tensionales y las proyectivas, ya que, el ritmo de los movimientos se ve influido cualitativamente por la intensidad o el grado de fuerza del movimiento²⁵⁷, ya de manera consciente o no tal como en el movimiento rítmico de la respiración o de la danza misma. Pero, ¿cómo entender el ritmo kinestésico -desde una perspectiva fenomenológica- en el fenómeno de la danza?

It is therefore readily apparent that although rhythmic structure is inherent in movement, it is inherent in movement qua movement. It is not an immediately intuited phenomenon, but a phenomenon which demands reflection in order to be known. That rhythm in dance derives from reflective knowledge about movement is immediately apparent in the fact that the

²⁵⁶ “En la danza, el ritmo llama la atención de forma natural, porque forma parte de la dinámica cinética directamente experimentada que constituye la danza. Aunque es un aspecto cualitativo de todo movimiento animado, en la danza destaca de forma elemental porque la danza es movimiento de principio a fin. El hombre siempre lo ha sido.” Ibid., p. 14.

²⁵⁷ El ritmo para Sheets es inherente a las cualidades tensionales y proyectivas. Cf. Sheets-Johnstone, “Man Has Always Danced: Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers”, p. 14.

moment rhythm is pre-reflectively experienced, it ceases to exist for us: phenomenologically, there is no longer an awareness of duration, tempo, or stress apart from the dynamic flow of force itself.²⁵⁸

El ritmo se experimenta pre reflexivamente -tal como en el caso de la respiración y de los latidos del corazón, son intuitos, sentidos, (dentro del dominio pre reflexivo). Sin embargo, en la danza el ritmo deriva del conocimiento reflexivo del movimiento -que es pre reflexivamente experimentado- pero, porque no habría conciencia de la duración, del tempo, del flujo dinámico de la fuerza. Es así que, dentro del fenómeno de la danza es necesaria la descripción fenomenológica del ritmo como elemento inherente a las kinestesis.

3.1.2 Memoria kinestésica

En el mismo sentido que el ritmo, la memoria es inherente a las kinestesis por el sentido originario y primordial de las formas animadas y, tomando como base principal el artículo "Kinesthetic Memory"²⁵⁹ de Maxine Sheets-Johnstone se pretende exponer la naturaleza de la memoria kinestésica con base en dos dimensiones: por un lado, la constructiva que corresponde a la propuesta del neuropsicólogo Luria²⁶⁰, con relación a las melodías cinéticas (que muy al estilo

²⁵⁸ "Así pues, resulta evidente que, aunque la estructura rítmica es inherente al movimiento, es inherente al movimiento en cuanto movimiento. No es un fenómeno inmediatamente intuitivo, sino un fenómeno que exige reflexión para ser conocido. Que el ritmo en la danza deriva del conocimiento reflexivo sobre el movimiento es inmediatamente evidente en el hecho de que en el momento en que el ritmo se experimenta prerreflexivamente, deja de existir para nosotros: fenomenológicamente, ya no hay conciencia de duración, tempo o tensión aparte del propio flujo dinámico de la fuerza." *Ph of D.*, p. 127.

²⁵⁹ Sheets-Johnstone, Maxine, "Kinesthetic Memory" *Theoria et Historia Scientiarum*, VOL. VII, N° 1 Ed. Nicolas Copernicus University 2003.

²⁶⁰ "Russian neuropsychologist Aleksandr Romanovich Luria is regarded "a founding father of neuropsychology" (Goldberg 1990), lauded for his insights and meticulous clinical research (e.g., Teuber 1966, 1980; Pribram 1966, 1980)" Cf. Sheets-Johnstone, "Kinesthetic Memory" p. 69.

merleauPontiano, analiza científicamente el caso de las patologías²⁶¹); por otro lado, la dimensión crítica desde la perspectiva de Sheets-Johnstone de la realidad de la dinámica cinética, que específicamente es la crítica a las nociones merleauPontianas de la “intencionalidad motriz” y el “esquema corporal”.

Teniendo en cuenta esto y siguiendo dos de los aspectos descritos en el apartado anterior, sobre el recurso a ejemplos de la vida cotidiana, y sobre la distinción entre fenómenos cinéticos voluntarios²⁶² (y los no voluntarios), el neuropsicólogo Luria recurre al ejemplo de la escritura para introducir el tema de la memoria como inherente a la dinámica cinética kinestésica:

(...) Writing depends on memorizing the graphic form of every letter. It takes place through a chain of isolated motor impulses, each of which is responsible for the performance of only one element of the graphic structure; with practice, this structure of the process is radically altered and writing is converted into a single ‘kinetic melody,’ no longer requiring the memorizing of the visual form of each isolated letter or individual motor impulses for making every stroke (Luria 1973, p. 32).²⁶³

La memorización de la grafía de cada letra permite que podamos escribir, y tiene lugar no a nivel mental en tanto retención de la información de las letras, sino, más bien, responde a la memoria de los movimientos motores que se realizan al escribir y no se requiere como lo menciona Luria de la memorización visual de cada letra,

²⁶¹ Cabría mencionar que el proceder de Sheets-Johnstone es de recurso indispensable a Husserl, pero una postura crítica a Merleau-Ponty, no obstante, sigue el mismo procedimiento que Merleau-Ponty en la *Fenomenología de la percepción* al recurrir a la ciencia (a la psicología) a casos clínicos como el de Scheinder de la patología a lo normal. Sin embargo, aunque el proceder pueda ser el mismo, la finalidad es distinta, ya que, lo que busca Sheets-Johnstone es defender su teoría, basándose en la experiencia misma, en el fenómeno cinético-kinestésico ontogenético y filogenético. Para ello recurre a los análisis clínicos de Luria de los movimientos patológicos.

²⁶² Nota p. 9: “What the textbook names as voluntary aspects of movement - “speed, force, range, and direction” - are created qualities of self-movement; measurements of these aspects constitute third- person assessments” Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” p. 69.

²⁶³ La escritura depende de la memorización de la forma gráfica de cada letra. Tiene lugar a través de una cadena de impulsos motores aislados, cada uno de los cuales es responsable de la ejecución de un solo elemento de la estructura gráfica; con la práctica, esta estructura del proceso se altera radicalmente y la escritura se convierte en una única “melodía cinética”, que ya no requiere la memorización de la forma visual de cada letra aislada ni impulsos motores individuales para realizar cada trazo (Luria 1973, p. 32). Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” p. 70.

sino que, la serie de impulsos motores individuales son los que hacen “la melodía cinética”. El ejemplo es lo bastante sencillo como para comprender las implicaciones del movimiento no en tanto mecanizado, sino en tanto memorizado, para convertirse precisamente en una “melodía cinética”. Ahora bien, el escribir entra dentro de los fenómenos voluntarios los cuales deben constar, para el neurólogo Luria, de una serie de condiciones fundamentales:

Voluntary movement is a “complex functional system: on the basis of four fundamental conditions: (1) "kinaesthetic afferentation"2. a system of "spatial coordinates" centered on “the visual and vestibular systems and the system of cutaneous kinaesthetic sensation (3) a “chain of consecutive movements, each element of which must be denervated after its completion so as to allow the next element to take its place,” and (4) a “motor task” which at more complex levels of conscious action “are dictated by intentions” (ibid., pp. 35-37)²⁶⁴

La primera condición es el aferente kinestésico, la segunda en cambio es el sistema de coordenadas espaciales conformado a su vez, por el sistema visual, vestibular y táctil. La tercera condición de los movimientos voluntarios es propiamente la serie de movimientos consecutivos que inician y terminan, justo así, sucesivamente. Y, por último, la “tarea motriz” es decir, que el movimiento está dictado por intenciones. Esto es esencialmente importante porque con el desarrollo de habilidades motoras, con los impulsos motrices, y la intencionalidad, se crean combinaciones que sintetizan las estructuras kinestésicas integrales -o bien, “las melodías cinéticas”- y tales estructuras son debido a la memoria kinestésica. Por ello escribir son resonancias corporales, más que acontecimientos cerebrales.²⁶⁵

²⁶⁴ El movimiento voluntario es un "sistema funcional complejo: sobre la base de cuatro condiciones fundamentales: (1) una "aferentación cinestésica un sistema de "coordenadas espaciales" centrado en "los sistemas visual y vestibular y el sistema de sensación cinestésica cutánea (3) una ""cadena de movimientos consecutivos, cada uno de cuyos elementos debe ser desnervado tras su finalización para permitir que el siguiente ocupe su lugar", y (4) una "tarea motora" que, en niveles más complejos de acción consciente, "está dictada por intenciones" (ibid., pp. 35-37) Ibídem.

²⁶⁵ “They are “integral kinaesthetic structures” (Luria 1973, p. 176) kinetic melodies are inscribed in the body. (...) Are thus essentially, i.e., in a living, experiential sense, not brain events but corporeally resonant ones. Son "estructuras cinestésicas integrales" (Luria 1973, p. 176) y, por tanto, esencialmente, es decir, en un sentido vivo y experimental, no son acontecimientos cerebrales, sino

Y, además, “las melodías cinéticas” del neuropsicólogo de Luria, se podrían asemejar (como lo hace Sheets-Johnstone) con el “Yo puedo” husserliano²⁶⁶ porque son patrones dinámicos de movimiento que constituyen el repertorio amplio del “yo puedo”, en tanto sus complejidades kinestésicas ya se trate de escribir, de hablar, y de un largo y visto etcétera. En palabras de la autora:

Kinetic melodies that are inscribed in our bodies are dynamic patterns of movement. They constitute that basic, vast, and potentially ever-expandable repertoire of “I cans” (Husserl 1970, 1973, 1980, 1989) permeating human life: walking, speaking, reaching, hugging, throwing, carrying, opening, closing, brushing, running, wiping, leaping, pulling, pushing.²⁶⁷

En ese largo etcétera por la amplia gama del “Yo puedo” o de las “melodías cinéticas” -basados en la experiencia- la complejidad secuencial no sólo es, se reitera, con respecto a ejemplos cotidianos como escribir, sino también con respecto a la danza misma²⁶⁸. Sin embargo, la crítica de Sheets-Johnstone es que, si bien, el neurólogo Luria reconoce las melodías cinéticas como estructuras o patrones propiamente kinestésicas reconocidas mediante la memoria kinestésica no son sólo perceptibles como aspectos del comportamiento, sino como estructuras dinámicas del movimiento,

The dynamics are not only behaviorally observable; they are internal to the self-moving body creating them and thereby potentially the basis of kinesthetic memory. In effect, through self-

corporales esencialmente, es decir, en un sentido vivo y experimental, no son acontecimientos cerebrales, sino corporalmente resonantes, en la carne.” Ibid., 71

²⁶⁶ Sobre el “Yo puedo” revisar el apartado 2.2 de esta investigación.

²⁶⁷ “Las melodías cinéticas inscritas en nuestros cuerpos son patrones dinámicos de movimiento. Constituyen ese repertorio básico, vasto y potencialmente cada vez más amplio de “yo-puedo” (Husserl 1970, 1973, 1980, 1989) que impregna la vida humana: caminar, hablar, alcanzar, abrazar, lanzar, transportar, abrir, cerrar, cepillar, correr, limpiar, saltar, tirar, empujar.” Sheets-Johnstone, Maxine, “Kinesthetic Memory” p. 71.

²⁶⁸ “Its sequential complexity and intricacy are similarly virtually limitless, not only with respect to everyday “I cans” such as writing and tying knots, for example, but with respect to dancing.” Traducido: “Su complejidad secuencial y su complejidad son prácticamente ilimitadas, no sólo con respecto a los “yo puedo” cotidianos, como escribir o hacer nudos, por ejemplo, sino también con respecto a la danza.” Cf. Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” p. 73.

movement, there is always potentially a form to remember, a form not of sensations as such, but of a movement dynamic.²⁶⁹

Sin el afán de reiterar toda la descripción fenomenológica del movimiento en Sheets-Johnstone es necesario regresar sobre este aspecto por la relevancia en la construcción de su filosofía. No obstante, con la finalidad de agregar otro punto dentro de la discusión de la memoria kinestésica aparte de la “melodía cinética” es el respectivo a la vida animada, la adultez y el aprendizaje.

Animation is of the nature of life. Being animate beings, we move, and in moving articulate a kinetic dynamic. We do so as adults in virtue of kinesthetic memory, and, to begin with, in virtue of our having learned our bodies and learned to move ourselves (Sheets-Johnstone 1999).²⁷⁰

La perspectiva de Sheets-Johnstone es que mediante la memoria kinestésica los adultos ya han aprendido las dinámicas cinéticas que como seres animados realizan, por ejemplo, manejar, caminar, correr, escribir, etcétera. Es el aprendizaje del cómo movernos el que brinda la base de la memoria kinestésica.

Ahora bien, desarrollamos la dinámica cinética al movernos mediante *patrones y repeticiones*, así pues, tal dinámica es la esencia de la memoria kinestésica.²⁷¹ Para sustentar tal cuestión es menester recurrir a Husserl respecto a las *retenciones y protenciones* las cuales forman la dinámica cinética única y familiar (como danzar) en palabras de la autora:

²⁶⁹ Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” p. 73.

²⁷⁰ “La animación pertenece a la naturaleza de la vida. Al ser seres animados, nos movemos, y al movernos articulamos una dinámica cinética. Lo hacemos como adultos en virtud de la memoria kinestésica y, para empezar, en virtud de que hemos aprendido nuestros cuerpos y hemos aprendido a movernos (Sheets-Johnstone 1999). Ibid., 73-74.

²⁷¹ Ibidem.

A coordinated series of movements whose dynamics are engrained in kinesthetic memory is run off and recognized kinesthetically. As it runs off, it is unified by retentions and protentions (Husserl 1964) until the series and its familiar and unique dynamics come to an end.²⁷²

Se podría recurrir a los movimientos que se realizan de manera “automática” porque son, en efecto, realizados por la memoria kinestésica como manejar en el que el sujeto reconoce una dinámica cinética familiar y ejecuta (al meter velocidades, al frenar, al cambiar de carril, etc.) las melodías cinéticas, o mejor, el “Yo puedo” unifica retenciones y prolongaciones como sean necesarias en tanto ese trasfondo necesario en una matiz de posibilidades que va de la consciencia marginal a la consciencia plena.

In short, our tactile-kinesthetic body is always present, and present along a gamut of possible awarenesses from marginal to maximal. Any time we wish to pay closer attention to it, there it is.²⁷³

Así que, la memoria kinestésica es lo familiar de un movimiento o una serie de movimientos, posibles por la dinámica de los mismos, pero aún falta por mencionar al tema de la memoria la dimensión crítica la cual es los conceptos de Merleau-Ponty sobre el esquema corporal y la intencionalidad motriz.

Las habilidades motrices no son propiamente “fenómenos motores” para la autora, más bien, las habilidades son cinéticas, lo cinético no se reduce a un mero motor operativo, porque esto implica una perspectiva reduccionista, es más el término motor no se empata con la descripción fenomenológica, responde a una visión meramente objetivista y mecanicista. La autora menciona que,

²⁷² Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” p. 75.

²⁷³ Ibidem.

The term motor is no match for this experientially-descriptive language. The term, after all, names a mechanical device, a man-made machine, and is not a term whose genesis lies in observations of living organisms.²⁷⁴

Además, dentro del mundo científico actual en el que se recurre a esos términos de lo “motor”, la comprensión del movimiento no se reconoce y menos la dimensión cualitativa, por supuesto, aún menos la experiencia del movimiento y resulta un estudio del mero comportamiento, acción y mecanicismo que no propone un resultado satisfactorio de la naturaleza experiencial y no permite considerar siquiera el tema de la memoria kinestésica.

The ‘motor’ of “motor intentionality” is, in other words, hidden from view, as in classical science, located in “autonomous” and “anonymous” “functions” (ibid., e.g., pp. 84, 86, 160) or equivalently, inheres in a “prepersonal I who provides the basis for the phenomenon of movement” (ibid., p. 276, note 1).²⁷⁵

Por supuesto, tampoco se considera la cuestión de la experiencia como experiencia en primera persona y, por lo tanto, se trataría de un “yo pre-personal” como menciona la autora. De igual manera, el tema del hábito se reduce a un “conocimiento del cuerpo”, pero se trata por excelencia de un cuerpo adulto sin historia,

Merleau-Ponty’s habit body is not only without kinesthesia but is also preeminently an adult body without a history, a body that thereby rings false neurologically as well as existentially. In both a neurological and existential sense, kinesthesia and kinesthetic memory are essential

²⁷⁴ “El término “motor” no está a la altura de este lenguaje descriptivo basado en la experiencia. El término, después de todo, nombra un dispositivo mecánico, una máquina hecha por el hombre, y no es un término cuya génesis se encuentra en las observaciones de los organismos vivos.” Sheets-Johnstone, Maxine, “Kinesthetic Memory” p. 78.

²⁷⁵ “El “motor” de la “intencionalidad motriz” está, en otras palabras, oculto a la vista, como en la ciencia clásica, situado en “funciones” “autónomas” y “anónimas” (ibid., p. ej., pp. 84, 86, 160) o, equivalentemente, inherente a un “yo *prepersonal* que proporciona la base para el fenómeno del movimiento” (ibid., p. 276, nota 1).” Ibid., 79.

to progressive developmental achievements and capacities, and to the formation of habits on the basis of those achievements and capacities.²⁷⁶

Para Sheets-Johnstone es necesario considerar la compleja naturaleza de la infancia porque corresponde a la historia del desarrollo cinético para alcanzar los hábitos del adulto de los que habla, por ejemplo, Merleau-Ponty²⁷⁷. En este mismo sentido, la crítica se dirige incluso a la propuesta de Gallagher sobre “body image” y “body schema”; en relación con el primer concepto se opone a la definición de “un compendio de nuestra experiencia corporal” y respecto al esquema corporal no está de acuerdo en denominarlo en términos de espacio, como una “espacialidad de situación” justo, a la manera merleauPontiana²⁷⁸. En todo caso, ¿cuál es el vínculo con la memoria kinestésica? Para la autora, la memoria kinestésica es sustituida (para Merleau-Ponty) por la imagen corporal cuya dinámica consiste en el mero hecho de que el cuerpo se mueve, autónomo, pre personal, reducido a la espacialidad situacional, pero el movimiento crea su propio espacio, y no sólo es mera espacialidad de situación.

If movement did not create its own space, time, and force, there would be no such thing as habit: no specific kinetic dynamic would exist to repeat, to practice, to learn. Equally, there would be nothing to remember, hence, no kinesthetic memory.²⁷⁹

²⁷⁶ “El cuerpo del hábito de Merleau-Ponty no sólo carece de cinestesia, sino que también es, por excelencia, un cuerpo adulto sin historia, un cuerpo que, por tanto, suena falso tanto neurológica como existencialmente. Tanto en un sentido neurológico como existencial, la cinestesia y la memoria cinestésica son esenciales para los logros y capacidades del desarrollo progresivo, y para la formación de hábitos sobre la base de esos logros y capacidades.” Sheets-Johnstone, Maxine, “Kinesthetic Memory” p. 81.

²⁷⁷ Adultist views of oneself in the world, perhaps particularly ontologically-oriented “phenomenological” views, ignore the complex nature of infancy and its intricate developmental history, a history without which one could not attain adult habits, let alone adultist views of oneself in the world. One could cite Heidegger as well. Traducción: “Las visiones adultistas de uno mismo en el mundo, quizás en particular las visiones “fenomenológicas” de orientación ontológica, ignoran la compleja naturaleza de la infancia y su intrincada historia de desarrollo, una historia sin la cual no se podrían alcanzar los hábitos adultos, y mucho menos las visiones adultistas de uno mismo en el mundo. También se podría citar a Heidegger.” Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” Nota 8, p. 81.

²⁷⁸ Ibidem, p. 82.

²⁷⁹ “Si el movimiento no creara su propio espacio, tiempo y fuerza, no existiría el hábito: no habría una dinámica cinética específica que repetir, practicar y aprender. Del mismo modo, no habría nada

Por esta razón la memoria kinestésica no es un sistema de sensaciones recordadas sino una dinámica espacio-temporal-energética. Y para concluir con este tema crítico pero propositivo de Maxine Sheets Johnstone, la siguiente es una pregunta abierta de la autora que confronta el camino de la ciencia sobre este tema, y, sobre todo, lo sitúa en particular con el fenómeno de la danza.

If the purpose is to understand everyday self-movement, why not start with a magnification of such movement rather than with its diminishment? Why, for example, not begin with dance, and ask whether motor theories, body schemas, and body images are up to the task of explaining how such intricate and complicated ongoing movement is learned and remembered.²⁸⁰

3.2 Del cuerpo expresivo como posibilidad de empatía en la danza

En este apartado se busca correlacionar a la autora principal -Sheets-Johnstone- con otras filósofas -como Mónica Alarcón²⁸¹- para proponer el vínculo de la expresividad a la empatía en la danza a partir de la noción simple y general de esta última, pero dentro de la complejidad propiamente fenomenológica de la cuestión. Sabiendo esto, primero se abordará la propuesta de la filósofa estadounidense en torno a la expresividad la cual desarrolla en *Phenomenology of Dance*. Bien, señala que hay tres premisas básicas si se busca definir la danza: arte, expresividad y la valoración,

que recordar, por lo tanto, no habría memoria cinestésica” Sheets-Johnstone, “Kinesthetic Memory” p. 88.

²⁸⁰ Si el propósito es comprender el movimiento cotidiano de uno mismo, ¿por qué no empezar con una ampliación de dicho movimiento en lugar de con su disminución? ¿Por qué, por ejemplo, no empezar con la danza y preguntarse si las teorías motoras, los esquemas corporales y las imágenes del cuerpo están a la altura de la tarea de explicar cómo se aprende y se recuerda un movimiento continuo tan intrincado y complicado? Sheets-Johnstone, Maxine, “Kinesthetic Memory” p. 89

²⁸¹ Mónica Elizabeth Alarcón Dávila, fue investigadora y profesora de la Universidad de Antioquia. Dentro de sus artículos publicados se destacan “Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” y La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza.

A discussion of dance will often include three basic assumptions:(1) everyone accepts dance as an art form, (2) everyone accepts dance as being expressive, and expressive of something, and (3) everyone is agreed as to how these terms and variations of them qualify dance. On the basis of these assumptions, people may speak of the aesthetic or expressive nature of dance without ever describing what they mean by “aesthetic” or “expressive.” They might begin by saying, “Dance is an aesthetic activity which” or “Dance is an expressive activity which,” and go on from there to describe dance. Since there is obviously something in dance which makes it aesthetic and expressive, we are thus led back to the original question, “What is dance?” Any complete answer to that question will necessarily include some elaboration of dance as an expressive form and, specifically, as an expressive art form.²⁸²

Es decir, si se busca definir a la danza se hará mención inevitablemente a la forma expresiva que es, aunque definir esa expresividad propia de este arte, es lo complejo porque ¿en qué sentido es expresiva? Para responder esto, primero hay que reflexionar sobre la naturaleza simbólica de la danza, y esto lo propone Sheets-Johnstone con base en los argumentos de la filósofa Susanne Langer²⁸³

To explicate fully the nature of expression in dance we must clarify the nature of dance as symbol beyond the necessary “logical congruity of forms,” which Mrs. Langer has specified and which we have described, in relation both to the body itself and to body movement. We must look at the symbol of dance itself, determine what it is, and what is the foundation of its being.²⁸⁴

²⁸² “Un debate sobre danza suele incluir tres premisas básicas: (1) todo el mundo acepta que la danza es una forma de arte, (2) todo el mundo acepta que la danza es expresiva y que expresa algo, y (3) todo el mundo está de acuerdo en cómo estos términos y sus variaciones califican a la danza. Sobre la base de estos supuestos, la gente puede hablar de la naturaleza estética o expresiva de la danza sin describir nunca lo que entienden por “estética” o “expresiva”. Pueden empezar diciendo: “La danza es una actividad estética que...” o “La danza es una actividad expresiva que...”. ” o “La danza es una actividad expresiva que ... y a partir de ahí describir la danza. Como es obvio que hay algo en la danza que la hace estética y expresiva, volvemos a la pregunta original: “¿Qué es la danza?”. Cualquier respuesta completa a esa pregunta incluirá necesariamente alguna elaboración de la danza como forma expresiva y, específicamente, como forma artística expresiva.” *Ph of D.*, p. 62.

²⁸³ Filósofa estadounidense fuertemente influida por la filosofía de Cassirer. La idea de “El arte como símbolo” se encuentra en su obra *Feeling and Form*.

²⁸⁴ Para explicar plenamente la naturaleza de la expresión en la danza debemos aclarar la naturaleza de la danza como símbolo más allá de la necesaria “congruencia lógica de las formas”, que la Sra. Langer ha especificado y que nosotros hemos descrito, en relación tanto con el propio cuerpo como

Si la danza es un símbolo por ser más que un mero fenómeno cinético kinestésico (dicho valor kinestésico es debido a los patrones de movimiento: memoria kinestésica y a las cualidades del movimiento: estructuras dinámicas) es propiamente, la danza, la forma simbólica expresiva del sentimiento humano. Un fenómeno expresivo puro. En palabras de Sheets-Johnstone:

Because the form is symbolically expressive of human feeling, the import of the dance is an expressive meaning which pertains to or relates to feelings, such as the pure phenomenon of anguish, love, or fear.²⁸⁵

El fenómeno puro -ya sea del amor, de la angustia o del miedo- es lo que expresa la danza en tanto puro, en tanto inherente a la misma. Ahora bien, para Sheets-Johnstone, la experiencia en tercera persona de la forma pura del sentimiento humano que expresa la danza, no se debe a la empatía porque eso implicaría una resolución de alguna teoría psicológica en la que determina la expresión como interpretación.²⁸⁶

Where the "meaning" or the world is still taken as that of pure expression, every phenomenon discloses a definite "character," which is not merely deduced or inferred from it but which belongs to it immediately. It is in itself gloomy or joyful, agitating or soothing, pacifying or terrifying. These determinations are expressive values and factors adhering to the phenomena themselves; they are not merely derived from them indirectly by way of the subjects which we regard as standing behind the phenomenon. It is a misunderstanding of the phenomena of pure expression when a certain psychological theory makes them originate in a secondary act of interpretation and declares them to be products of "empathy."²⁸⁷

con el movimiento corporal. Debemos examinar el símbolo de la danza en sí mismo, determinar qué es y cuál es el fundamento de su ser. *Ph of D.*, p. 63

²⁸⁵ "Dado que la forma es simbólicamente expresiva del sentimiento humano, el significado de la danza es un significado expresivo que pertenece o se relaciona con los sentimientos, como el puro fenómeno de la angustia, el amor o el miedo." *Ibidem*, p. 66.

²⁸⁶ Sheets-Johnstone retoma a Cassirer para fundamentar que los valores expresivos están adheridos a los fenómenos, la interpretación del sujeto es un acto secundario. Cf. *Ph of D.*, p. 64-68.

²⁸⁷ Cuando el "sentido" o el mundo se toma todavía como expresión pura, cada fenómeno revela un "carácter" definido que no se deduce o infiere simplemente de él, sino que le pertenece inmediatamente. Es en sí mismo sombrío o alegre, agitador o tranquilizador, pacificador o aterrador.

Y esto lo argumenta bajo la premisa de que la forma pura de la expresividad -ya se trate de alegría, tristeza, melancolía o lo que busque expresar la danza- no la sienten los espectadores -tales no se sienten alegres o tristes- porque justamente la danza es un símbolo puro de las expresiones humanas y enfatiza en que la audiencia no interpreta la danza en términos de los sentimientos que puede provocarnos.

What this means is that the sheer form of dance, as pure expression, is in and of itself gloomy or joyful, agitating or soothing, and so forth. It means that we, as audience, do not feel gloomy, joyful, or whatever. We do not interpret the dance on the stage in terms of feelings it might evoke in us and then confer upon the dance that meaning. We do not feel tensions and strains and interpret these as representing a certain feeling quality to be attributed to the dance.²⁸⁸

Sin embargo, ¿acaso la danza, al ser expresiva, sólo transmite la forma pura simbólica de la expresión? ¿cómo se vincula el auto movimiento del danzante con el movimiento percibido de la audiencia, o bien del espectador? ¿La empatía es un elemento faltante dentro de la propuesta de Sheets-Johnstone y justamente no sólo es un elemento de una teoría psicológica? Para Mónica Alarcón la empatía, es definida de diferentes maneras dependiendo de la corriente filosófica o tendencia del autor. En lenguaje coloquial se entiende por empatía la capacidad de ponerse en el lugar de otro o incluso, en algunos casos, de sentir lo que el otro siente.²⁸⁹ Y

Estas determinaciones son valores y factores expresivos adheridos a los fenómenos mismos; no se derivan simplemente de ellos indirectamente a través de los sujetos que consideramos que están detrás del fenómeno. Se trata de una mala comprensión de los fenómenos de pura expresión cuando una determinada teoría psicológica hace que se originen en un acto secundario de interpretación y los declara productos de la “empatía”. Ernst Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*, trans. Ralph Manheim (New Haven, CT: Yale University Press, 1953), vol. 3, p. 93. Citado en *Ph of D.*, p. 66.

²⁸⁸ Lo que esto significa es que la pura forma de danza, como expresión pura, es en sí misma sombría o alegre, agitadora o tranquilizadora, etc. Significa que nosotros, como público, no nos sentimos sombríos, alegres o lo que sea. No interpretamos la danza en el escenario en términos de los sentimientos que podría evocarnos y luego conferimos a la danza ese significado. No sentimos tensiones ni tensiones y las interpretamos como si representaran una cierta cualidad de sentimiento que debe atribuirse a la danza. *Ph of D.*, p 66.

²⁸⁹ Alarcón Dávila, “Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen VI (Actas del VII Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú 2019 - pp. 133-149.

situando la empatía dentro del enfoque fenomenológico, es una forma de intencionalidad compleja y *sui generis* que no se agota en un acto espontáneo, instintivo, sino que también requiere un acto cognoscitivo.²⁹⁰

3.2.1 Empatía kinestésica

Mónica Alarcón en su artículo “Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” plantea la conexión interdisciplinaria -de los distintos campos que menciona en el título de su artículo- mediante el término “empatía” y, sobre todo, “empatía kinestésica”. Sin embargo, también muestra las discrepancias de los diferentes autores que tratan las kinestesias considerando a la propia Sheets-Jhonstone o al mismo Husserl. Pero lo que interesa en este apartado es mostrar la empatía como un rasgo primordial en el fenómeno de la danza que permite la interrelación entre la experiencia en primera persona -danzante- con la experiencia del otro -el espectador-, ampliando así, el panorama del principal marco teórico de esta investigación.

Mónica Alarcón en el artículo mencionado, expone que hay dos teorías dominantes acerca de la empatía: la primera es “*Theory-theory*”, la cual explica la capacidad de “entender a otra persona” (*Mind Reading*) apelando a la existencia de conceptos preexistentes en la mente que permiten explicar y predecir la conducta de otras personas. Y la segunda, *Simulation Theory*, explica la capacidad de entender a otras personas apelando a la facultad de poder tomar su perspectiva y representarse sus estados internos en la medida en que se relacionan con estados internos propios, conocidos y familiares. Esta última, con el descubrimiento de las neuronas espejo, ha sido reforzada notoriamente²⁹¹ e igualmente, esta es la que

²⁹⁰ Ibídem p. 136.

²⁹¹ Cf. Alarcón Dávila, “Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen VI (Actas del VII Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú 2019 - pp. 133-149.

resulta más cercana a los planteamientos propuestos por la fenomenología y se verá más adelante por qué y en qué sentido es así, si bien hay una evidente discrepancia en la fundamentación epistemológica entre los dos. Aunque de forma inicial cabe acercarse a la aproximación general de lo que se entiende por empatía, a la noción simple y común, en palabras de Alarcón Dávila: “se podría decir que lo único que todas estas interpretaciones tienen en común es que se entiende empatía como una abertura o relación hacia el otro”²⁹², es decir, es un rasgo que interpela al reconocimiento del otro. Y aunque, recientemente existe un *Empathy Boom*²⁹³ que significa que muchos autores y muchas líneas del conocimiento están investigando sobre este fenómeno en particular, y que lo están definiendo de muchas maneras posibles, es importante recalcar de inicio que la empatía es la abertura hacia lo otro -en tanto reconocimiento-.

Ahora bien, dentro de la danza como campo de investigación y no sólo como fenómeno artístico (e incluso, no sólo como arte contemplativo) es Theodor Lipps²⁹⁴ quien introdujo el concepto de *Einfühlung*. Menciona Alarcón Dávila: el concepto de empatía, como nosotros lo conocemos y utilizamos en la actualidad, se debe a una traducción de Edward Titchener de un texto de Theodor Lipps al inglés, en el cual este traduce la palabra alemana *Einfühlung* por *empathy*²⁹⁵ y para explicitar su teoría, Lipps se sirve del ejemplo del acróbata:

²⁹² Ibid., p 138.

²⁹³ “El número de publicaciones al respecto es tan alto que incluso se podría hablar con Slaby de un *Empathy Boom*”. Alarcón Dávila, “Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología”, p. 138.

²⁹⁴ Filósofo y psicólogo alemán (1851-1914). Mayormente conocido por sus aportaciones a la estética. haciendo depender la experiencia artística de una actitud de empatía (*einfühlung*), por la que los propios sentimientos se proyectan sobre el objeto; en virtud de esta identificación empática, se hace perfectamente comprensible el objeto de contemplación, siendo esta iluminación el núcleo del placer estético. Entre los alumnos destacados de Lipps, figuran el filósofo y sociólogo Max Scheler y el filósofo marxista Ernst Bloch.

²⁹⁵ Alarcón Dávila, “Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología”, p. 140.

Yo me encuentro según la experiencia de mi conciencia inmediata en él, yo estoy por lo tanto allá arriba. Yo me hallo transportado allí mismo. No al lado del acróbata, sino exactamente allí donde él se encuentra. Este es por lo tanto el sentido pleno de la empatía.²⁹⁶

Tal noción de empatía analizada y ejemplificada con el caso del acróbata conjunto a su espectador, propuesta por el filósofo alemán Lipps remite a un enunciado problemático de la neurobiología como lo aclara Alarcón Dávila- de que es posible sentir “lo que la otra persona” siente. Lo cual es incompatible con la fenomenología, y lo argumenta la autora con base en Edith Stein y Dan Zahavi.

En efecto, según Zahavi, esta tesis es incompatible con la fenomenología, para la cual es importante mantener la diferencia entre la experiencia en primera y tercera persona. Así, podemos acercarnos aproximadamente a aquello que las otras personas sienten o piensan, pero nunca podremos experimentar sus sentimientos y pensamientos de la misma manera en que ellos lo hacen²⁹⁷.

Continúa la autora el análisis de confrontación del enunciado “sentir lo que la otra persona siente” con la distinción experiencial -en el sentido de la experiencia en primera persona o de la experiencia del otro- de la fenomenología, Edith Stein menciona:

En su trabajo de doctorado sobre la empatía, por ejemplo, Edith Stein dedica todo un capítulo a rebatir la teoría de Lipps. Para la autora, dicha teoría es confusa pues Lipps pareciera no diferenciar entre el yo propio y el yo del otro. La separación entre espectador y acróbata según Lipps tendrá lugar posteriormente, esto es, cuando el espectador sale de este estado mimético y reflexiona sobre su “yo real”, solo entonces podrá darse cuenta de que la experiencia que acaba de tener no tiene su origen en sus propios movimientos, sino en los movimientos del otro, del acróbata. En cambio, para Stein, es imposible la identificación plena del “yo propio” con el ajeno. Para la filósofa, Lipps confunde el “olvido de sí mismo”

²⁹⁶ Lipps citado por Mónica Alarcón. Cf. “Empatía kinestésica. Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” p. 141.

²⁹⁷ Joachim Bauer en su libro *Warum ich fühle, was du fühlst: intuitive Kommunikation und das Geheimnis der Spiegelneuronen*. Citado y traducido por Alarcón Dávila. Cf. “Empatía kinestésica. Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología”, p. 144.

(*Selbstvergessenheit*), cuando se está entregado a la observación de un objeto, con el hecho real que significaría el perderse a sí mismo en el otro (*Aufgehen des Ichs im Objekt*).²⁹⁸

Es importante aclarar, entonces, que la fenomenología no puede identificarse sin más con la teoría de la simulación que se explicaba anteriormente como la facultad de representar estados internos, sobre todo, porque no hay una distinción entre la experiencia sentida propia y la experiencia sentida por el otro pero que puede remitirme a la mía propia, porque incluso kinestésicamente no es sentida por mí de la misma forma y en el mismo grado.

La teoría de la simulación presenta un gran inconveniente para entender la empatía: no es capaz de superar la paradoja de querer acercarse al otro permaneciendo en los límites de su propia experiencia. Para la fenomenología, en cambio, es esencial que el otro en cuanto otro sea el objeto de empatía y su finalidad es analizar el carácter intersubjetivo de este encuentro en su estructura intencional.²⁹⁹

Continuando dentro del área de la danza como área de investigación, el teórico y crítico de danza John Martin³⁰⁰ influenciado por la propuesta del filósofo alemán Lipps propone la *simpatía kinestésica*. Según Martin, la danza no se ve sólo con los ojos, sino que los espectadores sienten como si ellos mismos estuvieran realizando los movimientos³⁰¹ y con el descubrimiento y avance de las neuronas espejo parece corroborarse que “cuando vemos a alguien realizar un movimiento, no sólo lo

²⁹⁸ Cf. Alarcón, Dávila. “Empatía kinestésica. Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” p. 144.

²⁹⁹ Ibid. 146.

³⁰⁰ John Martin (1893-1985) fue un famoso crítico de arte que se dedicó a promover y escribir especialmente sobre la danza moderna. Se puede afirmar que John Martin es el primer crítico de danza profesional que se puede registrar, trabajó para el New York Times como crítico de arte desde 1927 hasta 1956, después de su retiro fue profesor de “Teoría de la Danza” en la Universidad de California en los Ángeles. Entre sus obras más conocidas, se pueden mencionar: Martin, John, *Introduction to the Dance*, Nueva York: Dance Horizons, 1939; *The Modern Dance*, Nueva York: Dance Horizons, 1933; *World Book of Modern Ballet*, Cleveland: World Pub, 1952. Cf. Nota a pie 22 Mónica Alarcón. Cf. “Empatía kinestésica. Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología”, p. 141.

³⁰¹ Ibid. 137.

vemos, sino que nuestras neuronas espejo se activan de la misma manera que si nosotros estuviéramos realizando ese mismo movimiento”³⁰² (e incluso esto puede añadirse a la discusión que se generó en el 2.4 de esta investigación). También este argumento de la empatía como análisis basado científicamente en las neuronas puede remitir a comprobación y evidencia empírica, como es lo que presentan los científicos italianos Rizzolatti y Gallese:

Descubrieron en experimentos realizados con monos que las neuronas motrices de la corteza pre-motor se activan no solo cuando los monos realizan una acción, sino también cuando estos simplemente la observan. La misma función fue descubierta posteriormente en los seres humanos. Esto quiere decir que cuando alguien observa una acción realizada por otra persona, la ve no solamente con los ojos, sino que tiene una experiencia motriz: es como si él/ella mismo/a realizara la acción.³⁰³

John Martin, por tanto, analizando la empatía en el fenómeno de la danza (y sabiendo que la activación de las neuronas espejo se da no sólo en tanto observadas, sino también en tanto sentidas) pretende explicar la manera específica en que un espectador es “co-experiencia” una obra de danza. Para Martin, el espectador de una función de danza no mira simplemente de una manera pasiva, sino que tiene más bien la sensación de estarse moviendo con el bailarín o la bailarina al mismo tiempo.³⁰⁴

Sin embargo, el límite se encuentra en la propia experiencia y la experiencia del otro, como distinción necesaria no como análisis de las neuronas y sus activaciones sino como acceso a la experiencia en sí misma, real o posible, de la fenomenología. Para concluir, la empatía kinestésica que se encuentra relacionada con el tema de la memoria kinestésica de Sheets-Johnstone, pero no sólo implica el “automovimiento” como se ha establecido con la filósofa estadounidense, o como

³⁰² Ibidem.

³⁰³ Cf. Gallese, Vittorio y Alvin Goldman, “Mirror Neurons and the Simulation Theory of Mind-Reading”, op. cit pp. 493-501. Citados por Mónica Alarcón, “Empatía kinestésica. Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” p. 138.

³⁰⁴ Ibid., p. 141.

el “yo puedo” husserliano, sino también el movimiento visto (percibido-experiencia del otro) sino también la empatía kinestésica que no se reduce a ver o percibir. Así que, ¿cómo analizar la empatía como lo que permite la relación -en el caso concreto del fenómeno de la danza- con el danzante y el espectador?

3.2.2 Empatía entendida fenomenológicamente para la danza

Como la discusión aquí planteada es de orden fenomenológico, es menester profundizar aún más sobre el término *Empatía* en la filosofía de Edith Stein, pero, sobre todo, en la obra del mismo Husserl. Queda claro, como se vio a través de Mónica Alarcón, que el término alemán *Einfühlung* es propuesto por Theodor Lipps en su obra *Fundamentos de la estética*, y lo utiliza para expresar -en la experiencia estética- la relación del sujeto que percibe y el objeto sensible percibido, sin embargo, con un énfasis peculiar de penetración de mi ser sensible en el objeto de mi contemplación.³⁰⁵

Ahora bien, la recepción de ese término en la fenomenología trascendental de Husserl no sólo es distinta sino también se tradujo de distintas maneras³⁰⁶ y es Roberto Walton quien clarifica la noción de empatía respecto a una inauténtica y otra auténtica³⁰⁷ aunque para los fines de esta investigación, sólo es menester señalar algunos conceptos claves para lograr entender lo que es la empatía para el

³⁰⁵ Elvira Repetto Talavera, *Fundamentos de orientación. La empatía en el proceso orientador*, Ediciones Morata, Madrid, 1992, p. 32.

³⁰⁶ “Entre las que se destacan la de Julia Iribarne, quien propone el término de «impatía» con el que describe la experiencia de una corriente de vivencias diferente a la propia. Y la de Antonio Ziriñ Quijano, quien en su *Breve diccionario analítico de términos husserlianos*, usa el término «endopatía», con el que alude a: “[...] el peculiar acto de experiencia o percepción mediante el cual nos es dado indirecta y secundariamente, por la interpretación de su corporalidad, el otro como sujeto, como otro yo”. Aunque también se debe mencionar la traducción de José Gaos, el traduce *Einfühlung* como «intrafección»” Cf. Tesis Verónica Rendon. Quien revisa el tema de la empatía en dos textos de Husserl. *Problemas fundamentales de la fenomenología* y el tomo segundo de sus *Ideas*.

³⁰⁷ Cf. Roberto Walton, “Fenomenología de la empatía” *Revista Philosophical*, Vol. 24-25, Chile, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile, 2001-2001, p. 410.

filósofo moravo. Los primeros son los respectivos a la *protopresencia* y a la *apresentación*, ambas refieren a una percepción originaria pero se distinguen por el hecho de que la *apresentación* se evidencia por un excedente dado ³⁰⁸; para dar un ejemplo común en la fenomenología³⁰⁹, en la percepción originaria que se tiene de un cubo, mediante la *protopresencia* es percibida una sola cara del cubo, no obstante, es por la *apresentación* que se logra percibir las caras restantes para que el cubo sea efectivamente una figura geométrica de seis caras, para ello, tendría que desplazarme al lado derecho e izquierdo para lograr tal percepción. Con esto en claro, es más sencillo concebir la empatía, sin embargo, en este caso, no se trata de un cubo en cuestión, sino de otro sujeto-cuerpo que está delante de mí y forma conmigo una relación intersubjetiva.

Desglosando otros puntos claves para definir lo que es la empatía en Husserl -relacionados a los puntos anteriores- es el cuerpo y la actitud personalista. Bien, el otro, es un cuerpo ajeno que posee un yo, es un cuerpo vivo semejante al mío propio que tiene una posición espacio temporal en un mundo de cosas, pero, sobre todo, en un mundo espiritual que se comparte. Es decir, el otro es un cuerpo-yo que posee una personalidad única, definida por sus disposiciones anímicas y de carácter.³¹⁰

¿Cómo es posible, entonces, la experiencia empática? Porque, invariablemente, se trata de un otro, que es un cuerpo vivo similar al mío propio y que tiene una vida anímica con motivaciones ya semejantes o bien diferentes a las referidas por mi yo. Husserl, precisamente, en la tan estudiada y citada Quinta meditación cartesiana³¹¹ se pregunta:

³⁰⁸ Ibidem.

³⁰⁹ Este ejemplo es parafraseado, el completo se encuentra en: Rendon Medina, (2019) "Corporalidad y Empatía en la constitución de la alteridad: Hacia una lectura de la Quinta Meditación Cartesiana", UAEMéx.

³¹⁰ Disposiciones anímicas y de carácter, Cf. Husserl, *Problemas fundamentales de la fenomenología*, p. 51.

³¹¹ Husserl, *Meditaciones cartesianas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986. Trad. José Gaos y Miguel García Baró.

¿Qué sucede entonces con otros ego, que no son por cierto mera representación y mera cosa representada en mí, meras unidades sintéticas de verificación posible en mí, sino, por su propio sentido, precisamente otros?³¹²

Como se decía líneas arriba, no se trata de un objeto para mí, como en el ejemplo del cubo, sino de algo ajeno similar, que en un principio quedó eliminado temáticamente³¹³ porque el yo, es un no-ajeno.³¹⁴ Y en palabras de Husserl: el problema está, pues, planteado en un principio como un problema especial: justamente, como el problema del «ahí-para-mí» de los otros. Como tema, por tanto, de una teoría trascendental de la experiencia del otro, de la llamada «endopatía»³¹⁵ Así que, como Antonio Ziri3n Quijano lo define en el *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*: la empatía (endopatía o *intrafección*) significa el peculiar acto de experiencia o percepción mediante el cual nos es dado indirecta y secundariamente, por la interpretación de su corporalidad, el otro como sujeto, como 'otro yo'.

El rasgo de lo corp3reo es principal para la experiencia del otro -como experiencia empática- y sumamente significativa dado que, los contenidos de las vivencias y/o disposiciones anímicas se externalizan, justo, corp3reamente. “Se llega, en forma comprensible, a la «endopatía» de contenidos definidos de la «esfera psíquica superior». También éstos dan indicio corporal de sí, y lo hacen en el comportamiento exterior y mundano de la corporalidad, por ejemplo: como conducta exterior de quien está encolerizado, de quien está alegre, etcétera; conducta que se puede comprender bien desde mi propio comportamiento en circunstancias

³¹² Ibid.

³¹³ “Lo específicamente mío propio como ego, mi ser concreto como «mónada» puramente en mí mismo y para mí mismo, en mí la esfera clausurada de lo mío propio, abarca, igual que toda otra, también la intencionalidad dirigida a algo ajeno, sólo que, en un principio, por motivos metódicos, debe quedar eliminado temáticamente el rendimiento sintético de ella: la realidad de lo ajeno para mí.” Quinta meditación, p. 154.

³¹⁴ Primeramente, intento en la actitud trascendental, delimitar dentro de mi horizonte trascendental de experiencia lo mío propio. Es —empiezo diciéndome— no-ajeno. Ibid., p.55.

³¹⁵ Endopatía-empatía. Endopatía traduce el término alemán *Einfühlung*. Ziri3n Quijano, *Breve diccionario analítico de conceptos husserlianos*, Facultad de Filosofía y Letras / Instituto de Investigaciones Filosóficas Universidad Nacional Autónoma de México, mayo de 1990, p. 152.

afines”³¹⁶. Es así que se trata de una intencionalidad asociativa³¹⁷, como menciona Husserl porque compartimos un mismo sistema fenoménico, con sus debidas excepciones³¹⁸. En síntesis, la empatía en Husserl es el reconocimiento de ese otro, como ajeno, pero semejante, corporal y anímicamente con motivaciones, apreciaciones valorativas del mundo intersubjetivo.

En concordancia con la noción fenomenológica de Husserl de la empatía como acto de percibir a un otro -respecto a su corporalidad y a su estrato anímico- como *otro yo* su asistente Edith Stein (como se mencionó anteriormente su tesis de doctorado fue dirigida por Husserl y trató sobre la empatía, e incluso se hizo mención sobre la diferencia entre una noción fenomenológica y una noción estética como la de Lipps con el ejemplo del acróbata) aborda este término como la conciencia experiencial en la que vienen a dársenos personas ajenas³¹⁹ o bien como aprehensión de vivencias ajenas³²⁰ pero no se experimenta originariamente el sentimiento de esa otra persona (cuestión muy remarcada en el ejemplo del acróbata). Esto último es muy importante porque no se accede al sentimiento del otro, sino se aprehende su vivencia ajena, se percibe sus disposiciones anímicas (cuestión que permite comprender la distinción fenomenológica entre la experiencia en primera persona y la respectiva en tercera).

Sin embargo, antes de entrar como tal al apartado siguiente es menester reiterar que, dentro de las investigaciones actuales hay un *Empathy Boom*³²¹ porque se aborda el tema de la empatía desde muchos análisis como variadas propuestas,

³¹⁶ Quinta meditación, p. 184.

³¹⁷ Ibid., p. 190.

³¹⁸ “El mundo de sus sistemas fenoménicos, tiene que estar experimentado como el mismo que el mundo de mis sistemas fenoménicos, lo cual lleva consigo la identidad de los sistemas fenoménicos. Ahora bien, desde luego sabemos que hay cosas tales como casos que se salen de la regla (ciegos, sordos, etcétera); de modo que en absoluto son siempre idénticos los sistemas fenoménicos y pueden diferir estratos enteros —aunque no todos los estratos—.” Ibidem., p. 191.

³¹⁹ Edith Stein, *Sobre el problema de la empatía*, Trotta, Madrid, 20014. Trad. José Luis Caballero Bono, p. 113.

³²⁰ “La teoría de Lipps debe ser entendida en el marco de la psicología introspectiva, su teoría de la empatía o autobjetivación distingue tres dominios de conocimientos, a saberse: el de las cosas, el de mí mismo y el de los otros; siendo el tercer rubro en el que se sitúa el tema de la empatía.” Rendon Medina, (2019) “Corporalidad y Empatía en la constitución de la alteridad: Hacia una lectura de la Quinta Meditación Cartesiana”, UAEMéx., p. 78.

³²¹ Cfr. Slaby, Jan, “Against Empathy: Critical Theory and the Social Brain”, Freie Universität Berlin.

claro está la fenomenológica pero también desde la neurociencia y la teoría crítica social. Y, por lo tanto, hay que preguntarse como lo hace Jan Slaby³²² en su artículo “Against Empathy: Critical Theory and the Social Brain”:

What is the supporting and enabling factors that have set the stage for the current empathy boom? Why now? What template for subjectivity and selfhood is rising to prominence – and what specific sites, agencies, constituencies are pushing for this new type of empathic individual? It is striking how many different conceptual and theoretical approaches to empathy are found in the literature.³²³

La teoría crítica social, justamente, responde que no es fortuito que la empatía sea estudiada en este siglo debido a los años de violencia, explotación, individualismo y capitalismo para que sea tanto reconocida como importante, y lograr mediante esta no hacer más larga la distancia entre un yo y el otro, sino justamente, que me sea él reconocido y pueda acceder a un acto de afecto en sintonía con su situación -sea la que fuere-. Por otro lado, la respuesta de las neurociencias es que, a través de las neuronas espejo se activan las mismas áreas del cerebro que nos permite sentir lo que el otro está sintiendo. En palabras de Daniel Goleman³²⁴:

Mirror neurons operate like a neural WiFi, activating in our own brains the same areas for emotions, movements and intentions as those of the person we are with. This allows us to feel the other person’s distress or pain as our own [and we are] moved to help relieve it.³²⁵

³²² Filósofo alemán, así como profesor e investigador en la Universidad Libre de Berlín (Free University Berlin). Trabaja en el *Institute of Philosophy* y en el *Collaborative Research Center Affective Societies*. Sus líneas de investigación son: philosophy of mind (construed broadly), philosophy of emotion, phenomenology, social philosophy, affect theory, philosophical methodology.

³²³ ¿Cuáles son los factores favorables y facilitadores que han sentado las bases para el actual auge de la empatía? el escenario para el actual auge de la empatía? ¿Por qué ahora? ¿Qué modelo de subjetividad y subjetividad y la personalidad está cobrando importancia, y qué sitios, organismos y grupos que están impulsando este nuevo tipo de individuo empático? Resulta sorprendente la cantidad de enfoques conceptuales y teóricos diferentes sobre la empatía que se encuentran en la literatura. Traducción propia. Slaby, Jan, “Against Empathy: Critical Theory and the Social Brain”, p. 6.

³²⁴ Psicólogo, periodista, escritor norteamericano conocido por obra “Inteligencia emocional”.

³²⁵ Las neuronas espejo funcionan como una WiFi neuronal, activando en nuestro propio cerebro las mismas áreas de emociones, movimientos que las de la persona con la que estamos. Esto nos

El *empathy boom*, como puede notarse, manifiesta la necesidad de priorizar las relaciones humanas en tanto la capacidad de sentir lo que el otro (ya de manera neuronal o social), aunque, también dentro del método que compete, hay investigaciones fenomenológicas recientes que analizan el tema de la empatía como una *Teoría de la interacción*, como lo hace Shaun Gallagher en la que no se concibe la comprensión de la mente del otro como una simulación del sentir en cuestión sino que se centra en el compromiso interactivo mutuo, en un “estar-con el otro”.

This approach, as developed by authors such as Shaun Gallagher, Joel Krueger, Thomas Fuchs, Matthew Ratcliffe and others, does not conceive of the understanding of another’s mind as a case of one person simulating or mirroring an other’s mentality, but instead focuses on mutual interactive engagement and on an emphatic co-presence or ‘being-with’ one another. Instead of the inquisitive attempt of one ‘mind’ getting ‘at’ or even ‘into’ another, a kind of joint agency, and joint active world-orientation is established.³²⁶

Sin embargo, es menester hacer una distinción importante sobre lo analizado respecto a la empatía dado que hay dos consideraciones distintas en sí mismas – que van más allá de lo simple en cuestión de metodologías para analizar el término. Por una parte, la noción de empatía de Husserl y de Stein que remite a las operaciones perceptuales y de “objetivación” -aprehensión- del otro, que permiten reconocer a un *alter ego*. Y por otra, la noción a la que remite su sentido habitual que enfatiza en el carácter o el aspecto emocional-afectivo del otro para mí, y por

permite sentir la angustia o el dolor de la otra persona como propios [y nos sentimos] movidos a ayudar a aliviarlos. Traducción propia. Cf. Slaby, Jan, “Against Empathy: Critical Theory and the Social Brain”, p. 21.

³²⁶ “Este enfoque, desarrollado por autores como Shaun Gallagher, Joel Krueger, Thomas Fuchs, Matthew Ratcliffe y otros, no concibe la comprensión de la mente del otro como un caso en el que una persona simula o refleja la mentalidad de otra, sino que se centra en el compromiso interactivo mutuo y en una copresencia enfática o “estar-con” el otro. En lugar del intento inquisitivo de una “mente” de “llegar” o incluso “meterse” en otra, se establece una especie de agencia conjunta y una orientación activa conjunta hacia el mundo.” Cf. Slaby, Jan, “Against Empathy: Critical Theory and the Social Brain”, p. 17.

ello Julia Iribarne³²⁷ propone la traducción de *Einfühlung* como “impatía”³²⁸. Es importante señalar la distinción porque ¿de qué tipo de empatía se habla cuando se propone que mediante su versión kinestésica se efectúa la relación entre experiencia en primera y en tercera persona en el fenómeno de la danza?

3.2.3 Vínculo entre la experiencia en primera y tercera persona: Empatía

La empatía kinestésica permite comprender el vínculo de las dos experiencias de la danza (experiencia del danzante: auto movimiento y la del espectador: perceptor) y, a su vez, remite tanto a la significación de la empatía como acto de percepción del otro -por su corporalidad y su disposición anímica- como a la significación habitual como estrato de afecciones o sentimientos.

Sin embargo, una de las posibles críticas a la fenomenología de la danza de Sheets-Johnstone es que, si bien define la danza como un arte creado y presentado, en tanto auto movimiento del danzante como kinestesias percibidas del espectador, se centra principalmente en la experiencia en primera persona de este fenómeno, por lo cual, es complejo ubicar el punto de conexión entre ambas partes que constituyen globalmente el fenómeno. Ante esta falta, la propuesta es,

³²⁷ Filósofa de la Universidad de Buenos Aires. Fue la primera representante de la Península Ibérica y América Latina en la Organización de Organizaciones Fenomenológicas (OPO) Y entre sus principales publicaciones se hallan *La intersubjetividad en Husserl*, tomos I y II (1987/1988); *La teoría husserliana de la intersubjetividad* (1994); *E. Husserl. La fenomenología como monadología* (2002); *Fenomenología y literatura* (2005), *De la ética a la metafísica* (2007). Ha traducido, de E. Husserl, *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (2009).

³²⁸ Cf. Julia Iribarne, *La intersubjetividad en Husserl*. Bosquejo de una teoría. Carlos Lohé, Buenos Aire, 1987, p. 52. Así como: Luis R. Rabanaque, “Julia Iribarne como traductora” en *Investigaciones fenomenológicas*, vol. Monográfico 6 vol. Monográfico 6/ Escritos de Filosofía-Segunda Serie, Nº 3, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, 2015, p. 239.

precisamente, la empatía como vínculo de ambas experiencias. Y aunque Sheets Johnstone en diferentes artículos menciona el tema de la empatía, no lo aborda directa y profundamente. Por ejemplo, en su artículo "Movement and mirror neurons" menciona el contenido empático que está proponiendo el historiador del arte David Freedberg y el neurocientífico Vittorio Gallese al intentar responder cómo el arte provoca contenidos empáticos, emocionales. En palabras de la autora:

In their 2007 article titled "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience" in Trends in Cognitive Sciences, art historian David Freedberg and neuroscientist Vittorio Gallese state that their purpose, is to "challenge the primacy of cognition in responses to art" and to propose instead that "a crucial element of esthetic response consists of the activation of embodied mechanisms encompassing the simulation of actions, emotions and corporeal sensation, and that these mechanisms are universal" (p. 197). With respect to these "embodied mechanisms" of simulation, they clarify that they are "concentrat[ing] on two components of esthetic experience that are involved in contemplating visual works of art (as well as other images that do not necessarily fall into this category)," namely, (1) "the relationship between embodied empathetic feelings in the observer and the representational content of the works in terms of the actions, intentions, objects, emotions and sensations depicted in a given painting or sculpture," and (2), "the relationship between embodied empathetic feelings in the observer and the quality of the work in terms of the visible traces of the artist's creative gestures, such as vigorous modeling in clay or paint, fast brushwork and signs of the movement of the hand more generally" (p. 199). What they initially designate as "embodied mechanisms" of simulation are, of course, mirror neurons, and the two components of aesthetic experience that interest them are the traditional aesthetic categories: form and content.³²⁹

³²⁹ "En su artículo de 2007 titulado "Motion, Emotion and Empathy in Esthetic Experience" (Movimiento, emoción y empatía en la experiencia estética), publicado en Trends in Cognitive Sciences, el historiador del arte David Freedberg y el neurocientífico Vittorio Gallese afirman que su propósito es "cuestionar la primacía de la cognición en las respuestas al arte" y proponer, en su lugar, que "un elemento crucial de la respuesta estética consiste en la activación de mecanismos corporales que abarcan la simulación de acciones, emociones y sensaciones corporales, y que estos mecanismos son universales" (p. 197). Con respecto a estos "mecanismos corporales" de simulación, aclaran que se están "concentrando en dos componentes de la experiencia estética que intervienen en la contemplación de obras de arte visuales (así como de otras imágenes que no entran necesariamente en esta categoría)", a saber, (1) "la relación entre los sentimientos empáticos corporales en el observador y el contenido representacional de las obras en cuanto a las acciones, (2) "la relación entre los sentimientos empáticos corporales del observador y la calidad de la obra en términos de las huellas visibles de los gestos creativos del artista, como el modelado vigoroso en arcilla o pintura, las pinceladas rápidas y los signos del movimiento de la mano en general" (p. 199).

Aunque se trata desde un ámbito estético, señala la autora que la respuesta estética consiste por la activación de mecanismos corporales que son universales, tales mecanismos aparecen al observar cualquier tipo de arte -por ejemplo, la danza- a saber, porque 1. Hay una relación entre los sentimientos empáticos corporales del observador y el contenido representacional del arte y 2. Los sentimientos empáticos del espectador por la calidad de la obra vista (tal como lo aclara en la cita). Los ejemplos que Sheets-Johnstone pone en este segundo punto son respecto las huellas visibles de los gestos creativos del artista, como el modelado vigoroso en arcilla o pintura, las pinceladas rápidas y los signos del movimiento de la mano en general.

La autora menciona el tema de la empatía, sin embargo, no la correlaciona con el fenómeno de la danza, e incluso menciona que la empatía no se reduce a las neuronas espejo ni en la experiencia simulada -la del espectador- con lo que se coincide, pero no las analiza de forma directa, en palabras de la filósofa estadounidense:

I am not intending to hold them to the claim that "motion, emotion and empathy" in the aesthetic experience of dance is reducible to mirror neurons, in effect, that we have an ongoing embodied simulated experience not only of the incredible technical expertise of the dancers on stage but the incredible dynamic complexities of the dance itself.³³⁰

No obstante, ¿cómo correlacionar -fenomenológicamente- las dos experiencias que constituyen la danza como *formed and performed art*? La empatía kinestésica propuesta por Mónica Alarcón constituye una posible respuesta, pero puede haber

199). Lo que inicialmente designan como "mecanismos encarnados" de simulación son, por supuesto, neuronas espejo, y los dos componentes de la experiencia estética que les interesan son las categorías estéticas tradicionales: forma y contenido." Sheets-Johnstone, "Movement and mirror neurons", p. 386.

³³⁰ "No pretendo hacerles creer que "el movimiento, la emoción y la empatía" en la experiencia estética de la danza son reducibles a las neuronas espejo, en efecto, que tenemos una experiencia simulada encarnada continua no sólo de la increíble pericia técnica de los bailarines en el escenario, sino de las increíbles complejidades dinámicas de la propia danza." *Ibíd.*, p. 394.

muchas más, y las posibles respuestas son las que se describirán en los apartados siguientes.

3.3 De la empatía a la afectividad en el fenómeno de la danza

En los apartados anteriores se hacía mención de la necesaria distinción entre la empatía entendida como acto u operación perceptual originaria sobre el reconocimiento del otro y la empatía en su sentido habitual el cual enfatiza en el carácter afectivo-emocional del otro -y en su modo de captación-. Y aunque Sheets-Johnstone retoma ambos sentidos de manera indistinta llamándolos *embodied empathetic feelings* -lo cual posibilita el vínculo de las experiencias en el fenómeno de la danza- es menester profundizar sobre el tema específico de la afectividad desde la fenomenología para plantear de qué manera la empatía como la afectividad acontecen en la danza y, mencionar que, son consideraciones que no trata, al menos directamente, la autora norteamericana.

Primero se abordará la cuestión de la empatía como afección en distinción con la fantasía, para después ocuparse tanto directa como específicamente de la afectividad mediante distintos autores. Y para concluir con este respectivo apartado se tratará el análisis y las descripciones respecto de la plasticidad, virtualidad y abstracción como fenómenos correlacionales a la afectividad a partir de Sheets-Johnstone para vincular el marco teórico principal con los otros autores referidos.

3.3.1 Empatía y Fantasía

Actualmente el trabajo del filósofo belga Marc Richir sobre la fenomenología husserliana de la imaginación y la *phantasia* es de una riqueza innegable, agregando que posibilita la vinculación con otros términos husserlianos de gran alcance, como el respectivo a la empatía y aunque la pretensión no es mostrar una

ardua investigación acerca de los hallazgos de este filósofo, es importante señalar que entre los tipos de actos intencionales³³¹ hay algunos como estos -empatía y fantasía- que no se dan de manera originaria pero constituyen de cierta forma la adecuación para la vivencia (conciencia-experiencia) del otro, y es de gran utilidad para el análisis en específico de la danza.

Si, por un lado, para Edith Stein la distinción entre la empatía y fantasía es clara en tanto la primera no busca “inventar” nada sino adecuarse a la vivencia del otro³³², pero ¿la fantasía es sólo la invención de otro? Richir por su parte, plantea ¿cómo es posible que algo que no está presente pueda, a pesar de todo, aparecer?³³³ Esto debido a que, el modo de aparición en este caso de actos -empatía y fantasía- no se da de manera inmediata y directa. La *phantasia* no es un acto inventivo, imaginativo o representativo sino una modalidad distinta de percepción. En palabras del propio Richir:

Este carácter no figurativo o proto-figurativo de la phantasia es por lo demás manifiesto en esa “variante” extraordinaria de la phantasia que Husserl examina y analiza, en 1918, en el texto nº 18 de Hua XXIII, y que es la “phantasia ‘perceptiva’”³³⁴

Y continúa Marc Richir sosteniendo que,

Por decirlo de otro modo, la phantasia “perceptiva” no imagina (no figura) sus “objetos”. En un sentido que no es, estrictamente, intencional, cabe decir que los “percibe” también en su infigurabilidad no posicional (y no presente), a saber, no figurados intuitivamente por medio de lo real, pero enigmáticamente “sostenidos” por lo real así esté a su vez, mediador como

³³¹ “Por ejemplo, del acto intencional del recuerdo en Edith Stein: el recuerdo es una conciencia de la mismidad en el que podemos distinguir dos elementos: el yo originario que recuerda y el yo no originario que es recordado.” Cf. Rendon Medina, (2019) “Corporalidad y Empatía en la constitución de la alteridad: Hacia una lectura de la Quinta Meditación Cartesiana”, UAEMéx., p. 80.

³³² Ibidem.

³³³ Richir, Marc. (2012) “Phantasia, imaginación e imagen”, Investigaciones Fenomenológicas, n. 9, 333-347.

³³⁴ Richir, Marc. (2011) “Imaginación y Phantasia en Husserl” *Eikasía*, Revista de Filosofía, Traducción de Posada Varela, p. 14.

es, suspendido en su propia realidad y, pasado por entero a la phantasia, “fictivizado” como real.³³⁵

Lo expuesto hasta ahora puede comprenderse mejor si se recurre a un ejemplo expuesto por el propio Richir en su artículo “Imaginación y Phantasia en Husserl” traducido por Pablo Posada Varela y se buscará que ese mismo ayude para la configuración de los elementos que posibilitan una fenomenología de la danza. Bien, el ejemplo es el actor de teatro, es decir, la paradoja entre el personaje y él particularmente como actor:

La paradoja está aquí en que, si el personaje está ahí, en presencia, pero no presente, y puesto que hace falta un actor real sobre una escena real, con decorados reales para “encarnar” al personaje, no deja éste de ser el “objeto” (infigurable) de una “percepción” (*Perzeption*) en la que toda la realidad está desactivada, puesta entre paréntesis o suspendida por mucho que juegue este esencial papel de mediadora. Esta “percepción” no es, como nos dice Husserl, una “percepción normal” sino una “percepción”.³³⁶

El actor debe borrarse ante su personaje, por lo tanto, con este ejemplo es posible dar cuenta de que la fantasía no es una invención sino una percepción paradójal en la cual el actor -rodeado de un entorno escénico, de la intriga y de la historia- se borra y su personaje está en presencia, pero no presente, lo que implica ampliar el panorama de lo que es la percepción para Husserl, sin embargo, para los fines de esta investigación es primordial situar esta discusión en el fenómeno de la danza. Bien, en la danza, de igual manera, el danzante -tal como el actor- se borra ante su danza. Aunque, cabe resaltar que esta perspectiva cambia, del desarrollo fenomenológico al ontológico de la danza porque corresponde centrar la discusión en la danza como *artwork* y no en la experiencia subjetiva de la danza, la cual es el danzante.

³³⁵ Richir, Marc. (2011) “Imaginación y Phantasia en Husserl”, *Eikasia* Revista de Filosofía, Traducción de Posada Varela p. 16.

³³⁶ *Ibid.*, p. 15.

El punto de este breve apartado es señalar que la empatía al igual que otros actos intencionales no inmediatos como la *phantasia* involucran afecciones antes que representaciones, aun tratándose de actos u operaciones perceptuales. Y en específico de la *phantasia* dice Marc Richir:

La *phantasia* es “nebulosa” u “oscura” (en palabras de Husserl), luego, por así decirlo, proto-figurativa, y ello de modo aparentemente caótico. Nos falta espacio para mostrar que se halla también atravesada por afecciones; digamos sólo, por aportar una justificación extraída directamente de Husserl, que testimonio de ello es la concepción husserliana de que las “asociaciones” llamadas “libres” lo son de afecciones antes de serlo de representaciones (resultantes, precisamente, de la *phantasia* por transposición).³³⁷

Ante lo cual es menester preguntar, ¿qué papel tiene la afectividad en todo esto? Porque incluso se puede hablar de la fantasía perceptiva afectiva, como lo indica Álvarez Falcón siguiendo a Marc Richir y analizando los textos póstumos *Phantasia, conciencia de imagen y recuerdo* de Husserl, que justo media entre la empatía - como acto de percepción originario del otro- y la fantasía -como percepción afectiva.

Por un lado, las fantasías son afecciones de fantasía o fantasías afectivas; por otro, podemos hablar de kinestesis de fantasía originarias frente a las emociones o kinestesis objetivas, corpóreas.³³⁸

Álvarez Falcón menciona que, si bien hay una diferencia entre la afección de fantasía y la propiamente emocional, hay una región de intermediación la cual es propiamente “el sentir” o los sentimientos³³⁹ y él propiamente está hablando sobre la experiencia del cuerpo en tanto espacialidad y temporalidad. Así que, como se

³³⁷ Richir, Marc. (2011) “Imaginación y Phantasia en Husserl”, *Eikasia Revista de Filosofía*, Traducción de Posada Varela p. 16.

³³⁸ (Richir, 2004) citado por Álvarez Falcón en el artículo “La filosofía fenomenológica como ampliación pedagógica.” (2018) *Perspectivas fenomenológicas sobre la cultura. Ensayos críticos*, Ediciones del Lirio.

³³⁹ Cf. Álvarez Falcón, “La filosofía fenomenológica como ampliación pedagógica”, p. 39.

trató en apartados anteriores, ahora el tema de la afectividad se relaciona con la corporalidad (y las categorías indisociables a este: espacio/tiempo) y en este sentido es más sencillo comprender la danza, porque contiene esa región de intermediación de la que habla Álvarez Falcón e incluso menciona este arte:

Aquí, la danza, la arquitectura, la realidad virtual o el deporte, por citar algunos ejemplos, ponen en evidencia que la afectividad es un principio de experiencia y que atravesar esa barrera conlleva la posibilidad de la fenomenología.³⁴⁰

Por lo tanto, el despliegue de la afectividad es fundamental, y no sólo respecto al acto de la *phantasia*, sino respecto a la génesis de la subjetividad -como propiamente afectiva-. Y la siguiente cita es el punto de conexión con el siguiente apartado porque resulta ahora necesario tematizar la afectividad.

En el despliegue del cuerpo, de la afectividad, de los sentimientos, de la temporalidad espaciada y del espacio de orientación, las denominadas “zonas intermedias” de esta escala arquitectónica, llegamos al final de un “embudo” lógico; aquel que me conduce desde un discurso objetivo a una tematización.³⁴¹

3.3.2 Sentimientos – Emociones

El vínculo entre la empatía y la afectividad desde el enfoque fenomenológico es justamente que ambas buscan responder a la cuestión del acto de percibir al otro y, sobre todo, sobre su reconocimiento y, el cómo de esa percepción, varía. Ahora bien, se señalaba el amplio interés por la empatía en las investigaciones recientes como un *empathy boom*, y de igual manera, se puede hablar de una tendencia

³⁴⁰ Ibidem.

³⁴¹ Álvarez Falcón, “La filosofía fenomenológica como ampliación pedagógica”, p. 39-40.

creciente por el fenómeno de la afectividad, el cual es llamado como *affective turn*. Xolocotzi Yáñez menciona,

Actualmente se habla de un giro afectivo (*Affective Turn*) o de un giro al afecto (*Turn to Affect*), cuyo tema central tiene que ver con el estudio y la profundización de todo aquello que ha sido entendido por una larga tradición como traducción del término griego *páthos* (πάθος): los afectos, las pasiones, las emociones, los temples de ánimo, los sentimientos, etc,³⁴²

Aunque el tema de la afectividad ha sido de interés filosófico imperecedero, actualmente, entre la interdisciplinariedad y las concepciones epistemológicas, se ha generado un mayor interés, e incluso, al igual que la empatía, por una necesidad de valoración al otro, en tanto emociones, sentimientos y sobre lo que le afecta. Pero como ha sido la constante en este proyecto de investigación la metodología específica es la fenomenológica³⁴³ y hay algunos aportes sobre la afectividad centrados, por ejemplo, en la sorpresa³⁴⁴ que remite a una experiencia del cuerpo, en donde la danza podría ser captada como inesperada dado que hay ciertos movimientos que están ligados a determinados afectos y/o emociones que son danzados y percibidos. O bien, otro aporte sería el centrado en los sentimientos³⁴⁵ como fundamento fenomenológico de la ipseidad³⁴⁶ y de acuerdo con tal

³⁴² Xolocotzi Yáñez, Orejarena Torres. (2018) "La afectividad situada y encarnada. Una invitación a la fenomenología", Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³⁴³ Por ejemplo, en el artículo "Esbozo de la fenomenología de la afectividad en Merleau-Ponty", Graciela Ralón efectúa una reconstrucción del tema de la afectividad en la obra de Merleau-Ponty. Como aclara la autora, en la obra del fenomenólogo francés no hay una elaboración sistemática del tema de la afectividad, sin embargo, esto no significa que no existan tratamientos dentro de su obra.

³⁴⁴ Natalie Depraz propone una "Fenomenología de la sorpresa", es filósofa francesa especializada en la filosofía alemana, particularmente en la fenomenología husserliana. Y sobre este tema véase también de la misma autora: "An Experimental Phenomenology of Novelty" Depraz argumenta a favor de una renovación de la fenomenología conceptual de la experiencia. Es mencionada y citada el artículo de Mónica Alarcón "La espacialidad del tiempo en la danza".

³⁴⁵ Cf. Szeftel, Micaela. "¿Qué es la afectividad? Una respuesta a partir de la fenomenología de Michel Henry", Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen VI (Actas del VII Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú 2019 - pp. 113-127.

³⁴⁶ "En resumen, una de las consecuencias más importantes que se derivan de la teoría henryana de la afectividad es que el sentimiento es el fundamento fenomenológico de la ipseidad, entendiendo a esta como la experiencia de ser un Sí mismo. Dicho a la inversa, no hay un polo yoico que sea

planteamiento la afectividad en el fenómeno de la danza corresponde entre el contenido del sentimiento (por ejemplo, lamentación) y aquello por lo que es sentido (lamentación en el danzante).

Ahora bien, en particular sobre la afectividad en Husserl es importante primero señalar que el concepto será entendido a partir del tema de los sentimientos y los define en tanto sentimientos sensibles³⁴⁷, como contenidos o datos sensibles vivenciales, los cuales ya de dolor o placer son valorativos y establecen sentido. Como menciona Micaela Szeftel³⁴⁸:

Los actos afectivos o valorativos interpretan los datos de las vivencias y constituyen un sentido. Según Husserl, “el nuevo sentido aporta una totalmente nueva dimensión de sentido; con él no se constituyen nuevos fragmentos de determinaciones de las meras ‘cosas’ (*Sachen*), sino valores de las cosas, valiosidades (*Wertheiten*) u objetividades de valor concretas: belleza y fealdad, bondad y maldad, el objeto de uso, la obra de arte, la máquina, el libro, la acción, el acto, etc.”. De esta manera se constituye una cierta correlación con el objeto noemático representado, el cual motiva una atracción o un rechazo. Los llamados actos de la afectividad (*Gemütsakten*) fundan a la vez los actos de la esfera volitiva: la evidencia que consiste en alcanzar los valores en sí mismos en la esfera de la afectividad motiva los actos de la voluntad, los cuales buscan alcanzar el objeto valioso intencionado como meta.³⁴⁹

Szeftel cita diferentes obras de Husserl, como *Ideas I, Lecciones sobre ética y teoría del valor* y los textos tardíos sobre la constitución del tiempo para fundamentar que la afectividad en este filósofo moravo es de cuestión valorativa y de sentido y, es lo

anterior a la manifestación de un sentimiento ni que la fundamente.” Szeftel, Micaela. “¿Qué es la afectividad? Una respuesta a partir de la fenomenología de Michel Henry”, pp. 126-127.

³⁴⁷ Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a la fenomenología pura*, traducción de Antonio Ziri6n Quijano, M6xico D.F.: FCE, 2013, pp. 155-156.

³⁴⁸ Fil6s6fa, profesora e investigadora de la Universidad de Buenos Aires con especialidad en fenomenol6gia. Autora en el libro *Fenomenol6gia de la vida afectiva* Con dos textos in6ditos en espa6ol de Edmund Husserl y Moritz Geiger, traducidos por Antonio Ziri6n Quijano.

³⁴⁹ Szeftel, Micaela. “¿Qué es la afectividad? Una respuesta a partir de la fenomenol6gia de Michel Henry”, p. 129.

que comprende la conciencia volitiva. Y continúa clarificando este concepto la autora y menciona:

No debe olvidarse que Husserl se refiere a afectividad (*Gemüt*) en el sentido restringido que mencionamos arriba, es decir, como actos valorantes, y en un sentido amplio, según el cual la afectividad comprende los actos de la conciencia valorante y de la conciencia volitiva. Si bien los niveles dóxico y afectivo están implicados, Husserl nunca abandona la máxima de la preeminencia de la esfera dóxica sobre la afectiva, ya que los actos teóricos iluminan el aparecer de los valores. En este sentido, sostiene en *Vorlesungen über Ethik und Wertlehre* (1908-1914) que "(...) la razón valorativa y la razón práctica son por así decirlo mudas y en cierto sentido ciegas". Asimismo, Husserl presenta la conciencia afectiva (en el sentido amplio) como una conciencia posicional y con una cierta direccionalidad, es decir, tiene — como todo acto en general— una tesis referente al carácter de ser del objeto y la consecuente posibilidad de plenificación o cancelación. En resumen, los sentimientos dependen de la constitución de un objeto de la representación y solo aparecen gracias a la interpretación animadora de la intencionalidad afectiva.³⁵⁰

Es primordial indicar que, situando este tema en el fenómeno de la danza se reitera y se justifica la experiencia en primera persona porque es el yo sentido como sintiente lo que implicaría, por ejemplo, con la sensación del dolor que expresa el danzante, que es sentido y sintiente para sí mismo, corpóreamente, es *autoafección* como *heteroafección* en términos de Christian Lotz³⁵¹ debido a la identidad entre el contenido y el sentido, o en dicho en otras palabras, entre lo afectante o afectado,

³⁵⁰ Ibid., p. 122.

³⁵¹ Christian Lotz filósofo alemán-estadounidense de la Universidad Estatal de Michigan. Sus investigaciones se centran principalmente en la filosofía europea de los siglos XIX y XX, la estética continental, la teoría crítica, el marxismo y la filosofía política europea contemporánea. Quien es citado por Micaela Szeftel, en el artículo: "¿Qué es la afectividad? Una respuesta a partir de la fenomenología de Michel Henry". "Con respecto a los estratos más pasivos y por lo tanto fundantes de la subjetividad, Husserl sostiene que "(...) el yo no es algo para sí y lo extraño al yo lo separado de él, y entre ambos no hay lugar para un volverse, sino que el yo y lo extraño al yo son inseparables"³¹. Paralelamente, explica que el contenido hylético inmanente es parte componente del sentimiento. Christian Lotz analiza esto y sostiene que Husserl caracteriza los sentimientos como el modo de conciencia dentro del cual autoafección y heteroafección se encuentran³². Aquí, la relación del yo con su propio ser que está en juego no es más caracterizada como una relación de dos valores, de un "yo" y un "estímulo", sino como una textura de muchas capas dentro de la cual el yo se tiene y se siente a sí mismo autoafectivamente", p. 123.

(lo sentido y lo sintiente) porque designa lo autorreferencial de la vivencia. Es en esta acepción que la propia filósofa Sheets-Johnstone habla de los sentimientos como autoafección pero, por supuesto, kinestésicos y vinculados tanto a la temporalidad como la animación. Como precisa, Mónica Alarcón:

Para Maxine Sheets-Johnstone tanto la temporalidad como el movimiento y el estar animado son parte de un solo fenómeno. El análisis de estos temas está relacionado para la filósofa con el tema de la autotemporalización y la autoafección de la subjetividad humana. El cuerpo táctil-cinestésico-afectivo es la base para la experiencia de los que ella denomina "sentimientos cinestéticos" que determinan nuestros movimientos y la interacción con el mundo de una forma dinámica.³⁵²

Es particularmente relevante que Sheets Johnstone, como fiel seguidora intelectual de la fenomenología husserliana, se centra principalmente en la experiencia en primera persona y es difícil encontrar justamente el tema de la empatía y la afectividad como experiencia en tercera persona, porque se inició este apartado con esa finalidad, de buscar esa experiencia, pero se vuelve a la centralización del yo, como constituyente de sentido y del otro. Y aunque la autora lleva toda esta concepción para analizar un fenómeno artístico y práctico como la danza, se reitera la centralización en el sujeto de vivencias, sujeto de experiencias, es decir, en el sujeto-danzante. No obstante, ¿las emociones permiten la vinculación de ambas experiencias en el fenómeno de la danza?

Indagar sobre la empatía y la afectividad en la fenomenología de Husserl no sólo se reduce a las descripciones del acto de percepción y reconocimiento del otro a partir de sus disposiciones corporales y anímicas pero siempre desde el ego percipiente, además de los datos sensibles como contenidos valorativos, sino, es un tema que puede abordarse con mayor profundidad añadiendo, por ejemplo, la sensibilidad primaria como esfera primigenia intencional la cual propone en *Ideas*

³⁵² Cf. Sheets-Johnstone, "Essential Clarifications of 'Self-affection' and Husserl's 'Sphere of ownness': First Steps Toward a Pure Phenomenology of (Human) Nature", *Continental Philosophy Review* 39, núm. 4: 361-391. Artículo citado por Alarcón Dávila, "La espacialidad del tiempo en la danza", p. 116.

//³⁵³, primigenia en tanto sensibilidad propia del cuerpo que es en sí misma afectiva³⁵⁴. No obstante, con la intención de añadir a la discusión el tema de la afectividad en tanto emotividad, es imprescindible mencionar la fenomenología genética y en palabras de Xolocotzi Yáñez:

De forma meramente indicativa, por ejemplo, en la tematización de la llamada fenomenología genética de Husserl, la concepción que es defendida del yo como sustrato de habitualidades (*Substrat von Habitualitäten*) da paso a una serie de análisis en torno a la conciencia intencional y no intencional y, en sentido específico, a la pasividad primaria y secundaria, en la que se desarrolla un análisis complejo sobre las asociaciones temporales en las cuales se inserta el fenómeno de la afección. Este fenómeno está enmarcado en un contexto en el que se relaciona genéticamente con diversos ámbitos de la habitualidad (los sedimentos biológicos y animales y el desarrollo temporal de la subjetividad, el estudio de la niñez y la infancia, el problema de los instintos, etc.), en un sinnúmero de conexiones significativas que devienen en un tratamiento extremadamente articulado por parte de Husserl, a tal punto de que se introduce una serie de temas que generalmente son vistos de una manera puramente

³⁵³ “En *Ideas II*, Husserl afirma que “la sensibilidad primaria, la sensación, etc., no surgen de bases inmanentes, de tendencias psíquicas; simplemente están ahí, emergen” (Hua IV, pp. 335/346). Vincula esta “esfera de pasividad” a la receptividad, “la más baja espontaneidad yoica o actividad yoica” (Hua IV, pp. 336/347), a la que caracteriza como “una esfera primigenia de intencionalidad”, aunque “no auténtica, ya que no puede hablarse aquí de una auténtica “intención hacia”, para la que se requiere el yo” (Hua IV, pp. 335-336/346-347). Así, y sobre todo en la forma de “sensaciones”, Husserl tiende claramente a atar la sensibilidad primigenia a una relación pasiva sujeto/mundo.” Cf. Sheets Johnstone, “Animation Analyses, Elaborations, and Implications”. En su idioma original: “In *Ideas II*, Husserl states that “primal sensibility, sensation, etc. does not arise out of immanent grounds, out of psychic tendencies; it is simply there, it emerges” (Hua IV, pp. 335/346). He ties this “sphere of passivity” to receptivity, “[t]he lowest Ego-spontaneity or Ego-activity” (Hua IV, pp. 336/347), which he characterizes as “a primal sphere of intentionality,” albeit “an unauthentic one, since there can be no question here of a genuine ‘intention toward’, for which the Ego is required” (Hua IV, pp. 335–336/346–347). Thus, and above all in the form of “sensations,” Husserl tends clearly to tether primal sensibility to a passive subject/ world relationship”

³⁵⁴ “Sin embargo, la sensibilidad primigenia no es ante todo una sensibilidad primigenia del mundo, sino una sensibilidad primigenia del propio cuerpo vivo, es decir, del propio organismo animado. En efecto, la sensibilidad primigenia descansa sobre la base de la animación primigenia, la realidad fundacional de ser un ser en movimiento, y un ser en movimiento desde el desarrollo fetal en adelante, incluido el hecho de ser un ser afectivamente en movimiento” Cf. Sheets-Johnstone “Animation Analyses, Elaborations, and Implications”, p. 248. En su idioma original: “Primal sensibility, however, is first and foremost not a primal sensibility of the world; it is a primal sensibility of one’s living body, which is to say one’s animate organism. In effect, primal sensibility rests on the ground of primal animation, the foundational reality of being a moving being, and a moving being from fetal development onward, including being an affectively moving being.”

fragmentaria y tangencial, tanto en perspectivas antiguas como en perspectivas más recientes.³⁵⁵

La fenomenología genética -contraria a la estática- no es la búsqueda de los fundamentos constitutivos-abstractos de la captación y la dación, sino, está centrada en la constitución del contenido del sujeto concreto, de sus habitualidades, de su desarrollo respecto a la temporalidad y que, por supuesto, se inserta en esta fenomenología la afectividad, como motivación.

In short, how any animate creature is affectively motivated to move, how it can move, and how it actually moves are basically a matter of its bodily form. In effect, how it gestures, and more broadly, its gestural repertoire, is rooted in its morphology.³⁵⁶

La motivación tiene dos sentidos principales, primero desde el sentido de Sheets-Jhonstone el cual es el propiamente morfológico que engloba al cuerpo también en tanto repertorio gestual y segundo, el propiamente husserliano que implica la elucidación de la doble articulación del cuerpo -en torno a su pertenencia espacial- es decir, lo motivado y motivamente, en palabras de la autora norteamericana:

Husserl directly recognizes the foundational sensory modality of kinesthesia in his elucidation of perception, specifically in “the construction of the spatial world” (Husserl 1989, p. 62; italics in original), a construction made possible by “the twofold articulation” of “kinesthetic sensations on the one side, the motivating; and the sensations of features on the other, the motivated” (ibid., p. 63). Husserl elsewhere terms this “two fold articulation” “a constitutive duet”: “in every perceptual process we see a constitutive duet being played” (Husserl 2001, p. 52).³⁵⁷

³⁵⁵ Xolocotzi Yáñez, Orejarena Torres. (2018) “La afectividad situada y encarnada. Una invitación a la fenomenología”, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

³⁵⁶ “En resumen, la motivación afectiva de cualquier criatura animada para moverse, cómo puede moverse y cómo se mueve realmente es básicamente una cuestión de su forma corporal. En efecto, la forma en que gesticula y, más ampliamente, su repertorio gestual, tiene su origen en su morfología” Sheets-Johnstone, “Animate Realities of gesture”, p. 146.

³⁵⁷ “Husserl reconoce directamente la modalidad sensorial fundacional de la cinestesia en su elucidación de la percepción, concretamente en “la construcción del mundo espacial” (Husserl 1989,

Reiterando que no se trata única y exclusivamente de la constitución de mundo espacial -al que le corresponde la corporeidad material- sino del sujeto individual, personal, con disposiciones corporales y de ánimo específicos, que se mueve según motivaciones. Y, precisamente, el estar motivados afectivamente es a merced del cuerpo. El mismo Husserl al describir las experiencias del Otro (desde la empatía y a partir de la fenomenología genética) lo hace mediante la correlación de lo *táctil-kinestésico-afectivo* de la corporeidad y de la actitud personalista. Incluso, pone de ejemplo el baile mismo. Sheets-Johnstone citando a Husserl menciona:

When Husserl references and describes experiences of the Other, he does so precisely in terms of animal nature: a living body that is livingly present, and as livingly present is most basically a tactilely- kinesthetically affectively alive, motivated, and moving body, a body that "is not the apprehension of a spirit fastened to a Body" but a Body that is "full of soul" as exemplified in "that person there, who dances, laughs when amused, and chatters, or who discusses something with me in science, etc."³⁵⁸

Cuerpo vivido, motivado, que no sólo es una abstracción, sino un sujeto de vivencias que baila, ríe, se divierte, justo esa referencia sitúa acertadamente el sustrato genético e incluso permite pensar la danza en esos términos. Añadiendo el tema de la vida personal dependiente del estilo y carácter subjetivo particular, la autora lo menciona, de igual manera, citando a Husserl:

p. 62; cursiva en el original), una construcción posibilitada por "la doble articulación" de "las sensaciones kinestésicas, por un lado, lo motivador; y las sensaciones de rasgos por otro, lo motivado" (ibíd., p. 63). En otro lugar, Husserl denomina a esta "doble articulación" "dúo constitutivo": "en todo proceso perceptivo vemos tocarse un dúo constitutivo". Sheets-Johnstone, "Kinesthesia: An extended critical overview and a beginning phenomenology of learning", p. 146.

³⁵⁸ "Cuando Husserl se refiere y describe experiencias del Otro, lo hace precisamente en términos de naturaleza animal: un cuerpo vivo que está vivamente presente, y como vivamente presente es más básicamente un cuerpo táctil-kinestésico-afectivamente vivo, motivado y en movimiento, un cuerpo que "no es la aprehensión de un espíritu sujeto a un Cuerpo" sino un Cuerpo que está "lleno de alma" como se ejemplifica en "esa persona de ahí, que baila, ríe cuando se divierte y parlotea, o que discute algo conmigo en la ciencia, etc." Sheets-Johnstone, "The body subject being true", p. 20.

When Husserl observes that “Personal life manifests a typicality, and each personal life manifests a different one” (Husserl 1989: 284), and when he more specifically observes that “Every man has his character, we can say, his style of life in affection and action, with regard to the way he has of being motivated by such and such circumstances” (Husserl 1989: 283), it is clear—or should be definitively and substantively clear—that style is basically a matter of movement, both affective and kinetic in terms of felt and perceived bodily movements, gestures, and facial expressions, and their particular qualitative dynamics.³⁵⁹

Como se está hablando del sujeto individual, justo, cada persona tiene carácter y estilo único, que con base en ello sus disposiciones corporales estarán motivadas y, para Sheets Jhonstone los gestos, las expresiones (que remiten a lo afectivo) son sentidos y percibidos por la dinámica cualitativa (que en el capítulo anterior ha sido mencionada y explicada).

Ahora bien, es menester enfatizar que para concluir este proyecto de investigación es fundamental recurrir únicamente a la autora norteamericana para lograr interrelacionar los elementos propuestos, pero añadiendo los otros (hasta aquí descritos) no trabajados directamente por la autora, más que sí menciona implícitamente en algunas obras y artículos, a saber; los respectivos a lo afectivo (desde lo animado), la emoción en relación con el movimiento y las dinámicas cualitativas como elemento fundacional que permite la constitución de los otros elementos anteriormente mencionados.

Primero, resulta evidente que las dimensiones esenciales de la experiencia humana para Sheets-Jhonstone son: el movimiento, el cuerpo vivido y, podríamos decir, la afectividad y lo táctil; sin embargo, hay un término determinado que engloba e interrelaciona todas estas dimensiones, y es el de “animación” ya que, somos

³⁵⁹ “Cuando Husserl observa que “La vida personal manifiesta una tipicidad, y cada vida personal manifiesta una diferente” (Husserl 1989: 284), y cuando observa más específicamente que “Cada hombre tiene su carácter, podemos decir, su estilo de vida en el afecto y en la acción, con respecto al modo que tiene de ser motivado por tales o cuales circunstancias” (Husserl 1989: 283), queda claro -o debería quedar claro de manera definitiva y sustantiva- que el estilo es básicamente una cuestión de movimiento, tanto afectivo como cinético en términos de movimientos corporales, gestos y expresiones faciales sentidos y percibidos, y de su dinámica cualitativa particular.” Sheets-Johnstone, “Animate Realities of gesture” p. 140.

seres animados. La autora lo menciona en su artículo “Embodied-mind or mind bodies?”:

My aim here is to recognize and address the need for a concept that embraces all aspects of life and thereby constitutes a key to understanding how all aspects of life – movement, emotion, cognition, intersubjectivity, communication, language, and more – are inherently interrelated. That key concept is animation: we are essentially and fundamentally animate beings.³⁶⁰

Este concepto explica el por qué del movimiento, de las emociones, de lo motivante-motivado, de la fuerza, del espacio-tiempo y, sobre todo, del por qué son congruentes entre sí mismas. Es en su artículo titulado “Kinesthetic experience understanding movement”, Sheets-Johnstone menciona,

In particular, animation tells us why concepts emanating from movement are of vital significance to animate life; it tells us why emotions are dynamic and dynamically-felt bodily feelings that, like movement, are descriptively declinable in terms of force, space, and time; it tells us why emotions and movement are dynamically congruent.³⁶¹

Son diferentes y variados en temáticas los artículos en los cuales la autora expresa contundentemente la importancia de este concepto en toda su filosofía dado que es una herramienta conceptual fenomenológica que ofrece pensar la interrelaciones con las experiencias y las descripciones propias de la subjetividad como

³⁶⁰ “Mi objetivo aquí es reconocer y abordar la necesidad de un concepto que abarque todos los aspectos de la vida y constituya así una clave para comprender cómo todos los aspectos de la vida -movimiento, emoción, cognición, intersubjetividad, comunicación, lenguaje, etc.- están intrínsecamente interrelacionados. Ese concepto clave es la animación: somos esencial y fundamentalmente seres animados.” Sheets-Johnstone, “Embodied-mind or mind bodies?”, p. 452.

³⁶¹ “En concreto, la animación nos explica por qué los conceptos que emanan del movimiento son de vital importancia para la vida animada; nos explica por qué las emociones son sentimientos corporales dinámicos y dinámicamente sentidos que, al igual que el movimiento, son descriptivamente declinables en términos de fuerza, espacio y tiempo; nos explica por qué las emociones y el movimiento son dinámicamente congruentes.” Cf. Sheets-Johnstone, “Kinesthetic experience understanding movement”, p. 120.

subjetividad individual, el cual permite, sobre todo, plantear la fenomenología constructiva.

No obstante, ¿cómo es la interrelación, particularmente, con la emoción? dado que, en Sheets-Johnstone hay una tríada entre expresión-emoción-movimiento especialmente desde una perspectiva constructivista que involucra la filogenética y la ontogenética porque, como se ha reiterado, la máxima de esta filósofa norteamericana “el movimiento es nuestra lengua materna”, y las motivaciones de los movimientos aparecen por emociones y/o sentimientos específicos,

Moreover, that essentially kinetic mother tongue is affectively expressive. We are indeed moved to move in feelings of trust, feelings of fear, feelings of joy, feelings of disgust, longing, curiosity, and so on and so on, all such feelings being differentially felt. Indeed, fear moves through the body in ways different from trust; joy moves through the body in ways different from disgust. In virtue of its qualitative dynamics, movement articulates distinctively felt dimensions of our affective bodies (Sheets-Johnstone, 1999, 2006).³⁶²

Son las emociones y los sentimientos el impulso para movernos de ciertas maneras, los sentimientos de miedo, por ejemplo, implican que el movimiento nos impulsa para el alejamiento del objeto o sujeto que nos causa esa sensación. Las emociones se sienten de forma distinta dependiendo de la que se trate, e inclusive Sheets-Jhonstone menciona algunas, como la confianza, la alegría, la nostalgia, la curiosidad, el asco³⁶³, así que, hay una congruencia dinámica entre emoción y

³⁶² “Es más, es esencial cinéticamente que nuestra lengua materna sea afectiva. Nos movemos por sentimientos de confianza, de miedo, de alegría, de asco, de nostalgia, curiosidad, De hecho, el miedo se mueve a través del cuerpo de forma diferente a la confianza; la alegría se mueve a través del cuerpo de forma diferente al asco. En virtud de su dinámica cualitativa, el movimiento articula dimensiones distintivas de nuestros cuerpos afectivos”. Sheets-Johnstone, “Why kinesthesia, tactility and affectivity”, p. 6. Lo principal es la dinámica cualitativa- onto y filogenética.

³⁶³ “Moreover, that essentially kinetic mother tongue is affectively expressive. We are indeed moved to move in feelings of trust, feelings of fear, feelings of joy, feelings of disgust, longing, curiosity, and so on and so on, all such feelings being differentially felt. Indeed, fear moves through the body in ways different from trust; joy moves through the body in ways different from disgust. In virtue of its qualitative dynamics, movement articulates distinctively felt dimensions of our affective bodies.” Sheets-Johnstone, “Why kinesthesia tactility and affectivity”, p. 6.

movimiento, es decir, las disposiciones corporales son afectiva y cinéticamente resonantes.³⁶⁴

Estas cuestiones implican el recuerdo de la constante crítica que hace Sheets-Jhonstone a los estudios científicos y empíricos debido a que no parten de la experiencia (en primera persona) ni de la vida animada, por ello al hablar de la interrelación entre la emoción y el movimiento lo hacen en términos de propósito y acción, es decir, desde una perspectiva que aleja del “corazón de la vida animada” que es lo cinético-afectivo-emocional³⁶⁵ para captar la importancia de esas interrelaciones en la autora y, sobre todo, para justificar el fundamento del “movimiento como nuestra lengua materna” ella recurre a ejemplos de la vida cotidiana pero que tienen una carga emotiva y afectiva que nos vuelve a lo inmediato, a lo genético, al individuo con disposiciones corporales y de ánimo particulares, al movimiento que se ejerce al estar afectivamente motivado. Uno de ellos es,

Human parents who witness their infant flailing its arms and crying do not wonder what its purpose is, much less what is going on in its brain. Parents see and hear their infant as being moved to move, which is to say they see and hear it as being affectively motivated: they do not attach a purpose to its flailings or cry any more than they attend to its flailings or cry as mechanical kinetic phenomena.”³⁶⁶

³⁶⁴ “They are apparent, in other words, in the dynamic congruency of emotion and movement (Sheets-Johnstone, 1999a, 2009b, Chapter VIII): we move in ways coincident with our feelings, which is to say that our bodily attitudes and dispositions are affectively as well as kinetically resonant.” Sheets-Johnstone, “Embodied-mind or mind bodies?”, p. 444.

³⁶⁵ “As for purpose, it too is a third person way of understanding animate movement, a way that commonly fastens on the need to explain or even justify what one is doing. It is epitomized in one human querying another: ‘what is the point of your doing that?’ – that is, ‘what is your purpose?’ In short, to speak of movement in terms of purpose or action puts us at a distance from the very affective-cognitive-kinetic dynamics that are at the heart of animate life, and, in effect, from the meaning that motivates the dynamics and from the semantically congruent relationship of meaning and movement.” Ibid., p. 450.

³⁶⁶ “Los padres humanos que ven a su bebé agitar los brazos y llorar no se preguntan cuál es su propósito, y mucho menos qué está pasando en su cerebro. Los padres ven y oyen a su bebé como movido a moverse, es decir, lo ven y oyen como si estuviera motivado afectivamente: no asignan un propósito a sus azotes o a su llanto, como tampoco prestan atención a sus azotes o a su llanto como mecanismos cinéticos mecánicos.” Sheets-Johnstone, “Embodied-mind or mind bodies?”, p. 455.

Los padres al ver a su hijo llorar perciben que está afectivamente movido por su sensación más “pura” y no lo miran como un fenómeno cinético mecánico dispuesto corporalmente para generar llanto, mientras que la manera robótica o mecanicista no permite ver efectivamente la afectividad en las emociones-movimientos; por su parte, el ejemplo citado, aunque sencillo, logra transmitir esa perspectiva constructivista y genética planteada por la fenomenología. Ahora bien, la afectividad (constituida por emociones y sensaciones) nos impulsa a movernos de determinada manera, pero nos impide movernos de otras:

Qualitative dynamics clearly reverberate through the body in differential ways, ways that do not simply correspond to certain affective feelings but that constitute certain affective feelings, feelings that both propel us to move in certain ways and that restrain us from moving in certain other ways. Indeed, emotion and movement go hand in hand, as shown at length in an article that analysed their empirical-phenomenological relationship.³⁶⁷

Es así que las dinámicas cualitativas repercuten en el cuerpo, que tanto puede ser movido por determinados sentimientos afectivos, como reprimido en la acción por otros. Esto es importante y necesario resaltar particularmente en el fenómeno de la danza, quien percibe la danza bien puede sorprenderse (como lo indica la fenomenología de la sorpresa de Natalie Depraz) pero también -y a su vez- nos permite entender las dinámicas cualitativas propias porque quizá el espectador no puede moverse de tal o cual manera, aunque su disposición anímica lo quiera. Por ejemplo, las dinámicas cualitativas de la afectividad varían entre danzante y danzante aun cuando se trate de la misma secuencia de movimientos (o coreografía) que se lleve a cabo. Emoción y movimiento están imbricadas.

Un ejemplo de las motivaciones o disposiciones de ánimo -como experiencia kinestésica- es el cruzar las piernas espontáneamente o siendo conscientes de

³⁶⁷ “Es evidente que las dinámicas cualitativas repercuten en el cuerpo de maneras diferenciales, maneras que no corresponden simplemente a determinados sentimientos afectivos, sino que constituyen determinados sentimientos afectivos, sentimientos que nos impulsan a movernos de determinadas maneras y que nos impiden movernos de otras maneras. En efecto, emoción y movimiento van de la mano, como se demuestra ampliamente en un artículo que analiza su relación empírico-fenomenológica” Sheets-Johnstone, “Why kinesthesia, tactility and affectivity”, p. 6-7.

querer ejercer el cruce de piernas; este puede sentirse y percibirse, pero también el movimiento puede estar impedido por la capacidad de habitualidad o condición específica del actuante del cruzamiento de piernas (lo mismo que se decía respecto al danzante y al espectador). Es así que la animación y la tríada movimiento-emoción-afectividad justifican el recurrir a una fenomenología genética para que se pueda entender las habitualidades, las motivaciones, sin olvidar que se trata de un sujeto individual, que está dispuesto al mundo kinestésico y afectivamente.

Para concluir con este apartado, es menester mencionar que Sheets-Johnstone hace una lectura peculiar de la Quinta meditación de Husserl y aunque desde su perspectiva no trata directamente con el tema de la empatía (porque trata exclusivamente de la esfera de pertenencia) sí nos brinda una serie de pistas para correlacionar las kinestesis con la afectividad de lo armónico como permitir una comprensión del otro. La autora norteamericana menciona:

Husserl speaks of 'harmonious behavior', 'harmonious systems', and 'harmonious verification'; all in the context of explaining pairing or the analogical in analogical apperception. He gives no extended example of harmoniousness, though he remarks, for example, that 'the outward conduct of someone who is angry or cheerful . . . I easily understand from my own conduct under similar circumstances' (Husserl, 1973, p. 120). If we take harmoniousness as a clue, however, we are readily led to a kinetic dynamics.³⁶⁸

Y continua,

In particular, we do not have 'sensations' of movement, as we have sensations of touch or smell, or as we might say we have sensations of light and of sound; as indicated above, we

³⁶⁸ "Husserl habla de "comportamiento armónico", "sistemas armónicos" y "verificación armónica"; todo ello en el contexto de la explicación del emparejamiento o de lo analógico en la apercepción analógica. No da ningún ejemplo extenso de armoniosidad, aunque observa, por ejemplo, que "la conducta externa de alguien que está enfadado o alegre. . . la comprendo fácilmente a partir de mi propia conducta en circunstancias similares" (Husserl, 1973, p. 120). Sin embargo, si tomamos la armoniosidad como pista, nos vemos fácilmente conducidos a una dinámica cinética" Sheets-Johnstone, "Kinesthetic experience understanding movement", p. 113.

have feelings of movement, just as we have kinetic motivational feelings, bodily felt urges and impulses, and affective feelings of joy, disgust, fear, and so on.”³⁶⁹

La distinción es importante, no tenemos “sensaciones de movimiento” como tenemos de tacto o de olor, sino “sentimientos de movimiento” de alegría, disgusto, miedo, que nos permiten justo comprender la situación particular de otro, en tanto ser empático en tanto *otro* o en tanto *yo*. Así que, concluye la autora muy acertadamente, “los sentimientos (tanto los afectivos como los kinestésicos) tienen una forma espacio-temporal-energética particular que se despliega. Tomar conciencia de las sutiles y complejas dimensiones dinámicas del miedo, la reticencia³⁷⁰, el placer, la ira o cualquier emoción tal y como se vive y tomar conciencia de cómo nos mueve a movernos es tomar conciencia no sólo de las motivaciones, sino de la forma en que asumimos cinéticamente su dinámica, por lo general de forma habitual; habitualidades que nos llevan fácilmente a considerar la importancia de la "agencia" y la importancia de reconocer las "modalidades de la conciencia kinestésica" . Y al final por eso Sheets-Johnstone habla de los seres humanos como seres también afectivos: porque finalmente la afectividad garantiza la intersubjetividad relacionando las experiencias de cada sujeto con los otros.

3.3.3 Plasticidad y abstracción

Por último, ¿cuáles son los otros elementos que la autora propone en su obra *Phenomenology of Dance*? Porque, por una parte, la propuesta de este proyecto de investigación es que los elementos fundamentales que posibilitan una fenomenología de la danza son tres: movimiento, cuerpo y motricidad y esta

³⁶⁹ Ibid., p. 115.

³⁷⁰ Cf. Sheets-Johnstone, “Kinesthetic experience understanding movement”, p. 110-145.

propuesta se justifica no sólo a partir de la obra mencionada, sino también en otras como *The primacy of movement* y, sobre todo, en artículos actuales del 2005 en adelante como “Man has always danced” o “Kinesthetic experience understanding movement”. Pero, por otra parte, si se hace un análisis exclusivo de *Phenomenology of Dance* la autora menciona no sólo las kinestesis (como sensaciones de movimiento que, dentro del fenómeno de la danza son las sensaciones de auto-movimiento, del danzante) ni sólo al cuerpo (como cuerpo expresivo-afectivo-táctil y fuerza virtual en la danza) sino menciona, a su vez, la plasticidad y la abstracción como rasgos fundantes y es considerablemente importante concluir con la propuesta completa de la filósofa norteamericana para tener un panorama más amplio y, sobre todo, para poder percibir que su planteamiento mantiene la puerta abierta de las nuevas reflexiones, e incluso, repensar las nuevas fórmulas de relación entre la filosofía y la danza.

Ahora bien, el análisis y las descripciones de estos elementos debe empezar con una breve síntesis de lo dicho en apartados anteriores. Primero, en la danza se trata de “cualidades más que componentes reales porque la forma en la que existen es una forma totalmente diferenciada, simbólicamente expresiva. Además, la propia plasticidad de los componentes, el hecho mismo de que puedan crearse y desarrollarse libremente según las exigencias de la forma, hace posible la forma simbólicamente expresiva”³⁷¹ es decir, la plasticidad es esa capacidad del danzante de moldear los componentes reales, por ejemplo, caminar, aunque es un movimiento concreto, el danzante recurre a la plasticidad del mismo, para crear la forma simbólica mediante el cuerpo.

³⁷¹ “They are qualities rather than actual components because the form in which they exist is a totally differentiated form, one which is symbolically expressive. Furthermore, the very plasticity of the components, the very fact that they can be freely created and developed according to the demands of the form, makes the symbolically expressive form possible.” *Ph of D.*, p. 39.

It is important to emphasize, however, that these qualities exist only insofar as virtual force exists, only insofar as dance is created, in the same way that the temporal and spatial structures of virtual force exist only insofar as dance is created.³⁷²

El énfasis sobre la noción de fuerza virtual es relevante, porque es semejante al hincapié sobre la plasticidad (capacidad de moldear los componentes reales de cualquier movimiento). Y la danza puede definirse, por tanto, como creación de ilusión de fuerza (espacio-temporal), de plasticidad, así como de las cualidades dinámicas del movimiento. La forma simbólica (necesariamente expresiva/afectiva) es la del danzante. En palabras de la filósofa norteamericana,

Thus far, the emphasis has been on dance as it is presented in order to find out what is there, what dance is in the fullest possible sense: it is the creation of an illusion of force which is spatially unified and temporally continuous. The illusion is created and sustained by a form-in-the-making which is itself spatially unified and temporally continuous; the form-in-the-making is created and presented through movement which appears as a revelation of force; and finally, the actual components of force which underlie the illusion of force are plastic, and as such, are transformed into qualities of movement as a revelation of force.³⁷³

Ahora bien, ¿en qué consiste el componente de abstracción dentro del fenómeno de la danza? Para Sheets-Jhonstone “la abstracción es inherente a la creación de la forma simbólica”³⁷⁴ y hay dos abstracciones evidentes, la primera es la forma simbólica del sentimiento humano (por ejemplo, la lamentación que es una danza

³⁷² “Es importante subrayar, sin embargo, que estas cualidades sólo existen en la medida en que existe la fuerza virtual, sólo en la medida en que se crea la danza, del mismo modo que las estructuras temporales y espaciales de la fuerza virtual sólo existen en la medida en que se crea la danza.” *Ibid.*, p. 42.

³⁷³ “Hasta ahora, se ha hecho hincapié en la danza tal y como se presenta para descubrir lo que está ahí, lo que es la danza en el sentido más amplio posible: es la creación de una ilusión de fuerza espacialmente unificada y temporalmente continua. La ilusión es creada y sostenida por una forma en construcción que es a su vez espacialmente unificada y temporalmente continua; la forma en construcción es creada y presentada a través del movimiento que aparece como una revelación de la fuerza; y finalmente, los componentes reales de la fuerza que subyacen a la ilusión de la fuerza son plásticos, y como tales, se transforman en cualidades del movimiento como una revelación de la fuerza.” *Ph of D.*, p. 42.

³⁷⁴ “Abstraction is inherent in the creation of a symbolic form.” *Ibid.*, p. 47.

especifica a la que recurre la autora, pero puede el miedo en tanto forma y no en tanto contenido) y la segunda es el movimiento que se abstrae en el medio expresivo de la danza (y aquí sirve de ejemplo el “caminar” ya que se abstrae el movimiento cotidiano para darle su contexto expresivo-afectivo de la danza)³⁷⁵

It is clear that the form of dance is therefore an abstracted form in two senses: it is abstracted from the continuum of form in everyday life to exist as a complete form in and of itself—it needs no prologue or epilogue, no past or future referents to make it logical or complete—and second, it is abstracted from actual content so that it is divorced from any actual and specific feeling. We look at the form of dance and see it not as holding a specific content but as being significant in and of itself, not as being an actual expression of joy, for example, but as being a symbol of a form of joyfulness.³⁷⁶

La primera abstracción que tiene que ver con el fenómeno puro de los sentimientos reales, justamente, son puros porque son desvinculados de cualquier contexto situacional real³⁷⁷, en otras palabras, el sentimiento puro en la danza es una intuición del sentimiento simbolizado en forma, porque no es una experiencia en sí misma ya sea de dolor, rabia, celos o cualquier otro sentir. Se abstrae la forma, pero no se experimenta el sentimiento. (Y esto puede ser debatible con lo anteriormente dicho a través de otros autores como desde el mismo Husserl, Michel Henry, Stein, entre otros citados, respecto a la empatía y la afectividad).

La segunda abstracción es del movimiento y bien hay una correspondencia en la vida cotidiana del movimiento y el sentimiento (emoción) dado que es inherente, por ejemplo, “el salto” de alegría es parte de un sentimiento que te hace

³⁷⁵ “There are two abstractions apparent in the creation of the symbolic form of dance. The first has to do with the forms of actual human feeling which are abstracted from their everyday context in order to be created and presented symbolically, and the second has to do with movement which is abstracted from its everyday expressive context to become the expressive medium of dance.” Ibidem.

³⁷⁶ “There are two abstractions apparent in the creation of the symbolic form of dance. The first has to do with the forms of actual human feeling which are abstracted from their everyday context in order to be created and presented symbolically, and the second has to do with movement which is abstracted from its everyday expressive context to become the expressive medium of dance.” *Ph of D.*, p. 47.

³⁷⁷ “The import of a dance is the pure phenomenon of joy, fear, or whatever, untied to any actual situational context” *Ph of D.*, p. 50-51.

moverte en una experiencia vivida a llevar a cabo ese movimiento, e incluso la correspondencia es a nivel social o culturalmente. Por ello el danzante puede expresar “amor” en la danza sin “sentirlo” necesariamente. En palabras de Sheets-Jhonstone:

Thus, it is clear why the dancer is not “expressing herself” but rather, communicating forms of human feeling through a symbolic presentation. The dancer is not symptomatically feeling feelings as she dances. The kind of exhaustion which would come from such a venture would far outweigh any natural fatigue that the dancer might feel after performing. The dancer intuits her movement as a perpetual revelation of sheer force which is spatially unified and temporally continuous— as a sheer form-in-the-making. And her intuition of the import of that form is the same as that of the audience. If, for example, the form is symbolically expressive of a form of love, the dancer perceives this import as she creates it through the form. Just as the audience is not feeling love, neither is the dancer, because there is no love to feel. Because the movement is abstracted from the symptomatic expression of feeling in everyday life and because the sheer form of feeling is abstracted from the actual feelings of everyday life, no actual feeling is left. Only a sheer form-in-the-making is left, a form which is symbolically expressive of a feeling.³⁷⁸

Es así que el danzante trabaja con formas abstractas del sentimiento y del movimiento, ambas como unidades no separables y a la vez simbólicas, dada la plasticidad y la virtualidad, de tal manera, para la autora la danza es una forma pura de creación. Esto sin olvidar de la misma manera los aspectos cualitativos (lineales,

³⁷⁸ “De este modo, queda claro por qué la bailarina no está “expresándose”, sino comunicando formas de sentimiento humano a través de una presentación simbólica. La bailarina no tiene sentimientos sintomáticos mientras baila. El tipo de agotamiento que provocaría una empresa así superaría con creces cualquier cansancio natural que la bailarina pudiera sentir después de actuar. La bailarina intuye su movimiento como una revelación perpetua de fuerza pura, espacialmente unificada y temporalmente continua, como una forma pura en proceso de creación. Y su intuición de la importancia de esa forma es la misma que la del público. Si, por ejemplo, la forma es simbólicamente expresiva de una forma de amor, la bailarina intuye forzosamente esta importancia mientras la crea a través de la forma. Al igual que el público no siente amor, la bailarina tampoco, porque no hay amor que sentir. Como el movimiento se abstrae de la expresión sintomática del sentimiento en la vida cotidiana y como la pura forma del sentimiento se abstrae de los sentimientos reales de la vida cotidiana, no queda ningún sentimiento real. Sólo queda una pura forma en construcción, una forma que expresa simbólicamente un sentimiento.” *Ph of D.*, p. 57.

areales, proyectivas y tensionales) en el proceso de la obra dancística, la temporalidad diasporástica, la espacialidad extática y la consciencia prerreflexiva:

The form-in-the-making is created through the interrelationship of the qualities of virtual force. The dancer is therefore working with qualitative aspects of the medium—tensional, linear, areal, and projectional qualities—not as distinct qualities, but as interdependent parts of a significant whole. (...) To conclude this discussion of the inherent role of abstraction in the creation of a symbolic form, we may note that the dancer is working with form—the sheer form-in-the-making—and only form, and not with import, for import may be reflected only by the total form which is the dance. Abstraction provides the framework, so to speak, within which the dancer works to elaborate the form, and it is only through abstraction that the form of dance may be created and presented as a symbol.³⁷⁹

De tal modo se concluye que fenomenológicamente y a partir de Maxine Sheets-Jhonstone la danza es: una forma simbólica abstractiva tanto del movimiento como del sentimiento cotidiano, es la fuerza virtual de los componentes reales del cuerpo en tanto dimensiones cualitativas. De igual forma, es la experiencia en primera persona del danzante (en tanto automovimiento) y la experiencia en tercera persona (del espectador o la audiencia). La danza, por tanto, es una forma-en-el-hacerse en tanto arte formativo y performativo.

³⁷⁹ “La forma se crea a través de la interrelación de las cualidades de la fuerza virtual. Por lo tanto, el bailarín trabaja con aspectos cualitativos del medio -cualidades tensionales, lineales, areales y proyectivas- no como cualidades distintas, sino como partes interdependientes de un todo significativo. Para concluir este debate sobre el papel inherente de la abstracción en la creación de una forma simbólica, podemos señalar que el bailarín trabaja con la forma -la pura forma- y sólo con la forma, y no con la importancia, ya que ésta sólo puede reflejarse en la forma total que es la danza. La abstracción proporciona el marco, por así decirlo, en el que el bailarín trabaja para elaborar la forma, y sólo a través de la abstracción puede crearse la forma de la danza y presentarse como símbolo.” Ibid., p. 59.

CONCLUSIONES

La intención de este proyecto de investigación fue plantear que la posibilidad de una fenomenología de la danza radica en el análisis y en la descripción de tres elementos fundamentales, a saber, el movimiento, el cuerpo y la motricidad, justificando tal posibilidad a partir de la filósofa norteamericana Maxine Sheets-Jhonstone, debido a que sus investigaciones centralizan el problema de la danza desde un enfoque riguroso y metodológico.

Se analizó su propuesta de fenomenología de la danza no sólo en torno a su obra más conocida titulada precisamente *Phenomenology of Dance* sino también en su obra *The primacy of movement* así como en diversos artículos de los cuales se resaltó en “Man has always danced”, “Kinesthetic memory”, “From movement to dance”, entre otros. Sobre todo, porque la pretensión fue analizar y profundizar en el panorama completo de la filosofía de Sheets-Jhonstone el cual busca el vínculo entre el campo de investigación riguroso y la práctica como proceso de creación, es decir, en el nexo entre fenomenología y danza.

A lo largo de este trabajo se defendió y justificó que la metodología empleada es propiamente la fenomenológica -no teoría, antropología, sociología de la danza o tampoco una estética de la danza entendida exclusivamente como arte- debido a las preguntas principales hechas por Sheets-Jhonstone las cuales son: *What is the dance? How does it appears? And Whats are the structures inherent in that appearance?* Lo que estableció el proceder sobre la naturaleza de la danza en tanto aparición, por tanto, en tanto experiencia.

La pregunta central expuesta fue, ¿los elementos -movimiento, cuerpo, motricidad- plantean la posibilidad de una fenomenología de la danza mediante el análisis constitutivo y descriptivo de los mismos? Se contestó de forma afirmativa, pero hubo ciertas modificaciones, ampliaciones, y reconfiguraciones de estos, por ejemplo, el ritmo implicó una ampliación de las kinestesias; la modificación principal fue respecto a la motricidad y; las reconfiguraciones fueron respecto a la empatía, la fantasía y la afectividad. Además, un punto central fue la serie de distinciones

necesarias para la posibilidad buscada y no se escatimó en ejemplos de la vida cotidiana, en ejemplos particularmente artísticos o deportivos para definir con propiedad a la danza desde su enfoque exclusivamente fenomenológico. No obstante, la pregunta inicial -implícitamente- planteaba otras tantas preguntas que dirigieron tanto el orden como el contenido de los capítulos que a continuación se recopilan.

El primer capítulo fue introductorio en el que se argumentó que la danza es un objeto de interés, válido e importante para el análisis filosófico. Se buscó desarrollar algunos aspectos primarios para “pensar la danza” -desde la antropología y la estética- que permitió sentar las bases y los elementos necesarios para su planteamiento fenomenológico posterior, estos aspectos fueron los siguientes: 1. La danza es una forma de comunicación primaria y originaria. Así como una forma de expresión milenaria humana. 2. La distinción entre baile y danza es importante y radica en que una responde a un función social, cultural e identitaria -e incluso de diversión y recreación- surge en ciertos contextos y tiene usos particulares. Y la otra, precisamente la danza, es un arte que requiere conocimiento, habitualidad, entrenamiento y dedicación. 3. La danza es exclusiva del ámbito humano, cuestiones como “el movimiento de las olas son una forma de danzar” o “los animales bailan” son únicamente una especie de metáforas. 4. La danza es movimiento que se ejerce de manera volitiva, consciente e intencional. 5. La posibilidad humana de danzar radica en el cuerpo bípedo, el cual permite crear movimientos complejos. Propuesta fenomenológica-evolutiva de Sheets-Jhonstone. 6. La antropología de la danza si bien se centra en el estudio sobre danzas particulares muestra que este objeto de estudio puede analizarse desde su formalidad, lo que indica un análisis interno, universal y de contenido de la danza en sí misma. 7. Es escaso el análisis filosófico sobre la danza y los motivos son de diversos indoles, por ejemplo, que es de naturaleza femenina y al tratarse de la civilización occidental patriarcal pues implica una aversión hacia la danza. También que está del lado del cuerpo, de las pasiones, de lo sensual, y hay un rechazo al cuerpo, por lo tanto, a la danza. Y por su mito de no discursividad, por su carácter performativo y no permanente (como el caso de la pintura o la escultura). 8. La

danza aparece en filósofos como Nietzsche o Paul Valéry, pero no tematizada. 9. La filosofía de la danza es un campo actual, vigente, novedoso, muy amplio que permite la reflexión de la danza desde diversas áreas como la estética, la analítica, ontológica, tecnológica, entre otras. 10. El análisis de la danza desde la estética es el tratamiento sobre objeto de arte contemplativo. 11. Fenomenológicamente la danza es analizada como experiencia real o posible, es el método idóneo porque se trata de “ir a la danza misma” e ir a su constitución.

Teniendo de base que la danza puede ser tematizada, analizada formalmente y que la fenomenología brinda las herramientas conceptuales necesarias para abordarla, el segundo capítulo de la investigación tuvo por objetivo principal analizar y describir la fenomenología de la danza de Maxine Sheets-Jhonstone con respecto a los elementos que se propusieron como principales, por tanto, los hallazgos fueron los nuevos entramados terminológicos de la filósofa los cuales son: La danza es un fenómeno cinético que se desenvuelve en una temporalidad y espacialidad extática y diasporástica; además de una experiencia en primera persona en tanto auto-movimiento (danzante) y una experiencia en tercer persona (percepción: espectador); la danza es posible debido a las cualidades dinámicas del movimiento (lineales, areales, proyectivas y amplitudinales); el cuerpo en la danza es expresivo y aparece como fuerza virtual; es simbólica; es un proceso de creación. Cabe destacar que también que se profundizó en las críticas a la fenomenología merleau-pontiana respecto al esquema corporal, a la propiocepción, a la patología y al “hábito motor”. Y se resaltó la propuesta de Sheets-Jhonstone acerca del “Yo nuevo” que antecede al “Yo puedo” husserliano.

Por último, en el tercer capítulo la intención fue más creativa al abordar no sólo la propuesta de filósofa estadounidense sino también retomar a otros fenomenólogos para entablar la posibilidad de ampliación de los elementos propuestos, pero sin descuidar al principal marco teórico, por ello dicho capítulo fue el más complejo. Bien, de igual manera, se hará una síntesis de lo analizado. Respecto a las kinestesis los elementos intrínsecos se establecieron que son el ritmo y la memoria, si la danza se define -de manera común- como movimiento rítmico, este es sólo inherente a la sensación de movimiento y la respiración es un

ejemplo aclaratorio debido a que el ritmo forma parte de la vida animada. Por otro lado, la memoria es constitutiva a las kinestesis por los movimientos o impulsos motores -como manejar- y esto se desarrolló mediante las *retenciones* y *prologaciones* de la fenomenología husserliana.

Después, sobre el cuerpo se exploró la dimensión expresiva del mismo en el fenómeno de la danza lo que permitió la vinculación con el tema extenso y complejo de la empatía y la afectividad (relacionada a las emociones o sentimientos) en este apartado se buscó señalar que en la filósofa norteamericana, si bien se menciona la dos experiencias en la danza (auto-movimiento y movimiento percibido), no hay como tal una vinculación entre las mismas, así que, la propuesta ha sido realizar esa vinculación mediante la empatía pero enfatizando que se trata del término fenomenológico y no del estético; por tanto, se recurrió al ejemplo del acróbata de Lipps y que Edith Stein confronta mediante la distinción experiencial. Se profundizó también respecto a la aclaración de la empatía como acto de percepción del otro en tanto sus disposiciones corporales y anímicas en Husserl, cuestión que permitió la relación con la noción de fantasía, y de tal manera el ejemplo del actor y el danzante fue enriquecedor y aclaratorio.

Para concluir se analizó la fenomenología genética de Husserl que la filósofa Sheets-Jhonstone retoma y propone en el sentido de una fenomenología constructiva que permite centrar la discusión en el sujeto individual, de habitualidades y con motivaciones particulares, lo que permitió volver al fenómeno mismo de la danza y significó elucidar la plasticidad y la abstracción como conceptos que engloban los sentimientos kinestésicos.

La fenomenología de la danza es una disciplina nueva por explorar, es una propuesta innovadora y de gran riqueza para la reflexión filosófica contemporánea y más que concluir con este proyecto de investigación con una perspectiva cerrada y definitoria, cabe resaltar que la problemática no se agota, que la experiencia del cuerpo en particular en la expresión artística de la danza tiene muchos alcances de índoles diversos, educativo, político, social etc... Así que, la danza no sólo es un arte contemplativo, sino una forma de descubrimiento auto-sentido y percibido.

EPÍLOGO

DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA DE MI DANZAR

Desde la esfera de lo mío propio, es decir, desde mi cuerpo vivo y mi actitud personalista, así como a partir de la experiencia de mi auto-movimiento (el que yo realizo específicamente al danzar) busco concluir con un intento breve de descripción del fenómeno yo danzo y yo danzando, entendido no como acción sino como experiencia. Tal descripción explora de forma metódica y esquemática -como el propio proceder fenomenológico lo indica- una serie de pasos, no para llegar al fenómeno de la danza, sino a la posibilidad y a la presencia -en gerundio- de mi propia experiencia como danzante. Así que, el breve intento se describe a continuación.

1. Epojé

Partir de la epojé resulta complejo dada mi formación y mis años dedicados a este arte, mi conocimiento acerca de estilos e historia. Por lo cual, prescindir del bagaje cultural, técnico, y de la instrucción práctica (sobre todo, sintiente), se reitera, es desafiante. Por lo mismo, incluso mencionar la danza específica que practico es innecesario. Sin embargo, en primer lugar y realizando la >epojé fenomenológica< suspendo todos los juicios que tengo respecto a la danza (específicamente, de mi danzar) mis creencias, mis experiencias anteriores, mis estudios sobre este arte, así como también, las perspectivas en torno a lo estético, armónico, sutil como contenidos de mis juicios y mis prácticas. Realizando tan ardua suspensión, ¿qué queda?

2. Cuerpo, movimiento, motricidad

Realizando esta epojé -en algo tan inmediato y accesible como mi experiencia con respecto a la danza- encuentro que el movimiento que realiza mi cuerpo y mi habitualidad a movimientos específicos ya entrenados por mi corporalidad, es lo que queda. Y no desde una actitud minimizante sino todo lo contrario, en un sentido fundacional, fundamental para mi experiencia. Por lo cual, puedo distinguir dos cosas: Yo danzo y yo danzando. Yo como persona que danza, que tiene hábitos, facilidad de ejecutar secuencias coreografiadas o improvisaciones. Y el yo bailando, como el acto en presencia y en gerundio de mi danzar. Encuentro un cuerpo que es mío propio, que de este depende todo movimiento posible. La kinestesia es mi lengua, mi voz, mi presencia y desenvolvimiento.

3. Yo danzo

Mi ser, esencia-corporeidad, es la posibilidad permanentemente abierta de experimentar la danza, como recuerdo, como vivencia, o bien, como experiencia latente, dicho en otras palabras, como potencia o como virtualidad. Me reconozco, tengo consciencia y experimento mi ser como un ser que danza, un ser abierto a la experiencia, a la posibilidad encarnada de danzar.

Yo danzo es la posibilidad abierta de mi experiencia a la distancia, a la presencia, o al pasado. Es un cuerpo habituado, constituido y con condiciones desarrolladas para consolidarse como un cuerpo que danza.

Yo danzo es mi vivencia como sujeto de capacidades específicamente dancísticas.

Yo danzo es la posibilidad, es decir, es el repertorio de posibles movimientos aprendidos o espontáneos que expresan y que afectan a otro que no es yo.

4. Yo danzando

Presencia en gerundio de mi arte transitorio. El tiempo-espacio en fuga cuando sucede el hilar de movimientos que constituyen la danza que emerge de mi cuerpo. Presencia inacabada, inagotable pero breve y próxima a esfumarse.

Soy mi cuerpo que danza, que se eleva, gira, recorre el espacio, figuras geométricas con brazos, piernas... Soy una danzante que es captada por la mirada de un observador... Es el ritmo cardíaco en aumento, las formas que invento...

Acto, presencia, momento.

El ámbito que predomina en mi *Yo Danzando*... Es la estructura, la forma simbólica, la operatividad, el mecanismo que simplemente transmuta en sentires que sobrepasan y sobrevuelan a la comprensión y reflexión...

Mi danzar...

Experiencia propia...

De la técnica y el gozo.

Mi danzar...

Siempre en fuga, debido a los movimientos no captados, pero plenamente sentidos.

El punto de desconexión, pero con estructura simbólica.

Ser, sentir, hacer-me danza.

BIBLIOGRAFÍA

Sheets-Jhonstone, M. (2015). *The phenomenology of Dance*. Fiftieth anniversary edition. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press.

— (2011). *The primacy of Movement*. Second edition. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company

— (2005) "'Man Has Always Danced': Forays into the Origins of an Art Largely Forgotten by Philosophers," *Contemporary Aesthetics (Journal Archive)*: Vol. 3, Article 22.

— (2017) "Essential Clarifications of 'Self-affection' and Husserl's 'Sphere of ownness': First Steps Toward a Pure Phenomenology of (Human) Nature", *Continental Philosophy Review* 39, 39:361–391: Springer.

— (2011) "From movement to dance" *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Number 1: Springer

----- (2014) "Animation: Analyses, Elaborations and Implications" *Husserl studies*. Vol. 30, No. 3: Springer

— (2022) "Animate Realities of Gesture", *Studia Phænomenologica* XXII, 145–165

— (2019) "Kinesthesia: An extended critical overview and a beginning phenomenology of learning" *Continental Philosophy Review*, Volumen 52, No. 2: Springer

— (2020) "The Body Subject: Being True to the Truths of Experience" *Journal of speculative philosophy*, vol. 34, no. 1: The Pennsylvania State University, University Park, PA

— (2011) "Embodied minds or mindful bodies? A question of fundamental, inherently inter-related aspects of animation" *Subjectivity* Vol. 4, 4, 451–466: Macmillan Publishers

- (2010) 'Kinesthetic experience: understanding movement inside and out', *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*, 5: 2, 111-127
- (2018) "Why Kinesthesia, Tactility and Affectivity Matter: Critical and Constructive Perspectives" *Body & Society* XX(X), 1-29
- (2010) "Thinking of movement", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*: Massachusetts Institute of Technology
- (2003) "Kinesthetic Memory" *Theoria et Historia Scientiarum*, Vol. VII, N° 1 Ed.: Nicolas Copernicus University.
- (2016) *Insides and outsides. Interdisciplinary perspectives on animate nature*, Andrews UK Limited
- (2012) "Movement and mirror neurons: A challenging and choice conversation" *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, Volumen II, No. 2: Springer
- (2017) "In praise of phenomenology" *Phenomenology & Practice*, Volume 11 (2017), No. 1, pp. 5-17.
- (2011) "The corporeal turn" *Journal of Consciousness Studies*, 18, No. 7–8, pp. 145–68
- "Performing Phenomenological Methodology" Research Gate
- (2005) "What are we naming? Bodie Image and Bodie Schema: Interdisciplinary perspectives on the body". Edited by Helena De Preester and Veroniek Knockaert: John Benjamins B.V.

Alarcón Dávila, M. "La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, Núm. 106, 2015.

- "Empatía kinestésica: Un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología" *Acta fenomenológica latinoamericana*. Volumen VI (Actas del VII Coloquio

Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología
Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú 2019 - pp. 133-149

Álvarez Falcón (2018) “La filosofía fenomenológica como una ampliación pedagógica” Perspectivas fenomenológicas sobre la cultura. Ensayos críticos. Ediciones del Lirio

—(2014) “Cuerpo, danza y espacialización. Diez tesis sobre una aproximación fenomenológica a la corporeidad en la danza y en sus formas de representación” Ponencias I Encuentro Internacional de Film de Danza (Jesús Pobre, Alicante).

- Argenzio Barquet, D. (2017) Tesis “El arte de la danza (o lo que es la Danza con mayúscula)” Universidad de Navarra.
- Bresnahan’s, Aili (2019) “The Philosophy of Dance” Stanford Encyclopedia of Philosophy
- Berleant, A. “Dance as performance” AVANT, Vol. XII, No. 2.
- Bourdieu, Pierre (1998) *La dominación masculina*: Editorial Anagrama
- Celia Cabrera y Micaela Szeftel editoras “Fenomenología de la vida afectiva y dos textos inéditos en español de Edmund Husserl y Moritz Geiger (traducidos y presentados por Antonio Ziri6n Quijano)”. Buenos Aires: SB.
- Dahlstrom, Daniel O., Elpidorou Andreas, and Walter Hopp, *Philosophy of Mind and Phenomenology. Conceptual and Empirical Approaches*, Routledge Research in Phenomenology, USA, 2016.
- Delgado Ram6rez, Edith Adriana. “Algunas omisiones de la danza en la historia y en la filosof6a” Revista de estudios interdisciplinarios del Arte, Dise6o y Cultura. No. 6, A6o 2, Julio-octubre 2022 Mujeres en el Arte y el Dise6o, Tomo III.
- Depraz N. (2013) “An experiential phenomenology of novelty: The dynamic antinomy of attention and surprise”. *Constructivist Foundations* 8(3): 280-287.
- Edith Stein, *Sobre el problema de la empat6a*, Trotta, Madrid, 20014. Trad. Jos6 Luis Caballero Bono.
- Elvira Repetto Talavera, *Fundamentos de orientaci6n. La empat6a en el proceso orientador*, Ediciones Morata, Madrid, 1992

- Francisco J. Varela, Evan Thompson y Eleanor Rosch, *De cuerpo presente. Las ciencias cognitivas y la experiencia humana*, Gedisa editorial, 1997, Barcelona.

Husserl, Edmund (1986) *Meditaciones cartesianas*, Trad. José Gaos y Miguel García Baró: Fondo de Cultura Económica, México

— (2013) *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro primero: Introducción general a una fenomenología pura*. Trad. José Gaos. Edición y refundición integral: Antonio Ziri3n Quijano. Fondo de Cultura Econ3mica, M3xico.

— *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro II: Investigaciones fenomenológicas sobre la constitución*, Fondo de Cultura Econ3mica/ Universidad Nacional Aut3noma de M3xico, M3xico, 2014. Trad. Antonio Ziri3n Quijano.

— (1994) *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Trad. C3sar Moreno y Javier San Mart3n, Alianza Editorial: Madrid

- Iribarne, Julia Valentina, (1987) *La intersubjetividad en Husserl. Bosquejo de una teor3a*. Carlos Loh3, Buenos Aires.
- Langer, S. K. *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons, 1953
- L3pez-S3enz, M.C. (2018) "Fenomenolog3a de la danza: Merleau-Ponty versus Sheets-Johnston". *Arte, Individuo y Sociedad* 30(3), 467-481.
- Michael Levin, D. (2001) "Los fil3sofos y la danza" (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) *A Parte Rei: revista de filosof3a*.
- Mateos de Manuel, Victoria (2015). "Hacia una fenomenolog3a de la danza. "Intencionalidad co-encerrada en Ideas II", *Eikas3a Revista de filosof3a*.
- Martin, John, *Introduction to the Dance*, Nueva York: Dance Horizons, 1939; *The Modern Dance*, Nueva York: Dance Horizons, 1933; *World Book of Modern Ballet*, Cleveland: World Pub, 1952.
- Merleau-Ponty, Maurice (1993) *Fenomenolog3a de la percepci3n*, Planeta De-Agostini, Buenos Aires, Trad. Jeam Cabanes.

- McFee Graham, (2016) "Ontology of dance artworks". American Society for Aesthetic Annual Meeting.
- Shaun Gallagher, Dan Zahavi, (2014) *La mente fenomenológica*, Editorial Alianza, Madrid.
- Serrano de Haro, Agustín (2011) "Introducción a la fenomenología del dolor: la experiencia del dolor físico desde el punto de vista filosófico", (CSIC) Revista d'Humanitats 03-31
- Szeftel, Micaela, "¿Qué es la afectividad? Una respuesta a partir de la fenomenología de Michel Henry" Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen VI (Actas del VII Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Círculo Latinoamericano de Fenomenología, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2019 - pp. 113-127.
- Szeftel, Micaela "Afectividad en Michel Henry" Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas/Centro de Estudios Filosóficos, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires/ Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Argentina
- Pérez Soto. C. *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile: LOM ediciones.
- Peterson Royce, A." The anthropology of dance" Dance books, 2002.
- Polo Pujadas, "M. Pensar la danza, pensar el cuerpo", Filosofía de la danza, Universitat de Barcelona, 13-36
- Quepons Ramírez, Ignacio (2013) "Sobre el sentido y expresión de la vida afectiva en la fenomenología de Husserl" Eikasia 391.
- Rabago, A. "Antropología y danza" 476 Memoria del XVIII Foro de Estudiantes Latinoamericanos de Antropología y Arqueología
- Rebecca L Farinas and Julie C. Van Camp, *The Bloomsbury handbook of Dance and Philosophy* Edited by Bloomsbury Academic, First published in Great Britain 2021.
- Ralón, Graciela (2022) "Esbozo de la fenomenología de la afectividad en Merleau-Ponty", Scielo, Tóp. Sem no.48 Puebla jul./dic.

- Rabanaque, Luis R. (2015) “Julia Iribarne como traductora” en Investigaciones fenomenológicas, vol. Monográfico 6/ Escritos de Filosofía-Segunda Serie, Nº 3, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Madrid, pp. 233-245.
 - Rendon, Verónica. Tesis. “Corporalidad y Empatía en la constitución de la alteridad: Hacia una lectura de la Quinta Meditación cartesiana de Edmund Husserl”
 - Richir, Marc (2011) “Imaginación y Phantasia en Husserl” Eikasia Revista de Filosofía número 34
 - Richir, Marc (2012) “Phantasia, Imaginación e Imagen” Investigaciones Fenomenológicas, n. 9, 2012, 333-347
 - Rosales, D. (2012) “Yo puedo” El acto libre como experiencia originaria de la ética, Acta fenomenológica latinoamericana. Volumen IV (Actas del V Coloquio Latinoamericano de Fenomenología) Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, pp. 257-269
 - Slaby, Jan, “Against Empathy: Critical Theory and the Social Brain” Article Type: Scientific Contribution, Institute of Philosophy, D-14195 Berlin, Germany.
 - Tortajada Quiroz, M. (2011) *Danza y género*. México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA.
 - Valéry, P. (2001) Filosofía de la danza (Bastien Van Deer Meer, K. Trad.) Revista de la Universidad de México, 602-603/Creación/marzo de 2001.
 - Valéry, P. (2012) *Degas danza dibujo* (Gallego Urrutia, M.T Trad.) Barcelona: NorteSur
 - Villamil Pineda, M. A. “Fenomenología del cuerpo humano” Cuadernos de filosofía latinoamericana. Vol. 26, No. 92 (2005)
- (2016)” Experiencia cinestésica y experiencia intersubjetiva” Revista Filosofía UIS, 15 (1), 189-209

- Victoria Perez Royo (2010) “Replantear la historia de la danza desde el cuerpo”, por Mercat de les Flors, el Institut del Teatre y en Centro Coreográfico Galego en 2010, pp. 53-68
- Walton, Roberto (2001) “Fenomenología de la empatía” Revista philosophica, Vol. 24-25 Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Chile.
- Xolocotzi Yáñez, Ángel y Orejarena Torres, Jean, (2022) “La afectividad situada y encarnada. Una invitación a la fenomenología” Scielo Tóp. Sem no.48 Puebla jul./dic.