

Entre danzar y bailar: la experiencia del cuerpo en situación y sus saberes prácticos. Los casos de *Km29* y el *Combinado Argentino de Danza*.

Autor:

Cohen, Verónica

Tutor:

Banega, Horacio

2022

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctora de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

Entre danzar y bailar: la experiencia del cuerpo en situación y sus saberes prácticos

Los casos de *Km29* y el *Combinado Argentino de Danza.*

Verónica Cohen

DNI 32267632

Tesis para optar por el título de Doctora en Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos y de Docteur en Histoire et Théorie des Artes, École doctorale Sciences de l'Homme et de la Société, Université de Lille

Dirigida por: Dr. Horacio Banega

Dra. Anne Boissière

Arq. Susana Tambutti

A mis hermanas

Agradecimientos

Toda tesis es un trabajo colectivo. Detrás cada investigación hay una red académica y afectiva que hace este trabajo posible. Es por eso que quiero agradecer:

A mis directores: Dr. Horacio Banega, Arq. Susana Tambutti y Dra. Anne Boissiere, quienes me acompañaron con extrema dedicación durante todo este recorrido.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Técnica (Conicet) cuya beca doctoral hizo posible la dedicación exclusiva a la investigación durante el doctorado.

A las universidades de Buenos Aires y de Lille donde cursé el doctorado.

A los trabajadores e investigadores de ambas universidades, especialmente a Dr. Nathalie Delbard de la Universidad de Lille y Dr. Jerónimo Ledesma de la Universidad de Buenos Aires, quienes brindaron su tiempo y esfuerzo para que se firmara el convenio de cotutela entre ambas instituciones.

A los profesores que me acogieron en sus establecimientos durante mis estancias doctorales: Germán Vargas Guillén, en la Universidad Pedagógica Nacional de Bogotá, Colombia, y Renata Belicova, en la Universidad Constantine The Philosopher de Nitra, Eslovaquia.

A l_s bailarín_s, coreógraf_s, music_s e iluminador que prestaron su tiempo al ser entrevistad_s para esta investigación. A l_s bailarín_s, filósof_s y curios_s que participaron en los talleres “Describir la danza” y que luego me dieron sus escritos para poder trabajar con ellos.

Al grupo Imaginérie par Resonance Corporelle: Dra. Ariela Battán Horenstein y Dra. María Clara Garavito, cuyas discusiones acerca de Merleau-Ponty y la fenomenología enriquecieron esta tesis.

A l_s compañer_s de doctorado, filósof_s y bailarinas, cuyo constante acompañamiento fue fundamental: a tod_s l_s miembro_s del Atelier Recherche Phénomene, especialmente Jean-François Houle, quien corrigió el resumen en francés; l_s argentin_s en el este por sus respuestas inmediatas a todas mis preguntas; l_ Ninis Marshalls nucleados por Susana Tambutti, con quienes dimos seminarios y discutimos sobre danza,

a las Notaciones Abisales, tuve que dejar el colectivo para trabajar en la tesis pero sus preguntas siguieron acompañándome. A Rhea Volij, con quien descubrí la danza butoh y a mis compañeras/amigas de clases.

A mis amig_s repartid_s en diferentes países, que me acompañaron: las de siempre y l_s nuev_s que son como de toda la vida. La lista es larga, pero especialmente agradezco a l_s que siguieron muy de cerca este proceso: el coloc de las plantas, por la cotidianidad compartida y por enojarse y alegrarse conmigo y; Daniela Montero, que me dio una computadora cuando la mía producía faltas de ortografía.

A Marco Dozzi, mi mejor amigo en este caos, los días de biblioteca no hubieran sido lo mismo sin él.

A mi familia que me apoyó aún sin comprender lo que hacía: a mi madre, a mis hermanas: Gugui, Mar, Tini y Kika, a mi hermano: Marcos, a mis abuel_s y a mi padre quien me transmitió la obsesión por el movimiento.

Indice/ Table des matières

Agradecimientos	3
RESÚMENES	9
1. Resumen en español	9
2. Resumen en inglés	10
RÉSUMÉ DE THÈSE EN FRANÇAIS	11
AVANT-PROPOS	12
INTRODUCTION	14
1. Point de départ	14
2. L'objet de cette recherche	15
3. Pertinence de cette recherche.....	16
4. Thèse de cette recherche.....	18
5. Organisation de la thèse.....	18
6. Clarifications terminologiques :	19
CHAPITRE 1: MÉTHODOLOGIE	24
1. Description de la méthodologie	24
2. Croisement de la méthodologie qualitative et phénoménologique	24
3. <i>Perform</i> la recherche : les tâches	27
4. Conclusions et réflexion sur la pratique réalisée	32
PARTIE I : SITUATION.....	33
CHAPITRE 2 : LE CONCEPT DE SITUATION CHEZ ALFRED SCHUTZ ET MAURICE MERLEAU-PONTY.....	34
Composition des conceptualisations sur la « situation » chez Alfred Schutz et Maurice Merleau-Ponty	35
CHAPITRE 3 : KM29 ET COMBINADO ARGENTINO DE DANZA (CAD).....	37
1. Km29	37
2. Combinado Argentino de Danza (CAD).....	40
CHAPITRE 4 : LES DANSES URBAINES ET LEUR PERCEPTION EN TANT QUE STYLE PAR LES DANSEURS DU KM29 ET DU CAD.....	43
1. Introduction	43
2. Les danses urbaines en tant que « style »	43
3. Le style de danse urbaine et comment il est présent dans le Km29 et le CAD	46
4. Conclusions	51
PARTIE II : EXPÉRIENCE	52
CHAPITRE 5 : CONCEPT D'EXPERIENCE POUR LA PHENOMENOLOGIE ET L'EXPERIENCE DE LA DANSE	53

1. Introduction	53
2. L'expérience de la danse et du <i>bailar</i> comme type particulier d'expérience	53
3. Ce que les entretiens révèlent : les expériences de danse des danseurs de Km29 et du CAD	61
CHAPITRE 6 : LES CORPS QUI BAILAN. LES DANSEUR.SE.S DE KM29 ET DE CAD : LEURS SCHEMAS CORPORELS ET L'IMAGE DU CORPS ET SES FORMATIONS D'HABITUDES	72
1. Introduction	72
2. Schéma corporel et image du corps : de la généralité à la danse	72
3. Ce que le schéma corporel sédimente : les habitudes.	81
CHAPITRE 7 : LA RELATION ENTRE LA DANSE ET LA MUSIQUE	86
1. Introduction	86
2. Contexte : la musique dans les premières études sur la phénoménologie de la danse	88
3. La musicalité du corps propre et la musidanse vécue	89
4. Aux danseur.se.s	96
5. Conclusions	102
CONCLUSIONS	104
1. Introduction	104
2. Concepts fondamentaux	105
3. Principales contributions	106
4. Pourquoi une phénoménologie du danser ou de <i>bailar</i> ?	108
ENTRE DANZAR Y BAILAR: LA EXPERIENCIA DEL CUERPO EN SITUACIÓN Y SUS SABERES PRÁCTICOS	109
INTRODUCCIÓN	110
1. Punto de partida	110
2. La pertinencia disciplinar y el objeto de esta investigación	111
3. Justificación de la relevancia	114
4. Tesis de la investigación	115
5. Organización de la tesis	117
6. Estado del arte: estudios de fenomenología y danza	117
7. Aclaraciones terminológicas:	130
CAPÍTULO 1: METODOLOGÍA	136
1. Descripción de la metodología	136
2. <i>Perform</i> la investigación: las tareas	145
2. La fenomenología y el trabajo de campo	150
3. Conclusiones y reflexión sobre la práctica realizada	168
PARTE I: SITUACION	170
CAPÍTULO 2: EL CONCEPTO DE SITUACIÓN EN ALFRED SCHUTZ Y MAURICE MERLEAU-PONTY	171
1. Introducción	171
2. La situación biográfica e histórica en Alfred Schutz	171
3. Merleau-Ponty y el cuerpo en situación	180
4. Composición de las conceptualizaciones sobre la "situación" en Alfred Schutz y Maurice Merleau - Ponty	187

CAPÍTULO 3: KM29 Y EL COMBINADO ARGENTINO DE DANZA	189
1. Introducción	189
2. Km29	189
3. Combinado Argentino de Danza (CAD).....	201
4. La copresencia de física de actores o actrices y espectador_s en ambas compañías	203
CAPÍTULO 4: LAS DANZAS URBANAS Y SU PERCEPCIÓN COMO ESTILO POR LOS BAILARINES DE KM29 Y EL CAD.....	209
1. Introducción.....	209
2. L_s coreógrafos y bailarín_s de CAD y Km29 y las danzas urbanas	209
3. Vínculo directo corporalizado con las danzas urbanas	212
4. El estilo danza urbana y cómo se hace presente en Km29 y el CAD	217
5. Conclusiones.....	226
PARTE II: EXPERIENCIA	229
CAPÍTULO 5: LA EXPERIENCIA DE LA DANZA Y DEL BAILAR	230
1. Introducción.....	230
2. La experiencia de la danza y de bailar como tipos particulares de la experiencia	230
3. Experiencias perceptivas y experiencias de la imaginación: lo real, actual y virtual.....	237
4. Las diferentes aproximaciones a la experiencia de danzar y del bailar.....	241
5. Lo que las entrevistas infieren: las experiencias de danzar y de bailar de los bailarines de Km29 y el CAD	250
CAPÍTULO 6: LOS CUERPOS QUE BAILAN. LOS BAILARINES DE KM29 Y EL CAD, ESQUEMA E IMAGEN CORPORAL Y LA FORMACIÓN DE HABITUALIDADES.....	263
1. Introducción.....	263
2. La centralidad del cuerpo.....	267
3. Esquema corporal e imagen corporal: de la generalidad a la danza.....	268
4. Lo que el esquema corporal sedimenta: las habitualidades.	277
5. Un cuerpo que baila con/en el espacio.....	282
CAPÍTULO 7: LAS RELACIONES ENTRE DANZA Y MÚSICA	287
1. Introducción.....	287
3. Musicalidad del cuerpo propio y musidanza vivida.....	289
4. A l_s bailarín_s.....	296
5. Conclusiones.....	304
CONCLUSIONES	306
1. Introducción	306
2. Conceptos fundamentales.....	307
3. Principales aportes	308
3. ¿Para qué o por qué una fenomenología de la danza o del bailar?	310
4. Autocrítica	310
ANEXO 1: LAS COMPAÑÍAS.....	312
1. Km29	312
Combinado Argentino de Danza (CAD).....	337
ANEXO 2: LAS DANZAS URBANAS.....	357
1. De los barrios pobres de Nueva York al conurbano bonaerense.....	357

2. Las danzas urbanas en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C.A.B.A.) y el Conurbano Bonaerense	360
---	-----

ANEXO 3: LA DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA COMO HERRAMIENTA PARA FUTURAS INVESTIGACIONES 366

1. Introducción.....	366
2. La descripción como método fenomenológico	366

BIBLIOGRAFÍA 379

1. Bibliografía citada.....	379
3. Bibliografía de consulta	402

Resúmenes

1. Resumen en español

En el campo de las investigaciones sobre prácticas artísticas, este trabajo propone indagar la experiencia de l_s bailarín_s al danzar y bailar, en particular, de l_s bailarín_s que formaron parte dos grupos: *Km29* y el *Combinado Argentino de Danza* a través de un abordaje empírico cualitativo, en un análisis de tipo exploratorio. Al abordar la experiencia, esta investigación se encuentra en la intersección entre dos disciplinas: la filosofía fenomenológica merleau-pontyana y la teoría de la danza. En ella, distingo el danzar y el bailar como dos experiencias relacionadas pero diferentes. Por otro lado, parto de la hipótesis de que l_s bailarín_s organizan su experiencia en relación a sus “conocimientos prácticos”, concepto que retomo de Alfred Shutz. La adquisición de estos conocimientos se encuentra condicionada por la “situación biográfica” de los bailarines. De este enunciado se desprenden dos consecuencias. En primer lugar, obliga a considerar cuál es la relación entre los “conocimientos prácticos” adquiridos durante el curso de la vida por las situaciones que atravesamos en nuestro ámbito cotidiano y aquellos “conocimientos técnicos” que aprendemos en las prácticas de danza. En segundo lugar, la “situación biográfica” se encuentra corporizada no sólo en el “cuerpo propio”. Esta categoría merleau-pontyana debe ser ampliada y considerada en relación al cuerpo biológico y social. Las formas que adquieren las estructuras de la experiencia en la práctica de danza se hacen presentes en tres dimensiones: el cuerpo, el espacio y el tiempo.

Esta tesis comienza con el desarrollo de su metodología. Luego, se estructura en dos partes. La primera, abordará la “situación” de los bailarines de los dos grupos y, la segunda, la “experiencia” del bailar y danzar. Ambas se encuentran conectadas por la pregunta acerca de los conocimientos prácticos de los bailarines y para ambas utilizaré las mismas entrevistas, aunque el uso que haré de ellas será diferente. En la primera parte, me centro en el relato en primera persona de los hechos y anécdotas de los bailarines. En la segunda, me interesan las descripciones sobre la práctica para elaborar a partir de ellas, descripciones fenomenológicas informadas por conceptos fenomenológicos.

Palabras claves

Fenomenología, danza, arte, cuerpo

2. Resumen en inglés

In the field of research on artistic practices, this research explores the experience of dancers in dancing and bailar, in particular, of the dancers who were part of two groups: Km29 and the Combinado Argentino de Danza through a qualitative empirical approach, in an exploratory analysis. In approaching the experience, this work is located at the intersection between two disciplines: Merleau-Pontyan phenomenological philosophy and dance theory. In it, I distinguish dancing and bailar as two related but different experiences. On the other hand, I use as a point of departure the hypothesis that dancers organize their experience in relation to their "practical knowledge", a concept that I take up from Alfred Shutz. The acquisition of this knowledge is conditioned by the "biographical situation" of the dancers. Two consequences follow from this statement. First, it forces us to consider the relationship between the "practical knowledge" acquired during the course of life through the situations we go through in our daily lives and the "technical knowledge" we learn in dance practice. Secondly, the "biographical situation" is embodied not only in the "corps propre". This Merleau-Pontian category must be expanded and considered with the biological and social body. The forms that the structures of experience take on in dance practice become present in three dimensions: body, space and time.

This thesis begins by developing its methodology. Afterwards, it is structured in two parts. The first will deal with the "situation" of the dancers of the two groups and the second with the "experience" of dancing and bailar. Both are connected by the question about the practical knowledge of the dancers and for both, I will use the same interviews, although the use I will make of them will be different. In the first part, I focus on the dancers' first-person accounts of events and anecdotes. In the second part, I am interested in the descriptions of the practice to elaborate from them phenomenological descriptions informed by phenomenological concepts.

Key Words

Phenomenology, dance, art, body

Résumé de thèse en français

**Entre danser et bailar : l'expérience du corps
en situation et connaissances pratiques
Les cas du *Km29* et du *Combinado Argentino
de Danza*.**

Avant-propos

Les choix que j'ai faits pour réaliser ce résumé en français de ma thèse de doctorat écrite en espagnol ont été guidés avant tout par l'intention qu'un lecteur non hispanophone puisse comprendre la recherche et puisse l'aborder dans son ensemble. Ainsi, j'ai maintenu l'ordre de la thèse, en présentant dans chaque chapitre un résumé des hypothèses de départ et des lieux d'arrivée.

Les principales différences en termes d'organisation et de contenu entre la thèse et le résumé se situent au niveau des chapitres 3 et 4, consacrés respectivement aux compagnies de danse *Km29* et *Combinado Argentino de Danza* et aux danses urbaines. Alors que, dans la thèse, la question de l'histoire et la description plus détaillée du contexte local se trouvent dans une annexe, dans le résumé, sachant que le lecteur peut ne pas être familier avec ces entreprises argentines, ces aspects sont inclus dans le corps. Quant à la traduction, en ce qui concerne les sources primaires utilisées, il s'agit dans certains cas de textes écrits à l'origine en français, comme celui de Maurice Merleau-Ponty. Lorsqu'ils ne l'étaient pas et que les traductions des termes ne faisaient pas toujours l'objet d'un accord, comme dans le cas des concepts d'Alfred Schutz, j'ai inclus les termes anglais entre parenthèses. Le cas du « *danzar* » et du « *bailar* » était particulièrement problématique. Au cours de mes recherches, j'ai constaté qu'en analysant le phénomène de l'expérience de la danse, il y avait deux expériences différentes. D'une part, une expérience immédiate, du danseur dans l'acte, complètement préprédictive, et d'autre part, où le faire est perçu comme une production artistique. J'ai décidé d'utiliser la distinction que nous avons en espagnol entre « *bailar* » et « *danzar* » afin de différencier les deux phénomènes. Si, selon le dictionnaire, ces termes peuvent être utilisés de manière indifférenciée, ce n'est pas le cas dans l'usage courant. Le terme « danse » est utilisé en relation avec les pratiques ordinaires de la danse, par exemple « danser » lors d'une fête, et « danse » pour les situations où l'action de danser a un but artistique, c'est-à-dire la danse en tant qu'art, par exemple « histoire de la danse ». Dans la précision conceptuelle que je fais, je force cette différence, mais comme deux possibilités expérientielles de la même pratique. L'une et l'autre ne diffèrent pas en termes de pratique elle-même, mais en termes d'attention de l'exécutant. Je suivis le concept d'attention de Maurice Merleau-Ponty et je le développerai plus longuement dans l'introduction de ce résumé.

Il a été difficile de prendre une décision concernant le genre dans l'écriture de cette thèse. D'un côté, je souhaite mettre en œuvre un langage inclusif. D'un autre côté, cette recherche étudie deux groupes composés majoritairement d'hommes auto-perçus comme tels. Ainsi, l'utilisation du masculin reflète l'objet de la recherche, puisque, comme je le développe plus loin, cette composition masculine des compagnies, exclusivement pour *Km29*, n'est pas aléatoire, mais s'explique socialement. En même temps, une partie importante de la recherche a porté sur les structures communes aux danseurs et aux danseuses. Enfin, en espagnol, j'ai décidé d'opter pour l'utilisation du « _ », car cet espace permet d'inclure le féminin, le masculin et le non genré ou le genre fluide. En français, j'ai alors décidé de conserver les formes de langage inclusives les plus usuelles en associant les terminaisons masculines et féminines séparées par un point.

En ce qui concerne la bibliographie, j'ai utilisé le système de citation APA qui, bien que peu utilisé dans l'académie française, est le plus courant en espagnol. Les textes cités se trouvent dans la section correspondante du manuscrit en espagnol, car je pense que le lecteur n'aura aucun problème à les comprendre.

Introduction

1. Point de départ

Cette thèse sur l'expérience de la danse trouve son origine dans ma propre expérience de danseuse. Alors que je pratiquais depuis de nombreuses années des techniques liées à la proprioception du corps, comme le yoga et le qi gong, la découverte de la danse contemporaine et en particulier la danse butô a été pour moi révélatrice d'une manière que je ne pouvais exprimer par des mots. Que m'arrivait-il dans ces cours, qu'est-ce qui me poussait à y revenir, à me joindre à n'importe quel projet juste pour danser ? La réponse ne se trouvait pas dans la jouissance, puisque, bien souvent, cette pratique s'accompagnait de douleurs musculaires, d'angoisses ou de peurs. Cependant, une connaissance était née et se développait à partir de ces expériences. Cette recherche répond ainsi au besoin et au désir d'explicitement cette connaissance, de mettre en mots quelque chose d'aussi insaisissable qu'une expérience corporelle. En tant que chercheuse, ma pratique a nécessairement une place dans cette thèse, qui ne se borne cependant pas à une auto-ethnographie¹. Me permettant une prise de distance par rapport à cette pratique, cette thèse prend pour objets/sujets d'étude les danseur.se.s du *Km29* et du *Combinado Argentino de Danza*. Grâce aux entretiens que j'ai menés, j'ai non seulement approché leurs pratiques, mais j'ai également identifié des résonances avec les miennes. En ce sens, au-delà des différentes origines des danseurs, de leurs différentes situations biographiques et même des techniques qu'ils choisissent pour danser, l'acte de danser, la constance de consacrer du temps et l'envie d'étudier la danse dans sa réalisation pratique, nous unit dans une expérience commune. De quoi relève cette expérience commune ? Il s'agit d'une des questions auxquelles je tente de répondre dans cette recherche. Je trouve dans la philosophie phénoménologique les outils pour y répondre.

¹ L'auto-ethnographie est un method de recherche qui cherche considérée la experience du même chercheuse. Dans ce sens, l'experience personnel fonde la comprehension de la experience culturelle. Selon Ellis, Adams et Bochner, « ... autoethnography is one of the approaches that acknowledges and accommodates subjectively, emotionality, and the researcher's influence on research, rather than hiding them or assuming they don't exist » (Ellis, Adams et Bochner, 2011 : 274)

2. L'objet de cette recherche

La présente recherche est née de l'intersection de deux disciplines : la philosophie phénoménologique et la théorie de la danse. Dans le domaine de la recherche sur les faits artistiques, ce travail propose d'enquêter sur l'expérience de danse des danseur.se.s appartenant à deux groupes : *Km29* et le *Combinado Argentino de Danza (CAD* dans la suite du texte) à travers une approche empirique qualitative. Ces deux compagnies, créées par leurs directeurs, Juan Onofri Barbato pour le *Km29* et Andrea Servera pour le *CAD*, entre 2010 et 2011 et qui ont cessé d'exister entre 2016 et 2019, présentent des caractéristiques propices à une analyse commune. La première est que toutes deux ont introduit dans leurs pratiques artistiques des mouvements qui font référence aux danses urbaines. Dans le cas du *CAD*, cela s'est fait de manière plus directe à partir de la fusion entre les techniques de danse contemporaine, la *street dance*, le hip-hop, le *popping*² et le folklore. Concernant le *Km29*, Onofri propose une approche basée sur la danse contemporaine et la référence aux danses urbaines devient évidente en tant que "style". La deuxième caractéristique commune est liée à la composition des deux groupes. Dans les deux cas, les danseur.se.s proviennent de différentes classes sociales, ce qui se traduit concrètement par deux types de formation au sein des groupes de danseur.se.s : ceux et celles qui proviennent des bidonvilles du *conurbano* Bonaerense ont été formé.e.s de manière asystématique, dans les rues et sur les places, tandis que ceux et celles qui proviennent des classes moyennes ont été formé.e.s dans le cadre de la tradition académique systématisée. Il est important de souligner cette distinction car, selon Maurice Merleau-Ponty (1994, 2016), le corps lui-même ne fait que sédimenter les habitudes or, étant un corps expressif, il faut tenir compte du fait que les deux formations mentionnées impliquent des différences dans les performances scéniques.

Km29 est une compagnie créée en 2010 à partir du travail du danseur, professeur et chorégraphe Juan Onofri Barbato à la Casa Joven La Salle, à González Catán. Onofri a commencé par donner des cours à un groupe de dix adolescents qui vivaient dans les

² Le *popping* est un type de danse dans lequel on produit un mouvement dans lequel une forme est atteinte et maintenue immobile pendant quelques instants jusqu'à ce qu'elle se transforme en une nouvelle forme. Il s'agit d'un mouvement sec et coupé. Pour l'exécuter, avant d'atteindre les moments d'immobilité qui nécessitent une contraction musculaire, le danseur effectue un petit accent et un rebond. On l'appelle aussi la danse des robots.

bidonvilles ou les quartiers environnants, dans des situations complexes résultant de l'insalubrité de leur logement, mais aussi plus globalement de la précarité et la vulnérabilité de leurs conditions de vie. Cinq d'entre eux ont poursuivi ce projet qui est né, au départ, de la proposition de cours de hip-hop et de l'incorporation d'éléments de danse contemporaine. Quelques mois plus tard, le groupe a commencé à travailler sur un matériel scénique, en intercalant des répétitions à la Casa Joven et au Teatro del Perro de Capital Federal. Le groupe a ainsi créé deux pièces de théâtre : *Los posibles* (2011) et *Duramadre* (2014) et un film réalisé par Santiago Mitre (*Los posibles*, 2013). Pour la deuxième pièce, une danseuse, Amparo González Solá, a été intégrée. La dernière représentation de *Duramadre* remonte à 2016 et depuis, le groupe ne s'est pas reformé en tant que *Km29*, bien que certains des danseurs continuent de collaborer à des projets et participent même au Planta, un espace d'art et d'expérimentation créé par Juan Onofri, début 2019, avec l'actrice Elisa Carricajo.

Le *CAD* a quant à lui été créé en 2011 sur une proposition d'Andrea Servera. Son langage de danse est caractérisé par la fusion du *street dance*, du folklore et de la danse contemporaine. Servera a rassemblé des danseur.se.s de la Fundación Crear Vale la Pena et d'autres sélectionné.e.s à partir de vidéos YouTube, à une époque où les *youtubers* venaient d'apparaître. Le groupe se produit régulièrement à Tecnópolis³ et, dès sa première présentation, il cherche à interagir avec le public. Jusqu'en février 2019, le *CAD* a participé à des événements publics et privés, tant à Buenos Aires que dans d'autres provinces argentines et d'autres villes du monde, et a même participé à des présentations dans des écoles publiques de la capitale fédérale et du Grand Buenos Aires. Cela faisait partie de leur programme artistique : la fusion du *street dance*, du folklore et de la danse contemporaine. Les danseur.se.s avaient une formation en hip-hop, en folklore, en danse contemporaine et en *beat boxing*, et étaient principalement des hommes.

3. Pertinence de cette recherche

³ Tecnópolis est un espace d'exposition dédié à la science, la technologie, l'industrie et l'art qui a ouvert en 2011 dans le cadre d'une série de politiques publiques d'accès à la culture. Il s'agit d'un espace situé juste à la frontière nord-ouest entre la ville autonome de Buenos Aires et la province de Buenos Aires.

Depuis plusieurs années, l'étude des arts en général et de la danse en particulier n'est plus seulement une question de "métier" et de maîtrise de certaines techniques. Aujourd'hui, la danse implique bien plus que des séquences de mouvements bien exécutées, on « étudie » la danse, que ce soit dans des programmes académiques. D'autre part, dans le domaine des sciences sociales, humaines et cognitives, le rôle du corps en tant que producteur de connaissances a été reconnu au cours des dernières décennies. Ainsi, il devient de plus en plus important de trouver un moyen de rendre les connaissances acquises corporellement transmissibles verbalement, non seulement en raison de leur pertinence dans le domaine spécifique de la danse, mais aussi en raison de ce qu'elles peuvent apporter à d'autres domaines de connaissance.

Cette recherche se situe à l'intersection de deux disciplines et apporte à chacune d'elles. Tout d'abord, au sein de la philosophie phénoménologique, ce travail présente la particularité d'une approche empirique où sont mis en jeu des concepts phénoménologiques de conception transcendantale. Deuxièmement, pour la théorie de la danse, l'approche phénoménologique permet d'explicitier le savoir pratique des danseurs et de confronter ce savoir, qui trouve son origine dans leur propre expérience, au savoir technique conçu d'un point de vue objectif et objectiviste. Troisièmement, dans la recherche de la manière de croiser les deux disciplines, cette thèse apporte une contribution méthodologique. D'une part, au niveau théorique, je propose une réflexion sur les croisements entre la méthodologie des sciences humaines et la méthode phénoménologique. Cette démarche a des conséquences pratiques sur la manière dont j'aborde l'objet d'étude, en l'occurrence par le biais d'entretiens qui ont une nature hybride : à la fois socio-phénoménologique et phénoménologique. J'en produit une analyse elle aussi hybride, qui sera restituée ici dans une première partie abordant cette mise en perspective selon l'axe socio-phénoménologique, puis dans une seconde qui l'abordera selon l'axe phénoménologique.

Le choix des compagnies *Km29* et *CAD* comme objets d'étude est pertinent car les différentes trajectoires des danseur.se.s apportent à la recherche différentes formes d'incarnation de connaissances techniques à la troisième personne, c'est-à-dire objectivées. En d'autres termes, il existe parmi les danseur.se.s différents degrés de formation à des techniques de danse spécifiques. Cependant, ils participent tous et toutes à l'expérience de la danse et en ont une connaissance pratique de première personne. Ces

compagnies permettent ainsi de mettre en scène les tensions entre différents types de connaissance.

4. Thèse de cette recherche

La thèse générale soutenue en ce qui concerne la phénoménologie de la danse est la suivante :

Les danseur.se.s organisent leur expérience lorsqu'ils dansent en fonction de leurs connaissances pratiques. L'acquisition de ces connaissances est conditionnée par les situations biographiques dans lesquelles elle s'inscrit. Deux conséquences dérivent de cette affirmation. Premièrement, elle nous oblige à repenser la manière dont les connaissances techniques sont rendues partageables dans la danse. Deuxièmement, la situation biographique ne s'incarne pas seulement dans son « corps propre ». Cette catégorie merleau-pontienne doit être élargie et considérée en relation avec le corps biologique et social. Enfin, les formes que prennent les structures de l'expérience dans la pratique de la danse sont présentes dans trois dimensions : le corps, l'espace et le temps.

La thèse subsidiaire de la recherche se réfère à la manière dont on peut accéder à l'expérience des danseur.se.s à la deuxième personne⁴. L'entretien phénoménologique, qui cherche par ses questions à faire décrire leurs pratiques par les danseur.se.s, a pour objectif de rendre possible la verbalisation de l'expérience. En même temps, elle tient compte de l'impossibilité d'une traduction complète du corporel en linguistique.

5. Organisation de la thèse

Cette thèse commence par l'élaboration de sa méthodologie. Elle est ensuite structurée en deux parties. La première porte sur la "situation" des danseur.se.s des deux compagnies et la seconde sur "l'expérience" de la danse et du *bailar*. Chaque partie a son propre objectif. D'abord, décrire et analyser la situation biographique et historique des

⁴ La première personne réfère au « je ». Les approches comme les auto-ethnographie ou même la description phénoménologique font partie de ce type du regard. La deuxième personne, le « tu » apparaît dans les entretiens à partir des questions à un.e autre devant moi, la chercheuse. Mais pour que ces énonciations deviennent des connaissances scientifiques, est important la généralisation des déclarations à partir de la troisième personne, un « on » qui inclut la première et la deuxième personne.

compagnies et des danseur.se.s qui y évoluent. Ensuite, caractériser l'expérience de ces danseur.se.s. Les deux sont liées par la question des connaissances pratiques des danseur.ses, et pour ces deux parties analytiques, j'utilise les mêmes entretiens, bien que l'utilisation que j'en fait soit différente. Dans la première partie, je me concentre sur les récits d'événements et d'anecdotes à la première personne des danseurs. Dans la deuxième partie, je m'intéresse aux descriptions de la pratique afin d'élaborer à partir d'elles des descriptions phénoménologiques informées par des concepts phénoménologiques.

6. Clarifications terminologiques :

6.1. Danser et *bailar*

Afin d'approfondir les particularités de l'expérience de la danse, je trouve utile de faire la distinction entre *danzar* et *bailar* en espagnol et en italien. Bien que dans l'usage courant ils présentent des différences, la *Real Academia Española* les présente presque comme des synonymes lorsqu'elle se réfère à une action effectuée par une personne. D'autres dictionnaires de langue, comme le *Sopena*, renforcent également cette idée :

Alors que les classiques du XVIIe siècle distinguaient les *bailles* de la danse, donnant la dénomination de danse aux populaires et de bal aux cérémonies ou à celles caractérisées par une certaine distinction, de nos jours les deux mots sont synonymes pour toutes sortes de manifestations chorégraphiques. (*Diccionario Enciclopédico Sopena* : 493).

D'autre part, dans le langage courant, « danser » et « *bailar* » sont souvent utilisés pour nommer des phénomènes différents. « *Bailar* » est généralement utilisé pour toute situation où quelqu'un bouge son corps à la recherche d'une certaine cadence⁵ mais sans nécessairement rechercher un but esthétique. En revanche, « danser » est lié à l'utilisation d'une technique et à la danse en tant que partie intégrante des arts, c'est pourquoi on parle de "domaine d'études de la danse" ou d'"histoire de la danse".

⁵ La *Real Academia Española* définit « *Bailar* : 1. intr. Exécuter des mouvements rythmiques (*acompañados*) avec le corps, les bras et les pieds. (...) Danser une polka" ». (*Diccionario de la Real Academia Española*) La spécification des parties du corps dans la définition est réductrice du mouvement corporel que la danse implique.

Ces deux mots ont également des origines différentes. D'une part, « *bailar* » vient du grec ancien βαλλίζω : danser / sauter⁶. En italien, « *bailar* » est « *ballere* », qui est à l'origine de "ballet", ainsi que de « *bailarín* », « *bailarina* » en espagnol. En anglais, alors que « danser » est utilisé pour toute personne qui danse, sans distinction de son sens esthétique, "ballerina" est utilisé en général par rapport à une personne qui pratique la danse comme un art, tout comme « ballerine » en français, qui désigne une danseuse ayant une pratique dite « classique ».

D'autre part, le terme " danseur " trouve son origine dans le français « dancier » qui, à son tour, remonte à « danden » en haut allemand et devient plus tard, en moyen allemand, " *tanzen* " (Brosman, 1961). « *Danden* » a trouvé sa place en français moderne sous le nom de "danser", en portugais sous le nom de « *dança* » et en anglais sous le nom de « *dance* ». Dans aucune de ces trois langues, il n'existe d'équivalent au terme *bailar*. C'est-à-dire qu'ils sont utilisés à la fois pour danser (*bailar*) lors d'une fête et pour danser sur scène.

Je crois que cette distinction faite par la langue espagnole - ainsi que par l'italien - est utile pour distinguer deux expériences différentes de la danse. Dans l'usage courant, ces deux expériences sont différenciées selon qu'elles poursuivent ou non un but esthétique. Cependant, un autre point de vue peut être pris comme point de départ. Selon Alfred Schutz, le monde de la vie est organisé en domaines finis de signification (*province of reality with finitive meaning-structure*). Il s'agit de « styles d'expériences ou de styles cognitifs » qui déterminent un « style de sociabilité » et une « forme spécifique d'expérience de soi » et de « perspective temporelle » (Shutz et Luckmann, 2001 : 46-47). Pour Shutz, dans le passage de l'une à l'autre sphère, il y a un "saut" (*leap*) au sens kierkegaardien, une coupure, puisqu'il n'y a pas de conversion possible de l'une à l'autre.

Schutz et Luckmann affirment :

There is no possibility of reducing one finite province of meaning to another with the help of a conversion formula. The transition from one province of meaning to another can only be accomplished by means of a "leap" (in Kierkegaard's sense). This 'leap' is nothing other than the exchange of one style of lived experience for another. Since, as we shall soon see, a specific tension of consciousness belongs essentially to the style of lived experience,

⁶ En grec moderne, on utilise le mot "χορός", que l'on retrouve dans l'origine étymologique de "chorégraphie".

such a “leap” is accompanied by shock experience that is brought about by the radical alteration of the tension of consciousness. (Schutz et Luckmann, 1973 : 24)

Dans ce cas, le domaine de la signification auquel s'intéresse cette recherche est celui de la danse à but artistique. Ainsi, je ferai la distinction entre le *bailar* et la danse dans le même champ de signification, c'est-à-dire, le champ de la danse. Ainsi, je propose d'utiliser « *bailar* » pour l'expérience vécue par un sujet projeté dans le mouvement, donc : « *yo bailo* ». Alors que j'utilise le terme « danse » pour désigner l'expérience que nous faisons de la pratique de la danse lorsque nous revenons réflexivement à notre propre pratique.

En revanche, le concept de *bailar* que je propose rend compte de la relation entre le·a danseur·se et sa danse. Maxine Sheets-Johnstone (1966), qui a inauguré les études sur la phénoménologie de la danse, considère cette relation comme étant ékstatique (29). Cela signifie qu'il n'y a pas de distance qui les sépare car ils partagent une présence dans le temps et l'espace. Pour Sheets-Johnstone, la danse est une forme en devenir, c'est-à-dire qu'à travers le mouvement, la forme apparaît mais elle ne peut être appréhendée par le·a danseur que de manière réflexive. Dans ce cas, « es dimensions spatio-temporelles de la forme et du corps sont dissoutes en une séquence extérieurement liée de moments discrets dans le temps et de points isolés dans l'espace » (Sheets-Johnstone, 1966 :31). De manière résumée, on peut donc dire que je considère la pratique de la danse dans sa dimension ékstatique comme un *baile* et comme une forme appréhendée par le·a danseur·se comme une danse.

6.2. Expérience de la danse et du *bailar* en tant qu'expériences artistiques

Dans cette recherche, je me base sur la phénoménologie merleau-pontienne. Ensuite, à l'intérieur de celle-ci, je me concentre sur la période inaugurée par la *Phénoménologie de la perception* en 1945 jusqu'aux années 1950 où Merleau-Ponty se concentre sur le problème de l'expression et du langage. Bien que les références à l'art ne soient souvent pas directes, l'importance de l'art dans l'œuvre de Merleau-Ponty est indéniable (Delcó, 2005, Alloa et Jdey, 2012 ; Bobant, 2019, 2020) et tout au long de son œuvre, il essaie

différentes réponses à la question de l'ontologie de l'œuvre d'art. Selon Charles Bobant⁷ (Bobant, 2019 ; 2020), il existe chez Merleau-Ponty une vision cosmophonique de l'œuvre d'art, selon laquelle l'œuvre d'art révèle le monde et possède une vision métaphysique. Il distingue trois moments différents dans la pensée de Merleau-Ponty où cette cosmophonie prend des formes différentes. D'abord, dans les années 1940, la période de la *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 2016) et de « Le doute de Cézanne » (Merleau-Ponty, 1995) que Bobant appelle « Phénoménologie de l'œuvre d'art ». Ensuite, pendant la première partie des années 50, surtout à partir des travaux consacrés au langage et à l'expression, un moment qu'il appelle « Philosophie de l'expression ». Troisièmement, à la fin des années 50, dans *L'oeil et l'esprit* (Merleau-Ponty, 1985) et *Le visible et l'invisible* (Merleau-Ponty, 1979), une période qu'il appelle « Philosophie de l'inspiration ». Dans la première étape, l'art révèle le monde de la perception. Dans « Le doute de Cézanne », il affirme, à propos de la peinture de Cézanne, qu'elle met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine dans lequel l'homme s'installe (Merleau-Ponty, 1985 : 43). Par habitudes, il entend le fait d'être habitué à vivre au milieu d'objets construits par des hommes. À ce stade, il se concentre principalement sur le travail. Dans la deuxième étape, en revanche, l'accent est mis sur l'artiste, qui donne un sens à l'œuvre d'art. Alors que dans la première étape, il affirme que la vie et l'œuvre communiquent (Merleau-Ponty, 1985 : 48), dans cette étape, il va s'intéresser à la manière dont l'artiste est un sujet percevant (Bobant, 2019 : 342). C'est également à ce stade qu'il va demander ce que signifie créer, ce à quoi il répond en affirmant que l'artiste transforme le sens en signification (Bobant, 2019 : 343). Dans la troisième étape, l'artiste fait apparaître un monde, mais parce que l'artiste fait partie du monde. L'art est inspiration et expiration de l'être et la division entre le tableau et celui qui peint, le vu et celui qui voit, n'est plus claire.

Dans ce cas, nous ne retenons que le premier sens donné par Merleau-Ponty, où l'art est lié à la quête de la révélation du monde.

Nous vivons dans un milieu d'objets construits par les hommes, entre des ustensiles, dans des maisons, des rues, des villes et la plupart du temps nous

⁷ Je reprends ici la perspective de Charles Bobant, en gardant à l'esprit que d'autres études ont exploré cette question, encore plus anciennes et plus exhaustives, comme les travaux de Mauro Carbone, Emmanuel Alloa, Maryvonne Saison, entre autres. Ce qui ressort dans le cas de cet auteur, c'est la clarté de la périodisation dont je ne me concentrerai que sur la période de la *Phénoménologie de la perception*, puisque c'est le moment de l'œuvre de Merleau-Ponty que je prends en considération dans ma recherche.

ne les voyons qu'à travers les actions humaines dont ils peuvent être les points d'application. Nous nous habituons à penser que tout cela existe nécessairement et est inébranlable. La peinture de Cézanne met en suspens ces habitudes et révèle le fond de nature inhumaine sur lequel l'homme s'installe. (Merleau-Pont, 1966: 23)

Cela est vrai même dans l'art contemporain qui cherche l'autonomie de l'art, car comme le remarque Alloa, pour Merleau-Ponty l'art n'est jamais fermé au monde (Alloa et Jdey, 2012 : 19).

L'opération de l'expression, quand elle est réussie, ne laisse pas seulement au lecteur et à l'écrivain lui-même un aide-mémoire, elle fait exister la signification comme une chose au cœur même du texte, elle la fait vivre dans un organisme de mots, elle s'installe dans l'écrivain ou dans le lecteur comme un nouvel organe des sens, elle ouvre un nouveau champ ou une nouvelle dimension à notre expérience. Cette puissance de l'expression est bien connue dans l'art et par exemple dans la. (Merleau-Ponty, 2016 : 222-223)

D'autre part, en ce qui concerne la danse, la définir en tant que production artistique est difficile, surtout en ce moment, puisque la danse en tant que domaine est dans un moment de dé-définition. C'est pourquoi Susana Tambutti affirme que « ...penser la danse aujourd'hui implique de recourir à de multiples théories qui nous fournissent un certain arsenal de concepts qui nous permettent de l'identifier en tant que telle, précisément parce que la danse aujourd'hui ne se laisse enfermer sous aucun concept définitif ». Nous n'aurons jamais « la » bonne théorie pour toutes les formes de danse, mais nous avons besoin de « théories » pour comprendre ce qui ne permet aucune catégorisation" (Tambutti, 2008 : 26).

Chapitre 1: Méthodologie

1. Description de la méthodologie

Les choix méthodologiques effectués ont été faits en fonction des besoins de cette recherche. En ce sens, je suis d'accord avec Uwe Flick (2015 : 14) qu'il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises méthodes, mais que celles-ci sont pertinentes ou pas pour une recherche donnée. C'est pourquoi, pour définir la méthodologie, je suis parti des deux problèmes que j'étudie et que j'ai soulevés dans l'introduction. Il s'agit, d'une part, des connaissances pratiques des danseurs par rapport à leur situation biographique et, d'autre part, de ce qu'est l'expérience d'un corps dansant. Ces problèmes m'ont imposé une méthodologie hybride qui combine la méthodologie qualitative des sciences sociales⁸ et celle qui est reconstruite à partir de certains apports de la philosophie phénoménologique de Maurice Merleau-Ponty. Les tâches que j'ai réalisées sont les suivantes : consultation de matériel d'archives sur les compagnies de danse, observation de leurs pièces, de leurs cours et de leurs interventions, entretiens semi-structurés en profondeur et entretiens phénoménologiques.

2. Croisement de la méthodologie qualitative et phénoménologique

Comment la méthodologie qualitative et la méthodologie phénoménologique se combinent-elles ? Pour ce faire, je me demande quels sont leurs points communs et leurs différences épistémologiques fondamentales :

1. Mode d'approche de l'empirique : tous deux proposent une manière d'aborder le perçu qui tente d'être dépourvue d'idées préconçues de phénomènes. Toutefois, quelles sont les idées préconçues dont les deux méthodologies cherchent à se démarquer l'un de l'autre ? Dans le cas de la méthodologie qualitative, cela est lié au fait de laisser de côté les représentations que nous pouvons avoir de notre objet d'étude en tant que sujets

⁸ Irene Vasilachis (2007) considère que la méthodologie qualitative fait partie du "paradigme interprétatif". Elle affirme que l'objectif de ce paradigme est de "comprendre la signification de l'action sociale dans le contexte du monde de la vie et du point de vue des participants" (48). En outre, elle l'oppose aux paradigmes "positiviste" ou "matérialiste-historique".

participants dans une société donnée. En revanche, dans le cas de la phénoménologie, elle consiste à ne pas tenir pour acquise notre relation intentionnelle au monde. C'est-à-dire, que je suis co-constitué par le monde et en même temps je co-constitue le monde. L'intentionnalité motrice merleau-pontienne reconnaît à son tour que le corps est la première coordonnée à partir de laquelle je crée un monde.

2. Rapport à la théorie : Comme le remarque Flick, " [...] la recherche qualitative ne s'appuie pas sur un programme théorique singulier, mais utilise plusieurs cadres théoriques " (Flick, 2015 : 31). En revanche, dans la recherche phénoménologique merleau-pontienne, on doit faire appel à des concepts phénoménologiques. Les concepts développés dans le domaine de la phénoménologie deviennent une aide pour pouvoir décrire l'expérience. Cela pourrait être considéré par certains chercheurs qualitatifs comme un mode de traitement déductif de la théorie, opposé à l'idéal inductif de la recherche qualitative, et donc proche du positivisme. Bien que cela soit contraire au projet même de la phénoménologie, des auteurs comme Sinha (1963) et Thorne (1997) soulignent le risque de tomber dans un "positivisme phénoménologique". Ainsi, les concepts phénoménologiques ne fonctionnent pas comme des boîtes conceptuelles à remplir de matériel empirique, mais en même temps, ils sont un moteur de la réflexion sur un phénomène et sont remis en question par celui-ci.

3. Le phénomène et ses structures : les deux approches cherchent à appréhender les phénomènes. Dans le cas de la méthodologie qualitative, on arrive à des affirmations générales à partir de cas particuliers. Cependant, dans le cas de la phénoménologie, elle cherche à trouver les structures de la perception. Cela détermine le type de déclarations générales qui sont recherchées. Quant à la relation entre les cas générales et les cas particuliers de ma recherche, en même temps que je les décris à l'aide de concepts phénoménologiques, je les valide ou non, en fonction des informations qu'ils me donnent.

4. L'empirique : dans le cas de la méthodologie qualitative, le chercheur effectue un travail de terrain où il s'approche d'un objet d'étude. Dans la phénoménologie merleau-pontienne, l'objet d'étude étant la perception, le philosophe s'est approché lui-même de son expérience vécue. L'introspection du philosophe a été complétée par les études médicales et psychologiques de l'époque. Par exemple, dans la *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty utilise des descriptions phénoménologiques de sa propre expérience, des

témoignages d'artistes comme Cézanne ou Proust et des études médicales de l'époque, notamment liées à la psychologie de la *Gestalt*. Cependant, ces dernières années, de nouvelles méthodologies ont été développées et ont ouvert de nouvelles formes de recherche phénoménologique. Il s'agit des entretiens phénoménologiques et d'explicitation et de la microphénoménologie.

María Isabel Gaete (2019) marque les différences suivantes entre la méthodologie qualitative et ces types de phénoménologie empirique en seconde personne, c'est-à-dire, des approches phénoménologiques qui se basent en la réalisation des entretiens, notamment la microphénoménologie :

- a. Les méthodes qualitatives se concentrent sur "le contenu subjectif d'une expérience donnée (subjective content of a given experience)" (Ibid : 147). Cela inclut « les représentations, les significations, les valeurs, les jugements, les croyances, etc. (représentations, significations, valeurs, jugements, croyances, etc.) » au niveau psychologique. En revanche, la microphénoménologie cherche une description de l'expérience qui soit « incarnée, procédurale et concrète » (ibid.).
- b. La microphénoménologie effectue une analyse en diachronie, en passant de la question du quoi de la méthodologie qualitative à celle du comment. Selon Gaete, cette façon de considérer la dimension temporelle est propre à la microphénoménologie puisque la plupart des analyses qualitatives se concentrent « sur le contenu de l'expérience sans référence à sa temporalité ». En se concentrant sur cet aspect, la microphénoménologie permet de rendre compte de « l'opération de 'regroupement' » de l'expérience en « unités » qui précède l'analyse.
- c. La microphénoménologie cherche à éviter « la position interprétative du chercheur (interpretative stance of the researcher) » (148). L'attitude souhaitable pour les chercheurs consiste à rechercher des associations plutôt que des catégorisations. Toutefois, comme le soulignent également Francisco Varela et Johnathan Shear (1999), l'auteur convient qu'il n'existe pas d'approche neutre de l'expérience. C'est pourquoi il s'agit d'une attitude d'investigation.
- d. La place occupée par l'expérience corporelle diffère dans l'une et l'autre méthodologie. Afin d'accéder à l'expérience pré-réflexive, la

microphénoménologie demande des expériences concrètes et situées qui permettent l'émergence des aspects incarnés de celle-ci (149).

3. *Perform* la recherche : les tâches

La méthodologie est composée des tâches suivantes :

2.1. Travail d'archivage : j'ai collecté et analysé des sources primaires et secondaires sur les danses urbaines en général, et les compagnies en particulier. J'ai utilisé divers matériaux tels que des photos, des programmes de pièces de théâtre, des articles de journaux sur les œuvres.

2.2 Travail sur le terrain :

1- Observation : J'ai observé la totalité des travaux des compagnies, un cours à Casa Joven exécuté par un des danseurs de Km29, une présentation dans une école exécutée par CAD.

2. Les entretiens avec les danseur.se.s : Le projet de la thèse consistait à interviewer l'ensemble des danseur.se.s des deux compagnies. Cependant, il n'a pas été possible de le faire en totalité car il était impossible de contacter beaucoup d'entre eux et elles, ils et elles n'étaient pas intéressé.e.s par un entretien. Pendant la pandémie de Covid-19, j'ai pu faire quelques réunions par appel vidéo. En raison des caractéristiques mêmes de l'entretien phénoménologique, je pensais que l'utilisation de ce moyen de communication nuirait aux possibilités de réponse. Bien qu'aucun support ne soit neutre, dans ce cas, en comparant les entretiens réalisés en personne et à distance, je peux affirmer que le changement de support n'a pas affecté le dispositif d'entretien.

Je pense que les obstacles à la réalisation des entretiens font partie d'un problème plus large qui dépasse le cadre de cette recherche : les conditions matérielles du mode de vie des danseur.se.s. J'entends par là la flexibilité de leurs horaires de travail et le nombre de tâches différentes qu'ils doivent accomplir pour gagner un salaire (participer à des pièces de théâtre, donner des cours et parfois même d'autres tâches non liées à la danse). Dans le cadre de ces horaires de travail, il était difficile pour eux et elles de trouver un moment pour nous rencontrer. Dans les réponses négatives à l'interview, on pouvait également voir une humeur fatiguée. Cette situation aurait pu être améliorée si la recherche avait

disposé d'un budget spécial pour dédommager financièrement les danseurs pour leurs entretiens qui ont pris beaucoup de temps. Ce budget aurait également dû inclure des fonds pour une salle de répétition où ces entretiens auraient pu avoir lieu et où, en plus de la conversation, les danseurs auraient pu bouger leur corps pour expliquer leur expérience si nécessaire. Cela aurait également permis d'autres explorations au niveau de la méthodologie⁹. Ce type d'espace aurait aussi permis d'utiliser la vidéo pour filmer les entretiens, car les danseurs utilisent souvent des mouvements du corps pour expliquer leurs paroles, ce que l'enregistrement de leur seule voix ne permettrait pas. D'autre part, la même technologie utilisée dans le travail de terrain définit implicitement un système de hiérarchies des matériaux qui apparaissent dans l'interview. L'enregistrement de la voix et son transcription ultérieure contribuent à la verbalisation du contenu, même si l'on tente de contrecarrer cette situation en prenant des notes sur les mouvements du corps de la personne interrogée.

D'autre part, il est intéressant de considérer la relation entre la durée d'un projet de recherche et la durée d'une entreprise. Les deux sociétés ont été dissoutes au cours de mon doctorat. La relation des danseur.se.s avec ce que je leur demandais a donc évolué. Le besoin de parler de cette expérience a également changé. En particulier dans le cas des

⁹ Pendant la recherche, j'ai participé pendant quelques mois aux rencontres PRII " Entrevistas Bailadas y Diálogos Sonoros : propuestas metodológicas en formación " 2015-17 dirigées par Rafael Sánchez Aguirre et Victoria d'Hers où j'ai appris à connaître la méthodologie des " entretiens dansés " développée par le Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones de los Cuerpos del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, dirigé par Adrián Scribano. Dans ces entretiens, qu'ils ont commencé à réaliser en 2013, les chercheurs proposent à l'interviewé une question à laquelle il répond par le mouvement. Ensuite, ils ont une conversation où ils sont interrogés sur ce qu'ils viennent de faire. L'objet d'étude est l'expressivité, mais ce dont ce dispositif leur permet de rendre compte n'est pas l'expérience elle-même mais les " expériences des expériences " (D'Hers et Mussico, 2016, s/n). Par expressivité, ils entendent le "corps en mouvement comme voie expressive et générateur d'informations sur la réalité sociale" (s/n). Cela implique de considérer le corps comme un espace de créativité. D'Hers et Mussico déclarent : « Dès le début de la recherche, nous partons d'une question : s'il est vrai que les corps disent d'autres choses que les mots ne disent pas". D'autre part, la danse est utilisée dans cette recherche non pas comme un matériau d'analyse en soi pour les chercheurs mais comme un point de départ pour les personnes interrogées qui sont celles qui interprètent leur propre danse. Cette proposition partage avec ma recherche l'objectif d'accéder à l'expérience. Dans leur cas, à l'expérience de l'expérience d'un certain phénomène vécu par les participants aux entretiens et dans mon cas, à l'expérience de la danse. Cependant, ils les considèrent comme des « unités d'expérimentation » : « L'unité d'expérimentation est pensée comme un nœud qui vectorise l'expérience et sa expressivité à travers des couleurs, distances et proximités. Un nœud qui permet d'identifier et de systématiser l'ensemble des superpositions émotionnelles qui interviennent dans un acte expressif ». (Scribano, 2013). C'est pourquoi dans cette méthodologie il y a une médiation qui est l'interprétation du sujet qui vit l'expérience. Cette médiation est ce que j'essaie d'éviter par la méthode phénoménologique dans ma recherche. En ce qui concerne les conditions matérielles des entretiens, je valorise surtout deux aspects : le cadre donné aux entretiens (les invitations aux interviewés à participer, l'utilisation d'une salle de répétition pour les entretiens, la conduite des entretiens dans un cadre collectif où chaque membre avait un rôle spécifique) et la forme d'enregistrement utilisée : la vidéo. Ils ne l'ont pas considéré de manière neutre, mais ont plutôt étudié ce support en tant que tel.

danseurs du CAD, une fois qu'il.elle.s n'ont plus fait partie de la compagnie, il est devenu plus difficile de coordonner un entretien.

Corpus d'entretiens :

1. Km29 : Juan Onofri (metteur en scène), Marina Sarmiento (assistante metteur en scène), Matías Sendón (lumières), Ramiro Cairo (musicien), Nicolás Varchausky (musicien), Lucas Araujo (danseur), Jonathan Da Rosa (danseur), Alejandro Alvarenga (danseur), Alfonso Baron (danseur), Pablo Kun Castro (danseur) et Amparo González Solá (danseuse).

Je n'ai pas pu interviewer Jonathan Carrasco (danseur) et Daniel Leguizamón (danseur).

2. CAD : Andrea Servera (danseuse), Villa Diamante (musicien), Milo Moya, (danseur et boxeur beat), Bruno Becqart (Chiza) (danseur), Nelson Simonelli (Wizard) (danseur), Jorge Salas (Cautivo) (danseur), Jimena Perez Salerno (danseuse), DJ Villa Diamante (musicien).

La formation du CAD a beaucoup changé au fil des ans et c'était une compagnie plus importante que Km29 ; il est donc difficile de dresser une liste complète de tou.te.s le danseur.se.s qui en ont fait partie tout au long de son histoire.

Deux types de questions différentes apparaissent dans ces entretiens. D'une part, des questions sur le quoi et, d'autre part, des questions sur le comment. Elles ne se différencient pas tant par le pronom interrogatif utilisé lors de la demande que par le type d'information qu'elles demandent. Le premier groupe recherche, dans les réponses de l'interviewé, des informations liées à un référent. Par exemple, dans la question "quand avez-vous commencé à danser au Km29 ?", le référent recherché est une date. Ou, dans "où étaient les répétitions ?", c'est un lieu. Le référent peut également être un événement ou une séquence d'événements, par exemple : "Comment en êtes-vous venu à danser au CAD ? Par contre, dans le cas des questions sur le comment, on cherche à répondre à une expérience au sens phénoménologique, c'est-à-dire qu'on cherche à rétablir le lien intentionnel avec le monde extérieur. On cherche à "saisir" cette expérience, tout en sachant qu'il ne sera jamais possible de le faire de manière totale, qu'il y aura toujours une perte d'expérience ou, même, que ce ne sera jamais la même expérience.

La création dans le dispositif d'interview de ces deux types de questions et réponses répond à la coexistence de deux formes différentes de la même interview. D'une part, l'"entretien qualitatif approfondi" (Vasilachis, 2007 ; Scribano, 2008), typique des sciences sociales et, d'autre part, l'entretien phénoménologique. Les auteurs qui traitent l'entretien phénoménologique ne prennent pas en considération l'entretien qualitatif approfondi, en supposant qu'il est possible de mener un entretien purement phénoménologique. Dans chaque « comment » il y a un « quoi ». Toute expérience est en situation et les questions « quoi' », nous fournissent des informations à ce sujet. D'autre part, les questions de type « comment » nous permettent de nous interroger sur la forme, la structure de cette expérience située. Ces deux aspects se complètent.

Je détaillerai ensuite les deux types d'entretiens qui coexistent dans ceux que j'ai menés avec les membres des deux entreprises.

1. "Entretien approfondi semi-structuré" : L'entretien qualitatif est l'une des méthodologies qualitatives, celles-ci cherchent l'interprétation des phénomènes, leurs conceptions permettent une relation dialogique entre le chercheur et l'objet d'étude. Les entretiens qualitatifs approfondis ont un questionnaire, mais celui-ci est modifié dans l'acte d'interviewer, le chercheur a de la place pour le contre-interrogatoire, c'est-à-dire pour poser une nouvelle question après la réponse.

2. L'« entretien phénoménologique » : il vise à accéder à l'expérience des danseurs, chorégraphes, éclairagistes et musiciens des compagnies par rapport à ce qu'Alfred Schutz, dans son ouvrage posthume *The structures of the lifeworld* (Les structures du monde de la vie) (1973), appelle leur connaissance pratique de la danse. Pour ce faire, je recherche dans les réponses des danseurs des descriptions de ce qu'ils font sans "savoir", c'est-à-dire de manière pré-réflexive. Dans un travail ultérieur avec ces descriptions, j'essaie de générer un matériel écrit qui permette d'explicitier les connaissances pratiques des danseurs. De cette façon, dans la recherche et, surtout, dans l'écriture des textes eux-mêmes, un mouvement de connaissance explicite est généré qui devient intersubjectivement partageable entre danseur.se.s et non-danseur.se.s.

2.1. La description phénoménologique comme point de départ et objectif de l'entretien

L'entretien phénoménologique nous permet d'approcher l'expérience d'une autre personne que nous essayons de guider afin qu'elle puisse nous donner des informations à partir de son "je", de sa première personne. Cette méthode est dérivée de la méthode phénoménologique de description par laquelle, à travers l'auto-description, je peux approcher mon expérience vécue. Cette méthode nécessite une formation pour être réalisée, formation que les danseurs interrogés n'ont pas. Cependant, les entretiens permettent au chercheur de faire une description d'une expérience qui n'est pas la sienne à partir de cette information donnée par un autre. Il est donc important de préciser ce que j'entends par "description phénoménologique".

La description apparaît dans l'œuvre husserlienne comme un moyen d'accès aux "choses elles-mêmes" que Javier San Martín dans *La estructura del método fenomenológico (La structure de la méthode phénoménologique)* (1986) précise étant une « absence de préjugés et de présupposés » (24) Selon Maxine Sheets-Johnstone la méthodologie phénoménologique permet « une compréhension claire des relations corps-monde qui sous-tendent la connaissance du monde. » (Sheets-Johnstone, 2011 : 201)

Les éléments constitutifs pour pouvoir le faire sont l'époche, la réduction phénoménologique et la variation eidétique. Cependant, comme le souligne San Martín, il y a deux sens possibles à cela. Dans le premier sens, il s'agit d'une opération qui s'effectue dans l'attitude naturelle. Ici, ce qui intéresse est une description eidétique ou structurelle "dirigée vers le concret-factuel" (31) où je réduis le fondamental et laisse l'accessoire d'un phénomène. Dans ce cas, je concentre mon attention dans un aspect du phénomène et je fais une description à partir de ça. Dans un second sens, ces éléments sont réalisés dans une attitude transcendantale. Dans ce cas, on tente de rendre compte de la constitution du monde. Dans ma recherche, je me concentrerai uniquement sur le premier sens. En outre, lorsque je fais des descriptions de la danse, l'aspect cinétique de la méthode phénoménologique est particulièrement mis en évidence.

Il y a au moins deux risques que nous rencontrons lorsque nous réalisons une description phénoménologique. D'une part, décrire en se basant sur les idées préalables que nous avons de ce que nous faisons quand nous dansons. D'autre part, il y aura toujours quelque chose de l'ordre de l'indicible dans cette expérience. Nous pouvons considérer cela comme une limite ou comme une possibilité, la création. Dans cette création, il y a un

deuxième risque : les discours métaphorisants de la pratique. Ceci, à son tour, peut nous conduire à un certain solipsisme où ce qui est dit sur ce qui est fait semble accessible aux personnes initiées à cette pratique/discours¹⁰.

4. Conclusions et réflexion sur la pratique réalisée

Dans ce chapitre, j'ai essayé de rendre compte des décisions méthodologiques prises et de justifier l'utilisation d'une méthodologie hybride qui combine la méthodologie qualitative des sciences sociales et la méthodologie phénoménologique.

À partir de la réflexion sur la manière d'accéder à l'expérience d'autrui et des différents chemins empruntés par les phénoménologues, il est clair qu'il n'y a pas qu'une seule façon de procéder. Pour les questions que je me pose dans mes recherches, je choisis dans ce cas de mener des entretiens phénoménologiques, mais il s'agit d'une méthodologie au sens d'un outil et non de la méthode elle-même. La méthode dépasse la situation de l'entretien. Choisir de faire des interviews, c'est se mettre à découvert, comme le dit Juan Onofri dans l'épigraphe, découvrir des procédures pour atteindre l'autre et que ce que ces danseurs racontent « frictionne » avec ce que nous pensons savoir sur la danse, puisque le rôle du chercheur est rendu visible et pris comme point clé de l'analyse.

Enfin, un aspect à considérer est la transformation que l'entretien produit chez la personne interrogée. Ceci est lié à ce que Kozel soulève dans son texte sur les phénoménologies du processus. L'expérience de la danse par les danseur.se.s est soumise au flux du temps et ce qui se passe dans ce flux nourrit, change, déforme la pratique.

¹⁰ Je travaille sur ces questions et les différentes manières d'éviter ces risques dans l'annexe de cette thèse et dans une série d'expériences intitulée "Décrire la danse", dans laquelle j'ai testé des méthodes de description de l'expérience vécue avec des phénoménologues. Les premiers résultats de ce travail peuvent être trouvés dans l'article : "Yo bailo, ell_s danzan. Description phénoménologique et validation intersubjective de l'expérience de la danse" (Cohen, 2021).

PARTIE I : SITUATION

Chapitre 2 : Le concept de situation chez Alfred Schutz et Maurice Merleau-Ponty

L'expérience de danse des danseur.se.s des compagnies *Km29* et *Combinado Argentino de Danza* est traversée par les situations autobiographiques et historiques dans lesquelles ils ou elles se trouvent. Dans cette première partie de la thèse, je m'y attarderai en reprenant le concept de « situation » principalement sous deux angles : celui d'Alfred Schutz et celui de Maurice Merleau-Ponty. Pour Schutz, la situation concerne un sujet agissant dans le monde de la vie, mais ce sujet est un corps dans le monde, et c'est ici que l'approche merleau-pontienne complète l'approche schutzienne.

D'une part, pour Schutz, le cours de ma vie, qui s'étend de ma naissance à ma mort, est un flux d'expériences. Celles-ci sont toujours vécues et font partie d'une situation biographique et historique. La situation fait partie de mon expérience du monde, mais elle n'est pas seulement la mienne car elle est co-crée de manière intersubjective, puisque l'expérience originelle est en corrélation avec le monde et ce monde est avec les autres. Chez Schutz, « intersubjectif » signifie également « social ». À son tour, chaque expérience vécue est sédimentée et fait partie de mon stock de connaissances constitué par un processus de typification¹¹. Ces processus, sédimentation et typification, sont structurés en domaines de réalité (provinces), c'est-à-dire en divisions de sens du monde social, chacune avec son style particulier d'expériences.

La situation est alors un concept central dans ce modèle en tant que mode dans lequel la corrélation homme.femme-monde a lieu. Les situations sont des « unités » qui ont une durée intérieure. Cependant, elles ne sont pas de mesure homogène, mais constituent des unités qui sont toujours en relation avec d'autres, dans un flux de rétentions et de protentions (*Ibid.* : 70). La situation a des éléments ouverts, mais pour pouvoir y agir, je dois la déterminer (*Ibid.* : 123). Elle se présente structurée en domaines de réalité qui sont des domaines de sens avec leurs propres styles expérientiels et m'imposent une « structure ontologique du monde » (*Ibid.* : 122).

¹¹ Ce que nous percevons n'est pas perçu pour la première fois, mais ce qui fait partie de notre vie quotidienne est organisé en types. Autrement dit, chaque fois que nous voyons un verre, nous n'avons pas besoin de comprendre qu'il s'agit d'un verre, mais nous le percevons comme un "verre" exemplaire et nous y réagissons comme nous l'avons déjà fait en d'autres occasions. On peut alors dire que le verre est un type empirique connu. Les types rendent compte d'une "familiarité" avec les objets qui nous entourent au quotidien.

Toutes les expériences du cours de la vie modifient ce stock de connaissances (*stock of knowledge*), bien qu'elles n'entrent pas dans le champ de ma conscience parce qu'elles ne sont pas des situations problématiques (*Ibid.* : 34). Ce sont mes expériences qui constituent la situation biographique. Cependant, cette situation est également composée de situations historiques.

D'autre part, dans *Phénoménologie de la perception*, Merleau-Ponty (1994, 2016) présente un sujet qui est toujours en situation, ou situé. C'est parce que la subjectivité est un être-au-monde. Le corps est la première coordonnée de cette relation entre l'être et le monde. Affirmant que « je suis mon corps » (Merleau-Ponty, 1945, 186), Merleau-Ponty cherche à sortir de la distinction cartésienne du corps et de l'esprit. Mais en même temps, ce « je » est un être-au-monde, c'est-à-dire un corps qui forme une unité temporelle et spatiale avec le monde qui l'entoure. Le corps est la première coordonnée. Le corps propre est l'ensemble des dispositions et des habitudes de mon corps. Dans la mesure où ce sujet est « accroché » au monde, il n'y a pas de distance intentionnelle entre les deux. Ainsi, cette caractéristique structurelle de connexion entre le sujet-corps et le monde nous permet de souligner que l'intentionnalité sera de nature sensori-motrice (et non plus mentale).

Composition des conceptualisations sur la « situation » chez Alfred Schutz et Maurice Merleau-Ponty

Lorsque je mets en relation les contributions de Schutz et de Merleau-Ponty sur la situation pour Schutz et pour Merleau-Ponty, je rencontre les propositions suivantes en commun :

- 1) Dès notre naissance, nous sommes en situation. Naître est le premier événement qui nous lance dans un flux de situations. Schutz ajoute que cet événement est à son tour le point de départ du cours de notre vie, du cours de l'histoire. On peut ajouter que, comme l'affirme Merleau-Ponty, dans ce parcours je vais inévitablement vers un dénouement, c'est-à-dire vers ma mort. (*Ibid.* : 415)
2. La situation n'est pas réflexive.
3. Des situations fictives sont possibles. Schutz soulève cette possibilité en considérant les domaines du rêve et de l'imagination comme des domaines finis de signification qui configurent les structures du monde de la vie.

4. Dans la situation, l'être-au-monde choisit un mode d'action. Cette liberté est antepredicative. On choisit et on peut ensuite réfléchir à ce qu'on a choisi. Chez Merleau-Ponty, ce choix est celui du corps par rapport à un projet moteur. Chez Schutz, le choix suit des fins pratiques.

Chapitre 3 : Km29 et Combinado Argentino de Danza (CAD)

1. Km29

La situation qui a conduit à la création du Km29 est l'initiative de Juan Onofri Barbato. En 2010, il a commencé à donner des ateliers qu'il a d'abord appelés hip hop à la Casa Joven, une centre d'accueil de jour géré par la congrégation des Frères de La Salle, situé dans l'agglomération de Buenos Aires. Lorsqu'Onofri a rencontré les jeunes qui ont participé à son atelier, il a commencé à réfléchir à la possibilité de réaliser sa prochaine œuvre avec eux. Il a donc formé un groupe de travail avec Matías Sendón, comme éclairagiste et trésorier, Marina Sarmiento, comme assistante de direction, Ramiro Cairo, comme musicien, et Alfonso Barón et Kun Castro, comme danseurs. Chacun d'entre eux avait des tâches spécifiques qui rendaient possible le fonctionnement du groupe. Bien qu'Alfonso Barón et Kun Castro travaillent en tant qu'interprètes aux côtés des jeunes de la Casa Joven, il est difficile de faire la distinction entre les uns et les autres, entre l'équipe de mise en scène et les cinq danseurs de Gonzalez Catán : Jonathan Carrasco, Daniel Leguizamón, Jonathan Da Rosa, Alejandro Alvarenga et Lucas Yair Araujo. Entre les uns et les autres, il existe des différences non seulement en termes de biographies personnelles d'origine sociale, mais aussi en termes de biographies artistiques et de trajectoires par rapport à la danse et à la création artistique. Au début de la compagnie, les danseurs qui venaient de la Casa Joven n'avaient pas de formation préalable systématique et constante dans un quelconque type de danse, ni d'intérêt artistique spécifique ou de recherche d'une trajectoire liée à ce domaine. Au contraire, l'équipe de mise en scène avait déjà une longue expérience du travail sur scène.

Cette séparation entre les uns et les autres soulève un problème de nature éthique que je ne pourrai pas aborder dans cette thèse, car elle renforce discursivement la séparation sociale entre une classe inférieure, dépossédée, et une classe moyenne possédant certaines connaissances culturelles. Cependant, ce qui est pertinent pour cette étude est que la dépossession, dans ce cas, est la dépossession des connaissances techniques et pratiques. Mais en même temps, dans la proposition d'Onofri, la dépossession devient une possession : la possession d'une situation biographique de violence et d'exclusion

imprimée sur les corps et les mouvements qui ne peut être simulée. C'est la possession du manque en même temps que la possession de certaines, selon les termes de Schutz, capacités particulières.

Je partirai d'un récit d'Alfonso Barón sur son expérience dans l'entreprise qui me permettra d'approfondir différents aspects et problèmes du Km29 :

...mon travail était beau au Km 29 parce que c'était complètement nécessaire et j'étais le lien pour que tout fonctionne, mais une fois que tout fonctionnait, plusieurs fois on nous disait : "...le travail est super, mais Ponchi, qu'est-ce que tu fais là ? Puis la situation s'est un peu équilibrée. Et bien, c'était évident. Je n'ai pas ce visage. Je n'ai pas ce regard. Je... je ne sais pas... j'ai mangé toute ma vie, je n'ai pas un regard où je ne comprends pas si vous... je vous regarde avec un visage du genre, avez-vous pris votre petit-déjeuner ou pas, ou donnez-moi votre petit-déjeuner ou pas... peu importe, je veux dire, mais... j'ai un autre regard. Si je veux obtenir ce même regard, c'est un peu risqué parce que c'est... faire quelque chose... essayer de faire quelque chose que je ne suis pas et que je n'ai pas, mais d'un autre côté, je suis un acteur. Donc, j'ai fait ce que je pouvais pour sortir un peu de la situation, mais ensuite le spectateur lui-même... il faut aussi que le spectateur comprenne que ce n'était pas une sorte de coordinateur de voyage de fin d'études (rires) où... et aussi ils m'aimaient beaucoup. Il y avait quelque chose comme de l'énergie que je savais que j'étais accepté par eux. Donc, je pense que le spectateur a vu cela et a été très reconnaissant, mais il y avait toujours quelqu'un qui disait que... ou qui ne connaissait pas l'histoire du projet ou quoi que ce soit, disait, "et ce burgeois ?", "qu'est-ce qu'il fait là, mélangé avec ces singes du Bronx ?", vous voyez, comme... mais bon, s'il n'y avait pas eu ce burgeois de cette école privée de Mendoza, les singes du Bronx seraient toujours à Catan, vous voyez, comme... il y a comme... c'est plus complexe que ça... (A. Baron, communication personnelle, 11 octobre 2019)

Plusieurs questions se dégagent de ces propos :

1. La pièce de théâtre/le processus : où est l'œuvre ?

Alfonso Barón termine en disant qu'il y avait des gens qui "ne connaissaient pas l'histoire du projet" et qui ont donc porté des jugements sur sa participation à la scène, parce que sa corporalité et son origine étaient différentes de celles des jeunes de González Catán. Cette demande que Barón fait au public pour connaître l'histoire, le processus de création du projet, se voit aussi dans les entretiens et les notes concernant les pièces, plus fortement en ce qui concerne la première production, *Los posibles* (2011), et dans le film réalisé par

Santiago Mitre (*Los posibles*, 2013). Cela m'amène à réfléchir à la manière dont nous devrions considérer la ou les pièces de Km29, c'est-à-dire si le processus doit être inclus ou si l'analyse des productions doit se limiter à ce que nous voyons sur scène. Ceci est également en tension et traversé par les discours de l'équipe de direction qui déclare ne pas avoir voulu faire du "travail social" mais créer une œuvre artistique.

2. Possession/dépossession de connaissances techniques

Les danseurs de Casa Joven sont présentés comme des danseurs en formation qui ont besoin d'être guidés non seulement par la mise en scène extérieure mais aussi intérieurement par Kun Castro et Alfonso Barón qui entrent sur scène pour marquer les tempos ou aider aux interprétations. Les interprètes disent qu'au cours de la pièce, il y a eu des moments où ils se sont criés des mots clés pour se souvenir de ce qui allait suivre. Cette situation révèle un manque de connaissances techniques de la part des jeunes de Casa Joven que le temps de formation ne parvient pas à créer, parce que dans ce cas, ils avaient besoin de quelqu'un (à la fois externe et interne) pour se souvenir de la chorégraphie, une chorégraphie qui n'était pas un ensemble de pas clairs et précis mais un ensemble d'états qu'ils devaient parcourir. Cela rend compte du temps nécessaire pour qu'une connaissance devienne une connaissance technique incarnée, en référence au terme de Schutz développé dans le chapitre précédent. C'est-à-dire une connaissance d'un domaine de la réalité qui est déjà automatisé. Ce temps n'est pas un temps abstrait mesurable car il change d'une personne à l'autre en fonction des situations biographiques ainsi que de l'apprentissage.

3. Créer une situation commune ?

En très peu de temps, il a fallu consolider la compagnie, former les jeunes de Gonzalez Catán aux connaissances techniques de la danse, et l'équipe de direction a dû comprendre comment travailler avec ce groupe. Pour Onofri, tout cela a rendu le processus intense et exigeant. Pour lui, cela était montré sur scène.

Dans les interviews, des descriptions apparaissent dans l'équipe de réalisation qui parlent d'un enchantement mutuel. Un lien donné par l'admiration de l'un.e et de l'autre. Cela apparaît comme la première étape de la création d'une situation commune, comme une force dans la recherche de cette communauté. Ensuite, ce point commun nécessite un temps de connaissance de soi. Cette connaissance n'est pas seulement donnée par la connaissance de la danse de l'autre, mais aussi des situations biographiques qui font l'autre

et qui précèdent et se superposent à la rencontre. Dans le cas du Km29, il s'agissait de comprendre des situations matérielles très précises. Par exemple, les danseurs de Gonzalez Catán pendant une répétition disent à Onofri qu'ils étaient fatigués parce qu'ils avaient faim. L'organisation des répétitions s'en trouve modifiée, puisqu'elles commencent à inclure un premier moment de consommation de bananes, puis un déjeuner. En même temps, les danseurs de Gonzalez Catán ont "accepté", comme le dit Alfonso Barón dans la citation avec laquelle j'ai commencé cette section, l'équipe de direction.

D'autre part, la création d'un point commun nécessite une présence pour créer une rencontre intersubjective. Pour garantir cela, il fallait une organisation assez précise, surtout les jours où les répétitions n'avaient pas lieu à la Casa Joven mais au Teatro del Perro dans la capitale fédérale ou au TACEC à La Plata. Ces jours-là, Onofri se levait à cinq heures et demie du matin pour réveiller l'un des danseurs, qui se chargeait ensuite de communiquer avec les autres. Les jeunes prendront ensuite un bus pour la capitale fédérale, afin d'arriver vers midi. Dans cette situation commune d'une compagnie qui se réveille à cinq heures et demie du matin pour se rendre aux répétitions, il convient de se demander ce qui est effectivement commun par rapport à la manière dont ce réveil est vécu par les uns et les autres.

4. Être ou re-présenter une situation

Baron dit qu'il "fait ce qu'il peut" pour avoir la corporalité des autres danseurs. Les situations extérieures à la danse s'impriment dans les corps et sont difficiles à montrer sur scène. Dans ce cas, l'incarnation devient plus difficile car les danseurs de Gonzalez Catán exécutent leurs mouvements plus traversés par leurs situations biographiques et historiques que par une connaissance technique de la danse. Leurs situations étaient marquées dans le corps même des danseurs, puisque, comme le dit Merleau-Ponty, c'est la situation qui est conditionnée et qui conditionne l'existence. En outre, il s'agissait de matériaux pour la production scénique. C'est ainsi que réalité et fiction s'entremêlent dans cette œuvre scénique.

2. Combinado Argentino de Danza (CAD)

La création du CAD était liée à des événements spécifiques. Le CAD était un groupe qui "vendait des présentations", comme le dit son directeur Andrea Servera, dans différents

endroits et avec différents formats, de la structure plus traditionnelle d'une pièce de théâtre, à des interventions dans des marchés culturels ou des défilés de mode. La création de la compagnie est liée à une demande faite à Andrea Servera pour un marché d'industries culturelles appelé MICA. Servera y crée une œuvre incluant des danseurs contemporains, des *b-boys* et *b-girls*¹² et des danseurs folkloriques¹³. Ensuite, la compagnie en tant que telle est consolidée par un travail quasi quotidien à Tecnópolis, où ils ont installé une arène dans le "Galpón Joven" où les danseurs du CAD ont improvisé et le public a dansé avec eux de 2011 à 2013.

Le CAD diffère du Km29 en termes de situation par rapport à la danse dans laquelle les membres sont arrivés. Ils avaient des connaissances techniques spécifiques en rapport avec au moins une technique de danse, qu'il s'agisse de danse contemporaine, de folklore ou de hip hop. En même temps, dans la pratique commune, ils ont acquis des connaissances techniques d'autres techniques avec leurs collègues de la compagnie agissant en tant qu'enseignants ou par des ateliers qu'ils ont organisés avec différents enseignants experts dans différentes techniques.

C'est dans cette période d'expérimentation à Tecnópolis que le CAD passe d'un "espace partagé" à "un groupe", comme le dit Andrea Servera. Dans cette compagnie, le but n'est pas que chacun.e acquière un style commun ou des formes similaires, mais plutôt que chaque danseur s'approprie ce qu'il apprend de la technique qu'il apprend. Cela génère une structure d'apprentissage à plusieurs niveaux. Les nouvelles situations génèrent de nouvelles connaissances qui sont ajoutées comme des couches à ce qui existait déjà. Il n'y a à aucun moment de tentative de suppression ou de réapprentissage de ce qu'ils ont incarné. Cela génère un style de groupe où chaque personne conserve son individualité et la tension entre les styles.

De même, Andrea Servera a expliqué que chaque danseur.se avait quelque chose qu'il savait très bien faire et leur a demandé de le répéter dans chaque spectacle (A. Servera communication personnelle, mars 2018). En même temps, la compagnie montre différentes corporalités dansantes. Les danseur.se.s de CAD sont maigres, gros.ses, grand.e.s, petit.e.s, blond.e.s, brun.e.s, plus ou moins blanc.he.s, plus ou moins foncé.es.

¹² *B-boys* et *b-girls* sont les noms que les mêmes pratiquants d'*Hip-hop* se donne à eux-mêmes.

¹³ Pour *folklore* je me réfère aux danses considérées typiquement de l'Argentine qui sont surgies de croisement de colonies espagnoles et courantes migratoires et les habitants locaux, entre le XVIe et le XVIIe siècle.

Ce qui apparaît comme un élément commun est ce que les entretiens appellent « tout donner » dans chaque performance. Jorge Salas, dont le pseudonyme artistique est « el Cautivo », affirme : « Danser jusqu'à l'épuisement, danser jusqu'à tout donner et ne plus donner » (J. Salas -Cautivo, communication personnelle, 14 novembre 2018). Un autre aspect qui apparaît comme une situation commune est la « jeunesse ». Même Servera, dans l'entretien que j'ai mené, s'interroge sur ce fait en relation avec le passage du temps dans l'entreprise, c'est-à-dire, ce qui arriverait à CAD quand les danseurs seraient plus âgés. Cette situation ne s'est pas produite car le CAD a été dissout plus tôt. De plus, les danseu.r.se.s se demandaient combien de temps ils avaient pour continuer à danser. Par exemple, le Cautivo a également déclaré lors de l'entretien qu'il ne savait pas combien de temps il allait "donner à son corps" pour danser.

Le CAD est un groupe accessible à tous. J'entends par là qu'il n'est pas nécessaire d'avoir des connaissances spécifiques en matière de danse ou d'avoir pris l'habitude de regarder la danse pour pouvoir apprécier le spectacle. Ceci n'est pas seulement dû à la proximité physique des danseu.r.se.s, mais aussi à la temporalité des interventions, où il y a des stimuli constants qui ne permettent pas au public de devenir léthargique ; avec les musiques qu'ils utilisent, qui sont des rythmes massifs ; avec des corps qui entrent sur la scène comme s'ils étaient à l'extérieur, c'est-à-dire avec des mouvements quotidiens ; et avec les démonstrations de virtuosité qui sont présentées, comme les tours sur la tête qui produisent la surprise et l'admiration nécessaires pour maintenir l'attention du public. D'autre part, bien que mélangées à la danse contemporaine, de nombreuses techniques de danse dans leurs spectacles sont populaires : folklore, breakdance, cumbia¹⁴. Dans les deux cas, la discussion sur la popularité de l'entreprise les a mis en situation d'être interrogés sur leur valeur artistique : produisent-ils des œuvres ou de simples divertissements ?

¹⁴ Il s'agit de la danse qui accompagne le style musical du même nom. C'est une musique populaire qui est née dans le nord de l'Argentine et du Paraguay. Elle a un rythme tropical et des paroles sur la vie dans les bidonvilles, les femmes, l'alcool et la fête. Dans les bidonvilles, cette musique fait partie de la vie quotidienne.

Chapitre 4 : Les danses urbaines et leur perception en tant que style par les danseurs du Km29 et du CAD

1. Introduction

Au cours de cette étude, des références constantes au *hip hop*, au *breaking* et à d'autres types de danses urbaines sont apparues tant chez les danseur.se.s que dans les productions. Dans ce chapitre, je commence par m'interroger sur l'origine de ces références et me demander dans quel sens elles ont influencé les situations biographiques en tant que situations historiques (Schutz et Luckmann, 1973). Je pars de l'hypothèse que la situation historique des danseur.se.s est définie dans ce cas par rapport à certains éléments de l'histoire de la danse en tant que domaine de la réalité (*ibid.*). Ce n'est pas toute l'histoire de la danse qui est pertinente pour ce groupe de danseur.se.s, mais certains moments. De ce point de vue, je constate que pour ces danseur.se.s, les danses urbaines ont été importantes en tant que styles (Merleau-Ponty, 1994) et ont influencé leurs pratiques corporelles soit avant de rejoindre les compagnies, soit au moment de les rejoindre.

2. Les danses urbaines en tant que « style »

Lorsque nous percevons un phénomène, nous n'effectuons pas une opération de réflexion sur les événements qui lui ont donné naissance, mais nous percevons d'un seul coup une unité qui, au moment de la perception, est présentée comme constante. Nous voyons un.e danseur.se dans la rue ou sur une scène et nous reconnaissons ce qu'il ou elle fait comme une danse urbaine, tout comme les danseur.se.s des compagnies se sentaient proches de ces danses avant de savoir exactement ce qu'elles étaient ou quelle était leur histoire.

Je prends pour exemple le cas de la plupart des danseurs du Km29. À la *Casa Joven*, Juan Onofri a annoncé un atelier de *hip-hop*. Ils se sont immédiatement sentis interpellés par cette proposition et se sont rendus à l'atelier. La plupart d'entre eux n'écoutaient pas de *rap* ou de *break music*, mais de la *cumbia*. Même Jonathan Da Rosa raconte que l'un des commentaires qu'ils ont fait à Juan Onofri lorsqu'ils ont commencé l'atelier était : « Pour quoi est-ce que tu mets cette musique ? , sors-la et mets de la *cumbia* ». (« *Decí Mu...* 2013»). Ils ne dansaient pas souvent non plus, mais ils voyaient les enfants danser sur les

places et voulaient faire de même. Mais en même temps, ils se percevaient comme faisant partie d'un « nous » avec ces autres danseurs, qu'ils sachent ou non danser. Dans le cas du CAD, Andrea Servera prend des danseurs qui étaient déjà immergés dans la culture *hip hop* et d'autres qui ne l'étaient pas (danse contemporaine, folklore), c'est pourquoi dans ces derniers le choix de danser ces danses, et même la décision de danser elle-même, a été faite avant d'entrer dans les compagnies. L'hypothèse sous-jacente est que les danseurs des deux compagnies n'ont pas une idée claire de ce qu'ils font ou de ce à quoi ils s'inscrivent, mais suivent tout de même un « style » de prédécesseurs et de contemporains qu'ils considèrent comme le leur, auquel ils se sentent liés.

Une situation similaire est décrite par Belvédère dans son article « *Why I cannot dance the Tango : Reflections of an incompetent member of the "milongas porteñas"* » (2016), où il se demande, à partir de sa propre expérience de mauvais danseur, ce que signifie être membre des « milongas porteñas¹⁵ ». Bien qu'il ne sache pas danser, il possède un savoir qui lui permet de faire partie des *milongas*. Il ne savait pas danser, mais il pouvait « reconnaître dans les actions des autres » (180) ce que c'était que de savoir danser. Il se demande également si être danseur.se implique d'être un.e bon.ne danseur.se, ce qui l'amène à affirmer qu'i.el.l.e.s font partie du « milongas » de différentes façons en fonction de leurs compétences. Les compétences sociales sont une chose et les compétences techniques de danse en sont une autre (197). Dans les deux cas, que le praticien parvienne ou non à maîtriser la technique, à partir de sa propre pratique corporelle, on parvient à une connaissance qui permet de reconnaître les pratiques des autres et de porter un jugement de valeur sur celles-ci.

Dans l'article de Belvedere, en réfléchissant à sa propre histoire dans la *milonga*, il détaille comment il acquiert cette connaissance. Dans son récit, il parle d'« immersion » dans la *milonga*. Cependant, je crois que ce concept doit être complété par celui de style. S'immerger, c'est s'entraîner à reconnaître un style de manière perceptive. Qu'est-ce que cela signifie ?

Tout d'abord, le concept de style comprend la perception du style chez une personne, un objet, un mouvement artistique ou une œuvre d'art, c'est-à-dire qu'il peut s'agir d'un objet singulier ou d'une série d'objets. Ce qui est intéressant chez Merleau-Ponty, c'est que le style n'est pas considéré comme une propriété de la chose mais dans la relation entre le

¹⁵ La « milonga » est un genre musical mais aussi le lieu de rencontre des danseur.ère.s de tango. En général, il s'agit de lieux pour passer les soirées, mais aussi il y a de « milongas » aux parcs.

sujet percevant et la chose, relation qui se produit à travers l'intentionnalité motrice. Le style est une unité qu'a la chose mais pas comme un concept, c'est-à-dire pas comme un objet idéal. C'est une synthèse qui se réalise comme une synthèse corporelle, en relation avec notre intentionnalité motrice, c'est-à-dire qu'elle ne se réalise pas par réflexion et c'est pourquoi il n'y a pas de représentation de la chose. En définissant le style dans cette relation entre la chose et le sujet percevant, il cesse d'être seulement la manière d'une chose. Au contraire, le style est à la fois ontologique et esthétique (Singer, citation et Matherne, 2017, citation).

Dans un sens esthétique, le style est un concept qui unifie la façon dont une série d'objets sont donnés. C'est en ce sens que Merleau-Ponty dit dans *Signes* à propos du style d'un peintre :

Le style est chez chaque peintre le système d'équivalences universel de la "déformation cohérente" par laquelle il concentre le sens encore épars dans sa perception et le fait exister expressément. (Merleau-Ponty, 1960 : 68).

Au sens ontologique, le style ne rend pas seulement compte de l'unité de la chose mais, comme le souligne Matherne, il est quelque chose qui « habite et s'incarne dans la chose elle-même » (Matherne, S. 711). Mais l'objet est toujours ouvert et mystérieux et le style ouvre l'horizon de l'objet qui est indéterminé mais déterminable.

D'autre part, pour qu'il y ait un style, il faut une constance, une répétition qui coexiste avec une « déformation cohérente ». Cette constance permet au sujet, comme le dit Maryvonne Saison (1999), de passer de l'individuel au général « en faisant une économie ». Cela lui permet d'agir par le biais d'une reconnaissance pré-réflexive.

Dans cette recherche, je m'intéresse donc au concept merleau-pontienne de style pour comprendre comment le « style de danse urbaine » est perçu comme tel avant d'être constitué comme un concept de « danse urbaine » avec son histoire, sa culture, ses genres et ses sous-genres, c'est-à-dire que tous ces aspects sont condensés et en même temps dépassés par le « style de danse urbain ». Le style est perçu comme une identité et pour cela il requiert une constance perceptive dans le sens où je reconnais quelque chose que je vois comme une danse urbaine, mais en même temps c'est une série de reconnaissances composées par la répétition de perceptions qui produisent la sensation du « familier ». Ce que je perçois, cependant, c'est la « similitude » et non l'« identité », pour reprendre la clarification de Schutz. De plus, cette reconnaissance est anté-prédicative. Selon Schutz, la structure par laquelle nous reconnaissons le semblable et l'identique, à travers des

« synthèses passives », indique que l'acte de reconnaître le semblable et l'identique, à travers des « synthèses passives », est un acte préprédicatif. Cela indique que l'acte de reconnaissance se produit de manière passive, c'est-à-dire qu'il ne requiert pas d'activité de notre part et qu'il est involontaire. Selon lui, il existe deux types de synthèse, la première fois que l'objet m'est présenté et lorsqu'il devient familier.

Dans l'approche de Merleau-Ponty et dans ses exemples, il n'est pas clair comment faire une description d'un style donné, c'est-à-dire que lorsqu'il donne l'exemple du « style » de Paris (Merleau-Ponty, 2016 : 325), il ne donne pas d'informations sur ce qu'est ce style, sur ce en quoi il consiste précisément. D'autre part, le style est perçu par chaque individu, mais, en même temps, il a une dimension sociale.

3. Le style de danse urbaine et comment il est présent dans le Km29 et le CAD

Dans le cas des danses urbaines, je reconnais les caractéristiques suivantes qui les composent en tant que style :

3.1. Danse :

a. Le corps dansant est montré comme un corps musclé, fibreux, actif, prêt à performer. Dans son aspect biologique, c'est un corps qui se définit par sa tonalité plutôt que par des idéaux de taille, de poids, etc. Cela se voit dans les deux compagnies : les danseur.se.s sont très différent.e.s en termes de corporéité biologique, mais ils et elles sont tou.te.s fort.e.s sur scène. D'autre part, ce sont des corps qui ne sont pas dans leur verticalité en alignement perpendiculaire au sol, mais en eux il y a des asymétries, des jambes, des bras et des colonnes vertébrales qui s'arquent.

b. Quant à la dynamique des mouvements, le tonus musculaire utilisé par les danseur.se.s est généralement élevé. Le caractère spectaculaire du mouvement est recherché à travers des poiriers acrobatiques avec arrêts (*freezing*), des tours rapides au sol en utilisant les mains ou les jambes pour se propulser. Certains moments peuvent avoir un ton moqueur ou parodier d'autres danseurs. Il n'y a pas de solennité dans la danse, il n'y a pas de préparation, mais la danse apparaît au milieu d'autres dynamiques sociales.

Dans le *breaking*, la séquence suivante est caractéristique : tout d'abord, le ou la danseur.se se présente au moyen d'un *top rock* ou d'un *footwork*, qui sont des jeux de jambes effectués debout. Le jeu de jambes est accompagné d'un *groove* (mouvement

rythmique de va-et-vient) du torse. Ensuite, le ou la danseur.se descend au sol et effectue des tours basés sur un ou deux appuis corporels, qui peuvent être une main, un pied ou même la hanche et peuvent inclure des inversions du corps. La démonstration se termine par une suspension dans le virage dans laquelle le corps est maintenu dans un équilibre instable et dont l'objectif est de générer une surprise.

Les danses urbaines se caractérisent également par la réalisation d'acrobaties, telles que des poiriers avec ou sans rotation, des sauts en avant et en arrière.

Dans les compagnies, des structures de rupture spécifiques sont parfois répétées, ainsi que des tours et des acrobaties. Cependant, dans le cas du Km29, les moyens d'atteindre ces formes diffèrent parfois de la pratique urbaine. Par exemple, dans *Duramadre*, de nombreuses acrobaties sont exécutées à partir d'un mouvement antérieur de vibration corporelle et parfois à travers la relation entre les corps des danseurs.

c. Quant à la composition chorégraphique, dans le cas de la rupture, il existe également une structure claire qui est répétée et transmise par l'oralité, la copie et la répétition. En d'autres termes, il n'y a pas de forme de notation écrite de la danse, mais il y a un transfert oral. Il en va de même pour les étapes qui, bien qu'elles soient souvent trouvées au hasard, par exemple à la suite d'une erreur de copie d'une séquence, sont ensuite répétées et systématisées, devenant ainsi reproductibles et partageables par les autres *bboys* et *bgirls*.

Quant à l'enchaînement des pas, l'improvisation est courante. Dans les deux compagnies, l'improvisation a sa place, mais de manière différente. Alors que dans le CAD, les pièces étaient organisées en parties définies sur la base des danseur.se.s qui participeraient et de la musique, et ensuite, à l'intérieur de chaque, il y avait des chorégraphies définies, mais aussi de la place pour l'improvisation. En même temps, l'ordre des blocs ou ceux qui ont été utilisés dans une certaine performance peuvent changer. En revanche, dans le Km29, il y avait un parcours chorégraphique défini et l'improvisation était possible à l'intérieur de ce parcours par rapport à la forme précise, puisque plus que des formes à atteindre, la chorégraphie proposait des états par lesquels il fallait passer.

d. En termes d'espace, les danses urbaines, y compris la plupart de leurs combats, se déroulent principalement dans des espaces publics. L'espace public est utilisé pour la danse. Il n'est pas nécessaire de louer une salle, mais les squares, les petites places, les escaliers d'école sont des lieux propices à la danse. Ces espaces sont surtout occupés la nuit lorsqu'ils sont vides.

Dans les rues, en outre, l'utilisation de l'espace est circulaire. Ça change quand la danse passe à l'escène, mais dans le CAD ils profitent d'utiliser des espaces non théâtraux pour reproduire l'architecture circulaire.

e. Dans les danses urbaines, la musique remplit la fonction de donner le rythme au mouvement. Le « *beat* », que l'on pourrait traduire par « battement » et qui est perçu comme les accents donnés par les tambours, la batterie, la grosse caisse ou tout autre instrument de percussion et/ou de basse. Le nom même de « *break* » qui fait référence aux coupures faites dans la musique montre déjà la relation avec la musique et combien elle est fondamentale pour cette danse.

Cette relation avec la musique est surtout suivie par CAD. Dans Km29, le son de ses pièces n'est pas toujours un rythme fixe et répétitif.

3.2. L'entourage de la danse

En dehors des moments de danse, les danses urbaines présentent de nombreuses caractéristiques qui les définissent comme un style au-delà des moments où les danseur.se.s dansent au sens strict.

a. Les danseur.se.s s'habillent d'une certaine manière, avec des pantalons de jogging, des casquettes. Une autre caractéristique de la robe est le « *bling-bling* », c'est-à-dire le port de colliers ou de bagues *flashy*. El Perro, un MC, dans le documentaire *Rap Argentino* (2018) explique cette pratique comme suit : « tu que tu n'a rien, du coup, tu as tout, il faut le montrer » (13:06).

Dans les compagnies, les danseur.se.s se présentent avec leurs propres vêtements, à savoir un jogging, un t-shirt et une bonne paire de baskets. Certains d'entre eux et elles portent des casquettes. Ils arrivent dans ces vêtements et, tout au plus, changent de t-shirt lorsqu'ils et elles terminent. Dans le cas de Km29, cette décision a été prise par Onofri et ils ont même acheté des baskets à certains jeunes. Ces baskets n'étaient pas seulement utilisées pour les performances, mais aussi comme chaussures de tous les jours. À ce sujet, Alfonso Barón raconte qu'ils ont eu beaucoup de problèmes avec l'un des artistes qui se faisait régulièrement voler ses chaussures. Ils devaient donc en réserver une paire pour les spectacles et une autre pour leur vie quotidienne. (A. Barón, communication personnelle, 11 octobre 2019).

b. Les danseur.se.s partagent un ensemble de valeurs. Selon Hugues Bazin, ce sont « le défi, le respect et l'authenticité » (Bazin, 1995 : 30-35). Celles-ci reposent sur une histoire commune marquée par la vie dans les quartiers pauvres, marquée par la violence et

l'exclusion. Grâce à leurs points communs, ils cherchent à créer une communauté ou, comme le dit Afrika Bamba, « *Peace, love, unity and fun* (Paix, amour, unité et plaisir) ! » (Gamboa, 2008 : 166). C'est pourquoi, bien que les batailles soient des lieux de compétition, elles se terminent toujours par une accolade avec l'adversaire.

Dans l'environnement local, dans les discours *des bboys/bgirlsbboys/bgirls* et des rappeur.se.s, on trouve des références à ces valeurs nées dans le Bronx mais dont ils se sentent proches dans la mesure où ils ont le sentiment de partager les mêmes conditions de vie. Par exemple, El guapo, un MC, déclare :

« Je me suis reconnu comme faisant partie de cette culture lorsque j'ai commencé à voir des pochettes de disques et des photos du New York des années 80 à moitié détruit et des terrains de basket graffités. Cela a attiré mon attention, cela ressemblait un peu à mon quartier » (El guapo, MC, dans le documentaire de Facundo Bello Faka).

c. La question des genres masculin et féminin dans les danses urbaines a évolué. Au début, ceux qui dansaient ou rapaient étaient principalement des hommes et les femmes assistaient aux combats en tant que spectatrices. Quand elles dansaient ou rapaient, elles essayaient d'imiter les hommes. Toutefois, cela a changé au fil des ans. Nathy Peluso, une rappeuse argentine, déclare à propos du fait d'être une femme au sein de la culture *hip-hop* : « il faut enfoncer la porte » (Bello, 2018).

Dans les compagnies, les questions de genre sont particulièrement évidentes dans les idées préconçues que les danseurs masculins avaient sur la danse. Pour eux, la danse était « un truc de homosexuels » (M. Moya, J. Da Rosa, A. Alvarenga).

Milo Moya explique que les filles qui se sont entraînées pratiquaient principalement un type de *hip-hop* plus orienté vers la scène.

Jonathan Da Rosa déclare :

Et bien, c'était difficile pour moi de m'intégrer au groupe parce que... dans ce sens, c'était très macho. « Non, les hommes ne devraient pas se toucher ». C'était très dur pour moi. (J. Da Rosa, communication personnelle, 28 juillet 2018).

Cependant, leur séjour dans les troupes a changé leur façon de concevoir la masculinité, ainsi que les femmes et l'homosexualité.

Quoi qu'il en soit, la composition des groupes, composés majoritairement d'hommes, met en lumière les questions de genre dans le monde social. Je vais d'abord prendre comme étude de cas ce qui s'est passé à la *Casa Joven*.

Alfonso Barón raconte ce qui s'est passé au début du projet par rapport à la question du genre :

... le groupe Km29, avant l'arrivée d'Amparo des années plus tard, était un groupe fermé d'hommes, mais parce que les hommes étaient les seuls qui pouvaient, qui s'approchaient et qui supportaient aussi un entraînement aussi fort. Dans ce contexte où les hommes et les femmes ont des vies si dures, s'entraîner aussi dur que nous le faisons était comme : « ma vie est vraiment dure » et continuer à s'entraîner dur était comme : « les gars, ne vous foutez pas de moi ». Mais il y avait quelques gars qui voulaient le faire et c'est le groupe qui a été formé. Parce que beaucoup de gens nous ont demandé : « pourquoi n'y a-t-il pas de femmes au Km 29 ? » Elles auraient pu y être, je veux dire, quelques-unes d'entre elles ont montré leur visage à l'époque mais, bon, nous nous sommes aussi entraînés très intensément et il y a beaucoup d'activités et les filles étaient très jeunes et beaucoup d'entre elles avaient des enfants. Il ne suffit donc pas de suivre un atelier de danse si vous avez quatre enfants. Vous devez les nourrir, c'est beaucoup plus complexe que... (A. Barón, communication personnelle, 11 octobre 2019)

En principe, les femmes ne se sont pas approchées de l'atelier lorsqu'il a commencé. Elles ne sont pas remis en cause par le titre de *hip hop* qui a été attribué au atelier. Mais aujourd'hui, il y a des filles qui suivent les cours. Qu'est-ce qui a changé ? D'une part, on ne peut ignorer que ces dernières années, les questions de genre ont pris une grande importance dans notre pays grâce à la diffusion du mouvement « *Ni una meno* » (Pas une de moins). Bien que des recherches supplémentaires sur ce sujet soient nécessaires et importantes, elles dépassent le cadre de cette thèse. En revanche, à *Casa Joven*, deux actions concrètes ont été menées pour impliquer les femmes.

Tout d'abord, Marina Sarmiento a organisé un atelier pour les femmes puis, lorsqu'elle a quitté la compagnie, Amparo Solá a poursuivi l'idée d'un groupe de femmes, mais en lui donnant une autre forme : une fois par semaine, toutes les femmes de la *Casa Joven* laissaient de côté leurs activités et se retrouvaient pour danser ensemble.

... c'était très difficile de faire venir les filles. Pour des raisons très précises, il arrivait parfois que le moment vienne où l'une d'entre elles devait s'occuper de son fils ou de son petit frère. [...] Et puis aussi, je pense que c'est un rapport au corps qui était plus... modeste. Ces deux dernières années, j'ai proposé de créer un espace pour les femmes au sein de la Casa Joven (Marina Sarmiento, communication personnelle, mars 2017).

Au départ, il s'agissait d'un espace pour les adolescent.e.s, mais j'ai ensuite proposé un espace qui inclurait toutes les femmes de la maison.

4. Conclusions

Dans ce chapitre, j'ai expliqué comment les danseur.se.s des compagnies se sentent en phase avec les danseur.se.s des danses urbaines, tant avec ceux et celles qui sont leurs prédécesseurs qu'avec leurs pairs vivant dans d'autres pays. Ainsi, à partir de la danse comme domaine de la réalité, c'est à cette tradition qu'ils et elles se sont senti.e.s uni.e.s et cette union les a influencé.e.s. À leur tour, ces danses deviennent présentes en tant que style au sens merleau-pontienne du terme. Ce style est constitué par les caractéristiques de la danse elle-même, ainsi que par tout ce qui l'entoure.

Ces « typifications » fonctionnent au moins comme point de départ pour les danseur.se.s lorsqu'ils et elles débutent dans les deux compagnies. D'une part, la danse urbaine a fourni aux danseur.se.s non seulement des pas de danse, des séquences et des rythmes, mais aussi un style de corporalité, des manières d'être au monde et des connaissances à portée de main pour les danseur.se.s des deux compagnies. Par « savoir à portée de main », je reviens encore à Schutz (1973) et me réfère à un savoir sédimenté passivement qui prend la forme de compétences pratiques lorsqu'une situation appelle l'action, c'est-à-dire dans une résolution pragmatique corporelle et non réflexive. Ceci est vrai aussi bien pour les danseur.se.s qui savaient danser avant d'entrer dans les compagnies que pour celles et ceux dont la formation de danseur.se commence avec leur entrée dans les compagnies.

PARTIE II : EXPÉRIENCE

Chapitre 5 : Concept d'expérience pour la phénoménologie et l'expérience de la danse

1. Introduction

Dans cette deuxième partie, en partant du concept d'expérience en général, et de l'expérience de danser et *bailar* en particulier, je m'intéresse à l'investigation des connaissances pratiques des danseur.se.s des deux compagnies. Pour ce faire, il est d'abord nécessaire de préciser ce que j'entends par expérience, un concept que je tire de la tradition phénoménologique merleau-pontienne.

2. L'expérience de la danse et du *bailar* comme type particulier d'expérience

La question qui me pousse à m'interroger sur l'expérience pourrait être formulée, en langage familier, de la manière suivante : qu'arrive-t-il à un corps qui danse ? Le ou la danseur.se, lorsqu'il ou elle danse, a une expérience de la danse qui lui est propre, qu'il ou elle produise ou non une théorie sur ce qu'il ou elle fait. Son expérience est constituée de plusieurs couches, de plusieurs "choses" qui lui arrivent en même temps, par exemple : écouter la voix du chorégraphe qui lui dit quoi faire, prêter attention au mouvement d'une jambe, suivre la musique, se souvenir de l'étape suivante dans une séquence. Chacun de ces éléments fait partie de l'expérience unique qu'est la danse et, à son tour, cette expérience dépasse chacune de ses parties.

Dans l'introduction de cette thèse, j'ai proposé la différence entre la *bailar* et danser. Alors que dans le premier cas, il existait une relation ekstatique entre le danseur et sa danse, dans le second, le danseur peut réfléchir à ce qu'il exécute. Entre l'expérience de la danse et le vécu de la danse, il se produit un changement d'attention. Agustín Serrano de Haro, dans le livre *La precisión del cuerpo* (2007) où il étudie le sport du tir à la cible, affirme : « l'attention est requise, toute entière, par son "sujet", sur lequel elle tourne en intégrité, comme si le sujet en question manquait de vases communicants avec tout autre chose » (25). Entre le *bailar* et la danse, il y aurait alors un changement de « thème ». Dans le premier cas, on peut dire que le sujet fait partie de la même situation que celle dans

laquelle se trouve le ou la danseur.se. Dans le second cas, le thème est celui que la situation produit. C'est-à-dire que le thème est un méta-thème.

Qu'est-ce que j'entends par l'expérience de la danse et du *bailar* ? Le mot « de » indique une appartenance de cette expérience à un type général, « l'expérience ». À la suite de Merleau-Ponty, l'expérience ne peut être considérée que comme incarnée, c'est-à-dire que l'expérience est toujours corporelle, elle est dans le « corps propre », un corps qui est imbriqué dans le monde.

Comment l'expérience de la danse a-t-elle été considérée par les différentes tentatives de phénoménologies de la danse ? Je reconnais les points de vue suivants :

2.1. La danse en tant que forme particulière de mouvement

Tout d'abord, comme antécédent des études de phénoménologie, nous trouvons Erwin Straus. En ce qui concerne ma recherche, ses travaux les plus pertinents sont les suivants : *Sens des Sens* (1989, *Vom Sinn der Sinne* dans l'original allemand édité en 1935), les articles « Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception » (*Die Formen des Räumlichen* dans l'original édité en 1930) (1992) et « La posture érigée » (1966), ainsi que la conférence « Le mouvement vécu » (1935). Straus s'efforce de rendre compte du mouvement vécu car pour lui, être mobile est un facteur essentiel et constitutif de notre existence et c'est ce qui rend possible notre relation au monde (Straus, 1935 : 120). La danse apparaît dans son œuvre non seulement comme un phénomène qui lui permet d'exemplifier ce qu'il propose pour les mouvements en général, mais aussi comme un cas particulier de mouvement à examiner avec ses propres caractéristiques perceptives. C'est-à-dire que l'expérience de la danse, en même temps qu'elle sert à motoriser sa réflexion sur les mouvements en général, se présente aussi comme un type particulier d'expérience.

Pour Straus, le fait d'être mobile est un facteur essentiel et constitutif de notre existence et c'est ce qui rend possible notre relation au monde (Straus, 1935 : 120). Il commence par une critique de la psychologie qui considérait le mouvement d'un point de vue cartésien, séparant la « sensation », considérée comme faisant partie de la *res cogitans*, du mouvement, considéré comme appartenant à la *res extensa*. Cependant, la sensation et le mouvement sont unis. Un exemple de cela que Straus présente est la façon dont la manière dont je repose mon pied change en fonction du sol sur lequel je le pose (*ibid.*, 115). C'est-à-dire que la sensation que j'éprouve en touchant le sol se répercute sur mon

piéd qui, à son tour, est lié à cette surface. En termes de mouvement vécu, ce qui intéresse Straus, ce n'est pas, par exemple, le saut, c'est-à-dire le produit du mouvement ou le mouvement fini, mais l'acte même de ce mouvement, c'est-à-dire le saut. Straus considère le mouvement à partir de sa situation. Par exemple, dans la situation de saut, je me projette dans le futur. Le temps et l'espace constituent la profondeur de ce mouvement (*ibid.*, 120). En revanche, pour Straus, les mouvements se produisent en séquences et jamais de manière isolée. Toutefois, cela ne signifie pas qu'ils se poursuivent par inertie. Tant que les mouvements sont donnés en séquences, apprendre un mouvement c'est apprendre le système interne qu'il suit (Straus, 1935 : 131). Cela signifie que ce qui est appris lors de l'apprentissage d'un mouvement est la séquence de mouvements qui me permet, par exemple, de sauter.

D'autre part, pour Straus, l'expérience de la danse est en relation intime avec le son et l'espace acoustique. Ce concept est fondamental dans son travail et il le présente en opposition à l'espace optique, qui est l'espace ouvert par la vue. Anne Boissière (2011) interprète l'espace acoustique comme étant composé de trois éléments : la voix, l'appel à résonner et la réponse à cet appel (s/n). Straus considère le son comme une voix, ce qui lui permet de le considérer comme une présence. Quant à l'appel à la résonance, il implique une distance entre le son et moi. C'est cette distance qui permet le troisième élément : la réponse à cet appel. D'autre part, l'acoustique ouvre un espace pathique. Par pathique, Straus fait référence à un moment immédiat de communication avec les choses qui diffère de l'espace optique qui ouvre un espace gnoséologique. L'espace acoustique dans lequel je me trouve en tant que situation ne me permet pas seulement de danser mais m'oblige à le faire, au sens où je suis déplacé par cet espace. Ainsi, pour Straus, l'aspect le plus important de la danse est l'aspect rythmique et une dimension précise dans l'espace.

2.2. Entre l'expérience vécue de la danse et la danse en tant que phénomène

Dans *Phenomenology of dance*, le premier ouvrage entièrement consacré à la phénoménologie de la danse, Maxine Sheets-Johnstone (1966), à la recherche de l'aspect phénoménal de la danse, affirme que sa nature est d'être une « forme en devenir (*form-in-the-making*) » (36), qui inaugure un espace et un temps qui lui sont propres. C'est pourquoi une autre définition de la danse qu'il donne est celle de « forces-espace-temps (*forcespacetime*) ». Cependant, dans l'expérience vécue du danseur ou de la danseuse qui

danse, il ou elle n'est pas conscient.e de cette forme en devenir, ni de la distinction entre lui ou elle et sa danse en tant qu'objet. Pour Sheets-Johnstone, en ne faisant qu'un avec la danse, le danseur ou la danseuse ne se considère pas non plus comme existant entièrement dans un moment de l'espace et du temps.

... she is continually surpassing herself to a space beyond and a time future by her very movement. Similarly, the form-in-the-making, the form which she is creating, does not exist totally at any one point in space or at any single instant in time: it, likewise, is continually moving toward a spatial-temporal future (29)

Le ou la danseur.se est toujours lancé.e vers un temps et un espace futurs. Un mouvement est toujours le mouvement suivant. Dans cette fabrication du mouvement, la forme et aussi le sens apparaissent, mais ceux-ci ne peuvent être appréhendés que de manière réflexive. En même temps, cette capacité à comprendre le sens d'une expérience vécue n'est possible que parce que nous sommes implicitement conscients de nous-mêmes (20)¹⁶.

D'autre part, par rapport à la forme que le ou la danseur.se crée avec sa danse, trois mouvements y coexistent : l'effectif, le futur et l'imaginé. La forme ne sera jamais la même que la forme imaginée.

2.3 L'expérience de la danse en tant qu'expérience corporelle

La deuxième recherche qui apparaît autour de la phénoménologie de la danse est celle de Sondra Fraleigh. Dans son livre *Dance and the Lived Body*, Fraleigh critique la définition de la danse de Sheets-Johnstone en tant que « force-espace-temps » au motif qu'elle ne correspond pas à l'expérience de la danse à laquelle elle tente d'accéder par des descriptions phénoménologiques. Comme je l'ai noté précédemment, Sheets-Johnstone le

¹⁶ Il est également intéressant d'analyser cela dans les expériences de danse conceptuelle, où la chorégraphie n'est pas tant centrée sur les mouvements que sur les mots ou les gestes. Il convient de noter que dans ce travail, Sheets-Johnstone considère la danse comme un universel, comme unique, sans tenir compte des différences entre les techniques existantes. Elle le critique elle-même dans le prologue de la deuxième édition de l'ouvrage. Elle y réfléchit au contexte de l'œuvre et déclare que si elle avait tenu compte de l'émergence de la danse post-moderne ces dernières années, son œuvre serait totalement différente, car elle a complètement changé ce que l'on entend par danse. Puis, dans la préface de l'édition du 15e anniversaire, il ajoute que, du point de vue de l'histoire de la danse, son livre ne permet de comprendre qu'un seul type de danses : « les danses à caractère symbolique » (2015). Ce sont les danses où il y a un souci de créer des formes et où le mouvement était perçu comme servant la forme créée. D'un autre côté, il reconnaît également que depuis la première édition, le nombre de programmes universitaires de danse et d'écrits sur la danse a augmenté (xxii) et que cela a transformé le domaine.

reconnaît elle-même, mais ne propose pas d'autre définition. Fraleigh avance cette critique en disant :

I close my eyes and try to picture a dance (...) Forcetimespace is an abstraction until it is concretely manifested, until it is embodied. (...) I see the reality of dance in its corporeality- its lived concreteness. I cannot visualize a dance without visualizing a dancer. (Fraleigh, 1987: XXX).

Pour cette auteure, ce qui est central dans l'expérience de la danse, c'est le corps vécu, car il est une condition *sine qua non* pour danser. En raison de cette centralité et de son caractère implicite, il est souvent rendu invisible. Ainsi, pour cette auteure, l'expérience de la danse est avant tout une expérience corporelle, tout comme elle l'est pour Merleau-Ponty.

En 1998, Jaana Parviainen a publié sa thèse de doctorat intitulée *Bodies moving and moved. A phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art* (1998), réalisé à l'Université de Tampere, en Finlande. Son ouvrage est structuré en quatre parties dans lesquelles elle aborde les sujets suivants : 1) la théorie phénoménologique du corps ; 2) le rôle de la tradition et du domaine de la danse dans la création du danseur ou de la danseuse ; 3) le projet des danseur.se.s par rapport à leur vie et à leur art ; et 4) une analyse de la danse comme œuvre d'art. Ainsi, l'auteure part également de la corporéité comme aspect primordial de l'expérience de la danse, mais va au-delà de cette centralité en considérant le champ de la danse et la manière dont il influence l'expérience du ou de la danseur.se. Cela conduit à une analyse des projets artistiques et de vie des danseur.se.s eux et elles-mêmes, car l'un des objectifs est de dévoiler l'identité du ou de la danseur.se.

Enfin, l'auteure aborde la question de savoir ce qu'est la danse en tant qu'œuvre d'art. Pour Parviainen, la source et le cœur de la danse en tant qu'œuvre d'art est le corps lui-même et c'est à travers ses mouvements que les sens du monde apparaissent. L'œuvre et les danseur.e.s sont pour elle dans une boucle de rétroaction où « la chorégraphie offre un miroir aux danseur.se.s et aux chorégraphes pour refléter leur propre identité ». (19) Ainsi, pour cette auteure, la relation entre expérience et identité devient primordiale.

En Amérique latine, Mónica Alarcón Dávila met également l'accent sur l'aspect corporel de la danse. En suivant les recherches d'Elizabeth Behnke, elle considère que la particularité de la danse est que le ou la danseur.se est toujours avec son corps, qu'il danse ou non. Cependant, dans les moments où il/elle l'est, la pratique même de la danse

« favorise (dans certains styles) une expérience "non-chosifiante" du corps physique" et comme un "ici et maintenant" existentiel » (*ibid* : 146). La clarification sur les styles est pertinente car, contrairement à Sheets-Johnstone, Alarcón Dávila considère les différentes techniques de danse et leurs différences dans la conception du corps et du mouvement. Pour Alarcón Dávila, la danse dans son présent vivant, un concept husserlien, comprend à la fois la présence et l'absence. Cette idée d'absence dans la danse vient du théoricien de la danse Gerald Siegmund, qui mène une enquête à partir d'une histoire culturelle de la danse qui relaie les apports de différents courants théoriques comme la psychanalyse freudienne, Lacan et Žižek.

En ce qui concerne l'expérience non chosifiante du corps, les contributions de Dorothee Legrand et Susanne Ravn (2009) sont également pertinentes. Elles sont issues d'une enquête dans laquelle elles ont interrogé de manière phénoménologique des danseur.se.s de ballet, de danse contemporaine et de butoh. Leur hypothèse est qu'il existe dans la danse une expérience qui est une forme d'accès réflexif à la subjectivité au niveau corporel. Cette forme est différente de l'« incarnation pré-noétique » et de la « conscience corporelle pré-réflexive » (389). Dans cette forme d'accès, il y a une perception du corps mais sans le réifier.

En opposition à l'approche de Legrand et Ravn se trouve la perspective développée par Xavier Scribano, phénoménologue merleau-pontienne qui travaille à l'*Universitat Internacional de Catalunya* où il dirige le groupe interdisciplinaire SARX, dans l'article « *The Dancing Body and the Revelation of Prepersonal Existence through Art* » (Scribano, 2014). Là, du point de vue de l'observateur, c'est-à-dire en tant que spectateur, mais aussi en incluant des descriptions du danseur Merce Cunningham, il part de la thèse principale que la danse fait apparaître des aspects du corps qui, dans la vie quotidienne, sont interdits. Principalement, dans la danse, comme l'indique le titre de l'article, l'« existence pré-personnelle » est « révélée ». Par « existence pré-personnelle », il fait référence au concept de « moi naturel » de Merleau-Ponty, qui est pré-réfléchi et anonyme et correspond à notre premier rapport au monde. Il s'oppose au « moi personnel », bien que cette distinction ne soit qu'analytique puisque l'un et l'autre sont en constante interchangeabilité. Cette révélation du « moi naturel » est produite par la mise en scène des mouvements et de la relation avec l'espace et le temps que nous prenons pour acquis dans notre vie quotidienne. Elle montre ainsi d'autres manières possibles

d'être et cela produit chez les spectateurs et spectatrices une célébration de la coexistence entre le corps et le monde.

Au cœur de sa réflexion se trouve une tentative de critiquer et de dépasser le dualisme cartésien et il le fait à travers la critique merleau-pontienne de celui-ci. Descartes distingue deux formes d'existence humaine : en tant que chose ou en tant que conscience, *res extensa* ou *res cogitans*. La danse effacerait ces frontières (*Ibid*:88-89).

De l'Université nationale de Cordoue, Ariela Battán Horenstein aborde également le problème du dualisme dans la danse. Dans « *El dilema del bailarín famoso, el danzar como estructura de sentido* (Le dilemme du célèbre danseur, la danse comme structure de sens) », elle affirme que l'analyse de la danse permet de rendre compte d'un phénomène plus large qui est celui d'un « mouvement qui est pensé » (Battán, 2019 : 304, en italique dans l'original). Ainsi, elle considère que la danse est une possibilité d'approfondir la phénoménologie de la corporéité. Pour cette auteure, ce qui distingue la danse des autres mouvements, c'est qu'elle est "autotélique", c'est-à-dire que sa fin est elle-même, et qu'elle exige une concentration vers l'intérieur, c'est-à-dire une focalisation interne du mouvement, un concept qu'elle reprend d'Elizabeth Behnke. Pour Battán, un *logos* corporel devient présent dans la danse à travers une connaissance pratique, c'est-à-dire un savoir-faire. Ce *logos* corporel « est intentionnel et réactif ». (319)

D'autre part, il existe des recherches qui ne traitent pas spécifiquement de la danse, mais lorsque l'on étudie la corporéité, leurs contributions sont significatives. Parmi elles se trouvent celles d'Elizabeth Behnke (2008, 2011), auteur des entrées « Body », « Dance », « Imagination », « Music » de l'*Encyclopedia of phenomenology* et de l'article « *Ghost Gestures : Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications* » (Behnke, 1997), qui étudie la sédimentation dans ce qu'elle appelle les « *ghost gestures* ». Il s'agit de mouvements que nous avons incorporés, automatisés et qui constituent ce qu'elle appelle des « chorégraphies tacites » de la vie quotidienne (*ibid.* : 181). À partir de là, nous pouvons réfléchir à la spécificité de des mouvements qui forment ce que nous appelons la danse.

2.4. L'expérience de la danse entre activité et passivité

Dans le contexte français, Romain/Emma Bigé (2016, 2018, 2018, 2019a, 2019b) met en relation phénoménologie et danse en s'appuyant sur les apports de Merleau-Ponty, Straus et Patočka. Dans un autre texte, « *How do I know when I am dancing* » (2019a), elle inclut des descriptions de sa propre pratique pour répondre à cette question en précisant qu'il n'y a pas d'objectivité possible mais qu'elle écrit pour transformer sa pratique. Elle compare le moment où nous nous donnons à la danse, « l'abandon », aux descriptions que fait Merleau-Ponty de l'endormissement dans la *Phénoménologie de la perception*, où il dit qu'il y a un moment où je fais comme si je dormais jusqu'à ce qu'un certain rythme devienne une situation (Merleau-Ponty, 2016 : 246). Cela l'amène à dire que la danse apparaît chez le sujet dans un lieu entre passivité et activité, toujours en relation avec un environnement. Elle reprend Steve Paxton qui dit : « La danse en solo n'existe pas » (329). La danse est alors pour elle un phénomène atmo sphérique qui ne commence pas spécialement chez moi. Et il sauve la possibilité de la langue grecque d'une voix moyenne entre la voix active : je danse, et la voix passive : je suis dansé. Ces réflexions peuvent être mises en relation avec les réflexions de Straus sur le fait d'être ému. Elle reprend également le concept de « pratique somesthésique » d'Eric Mullis, car ces pratiques des artistes, tant celles qui aboutissent à la production d'une œuvre que celles qui n'y aboutissent pas, ont une dimension philosophique si elles conduisent celui qui les pratique à la réflexion (322).

2.5. L'expérience de la danse en tant qu'expérience intersubjective

D'autres positions soulignent l'aspect intersubjectif de l'expérience de la danse en relation avec un autre.

Bernard Waldenfelds, dans un article intitulé « *Fremdes denken – Fremdes tanzen* (La pensée de l'étrange – La danse de l'étrange) » (2015) part de son expérience d'observateur du « Sacré sacré du printemps » de Laurent Chétouane pour réfléchir à l'expérience de la danse. En regardant cette œuvre, l'étrangeté perçue dans les corps des danseur.se.s, c'est-à-dire l'étrangeté des corps, éveille la présence de l'étrange dans son corps. Pour Waldenfelds, la danse est en inter-corporalité car chaque mouvement interne du danseur ou de la danseuse inclut un mouvement externe dans lequel il regarde l'œuvre (50). Cependant, l'un et l'autre mouvement ne sont pas tout à fait équivalents et cette « inter-corporalité » ne forme jamais en nous une communauté, car ce serait la capturer, la phagocyter et lui ôter son caractère d'étrangeté.

D'autre part, Carlos Belvedere dans un article intitulé « *Un sentimiento que se danza: Reflexiones sobre la danza en el tango desde la fenomenología material* (Un sentiment qui danse : réflexions sur la danse dans le tango à partir de la phénoménologie matérielle) » (2015), mène une enquête sur l'expérience du danseur de tango. Selon cet auteur, trois préjugés apparaissent chez les danseur.se.s de tango :

... la première, que ce qui s'exprime dans la danse est le corps organique, que l'on cherche à dominer de manière pragmatique et à utiliser comme moyen d'expression ; la deuxième, que ce qui s'exprime est la musique conçue comme source de rythme ; la troisième, que cette expression est une expérience intersubjective régulée par le régime de l'intentionnalité. (*ibid.*).

Dans la formulation même des principes, nous voyons l'utilisation de concepts phénoménologiques. Quant au premier, le corps organique sera pour lui celui qui est considéré par la technique de la danse, qui oublie le corps subjectif et la « libération de l'affectivité de la vie » (*ibid.*). Dans le tango, d'ailleurs, cela est contraire aux origines de la danse. Belvedere estime que la technique est importante pour apprendre la danse, mais qu'il faut la surmonter. Le deuxième préjugé est la croyance que le ou la danseur.se danse au rythme de la musique. Selon Belvédère, plutôt que le rythme de la musique, la danse exprime le « rythme donné par le mouvement de la vie » (*ibid.*). Ainsi, plutôt que de suivre mimétiquement la musique, l'important est l'expression « de cette souffrance originelle dans laquelle la vie s'éprouve intérieurement. » (*Ibid.*) Troisièmement, le tango est une danse à deux. Bien que les professeur.e.s mettent l'accent sur l'aspect intentionnel de la danse avec un autre, c'est-à-dire la capacité d'indiquer à l'autre ce qu'il ou elle doit faire – où se déplacer sur la piste de danse, quels pas exécuter, etc. Enfin, pour Belvédère, « la danse est l'expression de la vie affective » et manifeste « la mobilité du *pathos* ».

3. Ce que les entretiens révèlent : les expériences de danse des danseurs de Km29 et du CAD

Dans cette section, je mettrai en relation ce qui est affirmé en matière d'expérience en général et d'expérience de la danse en particulier à partir de la phénoménologie avec les entretiens menés avec les danseur.se.s du Km29 et du CAD. Je pars des descriptions des danseur.se.s, puis je les élargis et les complète avec ma propre expérience de danseuse

ainsi qu'avec les descriptions d'autres danseur.se.s. Dans cette comparaison entre les concepts phénoménologiques et les descriptions, les premiers sont mis à l'épreuve.

3.1 Quand l'expérience de la danse commence-t-elle ?

Par « expérience de la danse », je me réfère non seulement à une expérience mais à un pluriel, « les expériences de la danse », qui sont composées non seulement de l'expérience de chaque danseur ou danseuse mais aussi de la multiplicité des expériences de chacun.e. Chaque expérience est ouverte aux expériences précédentes et suivantes, alors quand l'expérience de la danse commence-t-elle ?

Dans les entretiens, le moment de ce qu'ils appellent « échauffement » ou « *warm-up* » apparaît comme un moment liminal entre le passage de la non-danse à la danse. Même dans le cas des danseur.se.s du CAD que j'ai interrogé.e.s, qui admettent tous qu'ils ou elles « ne s'échauffent pas » souvent, puisque tou.te.s les danseur.se.s sont d'accord pour dire que « ce n'est pas bon ».

... vous devez faire savoir à votre corps qu'il doit remplir une fonction, qu'il doit durer, et ainsi passer de zéro à cent n'est pas bon. Donc... je recommande toujours de se réchauffer au moins 20 minutes avant, de faire savoir à son corps que l'on va danser (J. Salas- Cautivo, communication personnelle, 14 novembre 2018).

Que se passe-t-il lors de cette expérience d'échauffement ? Peu à peu, mon expérience devient une expérience de danse. Dans le flux entre le moment qui précède la danse et le moment de la danse, l'échauffement est un mouvement vers, une approche. L'échauffement montre qu'il n'y a pas de frontière nette entre ne pas danser et danser, mais que je dois créer des expériences antérieures qui me conduisent à la danse comme expérience ultérieure. Ce sont des expériences antérieures où le corps se prépare. Je prends le premier mouvement d'un échauffement : j'ouvre par exemple mes bras sur les côtés et je les déplace vers le haut comme dans le premier mouvement de la salutation au soleil du yoga. Ce mouvement est enchaîné au passé, comme une prise, avec mon expérience de venir de la rue au studio. Cependant, lorsque j'exécute le mouvement suivant : ramener mes bras vers mes pieds, je suis déjà un peu plus éloigné de la rue. Qu'est-ce qui est activé et qu'est-ce qui est désactivé dans ces séquences de mouvements effectuées pour se préparer à danser ? Quand est-ce que je danse déjà ?

Je considère le cas de Captive, la danseuse ADC :

Je commence toujours par courir sur scène, je fais environ 10 minutes, d'avant en arrière, et je commence à sauter sur place, je commence à bouger mes pieds, mes chevilles et mes genoux, qui sont ce que j'utilise le plus. Peut-être mes bras. Peut-être les bras et peut-être les jambes, beaucoup. Activer le cœur, qui est mon endurance, parce que c'est un spectacle de 45 minutes. (J. Salas-Cautivo, Communication personnelle, 14 novembre 2018).

Si vous ne le faites pas, vous risquez davantage de vous blesser. Les blessures nous rappellent qu'il existe un aspect du corps qui est biologique. Ce corps est un corps dont le danseur doit prendre soin. Ce corps est un corps réifié, un corps objet, et les danseur.se.s ont une connaissance pratique de ses règles afin d'être prêts pour la scène. On peut toujours choisir de ne pas faire usage de ces connaissances, mais ce n'est pas pratique.

[J'ai fait l'expérience de] me changer dans le taxi ou dans le spectacle très rapidement et de monter sur scène et ce n'est vraiment pas bon. Parce que je me suis déjà foulé le genou ou la cheville à cause d'un mouvement froid. En plus, on se fatigue plus vite. En plus de cela, vous arrivez en retard, ajouté à l'adrénaline du spectacle, et votre tête va dans un sens et votre corps dans un autre (J. Salas-Cautivo, Communication personnelle, 14 novembre 2018).

À la fin de cette histoire, une deuxième couche apparaît qui s'ajoute à la nécessité de préparer le corps biologique : la recherche de l'union de la « tête » et du « corps ». C'est-à-dire qu'en s'échauffant, on cherche à atteindre une expérience corporelle où il n'y a pas de séparation *res extensa* et *res cogitans*. Cependant, le fait qu'il faille une instance pour s'unir indique que la perception de soi comme son corps propre n'est pas notre expérience habituelle. Même les danseur.se.s oscillent entre des échauffements du corps biologique et des échauffements d'un corps plus lié aux processus émotionnels et/ou mentaux. Par exemple, Wizard, un danseur de l'ADC, dit qu'il commence par échauffer le corps, mais qu'ensuite il se « concentre » pour être dans le « caractère » ou tout ce que la « dramaturgie » exige.

...une concentration mentale et un examen de tout ce qui constitue la scène, en essayant d'entrer dans le caractère de ce que la dramaturgie demande. [Vous devez] être bien préparé dans votre corps, mais si votre esprit n'est pas préparé, vous ne transmettez rien. [Vous devez] avoir cet équilibre entre les deux choses... [D'un autre côté] c'est ce que le hip-hop a, c'est un corps à cent pour cent. Parce que l'attitude sera toujours dans la bataille, votre récit ne changera

pas beaucoup. D'un autre côté, dans une pièce de théâtre... vous essayez d'entrer dans l'histoire, d'entrer dans votre personnage et de voir où il va, quelles sont ses motivations, et une émotion ou un sentiment qui vous amène à cet endroit (Wizard, communication personnelle, 8 mai 2020).

Les échauffements ne sont pas toujours les mêmes. D'abord, la situation dans laquelle je suis change l'échauffement. Par exemple, lorsqu'il fait froid, je mets plus de temps à m'échauffer ou j'ai besoin de mouvements plus rapides et plus énergiques. Le corps est toujours ouvert au monde, et le monde l'influence toujours. En revanche, l'échauffement change en fonction du projet. C'est-à-dire, ce sur quoi je vais danser ensuite. Cela est tout à fait clair dans les séquences de barre de ballet classique, où, par exemple, la position des jambes en dehors, vous commencez dans une première position puis passez à une cinquième position qui demande une plus grande ouverture. Une fois la barre terminée, le corps est « placé ». Cela signifie que le corps a été transformé, qu'il a acquis la forme nécessaire pour danser le ballet. Dans d'autres danses moins codifiées ou ayant une tradition plus courte, il existe également des préparations privilégiées. Pour en revenir à l'histoire de Cautivo, qui danse le folklore et dans les travaux d'ADC les parties les plus exigeantes qu'il doit danser sont les *claquettes*¹⁷, il sait que son cœur doit être préparé à passer d'un battement normal à une fréquence plus élevée en un temps très court. Pour cela il doit exercer ces transitions petit à petit, il doit faire ce qu'il fera mais en commençant par une intensité plus faible afin d'atteindre progressivement son objectif. D'autre part, Wizard apporte comme problème la concentration émotionnelle. Les danseurs du Km29 se concentrent sur cet aspect comme objectif principal de leur échauffement. Amparo Sola, décrit :

Comme être capable d'être... d'entrer dans un état physique actif, de transpirer, d'être attentif, d'être capable d'être dans cet autre état sans... inhabituel ou un peu en dehors de l'habitude quotidienne. Cela génère également un état d'attention et de perception qui rend d'autres choses possibles. Je pense donc que cela a toujours fonctionné pour moi : être capable de générer un état physique dynamique. En fait, nous avons fait de la préparation physique avec des circuits intermittents qui d'une part, je veux dire, simples dans le sens où ce sont deux en avant, deux en arrière... avec une simplicité qui permet au corps d'aller, de brûler de la chaleur, que si on est fixé sur une idée qui peut

¹⁷ Je traduis *zapateos* par *claquettes*. Les *zapateos* en le folklore argentin sont des pas avec des pieds qui suivent un rythme et qui requièrent une maîtrise particulière pour les faire.

aussi circuler. (A. Gonzalez Solá, Communication personnelle, 10 janvier 2019).

À travers la répétition des mouvements et la fatigue, les idées, affirme Amparo, changent, circulent, se déplacent d'un endroit à l'autre. En outre, pour pouvoir danser, il faut d'abord fatiguer le corps. Cela semble contradictoire, comment allons-nous dépenser notre énergie au début d'une activité qui en demande tant ? Cependant, l'énergie disponible pour le corps n'est pas comme celle d'une batterie qui diminue à chaque utilisation. C'est l'activité elle-même qui me permet d'être plus actif. Cela me rappelle une description de ma propre pratique où je déclare : « Je commence à être fatigué mais je continue et je sens que cela me demande le même effort de continuer que d'arrêter. Ça me rend paresseuse d'arrêter le mouvement. J'arrête de porter mon attention sur l'effort et le temps qui passe. » (Cohen, 2020) Cela peut être lié à l'idée d'Erwin Straus selon laquelle les mouvements se produisent dans des séquences et ne sont jamais isolés. Il déclare : « L'apprentissage des mouvements suit une systématique interne » (Straus, 1935 : 131). D'autre part, il n'y a pas qu'un seul type de fatigue. Ce n'est pas la même chose que de ressentir un essoufflement, de sentir mes quadriceps se raidir, ou de ne pouvoir s'empêcher de penser au repas qui m'attend après la pièce ou le cours.

Cautivo, Wizard et Jonathan Da Rosa sont tous d'accord pour dire que l'échauffement dure environ 15 à 20 minutes. Bien que l'expérience dans son aspect temporel soit du temps dans la mesure où elle est vécue, les danseur.se.s ressentent le besoin de fixer un temps objectif, de pouvoir mesurer le temps dont ils ont besoin avant de monter sur scène ou, dans un cours ou une répétition, le temps qu'ils doivent passer avant de commencer certaines séquences chorégraphiques.

D'autre part, bien qu'il ne soit pas possible de distinguer un moment précis, il y a un moment où la danse apparaît. Lucas de Km29 affirme : « C'est quand je suis déjà dans cet état, cet état d'être là en train de danser, qui est déjà là, comme ça, on devient accro » (L. Araujo, Communication personnelle, Lucas Araujo, 24 juillet 2018).

Bien que l'on atteigne un état, cet état n'est pas immuable ; de même que l'on y arrive, on peut en sortir. Tous les danseur.se.s n'ont pas non plus la même plasticité pour y entrer et en sortir. Par exemple, Alfonso Barón de Km29 raconte que quelques minutes avant de monter sur scène, il commençait à faire des blagues qui n'avaient rien à voir avec le morceau qu'il allait danser. Il n'a eu aucun problème à se concentrer sur ce qu'il allait faire, mais le reste des danseurs a eu plus de mal.

Nous pouvons rapprocher ces descriptions de la description phénoménologique de Romain/Emma Bigé qui se demande à quel moment elle commence à danser. Pour répondre à cette question, elle se met en situation : mettre de la musique, se lever et essayer de reconnaître le moment où la musique commence à la faire bouger. Ainsi, pour cette auteure, l'expérience de la danse est liée à un état entre passivité et activité qui est lié à la dimension du son. En ce sens, cette vision est liée à la perspective d'Erwin Straus en ce qui concerne la dimension sonore.

And this flow begins to carry me away. At first, I feel it is a bit forced: I vaguely nod my head and get my shoulders and arms moving. It looks like those clumsy moments in a nightclub when I try to join an already constituted circle of dancers: I don't quite know what to do with my body, I imitate the others' movements without conviction, I mimic sympathetically with their rhythms, but the truth is that the rhythm is not in my articulations I only pretend to "be in." At that precise moment, am I dancing? That seems excessive. At best, I could say that I am readying myself to dance: I am "getting dressed" to dance, I am training myself to dance more than I am dancing. But from one moment to another, I am approaching an entirely different experience, in which far from pacing myself to the music, everything is as if I was about to let myself be moved by its sounds rather than moving "on" them. (Bigé, 2019: 325)

Au début de la description, Bigé affirme que le mouvement est forcé. D'où vient ce mouvement ? Est-ce une décision ? Si oui, quel type de décision ? Même si au moment même où la tête bouge, il n'y a pas d'ordre verbal et que cela inclut une volonté active de bouger la tête, il y a un ordre préalable donné au corps par l'activité même qui est proposée : danser. Cet objectif est présent dès le moment où il se tient au centre de la pièce. En ce sens, l'objectif est présent comme un horizon mais il agit, conditionne, guide le mouvement vers un certain état. C'est ainsi que cette description montre que tout comme dans l'enchaînement des expériences nous pouvons nous éloigner de notre quotidien pour entrer dans la danse, ce même enchaînement peut nous rendre plus présent quelque chose qui est dans ce flux que nous quittons – dans le cas de cet exemple, la motivation à danser. Dans le cas de l'improvisation, il peut s'agir d'une phrase, d'une idée, d'une image qui a été vue avant la danse et qui sert de motivation pour le mouvement. Dans les deux cas, la danse n'est jamais ex-nihilo.

En revanche, dans l'expérience de la danse qu'il décrit, apparaît cette union entre la dimension sonore et la danse, c'est-à-dire ce que Straus définit comme « être mû ».

Dans la description de Bigé, comme dans celle de Lucas, ce qui est produit motive le mouvement suivant. Cela peut être mis en relation avec la vision de l'objet artistique de Dufrenne. Selon cet auteur, la matérialité même qui apparaît dans l'œuvre d'art conditionne le créateur.

Son œuvre clé, traduite en anglais sous le titre *The Phenomenology of Aesthetic Experience* (1982), a été publiée en 1953 (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*) en deux volumes, l'un consacré à l'« objet esthétique » et l'autre à la perception esthétique. Dufrenne fait une distinction analytique entre l'œuvre d'art et l'objet esthétique. Il affirme : « ...pour que nous connaissions l'œuvre, elle doit nous être présentée comme un objet esthétique » (45). Pour cet auteur, l'aspect empirique de l'objet sera très important, puisqu'il existe une relation intentionnelle entre l'œuvre et le spectateur ou la spectatrice, où les *qualia* de l'œuvre attirent, convoquent le spectateur/la spectatrice. Concernant la relation entre le créateur ou la créatrice de l'œuvre et l'objet esthétique, Dufrenne affirme que le créateur/la créatrice impose son être esthétique, mais en même temps, il y a une matérialité dans l'objet qui s'impose au créateur ou à la créatrice en exigeant son authenticité (*Ibid.* : 33). Dans la danse, le ou la danseur.se crée lui-même son objet avec et dans son corps, dont il ne peut se séparer. Cependant, si l'on suit l'approche de Dufrenne, il devrait également apparaître dans la danse un endroit où la danse devrait se diriger, un prochain mouvement qu'elle devrait faire, qui est présenté au ou à la danseur.se et au ou à la chorégraphe comme donné, comme le chemin à suivre¹⁸.

¹⁸ Erika Fischer-Lichte a aussi travaillé sur l'esthétique du performatif au regard de l'expérience scénique, en mettant également l'accent sur la matérialité. À partir de l'analyse de différentes pièces de performance, Fischer-Lichte affirme : « La matérialité de l'événement n'acquiert pas le statut de signe, elle ne disparaît pas en lui, mais produit son propre effet indépendamment de son statut du signe » (Fischer-Lichte, 2011 : 36). C'est pourquoi cette autrice s'éloigne des explications sémiotiques des événements esthétiques pour les considérer à partir de l'expérience corporelle. En considérant la théâtralité à partir de la corporalité, elle permet de penser le phénomène comme une coprésence physique des acteurs et des spectateurs et, en ce sens, comme une « boucle de rétrocommunication autopoïétique ». C'est-à-dire que pour Fischer-Lichte, un aspect fondamental de toute expérience scénique est cette coexistence d'un corps qui regarde et d'un autre qui est regardé, bien que depuis des décennies la « boîte » du *proscenium* ait voulu dissimuler l'existence des spectateurs à travers l'obscurité de la salle, les sièges et autres artefacts que nous connaissons. Ces corps sont en co-présence mais ils ne sont pas identiques. Pour l'interprète, son corps phénoménal est inséparable de son corps scénique ou, comme le dirait aussi Fischer-Lichte, sémiotique. Fischer-Lichte l'exprime comme suit : « Dans les réalisations scéniques, il arrive que l'artiste "producteur" ne puisse pas se séparer de son matériau. Il produit son "œuvre" - pour reprendre l'expression - dans un matériau et avec un matériau extrêmement singulier, voire rare : son propre corps » (*ibid.* : 157). Cette dualité producteur/produit, cet être à la fois toile et peinture, provoque des tensions qui, selon l'auteure, se manifestent clairement dans deux processus : l'incarnation et la présence, puisqu'il y a « les processus de génération et de perception de la corporalité comme facteur décisif et comme facteur potentiel » (*ibid.* : 162).

3.2. Qui danse ?

Dans la recherche phénoménologique sur la danse, on fait constamment allusion aux catégories merleau-pontiennes d'« impersonnel », de « pré-personnel » ou de « personnel » pour tenter de clarifier la nature du sujet dansant. Tout d'abord, je dois clarifier ces concepts. La distinction que Merleau-Ponty fait entre impersonnel, pré-personnel et personnel n'est qu'une distinction analytique, puisque, comme il l'affirme, ceux-ci doivent être considérés comme des « moments de mon être total » (Merleau-Ponty, 2016 : 519).

Quant à l'impersonnel, c'est le corps percipient qui s'écoule toujours temporellement et comme cet écoulement ne s'arrête pas et qu'il n'y a pas de moments qui prévalent sur les autres, cet impersonnel est préhistorique. Cette dimension impersonnelle réalise deux synthèses passives : d'horizon et de transition.

Il y a ensuite le couple de concepts : pré-personnel/personnel. La dimension pré-personnelle est configurée par le corps biologique qui commence avec notre naissance et se termine avec notre mort. Elle est anonyme et constitue notre principal lien avec le monde. La dimension personnelle, quant à elle, est le corps en action, le corps réel, le corps en situation. Ce corps est le corps de l'existence, le corps qui donne un sens à ma vie. Cependant, elle est intermittente, elle peut se retirer, se détacher du présent et de ce qui l'entoure et aller vers le passé ou vers un autre espace par la mémoire et vers le futur par l'attente.

En ce qui concerne la relation entre les deux, la dimension impersonnelle permet la fusion de deux expériences temporelles : le temps comme succession et le temps comme totalité, qui sont fondamentales pour l'existence. Dans chaque présent, affirme Merleau-Ponty, le passé et le futur sont inclus. En même temps, dans chaque existence personnelle est présente l'« existence biologique », et c'est pourquoi « ...même les reflets ont un sens et le style de chaque individu est encore visible en eux comme le battement du cœur se fait sentir jusqu'à la périphérie du corps. » (Merleau-Ponty, 2016,100)

Selon Escribano, l'expérience de la danse révélerait la dimension pré-personnelle, le « moi naturel », un corps avant la biographie. Si nous évoquions des images de danse et des descriptions de la danse où les danseur.se.s sont montré.e.s comme des « animaux » dans leur animalité, cette révélation semblerait évidente. Cependant, chez le ou la danseur.se concret.e qui danse, est-ce son expérience qui rend visible sa dimension pré-personnelle ? Parce que la dimension personnelle est intermittente, il y a des expériences

qui ne peuvent être que pré-personnelles. Cependant, il serait hâtif d'affirmer que la danse est un cas de ce type d'expérience.

Tout d'abord, il convient de faire une distinction entre le fait de voir la danse, la danse et le danseur ou la danseuse qui danse. Le ou la danseur.se et sa danse sont indissociables et c'est l'un des problèmes récurrent lorsqu'on considère l'expérience de la danse. Comme le souligne Maxine Sheets-Johnstone, les deux sont dans une relation ekstatique.

Dans les entretiens, il apparaît que chez le ou la danseur.se il n'y a pas d'oubli de soi, pas d'oubli d'une existence personnelle :

Il y avait donc des choses à l'intérieur, et elles se traduisaient physiquement par un œil qui vous voit, ou un doigt que vous saisissez, ou l'expérience de ce que vous ressentez parce que vous secouez votre corps. Mais être très près de cela, en termes d'agitation, comme quelque chose de très physique et concret et non abstrait, et ensuite être capable de se déployer et d'être en puissance vous a permis d'avoir en quelque sorte la volonté de produire quelque chose de concret. Puis, eh bien, tout à coup, j'en ai eu assez, eh bien, je suis conscient de cela et je suis dans cet endroit et je ne finis pas par affirmer cet endroit parce que je veux qu'il s'en aille, et c'est comme essayer constamment d'éviter de rester en transe, en gros, que vous auriez pu rester en transe. Il me semblait très intéressant, je ne sais pas, de ne pas m'abandonner en transe, mais j' imagine que plus d'un d'entre vous a été dans cet état. Et avec Juan, nous avons travaillé avec des gestes, avec la répétition de gestes. Avec cette idée de la répétition et de la différence dans la répétition, et que dans chaque répétition il y a une différence. (K. Castro, communication personnelle, 2 novembre 2018)

Il semblerait que plus qu'une dimension pré-personnelle, ce qui se révèle au danseur ou à la danseuse, c'est la dimension impersonnelle, c'est-à-dire qu'il ou elle rencontre la structure de sa perception, ou plutôt, il ou elle devient un spécialiste de la perception, par exemple pour trouver les relations précises entre un regard et la localisation dans l'espace.

Écoute, il y a quelque chose qu'Andrea dit toujours, et Mario, c'est le regard. Mon professeur de folklore dit toujours la même chose, le regard, regarder, et si vous regardez devant vous et que vous savez que vous devez regarder sur le côté, je suis par exemple en train de regarder le serveur, et je vous regarde aussi, et je sais que le serveur est ici à côté de moi. Donc c'est comme avoir la perspective du regard, toujours, oh le mot ne me vient pas ! Périphérique, je pense que c'est, oui, oui le regard périphérique totalement. De plus, imaginez que dans le CAD il y a beaucoup d'improvisations, et peut-être que vous dansez

sur la piste, et que soudain un collègue vous saute dessus. (J. Salas-Cautivo, communication personnelle, 14 novembre 2018)

3.3. Qu'est-ce qui ressort de chaque expérience de danse ?

Une expérience est composée de plusieurs expériences, mais toutes les expériences ne nous sont pas données de la même manière. Qu'est-ce qui ressort de chaque expérience ? Comment et pourquoi se démarque-t-elle ? Quand je danse, tout ce qui m'arrive est significatif, mais tout n'est pas également significatif. Merleau-Ponty a souligné que l'expérience visuelle était plus pertinente que les autres expériences. Straus, pour sa part, considérerait l'expérience sonore comme plus prégnante que l'expérience visuelle. Il convient ici de préciser que parler d'expérience visuelle ou sonore ne revient pas à se référer au visuel ou au sonore en tant que matérialités ou objets du monde qui fonctionnent comme des stimuli pour le sujet, mais plutôt à la manière dont ceux-ci sont expérimentés, c'est-à-dire dans leur relation intentionnelle avec le sujet percevant. Dans les entretiens avec les danseur.se.s, l'importance de l'expérience visuelle apparaît, notamment au moment de l'apprentissage de la danse et surtout dans le cas des danseur.se.s de *hip hop*. Ils cherchent, à travers le miroir, à atteindre une forme dans leurs mouvements. À partir de l'image réfléchi, ils peuvent enregistrer la façon dont ils doivent sentir leur corps afin de pouvoir répéter cette forme sans avoir besoin du miroir (M. Moya, communication personnelle, Milo Moya, 30 juillet 2018). En plus de ces apprentissages, l'expérience du son est très importante dans le *hip hop*, car c'est une danse qui se construit à partir du rythme de la musique sur laquelle elle est dansée. Dans le *hip hop*, les moments où l'on cherche à surprendre le public par une forme d'acrobatie ne produisent cet effet que s'ils sont exécutés en accord avec la musique, c'est-à-dire dans ses coupes rythmiques précises.

Par rapport à cette question, il reste à étudier deux problèmes qui ne sont pas apparus dans les entretiens. D'une part, quand et comment une expérience de danse se distingue-t-elle du reste des expériences, ce qui la rend extraordinaire et mémorable ? Et, d'autre part, comment mes expériences de danse font-elles partie du reste de mes expériences ? C'est-à-dire, pour citer Merleau-Ponty, comment « mes expériences du monde s'intègrent à un seul monde » (Merleau-Ponty, 2016 :380) ?

3.4. Danser l'imaginaire ?

Selon Maxine Sheets-Johnstone, la forme en danse apparaît à partir du mouvement imaginé par le ou la danseur.se et l'imagination du spectateur ou de la spectatrice. Dans ce cas, l'imagination semble liée à la perception. Cependant, de quelle manière l'imagination apparaît-elle dans les entretiens réalisés ?

Andrea Servera, chorégraphe du CAD, déclare : « La chose la plus importante est l'imagination. L'entraîner et avoir un corps intelligent est un ancrage possible pour inventer ensemble. » (Lavandera, 2014 : y/n). Ici, il est possible d'entraîner l'imagination, c'est-à-dire de l'élargir, en augmentant les possibilités de son corps. Ainsi, l'imagination que Servera exige est liée à la recherche des potentialités que peut avoir le mouvement, aux possibilités qui s'ouvrent avec un mouvement par rapport aux prochains mouvements possibles.

Wizard donne dans l'interview que j'ai fait avec lui un exemple de cela. Pendant une partie d'un spectacle dans une école où il dansait et Milo Moya faisait du *beat boxing*, avant d'entrer sur scène, il a fait signe à Moya et a cherché un tricycle qui se trouvait sur place. Il est entré sur scène avec le tricycle et Milo a « joué le jeu » (Wizard, Communication personnelle, 8 mai 2018).

À partir de ce cas, on peut également dire qu'il y a quelque chose qui stimule l'imagination, quelque chose dans l'environnement et notre ouverture sur le monde qui permet de créer des espaces imaginaires qui vont au-delà de ce qui nous entoure.

D'autre part, dans l'histoire, Wizard indique également que s'imaginer sur scène nécessite un engagement et s'apprend (Wizard, Communication personnelle, 8 mai 2018). Sortir avec le tricycle était spontané, mais que cette spontanéité fonctionne sur scène est le résultat de deux travaux préalables : un travail individuel d'élargissement des possibilités d'anticiper le possible, et un travail commun entre les deux interprètes consistant à apprendre à se connaître pour pouvoir improviser ensemble.

Chapitre 6 : Les corps qui *bailan*. Les danseur.se.s de *Km29* et de *CAD* : leurs schémas corporels et l'image du corps et ses formations d'habitudes

1. Introduction

Dans ce chapitre, j'aborde l'expérience de la danse en tant que référence à sa corporéité. Tout d'abord, je prends comme point de départ deux concepts qui découlent de la conception du corps en tant que corps propre développée par Maurice Merleau-Ponty dans la *Phénoménologie de la perception* : le schéma corporel et l'habitude. Sur cette base, j'étudie la manière dont ils sont vécus par les danseur.se.s des compagnies.

2. Schéma corporel et image du corps : de la généralité à la danse

Merleau-Ponty affirme que le corps propre est un ensemble de dispositions et d'habitudes de mon corps. Cela implique d'affirmer qu'il existe dans son corps propre un répertoire de mouvements possibles qui ont été sédimentés tout au long de la vie. Ceux-ci se trouvent en relation avec la manière dont est organisé son corps propre. Merleau-Ponty appelle cette structure « schéma corporel ». Cette expression désigne donc « l'ensemble des processus sensoriels et moteurs qui régulent la posture et aussi nos mouvements » (Battán, 2013 : 18). Ce schéma, bien que dynamique, ne nécessite pas de « surveillance perceptive » ou de régulation de la conscience. Le schéma corporel s'oppose à l'« image corporelle ». Ariela Battán Horenstein clarifie ce concept et affirme que l'image corporelle peut être

...comprise comme un système de perceptions, d'attitudes, de croyances et de dispositions relatives au corps en tant que mien et constitue une représentation abstraite et partielle (dans la mesure où notre perception est lacunaire) qui contient des aspects du corps pour un autre, c'est-à-dire du corps perçu (ibid).

Le schéma corporel et l'image corporelle entretiennent une relation constante. Gallagher, dans son livre *How the Body Shapes the Mind* (2005), « reconfigure (*remappe*) » (i) le concept de schéma corporel et d'image corporelle. Il constate ensuite les différentes

manières dont ces deux concepts ont été compris, ainsi que les difficultés qu'il y a à clarifier les différences entre l'un et l'autre. Parmi les positions qu'il considère comme les plus pertinentes figurent celles de Head, sur laquelle s'est appuyé Maurice Merleau-Ponty, et de Schilder. Head (1920, 1926) les appelle schéma postural ou schéma corporel, et ce sont pour lui des fonctions préconscientes et non des images conscientes. Schilder (1923, 1935), bien qu'il annonce d'abord être en accord avec Head, caractérise quant à lui le modèle postural comme une sensation consciente de position, c'est-à-dire comme ce qui pour Head est l'image du corps (19). De plus, Schilder ne fait pas clairement la distinction entre ce schéma corporel et l'image corporelle. De son côté, dans la *Phénoménologie de la perception* (1994/ 2016), Merleau-Ponty suit le concept de schéma corporel de Head, pour « désigner le fonctionnement dynamique du corps dans son environnement ». Il le relie à la formation d'habitudes et non à une décision consciente comme le fait Schilder (Gallagher, 2005 : 20). Chez ces trois auteurs, le problème est de savoir si le schéma corporel est conscient ou non. Ainsi, pour Head, les schémas posturaux sont en dehors de la conscience mais ils fournissent des informations sur la posture et le mouvement qui émergent dans la conscience. Pour Schilder, en revanche, ils sont conscients. Pour Merleau-Ponty, le schéma est associé à une attention globale ou à une conscience marginale du corps (22). Bien que Gallagher précise que chez certains auteurs (Feldman 1975 ; Fisher 1970 ; Ham *et al.* 1983), il est convenable que les deux termes ne soient pas distingués, il consacre son livre à développer la distinction entre les deux, malgré les difficultés suscitées par le fait que dans l'action les deux termes interagissent et sont coordonnés. Cependant, la distinction conceptuelle est utile pour comprendre la dynamique du corps et de l'expérience (24). D'une manière générale, on peut les différencier comme suit : « Une image corporelle consiste en un système de perceptions, d'attitudes et de croyances concernant son corps. En revanche, un schéma corporel est un système de capacités qui fonctionne sans conscience ni besoin de contrôle perceptif » (24).

Dans le premier cas, l'objet intentionnel est notre corps propre (25), tandis que le schéma corporel fonctionne de manière *presque* automatique. Gallagher ajoute l'adverbe « presque » parce que l'action motrice n'est pas complètement automatique, mais fait partie d'un projet intentionnel volontaire. Cependant, le volontaire est le projet que je tente de réaliser : je me déplace pour quelque chose et l'attention est dirigée vers cette chose et non vers la locomotion qui la permet. Mais, dans certaines occasions, l'image

corporelle peut m'aider à contrôler le mouvement, par exemple lorsque j'apprends un pas de danse. Dans ces cas, bien que je surveille le mouvement, le schéma corporel ne se réduit pas à l'image corporelle (27). Dans l'image corporelle, le corps apparaît comme mien au sens où il est présenté comme personnel et différencié de l'environnement, même si les frontières entre mon corps et l'environnement sont obscures. Cette conscience du corps ne se réfère pas seulement à ce que je perçois, affirme Gallagher, mais aussi à ce que je « me rappelle, imagine, conceptualise, étudie, aime ou déteste moi-même » (29). Cette image peut aussi comporter des contradictions. Le schéma corporel, quant à lui, est pré-noétique et anonyme.

La relation entre l'image corporelle et le schéma corporel est dynamique. Pour le démontrer, Gallagher s'appuie sur différents cas médicaux qui l'amènent à dire que, de la même manière que certaines croyances relatives à mon image corporelle peuvent affecter ma façon de bouger et de percevoir le monde, je peux prendre conscience de ce que fait généralement mon schéma corporel pré-noétique, et que cette conscience devient une partie de mon image corporelle (35). Outre les cas de membres fantômes, qui sont également repris par Merleau-Ponty, je trouve pertinent le cas clinique de Ian, un homme qui, ne pouvant sédimer ses mouvements – exigence fondamentale du schéma corporel –, devait réfléchir à chacun de ses mouvements, ce qu'il parvenait à faire en s'appuyant sur l'image du corps, notamment par l'attention visuelle. Selon ce que présente Gallagher, Ian devait imaginer le mouvement afin de pouvoir l'exécuter et cette imagination était principalement visuelle¹⁹. Ce cas montre comment, dans les cas où il y a sédimentation de mouvements structurés dans un schéma corporel, le corps s'organise lui-même sans besoin de contrôle. Par exemple, dans les cours de danse, il est courant d'entendre que le corps se résout pour faire référence à la situation où l'on a proposé un lieu d'arrivée du mouvement, le corps trouvant comment bouger pour y arriver. Cependant, cette résolution du corps n'est pas *ex-nihilo* mais est formée²⁰.

¹⁹ Cela pourrait être lié à ce que j'ai exprimé dans le chapitre précédent sur la façon dont Maxine Sheets-Johnstone conçoit que le danseur forme le mouvement à travers l'imagination visuelle de la forme à laquelle il veut arriver.

²⁰ Un autre exemple de l'organisation quasi automatique du corps, je l'ai vécu en faisant du snowboard hors-piste dans la forêt. La tactique pour pouvoir éviter les arbres est que l'attention du regard est placée devant ce qui est croisé avec la planche. C'est ainsi que le corps se résout en ce sens qu'il parvient à éviter les arbres qui se présentent à lui parce qu'il les anticipe par le regard, un regard qui se situe maintenant en termes spatiaux dans le futur, dans l'espace qui sera traversé.

En ce qui concerne cette relation dynamique entre le schéma corporel et l'image corporelle dans la danse, Gallagher déclare ce qui suit :

En danse, par exemple, je peux être conscient, dans certains cas, de l'endroit précis où mon corps s'arrête et où celui de mon partenaire commence. Cependant, dans un mouvement donné, afin de maintenir l'équilibre nécessaire, mon corps doit tenir compte du schéma postural du mouvement de mon partenaire en extension, de sorte que, pourrait-on dire, le schéma corporel inclut des informations qui dépassent les limites plus étroites définies par mon image corporelle. (37)

Cet exemple de danse montre comment le schéma corporel s'étend à l'environnement. Ma posture change et s'adapte en fonction du monde qui m'entoure. C'est cette adaptation qui permet le mouvement conjoint avec un.e autre, ainsi que la manipulation d'objets.

Dans les entretiens avec les danseurs, ils et elles font référence à la fois au schéma corporel et à l'image corporelle, ainsi qu'à la relation entre les deux. Je distingue trois sujets autour desquels ces relations apparaissent : l'utilisation du miroir, la copie des pas de danse et l'image de soi des danseur.se.s.

2.1. L'utilisation du miroir

Le miroir apparaît comme l'objet où les relations entre l'image du corps et le schéma corporel deviennent visibles. Il existe deux positions principales sur l'utilisation du miroir : pour et contre. Ceux-ci représentent des relations différentes avec l'image du corps et le schéma corporel par rapport à ce qui est le mieux à obtenir pour exécuter la danse. Les différentes danses proposent des relations différentes avec l'image. Le miroir est également l'antécédent d'une autre méthode de contrôle corporel des mouvements de soi : le filmage.

Parmi les danseurs qui utilisent le miroir, il y a Milo Moya du *CAD*. Il dit :

M : Idéalement, c'est ça, danser devant le miroir, se filmer aussi (...)

V : Et quand vous essayez le miroir... regarder dans le miroir ne vous conditionne pas ?

M : Et oui, un peu oui, bien sûr, évidemment. Oui, mais (...) en *popping* vous êtes plus concentré sur les figures, comment pratiquer les figures, et le corps a de la mémoire donc le corps sait que c'est le chemin parcouru et que la figure

est bien faite. Après vous avoir vu si souvent, vous savez où vous êtes, vous n'en avez pas besoin car vous comprenez déjà que vous devez vous rendre ici, ou que le corps se souvient de cette posture après l'avoir tant pratiquée. Donc si vous en faites un peu trop, la figure sera fausse.

V : D'abord le miroir, puis

M : Bien sûr, alors votre cerveau comprend à quelle distance se trouve le mouvement, parce que d'abord vous cherchez : ce n'est pas ici, ce n'est pas ici, ce n'est pas là, c'est ici, bien ok, alors je dois m'entraîner à y arriver, et vous y pensez. Puis après, on sait qu'on arrive ici, c'est un entraînement de la mémoire corporelle... (M. Moya, communication personnelle, 30 juillet 2018)

L'expérience de Milo Moya est liée à la pratique du *popping*. L'effet y est obtenu en atteignant une certaine forme. Il est important que la forme soit claire et précise afin que le spectateur puisse l'apprécier. Ainsi, à travers le miroir se dessine le contour du corps, à travers la proprioception qui s'adapte à l'image.

D'autre part, Amparo Gonzalez Solá construit une relation opposée avec le miroir :

Mais récemment, je suis allée suivre un cours et tout d'un coup, j'ai dû me mettre devant un miroir pour une chorégraphie et j'ai failli mourir. J'ai réalisé que ça me tue, peut-être parce que j'ai des stigmates et regarder un miroir me donne le vertige, ou quelque chose du genre... mais je réalise que pour moi l'état de... oui, je... oui, ça doit être, je dois enquêter, essayer quelque chose dans lequel il n'y a pas de réponse. Je veux dire, si j'ai l'impression qu'il y a un... que l'objectif est de faire ceci et que je reçois un... mon désir tombe (rires). C'est pourquoi j'aime aussi travailler avec d'autres personnes. Je veux dire, le travail de dialogue. Et je ne dis pas... en contact ou pas en contact. Mais il y a quelque chose là, il y a un espace d'incertitude qui dit maintenant « ah, bien, maintenant je ne sais pas ce qui va se passer ». Je veux dire, nous sommes... Je ne sais pas. C'est donc là que le désir s'ouvre. (A. Gonzalez Solá, communication personnelle, 10 janvier 2019)

Pour Gonzalez, l'image fonctionne comme une coercition, comme une limite à ses mouvements. Se regarder dans le miroir l'empêche de porter son attention sur elle-même, sur la décomposition de ses mouvements. Cette décomposition, comme le montre le cas clinique de Ian, est également une image du corps, mais d'un type différent de celui présenté par Moya, puisque dans le premier cas, le référent externe devient interne. Dans

le second, il est principalement interne. Un autre aspect qui apparaît dans le discours d'Alabarces est la place de l'autre dans la recherche des possibilités de son propre mouvement, ce que Gallagher a souligné par rapport à la danse. Cela reste à analyser dans les recherches futures.

2.2. Mouvements de copie

Un autre moment où la relation entre le schéma et l'image corporelle entre en jeu est lorsqu'on essaie de copier un mouvement²¹. Ici aussi, il existe des différences dans les approches possibles. D'une part, il y a ceux qui copient la forme du mouvement d'une autre personne. En pareil cas, l'autre personne essaie de se rapprocher le plus possible de l'image renvoyée par le miroir.

Wizard décrit une telle expérience comme suit :

W. : ...une fois que vous copiez un mouvement, vous commencez à le démonter et à chercher les impulsions où ce mouvement peut vous emmener et voir différentes versions, comme décomposer le mouvement.

W. : Ahh, et... d'abord vous regardez la vidéo et essayez de commencer à chercher des détails et des relations. Avant, enfin, avant de commencer à *casser*, je dessinais beaucoup. Cela m'a donc aidé, car lorsque je dessinais, je copiais. Ainsi, lorsque je dessinais, je me disais « bien, combien de têtes rentrent dans le dessin, à quelle distance se trouve l'épaule de la tête ? » Puis quand j'ai vu un mouvement, eh bien voyons, « la tête est d'une certaine façon et les bras d'une autre ». Eh... et vous cherchez ça : comment l'analyser à partir du visuel, et ensuite vous le copiez. Une fois qu'il pouvait sortir ou non, alors quand il ne sortait pas, vous analysiez et disiez « stop, pourquoi ça ne sort pas ? » Et ce qui nous a aidés lorsque j'ai commencé, c'est de nous filmer. Parce que vous pourriez être toute la journée avec une étape qui n'est pas sortie et dire : « pourquoi le mouvement ne sort-il pas ? » Une chose qui m'a été très utile a donc été de me filmer moi-même. Donc vous voyez, vous vous filmez, et vous essayez de comparer la vidéo avec ce que vous copiez pour voir ce que vous faisiez de différent que l'autre personne ne faisait pas. Et puis vous commencerez à comprendre et à dire : « oh non, je mets mes mains n'importe

²¹ A l'avenir, je devrais procéder à une analyse plus détaillée de cet aspect en tenant compte de la question et du problème de la mimesis. Le groupe de recherche dirigé par Susana Tambutti et attachée à l'Université National des Arts, dont je faisais partie en tant que boursier de doctorat, a travaillé sur ces questions en 2017, 2018 et 2019.

où », « oh non, mes abdos tombent de l'autre côté ». J'aime aussi cette analyse. Ou bien les couches, si vous aviez la chance d'avoir quelqu'un qui savait, ils disaient "non, regardez, vous mettez mal vos mains, vous faites ça". Si vous aviez un mentor, c'était génial et si vous n'en aviez pas, c'était de la chance. (Wizard, communication personnelle, 8 mai 2020)

Une autre approche possible consiste à accepter qu'il n'y a pas de miroir possible et, au contraire, à partir de l'imitation non pas de la forme générale mais des détails qui font le mouvement. Cette stratégie tient compte du fait que chaque danseur.se s'appropriera une chorégraphie de manière différente.

Jonathan Da Rosa décrit cette procédure de la manière suivante :

V : Et que recherchez-vous lorsque vous devez imiter une chorégraphie ?

J : ...des choses que je vois vues. De petites choses. Il a fait le bras comme ça, il a déplacé la tête là, il a fait ça, mais je ne regarde pas tout parce que le gars fait ça et "ta ta ta". Je regarde les petites choses, les toutes petites choses.

V : La plus petite chose. Et à partir d'un mouvement, choisis-tu de copier une partie du corps ou de copier la forme ?

J : À la petite. A l'inadéquat en quelque sorte.

V : Et avez-vous appris cela de Juan [Onofri] ou était-ce quelque chose que... on vous a donné naturellement la première vidéo à copier et cela vous est venu tout seul ?

J : Non, non, j'ai appris ça avec Juan. Juan me disait – copie ce que je fais, mais avec tes trucs, seulement avec tes propres trucs – j'ai copié avec mes trucs, je ne sais pas quoi. Il disait : « Fais cela, mais de manière plus subtile mais avec plus de sérieux, rappelez-vous l'aphasie, je ne sais pas ce que vous regarde ce qui fait la colonne vertébrale, tu l'a devant tes yeux », je ne sais pas quoi... enfin, tout ça. C'est fou. (J. Da Rosa, communication personnelle, 28 juillet 2018)

D'autre part, copier le mouvement d'un.e autrui peut parfois être se copier soi-même dans le besoin de répétition. Lucas Araujo déclare ce qui suit à cet égard :

L : Non, non, il y a des parties fixes, le point exact où je dois aller et d'autres photos vivantes, comme une façon de dire, des photos vivantes que je sais que je dois mettre à un moment donné, dans certaines coupures de la musique, comme un tiroir, il y a des choses, il y a des points qui oui, et il y en a d'autres

qui se développent dans le moment, de sorte que c'est toujours quelque chose de différent aussi, vous ne verrez pas toujours la même chose, il arrive qu'à un moment donné il y a ceci que je vous dis, il y a un point exact, parce que toujours dans le travail vous pouvez voir d'autres choses comme différentes, mais la même chose, mais c'est tout...

V : Et comment choisis-tu les images, car ce sont des images, n'est-ce pas, que lorsqu'il y a un arrêt, un silence dans le mouvement ?

L : Et c'était tout Juan, vous voyez, que lui-même, tant de fois il m'a dit, bien, dans cet essai et tout ça, et puisque j'ai quelque chose, et que je vois quelque chose de semblable, je pense aussi que c'est bien, c'est que, d'abord que je sais plus ou moins ce que Juan [Onofri] me disait, quelles choses étaient bonnes, les choses qui sont bonnes, comme quelque chose de semblable et sentir ce qui est bon. (L. Araujo, communication personnelle, 24 juillet 2018)

Dans son discours, le besoin de l'autre pour réparer le mouvement apparaît fortement. Dans ce cas, ce rôle est tenu par Juan Onofri qui, à travers la parole, indique une image à laquelle revenir et provoque une auto-perception du corps de la part du danseur ou de la danseuse. Ceci est pertinent par rapport au schéma de l'image et du corps, car ces mots font l'image et peuvent ensuite être sédimentés dans le schéma du corps.

2.3 L'auto-perception du corps

La question de l'auto-perception du corps est liée au dernier aspect du point précédent. À cet égard, un élément qui apparaît dans les entretiens est la question de l'âge et de la durée pendant laquelle les danseur.s.e.s pourront danser. El Cautivo et Jonathan Da Rosa affirment qu'ils ne sont plus les mêmes qu'avant, qu'ils se sentent plus lourds, que ce n'est pas le même corps.

J : Je pourrais toujours commencer à faire une pièce moi-même, vous voyez ce que je veux dire ? Mais... je dois réunir des gens. C'est le mouvement.

V : Aimes-tu mettre en scène une pièce de théâtre ?

J : Oui. Mais bon... pourquoi pas ? Je suis déjà gros.

(rires)

Je viens de manger un hamburger...

(...)

Je suis vieux maintenant aussi, je dois attraper des jeunes de 18, 19 ans.

V : Mais quel âge as-tu ?

J : 25 et c'est tout.

V : Pourquoi est-ce déjà le cas ?

J : Et oui, maintenant je suis prêt pour d'autres choses. Je peux diriger une pièce, mais pas bouger comme avant. Parce que c'est déjà dans le corps... tant de gifles et toutes ces choses. Et l'entraînement physique ? Si vous le laissez pendant 1 an, 2 ans, il disparaît de votre corps. Alors les choses commencent à faire mal.

V : Penses-tu que maintenant, si tu recommences à t'entraîner, tu ne seras pas en mesure de récupérer cela ?

J : Oui, je pourrai récupérer, mais cela fera plus mal qu'avant. Et oui, l'entraînement va être plus difficile. Je ne me sens pas si vieux, mais oui, je suis gros. (J. Da Rosa, communication personnelle, 28 juillet 2018)

Cette perception de soi est liée à une question d'identité et de langage, à l'acte de s'appeler soi-même.

2.4. Relation entre le schéma corporel et l'image corporelle en tant que connaissance pratique

Ces relations entre schéma et image du corps, qui se révèlent dynamiques dans les pratiques, mettent en évidence les connaissances pratiques des danseur.se.s, reprenant ainsi le concept d'Alfred Schutz. Celles-ci sont présentées comme des stratégies permettant d'arriver à ce qu'une technique donnée exige des danseur.se.s.

3. Ce que le schéma corporel sédimente : les habitudes.

3.1. Révision du concept merleau-pontienne d'*habitus*

Les habitudes sont acquises tout au long de la vie et sont en ce sens des processus temporels. Merleau-Ponty utilise pour cela le concept de sédimentation, également d'origine husserlienne. Ce concept est lié à celui de l'arc intentionnel, qui est une projection qui « fait l'unité des sens, celles des sens et de l'intelligence, celle de la sensibilité et de la motricité ». (Merleau-Ponty, 2016 : 158.)

En même temps, les habitudes donnent à mon corps un style qui lui est propre. Pour indiquer la force de cette notion, Merleau-Ponty donne l'exemple suivant : nous ne reconnâtrons pas notre main sur une photographie, même si nous la voyons de très près, mais nous reconnâtrons notre « style de marche » même si nous le voyons de loin. Comme je l'ai développé dans la première partie de la thèse, chez Merleau-Ponty, le concept de style ne se limite pas au corps, mais peut également faire référence au style d'un peintre ou d'une ville. L'important est que le style est toujours une constante (Merleau-Ponty, 1994 : 341) et qu'il est toujours le style de quelque chose de particulier. Comme le souligne Singer, le style est reconnu, même s'il n'est pas explicitement constitué (Singer, 1981 : 154).

Le chapitre la *Phénoménologie de la perception* où il se consacre particulièrement à l'habitude et à la formation des habitudes s'intitule « La spatialité de son corps propre et la motricité ». Merleau-Ponty y présente différentes expériences constituant des exemples d'habitudes : danser, jouer d'un instrument et s'habituer à porter des objets tels qu'une plume dans un chapeau ou une canne pour un aveugle. Ces situations sont très différentes les unes des autres, car rien n'associe le processus par lequel je sens que la plume dans le chapeau constitue ma propre taille à l'apprentissage de la guitare. Sauf dans le cas de la danse, qu'il ne nomme qu'une fois, dans les autres exemples qu'il présente, l'*habitus* est directement lié à la relation à un objet. Ces objets deviennent des extensions de mon corps. Par exemple, sa canne est pour l'aveugle une extension de son bras. Une fois qu'elle est incorporée dans son schéma corporel, il ou elle sait comment la déplacer, où la diriger, l'espace que son corps occupe avec elle. Dans le cas du musicien, la relation avec l'instrument est également une relation d'unité, et en ce sens, elle renforce le concept d'être-dans-le-monde, mais en même temps, cette capacité n'est pas liée à un instrument

particulier, car le ou la musicien.ne peut changer de guitare, de violon, bref, d'instrument, et s'habituer à un nouvel instrument après un certain temps. Dans la danse, en revanche, l'objet est le corps lui-même. De cette façon, la double identité d'avoir un corps et d'être un corps devient évidente. À son tour, comme dans l'exemple de la dactylographie où Merleau-Ponty affirme que l'exécutant peut ne pas savoir où se trouvent les lettres, mais écrit de la même manière que dans la danse, le ou la danseur.se peut ne pas savoir exactement ce qu'il ou elle fait, mais son corps se lance dans l'action.

Dans toutes ces situations, il existe deux processus. D'une part, l'habitude est un processus d'acquisition par la répétition dans lequel tant la création de nouvelles habitudes que la transformation des habitudes existantes sont possibles. En outre, ce qui est appris par habitude est susceptible d'être transposé d'une situation à une autre. Ces deux processus montrent que le corps lui-même est « extensible », « transformable » et « modifiable » dans et par la répétition.

Claude Romano, dans un article intitulé « L'équivoque de l'habitude », convient avec Merleau-Ponty à la fois que l'*habitus* est un lien entre le dedans et le dehors et qu'il est flexible. Il critique toutefois l'indifférentisation du concept d'*habitus* par Merleau-Ponty. En outre, il distingue trois types d'habitudes différentes : l'accoutumance, la routine et l'aptitude.

Tout d'abord, l'accoutumance est passive. Elle naît de la répétition et non de l'action. L'exemple donné par Romano est l'accoutumance au froid : le fait de faire l'expérience du froid nous rend souvent plus résistant.e.s à celui-ci. Comme l'affirme Romano, cette couche d'habitude concerne davantage le « corps physiologique que celui que j'existe en première personne » (193). Cependant, comme l'observe Merleau-Ponty, chez les humains, le corps biologique n'est jamais seulement biologique. Dans la *Phénoménologie de la perception*, il affirme que le corps « ne nous impose pas, comme le fait le corps des animaux, des instincts déterminés dès la naissance » (Merleau-Ponty, 2016 : 182). Il ne s'agit donc pas d'ignorer les besoins biologiques, mais de ne pas les prendre pour acquis. Dans ce corps biologique, il existe une « mémoire passive et durable ».

La deuxième possibilité d'habitude est la routine. Elle requiert la pratique et notre initiative et se construit à partir d'une action répétitive que nous pouvons toujours décider d'arrêter. Par exemple, la routine que j'ai de me brosser les dents. Ce n'est pas quelque chose que je fais spontanément : je dois me souvenir de le faire plusieurs fois par jour, tous les jours.

Troisièmement, l'aptitude a davantage à voir avec les expériences vécues en jouant d'un instrument ou en dansant, par exemple. Dans ces cas, ce qui est répété, ce sont les « gammes ». « L'apprenti musicien "rèpète", sans doute, mais c'est pour ne pas répéter. » (195) Ce ne sont pas des répétitions de la même chose. Pour apprendre une chorégraphie, il ne suffit pas de reproduire le même mouvement encore et encore, mais je dois le décomposer, répéter seulement certaines parties, faire un autre exercice par lequel je peux acquérir un certain geste à partir d'un autre chemin, et enfin revenir à la chorégraphie.

D'autre part, selon Romano : « L'habitude est sélective et innovante : elle n'est pas un répertoire de gestes stéréotypés identiques à eux-mêmes dans des situations changeantes, mais en (*sic*) une capacité à transposer des gestes d'une situation à une autre, c'est-à-dire à les faire varier en fonction des circonstances ». (191)

Romano cite Merleau-Ponty, qui déclare également, dans *La Structure du comportement* : « Apprendre, ce n'est jamais se rendre capable de répéter le même geste, mais de fournir à la situation une réponse adaptée par différents moyens » (Merleau-Ponty, d'après Romano, 191). Cette transposition peut se faire par deux types de processus différents. D'une part, elle consiste, en « la capacité à adapter spontanément une habitude à un nouveau contexte » (191). Mais, d'autre part, la transposition prend également la forme d'un transfert, qui « est le processus par lequel la possession d'une habitude antérieure facilite l'acquisition d'une nouvelle habitude » (*ibid.*). C'est ce processus qui est le plus répandu dans la danse en tant qu'habitude. Cela amène Romano à considérer que « la danse ne peut être qualifiée d'"habitude" qu'en un sens assez vague et assez impropre du terme » (191).

3.2. La composition des œuvres de *Km29* comme étude de cas

Bien que la distinction de Romano soit utile pour comprendre les habitudes dans la pratique de la danse, je constate dans les entretiens que dans la danse, ce ne sont pas seulement les aptitudes qui sont en jeu, mais aussi l'habitude et la routine.

En ce qui concerne les expériences de composition de l'œuvre « *Los posibles* » de *Km29*, il s'agit d'expériences liées à la danse. En tenant compte de la distinction entre danser et *bailar* faite ci-dessus, je propose comme point de départ l'hypothèse suivante : dans l'œuvre de *Km29*, le chorégraphe et l'équipe qui l'accompagne dans la mise en scène,

réalisent deux processus simultanés : d'une part, l'enseignement des techniques de danse et, d'autre part, la reprise des habitudes des danseurs²² qui sont sur scène.

Dans les entretiens menés, les membres de la compagnie ont décrit certains exercices qu'ils ou elles faisaient pour acquérir une certaine aptitude à la danse. Un exemple est l'acquisition de compétences à suivre. Alfonso Barón, l'un des danseurs ayant reçu une formation technique, raconte comment ils ont commencé par des jeux rythmiques très simples qui se sont complexifiés jusqu'à générer une autonomie rythmique chez les danseurs. En d'autres termes, ils pouvaient choisir de suivre le rythme d'un autre danseur ou de s'y opposer, en fonction du sens qu'ils voulaient donner à une scène particulière.

Parallèlement à cet apprentissage, le travail de *KM29* a cherché à amener sur scène des corps marqués par l'exclusion sociale. En ce sens, la composition a veillé à faire en sorte que les habitudes du corps ne disparaissent pas dans la technique de danse. En d'autres termes, une certaine contradiction a été maintenue au niveau du processus créatif. Dans les entretiens, les habitudes sont exprimées sous forme d'adjectifs ou de constructions d'adjectifs qui décrivent une façon d'être au monde : « très grande sensibilité », « énergique », « disponibilité physique », « fatigué », « en difficulté » et « effrayé » sont quelques-uns des mots qui apparaissent. Si l'on observe les œuvres, on peut voir l'aspect physique de ces habitudes : des marques sur le visage, des regards marqués par la faim et des manières de marcher traversées par la violence.

D'autre part, l'importance de la routine comme autre forme d'habitude apparaît également dans les entretiens. Savoir danser, faire partie d'une œuvre, c'est pouvoir être présent aux répétitions et aux représentations et pouvoir le faire sans s'évanouir de faim et au moment voulu. Les danseurs de *Km29*, lorsqu'ils ont commencé à répéter leur première œuvre, n'avaient ni réveil ni téléphone portable ; ils se levaient lorsque les chiens aboyaient ou que le coq chantait. Juan Onofri raconte l'expérience de leur enseigner une routine comme suit :

J'ai dû réveiller l'un des danseurs, qui avait un téléphone portable, à 5h30 du matin pour qu'ils puissent prendre leur petit-déjeuner et prendre deux bus et une camionnette pour la capitale (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Au fil du temps, cela s'est amélioré. (J. Onofri, communication personnelle, 13 mars 2018)

²² Dans cette partie de la thèse, j'utiliserai le masculin pour désigner les danseurs car je me réfère à la première formation de la compagnie dans laquelle ils étaient tous des hommes.

Il ressort clairement des entretiens que ces trois habitudes sont liées et que l'acquisition d'une nouvelle habitude-compétence produit de nouvelles habitudes et routines. Par exemple, Jonathan Da Rosa, l'un des danseurs, lorsqu'il n'a pas de travail en tant que danseur ou acteur, il est livreur pour *Glovo*. Dans l'interview que j'ai réalisée avec lui, il m'a parlé d'un accident qu'il a eu à vélo, lors duquel il n'a pas été blessé parce que son corps a réagi en fonction de ce qu'il avait appris pendant sa formation en danse. Dans ce cas, c'est le travail sur la technique de la « tenségrité » qui travaille sur la possibilité de libérer l'aphasie de tensions. Ce travail corporel génère un corps mou à l'intérieur mais avec une forme. Da Rosa affirme que lorsqu'il est tombé, son corps était disponible pour s'adapter au sol, de sorte qu'il n'a pas subi de fractures. « [Il y a un moment où] vous l'avez incorporé », dit-il pour expliquer ce qui s'est passé.

Un autre exemple est le cas, raconté par Onofri, d'un des danseurs qui, grâce à l'entraînement, a pris de la masse musculaire. À partir de ce changement, décrit Onofri, il a modifié sa façon de se déplacer, sa vie quotidienne et sa façon d'être dans le village. La physionomie de tous les danseur.se.s a changée, mais ce cas est particulièrement intéressant pour Onofri, car ce danseur a été diagnostiqué avec un handicap moteur. Dans ce cas, la relation entre son corps propre et le corps physique ou organique est mise en évidence. Je crois que ces relations n'ont pas encore été suffisamment étudiées au sein de la phénoménologie, car on pense souvent que parler d'un corps organique équivaut à un dualisme. Cependant, des approches telles que *The Absent Body* (1990) de Drew Leder, repris ensuite par Phillip Zarrilli (2004), abordent cette question dans une perspective compatible avec la pensée de Merleau-Ponty et inspirée par celle-ci.

Le cas de *Km29* suggère que, si au premier abord il semble que l'expérience de la danse ne soit qu'un processus d'acquisition de compétences, une analyse plus approfondie montre qu'elle est composée d'habitudes en général. L'accoutumance, la routine et l'aptitude coexistent et s'influencent mutuellement. Ces trois éléments font partie de l'expérience totale d'être un.e danseur.se.

D'autre part, comme je l'ai montré dans le reste de la thèse, ces conclusions sont en principe valables pour ce groupe de danseurs dans cette œuvre puisque la danse ne peut être considérée comme un tout homogène. Chaque technique favorisera également certaines habitudes pour être vues sur scène et d'autres pour être invisibles. Par exemple, dans le ballet, des efforts particuliers sont faits pour effacer les signes l'accoutumance des danseur.se.s.

Chapitre 7 : La relation entre la danse et la musique²³

1. Introduction

Dans le chapitre précédent, j'ai expliqué comment les expériences de la danse et la danse sont des expériences d'un corps dans le monde. J'y ai laissé de côté une analyse approfondie de la dimension temporelle de la danse. Dans ce chapitre, je propose de prendre en compte le temps et la temporalité, mais en prenant un détour. Je commence, en effet, par la relation entre la danse et la musique. À nouveau, la manière dont j'aborde ces relations est fortement liée aux études de Merleau-Ponty sur l'espace, non pas tant en raison de leur contenu, mais parce que je récupère la manière dont ce philosophe situe l'espace au point de vue méthodologique.

La division moderne des arts place la danse d'un côté et la musique de l'autre. Cependant, du point de vue de la danse, il n'est guère possible de voir un spectacle de danse sans musique, au-delà du fait que sa fonction peut être remplie par un bruit de moteur, un vent ou une batterie de ferraille, y compris dans le cas où les danseur.se.s se déplacent en silence²⁴, comme par exemple dans certaines expériences menées à partir des années 60 par le *Judson Dance Theatre*. Parmi ses membres, citons Steve Paxton, qui a créé la *Contact Improvisation*, dont les danseur.se.s, encore aujourd'hui, choisissent généralement d'exécuter leurs « jams » sans véritable « musique ». Les sons sont donc produits à partir des mêmes éléments de composition, c'est-à-dire la répétition des mouvements, le tapotement des pieds sur le sol, les sauts. Du point de vue des musicien.ne.s, la différenciation est également déroutante : jouer un morceau, c'est

²³ Une première version de ces problèmes a été présentée dans le chapitre "Une contribution exploratoire sur la relation entre la danse et la musique" dans Banega, H. (comp.) (2021) *Performance y fenomenología*, Bogotá : Aula de Humanidades.

²⁴ Bien que cela dépasse les limites de cette thèse, il faut y ajouter l'impossibilité du silence absolu que John Cage a déjà démontré à travers deux expériences artistiques. D'une part, l'œuvre 4'33 " de 1952, où le célèbre pianiste David Tudor apparaît sur scène, se présente, s'assied devant l'instrument, mais n'en joue pas. Mais il n'y a pas de silence, le public fait des bruits qui deviennent la musique de la pièce. En revanche, en 1951, il a été introduit dans une chambre anéchoïque qui éliminait tout son. Une fois à l'intérieur, il a entendu deux sons : un qu'il a qualifié d'aigu et l'autre de grave. Le premier correspondait au système nerveux et le second à la circulation sanguine. Selon Maurice Merleau-Ponty, le corps est la première coordonnée. En prenant cette expérience, il est possible d'ajouter qu'il ne s'agit pas seulement de l'emplacement spatio-temporel mais aussi de la première coordonnée sonore.

toujours bouger, faire danser les doigts, les bras, le corps entier. Une œuvre qui se distingue par sa radicalité à montrer la corporalité de la performance musicale est *Dos hombres orquesta* de Mauricio Kagel, composée entre 1971 et 1973, dans laquelle deux hommes manipulent 200 instruments et objets sonores. La machine a été construite à partir des possibilités corporelles des interprètes, y compris leurs mensurations. Le défi physique qu'il représente met en évidence la dimension motrice de la musique.

Dans ce chapitre, j'essaie d'étudier l'imbrication danse/musique, notamment à partir des relations que les danseur.se.s établissent avec la musique. J'appelle « musique » tout son qui est considéré ou vécu comme tel par ceux qui l'exécutent ou l'utilisent. En revanche, je n'utilise pas le terme de « musique de scène », qui désigne l'accompagnement sonore d'une œuvre théâtrale ou de danse, car je pars non seulement de l'idée d'une imbrication du mouvement et du son, mais aussi de l'idée d'une véritable imbrication – dans la mesure où je considère que le terme de « musique de scène » ne rend pas compte de cette imbrication. Je ne limiterai pas non plus la musique à l'auditif : écouter quelque chose est une expérience plus large que l'impact des ondes sonores dans les cavités de l'oreille. Nous ressentons les vibrations avec ce que Merleau-Ponty (1994) appelle le corps propre, c'est-à-dire le corps dans ses possibilités pratiques.

En premier lieu, je soulignerai la place accordée à la musique dans les premiers travaux relevant du domaine de la phénoménologie de la danse, tels que *Phenomenology of Dance* de Maxine Sheets-Johnstone (1966) et *Dance and the Lived Body* de Sondra Fraleigh (1987), et du son où le mouvement est pris en compte²⁵. Dans un deuxième temps, j'explicitai mon point de vue sur le sujet à partir des concepts de « musidansalité » et de

²⁵ Je laisse de côté les nombreuses études sur la phénoménologie de la musique, car même si elles ont été d'une grande aide pour aborder ce sujet, elles ne l'abordent pas directement. Parmi ces études, je retiens : Idhe, D. *Listening and voice. Phénoménologies of sound* (2007), Høffding, S. (2018) *A Phenomenology of Musical Absorption*. Ce dernier est à son tour très intéressant en raison de la méthode de recherche qu'il propose, puisqu'il s'interroge sur l'expérience de la performance musicale et pour cela il prend comme objet d'étude un quatuor à cordes danois, qu'il accompagne lors de plusieurs tournées et entretiens en suivant les lignes directrices de l'entretien phénoménologique à plusieurs reprises.

Concernant la phénoménologie de la scène et la relation entre le mouvement et le son, Bert States avec son livre *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater* (1987), en plus d'être l'un des pionniers dans le domaine de la phénoménologie de la scène, concentre ses recherches sur la complexité de la perception conjointe de l'image visuelle et du plan sonore qui composent le phénomène scénique.

Enfin, des auteurs tels que Guy Madison (2006) définissent le Groove comme "le désir de bouger une partie du corps en relation avec un aspect du design présenté par le son" (201). La méthodologie de cette étude est plus proche de l'expérimentation car elle crée des situations de laboratoire pour mener les entretiens, c'est-à-dire des situations isolées de l'environnement quotidien des sujets interrogés. Selon les recherches de Madison, il n'y a pas de propriété déterminante dans la musique qui indique un Groove plus ou moins grand (Ibid : 206). Dire cela, cependant, c'est considérer les deux phénomènes séparément. Dans cet article, je vais plutôt essayer une autre voie.

« musidanse vécue », inspirés des différenciations de Merleau-Ponty par rapport à l'espace vécu que j'ai expliquées dans le chapitre précédent. Un autre auteur sur lequel je m'appuierai dans cette partie est Erwin Straus, qui a consacré ses travaux aux espaces sonores et à leur relation au mouvement²⁶. L'élaboration de ces concepts me permettra de commenter l'unité danse-musique que l'on ressent dans son corps propre. Dans cette analyse, je traiterai de la pertinence du concept d'« horizon » (Merleau-Ponty, 1994) pour la description et la reconstruction de l'expérience de la "musidanse vécue".

2. Contexte : la musique dans les premières études sur la phénoménologie de la danse

Dans le premier texte qui propose une phénoménologie de la danse, *Phénoménologie de la danse* de Maxine Sheets-Johnstone (1966), considère, par rapport à ce que la danse est composée de deux aspects : la « ligne dynamique » et le « rythme ». La première fait référence à la « projection continue de forces²⁷ à partir d'un point de départ » (88), c'est-à-dire la danse comme une projection dans l'avenir et comme un flux continu à partir d'un début. Cet élément fait pour elle partie de la dimension esthétique de la danse. L'autre élément, plus important pour ce chapitre, est le rythme. Elle déclare qu'elle va essayer de trouver un concept phénoménologique du *rythme* qui est basé sur les « changements qualitatifs évidents dans le flux des forces temporelles » (99) et qu'elle sépare de l'espace. Elle distingue deux changements qualitatifs différents : d'une part, l'*accent*, qui se traduit linguistiquement par « lourd » ou « léger » ; et, d'autre part, le *tempo*, qui se traduit linguistiquement par « lent » ou « rapide ».

D'autre part, elle précise que le rythme est une qualité du mouvement, mais pas de la danse, ce qui lui permet de l'interpréter comme un outil tactique. Jaques-Dalcroze est d'accord avec cette caractérisation du rythme. Il cherche à étudier les possibilités du rythme à partir du mouvement du corps, de sa coordination et de sa *discoordination*

²⁶ Un autre phénoménologue qui travaille sur cette relation est Mikel Dufrenne dans *L'oeil et l'oreille* (2020). Bien que je considère que ce texte est d'une grande importance et d'un grand intérêt, je n'en tiens pas compte dans ce chapitre.

²⁷ L'idée de force de Sheets-Johnstone fait référence à l'illusion des forces, un concept qu'elle reprend de Susanne Langer. Elle le résume comme suit : « ...désigne l'apparence pure d'une chose dépouillée de sa fonction ou de sa valeur pratique » (Sheets-Johnstone, 1966 : 33). C'est à partir de cette rupture forme-fonction que l'œuvre d'art symbolise.

(rupture des automatismes psycho-moteurs acquis²⁸). Cependant, la position de Jaques-Dalcroze entretient une relation différente avec la musique que celle de Sheets-Johnstone, puisqu'il considère également le *tempo* mais à partir de l'approche abstraite, c'est-à-dire le *tempo* en tant que temps d'horloge tel que mesuré par le métronome. Cette caractéristique est rendue explicite dans ses exercices (Jaques-Dalcroze, 1935), dans lesquels le temps de chaque mouvement est représenté par des figures musicales. Comme nous l'indiquions, Sheets-Johnstone introduit quant à elle les catégories de « léger » et « lourd » pour l'accent, et de « rapide » et « lent » pour le *tempo*, qu'elle utilise en réponse à l'expérience vécue des danseur.se.s.

La deuxième référence dans le domaine de la phénoménologie de la danse est Sondra Fraleigh. Le corps vécu est au cœur de sa réflexion sur la danse, tandis que l'autre pilier sur lequel repose sa théorisation est la philosophie existentialiste. En ce qui concerne la musique, Fraleigh passe en revue les relations que différent.e.s chorégraphes ont entretenues avec la musique, comme Cunningham, qui a essayé de la séparer du son. Dans ses travaux avec John Cage, le travail commun consistait uniquement à se mettre d'accord sur quelques lignes générales concernant la conception de l'œuvre, notamment thématique, mais sans rapport avec la composition, puis à combiner leurs productions particulières déjà terminées (musique et chorégraphie).

3. La musicalité du corps propre et la musidanse vécue

Comme le dit Sondra Fraleigh, il est impossible de généraliser ce qu'est la danse. Cependant, bien que chaque technique approfondisse de manière spécifique la relation entre le mouvement et la musique, j'ai trouvé des lignes qui se maintiennent et que je vais synthétiser dans le tableau suivant :

Musidansalité du corps propre	Musidanse vécue
L'onomatopée intérieure	Danser sur la musique <ul style="list-style-type: none"> - Suivre le rythme - Suivre un instrument - Suivre un environnement

²⁸ Jaques-Dalcroze reprend ce terme de Forel de Prangins (Jaques-Dalcroze, 1935). D'autre part, bien qu'utilisé par les danseur.se.s et les musicien.ne.s, Jaques-Dalcroze précise à plusieurs reprises que sa technique et sa compréhension du rythme n'impliquent pas une valeur artistique *en soi* (Godet, 1906 : 354).

Tout d'abord, je considère la musique et la danse comme une combinaison que j'appelle « musidanse ». D'une part, j'utilise le mot « danse » et non « mouvement » parce que je veux rendre compte de la musique et du mouvement en relation avec la création artistique. D'autre part, je reprends la conception de Sondra Fraleigh selon laquelle la danse est vécue dans le corps et j'ajoute que cela se produit également dans la musique.

Je fais la distinction entre la « musidansalité du corps propre » et la "musidance vécue". Je m'appuie sur la différenciation que Merleau-Ponty opère par rapport à l'espace dans la *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 1994, 2016) entre la spatialité du corps propre qu'il présente dans la section du livre intitulée « Le corps » (Merleau-Ponty, 2016 : 78-232) et l'espace qu'il présente dans la deuxième partie, « Le monde perçu ». Dans la première, il présente la première dimension de la spatialité qui est dans son corps comme une frontière (*ibid.* : 127) et, bien que dès le début il indique qu'il se consacrera à l'espace vécu et non à l'espace objectif ou géométrisé, il ne s'y plongera que dans la deuxième partie. Les deux dimensions sont liées, mais l'expérience de la spatialité du corps propre précède la perception de l'espace. Celle-ci est toujours orientée car le troisième terme entre l'intérieur et l'extérieur est le corps lui-même qui, comme je l'ai déjà dit, est aussi l'élément qui garantit l'unité du monde perçu. Merleau-Ponty affirme :

Quand je dis qu'un objet est *sur* une table, je me situe toujours en pensée sur la table ou sur l'objet et je leur applique une catégorie qui, en principe, correspond à la relation de mon corps aux objets extérieurs (Merleau-Ponty, 1994 : 118).

Tout ce qui se trouve *au-dessus* ou *au-dessous*, *d'un côté* ou *de l'autre*, est toujours en relation avec son corps propre, qui est lui-même spatialisé. Ceci est produit par une organisation du corps qui est exprimée par le concept de « schéma corporel ».

En reprenant cette distinction analytique de l'expérience de l'espace, j'analyse le concept de « musidanse » en le divisant en deux aspects : la « musidanse de son corps propre » et la « musidanse vécue ». Il convient de préciser que le fait d'utiliser les deux strates par rapport à l'espace qu'utilise Merleau-Ponty n'implique pas que je considère le concept de « musidanse » au même niveau que l'espace ou le temps, mais plutôt qu'il s'agit d'un concept de second ordre par rapport à eux. Il présente et tente d'explicitier l'expérience de

la musique et de la danse comme une combinaison de deux termes, musique et danse, et suppose comme hypothèse qu'ils se produisent ensemble dans la perception.

Tout d'abord, la « musicalité du corps propre » est vécue en lui et pourrait être rapprochée de certaines conceptions du rythme comme celle d'Erwin Straus, pour qui le rythme est ce qui met les êtres vivants en mouvement (Straus, 2000, récupéré dans Boissière, 2014 : 35). En ce qui concerne le concept de rythme de Sheets-Johnstone, il est selon elle composé d'accents et de tempo. C'est-à-dire que je prends par exemple un mouvement très simple comme la marche qui est composé de la séquence « le pied droit poussant le sol », « le pied gauche faisant de même » et ensuite « le pied droit » et ainsi de suite, bien que ce ne soit pas exactement une répétition du même, car en même temps nous nous déplaçons quelque part et notre environnement change petit à petit. Cette répétition du mouvement génère un tempo puisqu'il est donné toutes les X mesures de temps. Simultanément, et c'est là l'accent, dans la séquence de marche, il y a des moments qui ont un accent différent, qui sont accentués. Dans le cas de la marche, il s'agit du moment où le pied est en appui.

En revanche, cette musicalité du corps propre n'a rien à voir avec les références du sens commun qui se traduisent par des expressions telles que « suivre le rythme » ou « avoir du rythme ». Dans le premier cas, le rythme est compris comme une chose à laquelle on arrive, avec laquelle on est couplé, c'est-à-dire comme un ajustement de l'interne à l'externe. Mais, l'intériorité et l'extériorité n'existent que dans une relation réciproque. Dans le second cas, « avoir du rythme », le rythme est considéré comme ce à quoi on arrive et en même temps, ce qui peut être jugé sous les catégories de bon ou du mauvais. Cependant, nous avons toujours un rythme, c'est-à-dire que nous nous déplaçons toujours avec un tempo et un accent, que l'observateur le veuille ou non.

Dans ce premier concept, je trouve deux cas différents : « le rythme propre » et « l'onomatopée intérieure ». Le premier fait référence à la recherche d'un accent et d'un tempo, au sens de de Sheets-Johnstone, qui génère une musicalité de son corps propre. Il s'agit toujours d'une musicalité de situation, c'est-à-dire qu'elle ne se déroule pas seulement dans une situation donnée mais que cette situation fait partie de la musique et l'influence. C'est-à-dire que le qualificatif « propre » n'indique pas un isolement ou un solipsisme, mais une recherche intérieure. Selon Sondra Fraleigh (1987 : 184), cette recherche se fait de deux manières : par l'écoute des percussions corporelles et par la

respiration. D'une part, l'attention portée au moment de l'accentuation du mouvement et, d'autre part, l'inspiration et l'expiration comme moyen de réguler ces accents. Cela produit une écoute de son corps portée sur ce qui le traverse dans cette situation particulière, ce qui exige du danseur ou de la danseuse qu'il ou elle soit attentif à l'espace entre son corps et la situation. De nombreux.se.s danseur.se.s l'associent cela à l'idée d'atteindre une « authenticité », d'être aussi fidèle que possible à son propre rythme. Cette idée est déroutante, car elle présente « son propre rythme » comme un objectif à atteindre d'une certaine manière, alors qu'en fait, il est dynamique et changeant.

Le deuxième cas de « musidansalité du corps propre » est l'« onomatopée intérieure » et consiste en ces expériences où je cherche à produire une séquence rythmique. Je l'appelle « onomatopée » car elle se manifeste par la production vocale de l'imitation sonore de ce que je veux obtenir. Par exemple : « Je fais : pa pa pa pa » dit Jonathan Da Rosa, danseur du *KM29*, dans une interview (J. Da Rosa, communication personnelle, 28 juillet 2018). Cela peut également être observé dans les cours de danse, où même le peut être vu dans le mouvement des lèvres des élèves. Ce bourdonnement construit une situation et crée un arrière-plan pour le mouvement. En même temps, c'est une médiation entre ce que mon corps voudrait faire et ce que je fais réellement. Dans ce cas, plus qu'une recherche de soi, il y a une attention à ce que l'on veut atteindre, voire au style²⁹ que l'on veut donner à sa propre danse. En outre, il est tenu compte de ce qui pourrait être intéressant ou non pour un.e éventuelle spectateur ou spectatrice par la création d'un arrière-plan construit afin de le surprendre par un arrêt inattendu ou par la poursuite d'un mouvement alors qu'il semble qu'il devrait y avoir un repos. Dans ce cas, on joue avec l'attente et la réalisation ou non de ce qui est attendu. Le spectateur ou la spectatrice vit une expérience perceptive similaire à celle que l'on vit lorsqu'on observe un cercle qui ne se ferme pas à côté d'un autre cercle fermé ou d'un carré auquel il manque un côté avec un autre côté complet. C'est la présence des deux qui provoque la sensation de non-conformité dans la figure incomplète.

D'autre part, il existe un autre type de combinaison vécue entre la musique et la danse qui considère comment l'expérience de ces deux termes est donnée en relation avec le monde perçu. J'appelle cela la « musidanse vécue » et elle coexiste avec la « musidanse de son

²⁹ J'utilise ce terme dans le sens donné par la définition de la *Real Academia Española* : « Ensemble des caractéristiques qui identifient la tendance artistique d'une époque, d'un genre ou d'un auteur. » (*Real Academia Española*, 2019), et non d'une manière technique comme le fait Merleau-Ponty.

corps propre ». Ce concept nous permet de comprendre comment le ou la danseur.se vit l'expérience de sa danse en lien avec ce que l'on appelle communément la musique. Celle-ci n'est pas considérée comme un stimulus car cela serait contraire à sa considération en tant qu'objet perceptif³⁰.

La musidanse vécue peut être expérimentée de deux manières. D'une part, il peut s'agir d'une piste inamovible, ou simplement d'une piste découpable, auquel cas il n'y a aucune possibilité de *rétroaction*, dans le sens d'une modification, de la danse vers la musique. En revanche, si l'unité musique-danse est générée par une composition en direct, la perméabilité est permise puisque la musique et la danse peuvent se transformer l'une l'autre pendant la performance.

En ce qui concerne l'expérience de la musidanse, il existe pour Straus une relation immédiate entre l'audition et le mouvement (Boissière, 2014 : 43). Par « relation immédiate », il entend qu'il s'agit d'une expérience antéprédicative, c'est-à-dire qu'elle précède le jugement. Pour lui, deux situations se produisent en même temps : se déplacer et être déplacé.

Le premier cas de la musidanse vécue est la « danse avec la musique », c'est-à-dire que les danseur.se.s cherchent à faire en sorte que la danse et la musique ne fassent qu'un. Cela peut se faire de deux manières. D'une part, par la thématization d'un aspect de la musique tel que le *rythme* ou un instrument. D'autre part, en considérant la musique comme un environnement et, en ce sens, comme un « horizon », au sens merleau-pontienne du concept.

Tout d'abord, dans le cas de la musidanse où un aspect est thématized, une possibilité est de suivre le *rythme*, c'est-à-dire le battement ou le marquage percussif que la musique présente. Dans certains cas, comme la *chacarera* ou le *hip-hop*, le rythme est plus fort car la pulsation a une métrique régulière, c'est-à-dire que le temps entre chaque accent et

³⁰ Une autre façon possible d'aborder cette relation est la phénoménologie du *Groove*. Des auteur.e.s tel.le.s que Guy Madison (2006) définissent le *Groove* comme « le désir de bouger une partie du corps en relation avec un aspect du motif sonore » (« ... "wanting to move some part of the body in relation to some aspect of the sound pattern" ») (201). Ces études, dont la méthodologie est celle de la réalisation d'expériences auprès de populations non spécialisées en musique ou en danse, bien qu'elles ne partent pas d'une union danse-musique mais d'une relation variable de deux termes indépendants, fournissent des résultats qui peuvent être mis en relation avec la perspective présentée dans ce travail. Selon cette recherche, il n'y a pas de propriété déterminante dans la musique qui indique un *Groove* plus ou moins grand (*ibid.* : 206). Dans les descriptions des danseur.se.s que j'ai faites, je constate que parfois la musique est perçue de manière globale et qu'il n'y a pas d'éléments qui se détache, mais d'autres fois, le *tempo* ou le *rythme* ou un instrument sont les moteurs du mouvement.

l'accent sont répétés. D'autre part, tout comme la musique a un *rythme*, notre corps en a un aussi. Le battement du cœur marque un pouls. Suivre le rythme d'une musique, c'est alors oublier ce rythme primaire et s'abandonner à ce qui se présente dans le monde. Cependant, le résultat qui est généré par cet oubli est familier, confortable, compréhensible, il donne une sensation de fermeture perceptive, c'est-à-dire que lorsqu'un.e danseur.se danse au rythme de la musique, en tant que spectateur ou spectatrice, il nous est plus facile de comprendre le mouvement.

Une autre possibilité de danser avec la musique est de suivre un instrument de musique. Par instrument, je ne considère pas seulement ceux qui sont traditionnels et classiques, mais tout ce que l'on appelle en théorie musicale le *timbre*, c'est-à-dire cette qualité qui permet de le distinguer des autres sons. Un exemple en est l'œuvre *Opus* de Christos Papadopoulos³¹, où chaque danseur joue un instrument de la pièce musicale *Art de la fugue* de Johann Sebastian Bach. Non seulement ils suivent le *rythme*, mais il y a un tonus corporel et un flux de mouvements qui sont également différents pour chacun des danseur.se.s. Dans une interview que le chorégraphe a donnée pour *Fromgetstagetopage* (2016), il déclare ce qui suit :

Un danger possible est que le mouvement puisse être perçu comme une 'pantomime' de la musique, mais nous avons évité cela en utilisant des mouvements issus d'un état de réalité pour les interprètes qui reflètent leurs mondes et les engagent ainsi. (Fromgetstagetopage, 2016.)

Dans cette description, au moins deux niveaux opèrent dans les mouvements des interprètes. D'une part, l'instrument qu'ils suivent et, d'autre part, leurs schémas corporels et ce qui est sédimenté dans l'ensemble de leurs expériences vécues dans leur corps.

Le revers de la médaille de ce « suivre la musique » est d'aller à l'encontre d'elle. Selon Erwin Straus, cette situation est moins « immédiate » et exige donc un autre type d'attention de la part des danseur.se.s que de suivre la musique. Deux explications sont possibles sur la façon dont les danseur.se.s effectuent ces activités perceptives. D'une part, considérer qu'ils exécutent une décision rationnelle pour « aller contre ». Cela impliquerait de supposer que, dans l'action de danser, les danseur.se.s ont une clarté intellectuelle sur ce qu'est « aller avec » la musique, alors qu'au contraire, cette situation est plutôt une reddition à la musique, un *être mû par*. D'autre part, l'autre description

³¹ <https://vimeo.com/244129498>. La représentation de la pièce à laquelle j'ai assisté a eu lieu lors du *Springback Festival* organisé par Aerowaves à Sofia, en Bulgarie, en mars 2018.

possible de ce qui se passe chez les danseur.se.s est de reconsidérer la musicalité de son corps propre, c'est-à-dire que pour éviter l'invasion de la musique, le ou la danseur.se renforce son propre rythme ou crée une onomatopée intérieure.

Enfin, une autre façon dont la relation danse/musique apparaît est lorsque cette dernière est présentée au danseur ou à la danseuse comme un environnement. Dans ce cas, la musique fonctionne comme un « horizon », comme le fond sur lequel la danse se déroule, mais en tant que fond, elle n'est pas indépendante, elle est imbriquée, elle opère sur ce qui est présenté³².

L'« horizon » est ce qui se présente comme l'arrière-plan du perçu. C'est ce qui n'est pas thématiqué en lui mais sans lequel il ne serait pas non plus possible. Merleau-Ponty affirme :

... selon le mot de Rimbaud, « nous ne sommes pas au monde », que comme l'horizon de nos engagements particuliers et comme puissance de quelque chose en général qui est le fantôme du monde. L'intérieur et l'extérieur sont inséparables. Le monde est tout au dedans et je suis tout hors de moi. Quand je perçois cette table, il faut bien que la perception du plateau n'ignore pas celle des pieds, sans quoi l'objet se disloquerait. Quand j'entends une mélodie, il faut bien que chaque moment soit relié au suivant, sans quoi il n'y aurait pas de mélodie. Et cependant la table est là avec ses parties extérieures. La succession est essentielle à la mélodie. (Merleau-Ponty, 2016 : 466-468).

Comme on peut le lire dans les deux exemples, celui de la table et celui de la mélodie, l'horizon est à la fois spatial et temporel. D'autre part, cette relation entre ce qui est thématiqué et le fond, le philosophe français l'appelle une « structure point-horizon » dont « le corps est toujours le troisième terme, toujours sous-entendu ». En même temps, il affirme que « chaque figure se dessine sur le double horizon de l'espace extérieur et de l'espace corporel » (*ibid* : 118, c'est-à-dire que ces horizons se chevauchent dans le corps).

Ainsi, lorsque la musique est présentée comme une ambiance, le deuxième horizon, celui de l'espace, devient évident. Cependant, dans les cas précédents, l'horizon était également un élément fondamental de l'expérience de la combinaison musidanse. Si je reviens à ce

³² Une œuvre qui joue avec toutes ces variantes est *Le Sacre du Printemps* (2007) de Xavier Le Roy. S'inspirant de l'œuvre du même nom d'Igor Stravinsky, trois danseurs répètent des manières d'y entrer en relation. La représentation de l'œuvre à laquelle j'ai assisté a eu lieu au Centre Charles Pompidou, à Paris, en France, en novembre 2019. Contrairement à la version vidéo, dans laquelle Xavier Le Roy lui-même danse seul, la performance que j'ai pu voir impliquait trois interprètes qui apparaissaient d'abord seuls à tour de rôle, puis composaient ensemble.

que j'ai dit sur la musicalité de son corps propre, c'était toujours en relation avec un fond. Dans le cas de la recherche de « son propre rythme », c'était en relation avec la situation, et dans le cas de « l'onomatopée intérieure », le bourdonnement fonctionnait comme le fond du mouvement. Dans les deux cas, le concept d'arrière-plan renvoie à celui de premier horizon de l'espace corporel, puisque Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* (1994) utilise l'un ou l'autre terme pour désigner la même idée.

4. Aux danseur.se.s

Dans cette section, je vais mettre en relation les catégories forgées avec les entretiens menés avec les danseur.se.s.

4.1. Musidansalité de son corps propre

4.1.1. Onomatopées intérieures

Comme je l'ai montré ci-dessus, certaines des expressions où cette relation est démontrée est l'utilisation de « pa pa pa » tel que le montre Jonathan Da Rosa, ou le « sss » que Lucas Yair Araujo a mentionné dans ses interviews. Jorge Salas, El Cautivo Salas, qui est un danseur de folklore, précise davantage comment se produit cet onomatopée intérieure et comment il joue avec. Le folklore requiert tout particulièrement une performance rythmique. Salas explique que l'onomatopée lui permet de jouer avec l'attente et l'accomplissement ou le non-accomplissement de celle-ci, qui est formée par le musical. Ces attentes sont liées à une situation historique qui est la musique tonale. En tant que public, dès notre naissance, nous percevons une musique tonale qui remplit certaines structures auxquelles nous sommes habitués et dont nous attendons le maintien. Par exemple, lorsqu'un morceau de musique est sur le point de se terminer, un son plus aigu est suivi d'un son plus grave qui le clôt et lui donne un sens de conclusion. Cela peut se traduire, par exemple, par le classique « chan chan » qui apparaît à la fin des tangos.

El Cautivo, dans l'interview, explique comment il utilise l'onomatopée intérieure pour sortir de ces codes attendus et surprendre le public.

C : Oui, oui évidemment, je suis d'ailleurs dans ma tête, j'ai déjà le « punch punch » « chim chim » et à l'intérieur je le fais déjà avec la claquette. Le travail des pauses aussi, parce que dans le travail des secondes scènes, c'est plus

continu. Et dans les pauses, les gens se demandent ce que je vais faire. C'est génial.

V : Et aussi pour rendre la pause inattendue, n'est-ce pas ?

C : Bien sûr, parce que vous ne savez pas quand elle va arriver... cette pause. Parfois, je joue même à être sur le point de le faire et je ne le fais pas, et les gens sont cool, c'est bien. Je cherche aussi un moyen de changer, de m'écouter. (J. Salas- Cautivo, communication personnelle, 14 novembre 2018).

4.1.2. L'auto-rythme

Dans ce cas, les danseurs essaient, par le biais du rythme, de donner un style à leur propre danse et de prendre en compte ce qui pourrait être intéressant pour un.e éventuel.le spectateur ou spectatrice. C'est-à-dire qu'à travers un arrière-plan construit, ils essaient de surprendre le spectateur ou la spectatrice, de s'arrêter de manière inattendue, de suivre le mouvement quand il semble qu'il devrait y avoir une pause. Lucas Yair Araujo exprime son expérience de la manière suivante :

Comme je l'ai dit, j'ai un langage dans mon style de danse, je l'ai développé avec Juan. Je suis toujours avec celui d'avoir du mouvement, de la vitesse, il n'est pas nécessaire d'avoir de grandes amplitudes de mouvement comme la recherche avec le corps, c'est toujours avec l'accélération et la décélération... je ne sais pas, la recherche, faire des pauses, je ne sais pas... (L. Y. Araujo, communication personnelle, 24 juillet 2018).

Le rythme lui-même remplit parfois une autre fonction, qui est d'être le moteur de la danse.

Physiquement, juste un peu d'échauffement et puis mentalement je me laisse aller sans être..., être comme au neutre, être déjà totalisé dans ce que je vais faire ; d'un moment à l'autre, je commence par une vibration, vous avez vu ? et cela me met dans un état que je ne sais pas comment vous dire, comme je me rends compte que cela me met dans cette présence, neutre d'une manière de dire dans un moment, et puis je ne sais pas, que vous n'avez pas seulement à bouger, à faire des mouvements avec le corps, avec les bras ou avec les jambes, que vous pouvez aussi faire des mouvements avec des gestes, avec le visage, comme faire un mouvement avec le visage, comme passer par là, le style de vitesse du corps, où puis-je l'emmener ? ça peut être dans les doigts, ça peut être partout ailleurs, à un moment donné c'est dans le visage, comment chercher ces sensations et les amener à tout le corps. (L. Y. Araujo, communication personnelle, 24 juillet 2018).

Voici quelques questions que Bigé a présentées lorsqu'il a raconté comment il a commencé son expérience de la danse. Chez eux, le rythme, en tant qu'union entre la musique et la danse, en tant que musicalité vécue, motive le mouvement.

4.2 Musidanse vécu

4.2.1. Danser en musique

4.2.1.1. Suivre le *rythme*³³

C'est l'une des façons les plus courantes de se rapporter à la musique, notamment dans les techniques les plus étroitement liées aux danses urbaines et au folklore. El Cautivo affirme à cet égard :

C : Écoute, si je suis dans la rue et que j'écoute du *reggaeton* ou de la *cumbia* et qu'une *chacarera* passe, cela vient de l'intérieur de moi.

V : Et qu'est-ce qu'il te faut rythmiquement pour pouvoir faire entrer une claquette ?

³³ Les entretiens avec des danseur.se.s slovaques lors de mon séjour doctoral à l'Université Constantin le Philosophe de Nitra, dirigé par Renáta Belicová, chercheuse en musique et musicologie, ont été significatifs pour la réflexion sur cette question. Lors d'un entretien avec Marta Poláková, chorégraphe et professeure à l'Académie des arts du spectacle de Bratislava, elle décrit cette relation dans ses productions comme suit : « Je laisse la plupart du temps les choses entre les mains du compositeur, je lui transmets juste quelques idées que j'ai. Ensuite, le compositeur voit le mouvement et il a alors une idée musicale et je l'accepte généralement parce qu'elle apporte une autre dimension ».

Je voudrais insister sur ce qu'elle décrit comme une nouvelle dimension qui rend possible cette unité de musidanse. Dans l'interview, Poláková est allée plus loin : « Il arrive parfois que le tempo ne fonctionne pas. Parfois, le tempo est trop lent, la danse devient alors lourde, et s'il est trop rapide, elle devient insupportable, donc parfois le tempo doit être très précis pour que la qualité du matériel reste la même ».

Concernant l'expérience de cette unité de musidanse, gardons à l'esprit que pour Straus, il existe une relation immédiate entre l'audition et le mouvement (Boissière, 2014 : 43).

Petra Fornayová, une chorégraphe et danseuse slovaque formée dans la tradition de la danse moderne mais qui a ensuite développé sa technique et ses œuvres dans la lignée de la danse postmoderne, déclare :

« Lorsque vous dansez sur une musique spécialement rythmée et forte, il peut être plus facile de danser car vous avez quelque chose à suivre. Et je pense que c'est plus facile pour le public aussi, parce que c'est quelque chose qui nous vient organiquement. Nous respirons, nous avons un cœur qui bat, un pouls, nous marchons selon un certain rythme. Tout a une impulsion. C'est pourquoi vous devez rester sur votre propre axe pour savoir ce que vous voulez que la musique donne à la danse, qu'elle fasse partie du travail et qu'elle vous guide ».

Fornayová décrit non seulement un plus grand confort à danser au rythme de la musique, mais suggère aussi qu'il en serait de même pour le spectateur ou la spectatrice. Elle explique cela en faisant appel au corps organique, un corps qui fonctionne en battement. On pourrait dire que le corps organique fonctionne comme l'horizon de son corps propre, c'est-à-dire comme l'arrière-plan de ce dernier, le conditionnant dans sa relation avec l'environnement sonore. Cette idée est renforcée par la place qu'occupe la respiration dans le suivi de la musique. Contrairement aux battements du cœur, nous pouvons varier le tempo et l'accent, selon les termes de Sheets-Johnstone, de l'inspiration et de l'expiration. Il existe même la possibilité de provoquer ou d'être provoqué en nous, car cela peut être dû ou non à une impulsion consciente, de retenir notre souffle à un moment ou à un autre du cycle respiratoire.

C : Eh, peut-être un tempo musical qui marque, ou une chanson qui joue en arrière-plan, je pense toujours aux tapotements que l'on peut mettre, ou aux bruits ou aux sons.

(...)

C : Parfois oui, mais pour la chorégraphie, parce qu'en fait quand j'improvise, j'écoute la musique, et je pense que je peux improviser calmement tant que je vais dans le tempo ça va aller, c'est très naturel. (J. Salas-Cautivo, communication personnelle, 14 novembre 2018).

Dans cette relation, le type de musique apparaît comme un facteur de conditionnement de ce qui est dansé.

4.2.1.2. Suivre un instrument

Dans certains cas, comme dans l'œuvre de Christos Papadopoulos, les danseur.se.s tentent de suivre un instrument. C'est par exemple ce que fait Lucas Yair Araujo dans une pièce qu'il a commencé à jouer seul en 2017.

V : Tu travailles avec de la musique, as-tu travaillé avec quelqu'un qui a fait les percussions ?

L : Oui, avec un ami qui avait un *cajón* péruvien, au début c'était comme ça parce que c'était un jour où nous l'avons rencontré, c'était dans une réunion où ce type est allé et a peint ceci, il a commencé à jouer comme si ce n'était rien, et le corps lui-même m'a donné l'impression qu'il voulait réagir à cela. Eh bien, le corps réagissait à chaque battement et c'était comme construire un rythme, il ajoutait d'autres rythmes et le corps ajoutait aussi des mouvements et on a trouvé quelque chose comme ça, et après ça, il m'a dit : « Frère, faisons ça », et bien, avec le temps ce n'était pas possible, il était pris par autre chose, mais j'ai cherché sur Internet quelques rythmes et j'ai continué avec ça. (L. Y. Araujo, communication personnelle, 24 juillet 2018).

4.2.2. La musique en tant qu'environnement

Suivre la musique mais pas le *rythme*, la musique apparaît comme un horizon qui influence et conditionne mais n'est pas thématized. Dans l'histoire suivante de Juan Onofri, il apparaît que ce son peut être l'absence de musique, ce qui serait un silence, qui comme le silence total sera toujours impossible.

V : Et vous souvenez-vous des premières directives que vous avez données, qui vous semblaient fonctionner ?

(...)

J : Puis quelques jeux rythmiques plus individuels, très basiques comme être capable de travailler avec des rythmes avec les pieds sur le sol ; très basiques, écouter le rythme de ses propres pieds. Monter sur la musique ou en silence, des combinaisons de jeux de pieds au sol, n'est-ce pas ? Jeux de pieds et jeux de jambes. Amener le corps à un état aérobique très intense et très musclé et à partir de là, commencer les tests. Et à partir de là, commence la recherche de la journée.

Beaucoup de travail dans le silence, comme saturer musicalement et sortir la musique et aller dans le vide, le vide musical. Ce sont les premières choses que nous avons essayées très tôt. (J. Onofri, communication personnelle, 13 mars 2018).

4.2.3. Aller à l'encontre de la musique³⁴

Dans les interviews, cela apparaît comme un effort pour aller à l'encontre de la musique. Cela semble paradoxal dans le sens où suivre la musique, aller exactement au bon rythme,

³⁴ Selon Petra Fornayová, cette situation est moins naturelle et, pour revenir à Erwin Straus, moins "immédiate", c'est pourquoi elle exige des danseurs une attention différente de celle qui consiste à suivre la musique. Soňa Ferienčíková, une danseuse slovaque formée à l'Académie des arts du spectacle de Bratislava, décrit cette situation comme suit : "Vous pourriez changer votre attention comme une décision mentale que vous prenez pour enrichir votre danse." "Décision mentale" est d'ordre prédicatif. Cependant, bien que dans les mots de Ferienčíková, il semblerait qu'il n'y ait qu'une volonté rationnelle d'aller à l'encontre de la musique, il faut se rappeler que ce niveau d'analyse se superpose à celui de la « musidansalité » de son corps propre. Ainsi, aller contre la musique peut être aller vers son propre rythme ou son onomatopée intérieure.

est une formation en danse qui n'est pas facile à acquérir, comme le montrent les sujets consacrés à cet aspect dans les cours tertiaires et universitaires.

Kun Castro dit :

Non, eh bien cela dépend de la recherche, si c'est de la musique j'essaie de... eh bien, en ce moment par exemple j'essaie de dissocier un peu ce que je fais de la musique. J'essaie de prêter plus d'attention à tout le reste qu'à la musique, même dans le travail que nous faisons avec Bernardo, pour nous échauffer nous commençons par la musique et en plus il y a beaucoup de morceaux de musique dont je ne me souviens pas et auxquels je ne prête pas attention, donc j'essaie de fuir la musique et de ne pas rouler dessus, par exemple. Et puis, si sur le battement de la musique, en essayant de... je ne sais pas, de prendre un peu, enfin, je vibre beaucoup avec la musique, c'est quelque chose que je tiens du travail de Juan [Onofri]. (K. Castro, communication personnelle, 2 novembre 2018).

Dans les entretiens avec le *CAD*, il apparaît également que le fait qu'il suive ou non la musique est étroitement lié à la technique de danse dans laquelle il a été formé.

M : Parfois on va au rythme et parfois moins, en fait, il y a des danseurs qui sont plus dans la danse contemporaine, ils ne vont pas tellement au rythme, nous qui sommes plus dans le *hip hop* on va plus au rythme, c'est un peu de tout, parfois nous-mêmes on y va un peu, parfois on est plus habitué à aller au rythme et c'est inévitable d'en sortir. Mais vous pouvez le faire, vous pouvez le faire, en fait, nous l'avons fait plusieurs fois, mais il y a beaucoup de travail à...

V : Et en sortant du *beat*.... Comment fais-tu le rythme, à ce moment-là ?

M : Bien sûr, c'est exactement ça, et c'est là qu'intervient la chose la plus contemporaine que vous avez, c'est le fait d'écouter un son et de le suivre, il n'y a pas de rythme, il n'y a pas de tempo, c'est comme si je... bougeais, et ça me prend, c'est plus difficile pour nous qui sommes là de...

V : Et vous étiez perdu ?

M : Non, pas perdu, je me sentais un peu plus libre, si je ne manquais pas quelque chose qui était... quelque chose dont j'ai l'habitude, qui est le tempo. Mais pas perdu. C'était comme si c'était prêt : profitez-en. Vous êtes dedans, avec les années vous vous donnez aussi cette place pour profiter, [alors] qu'avant cela me rendait vraiment nerveux, mais pas maintenant, c'était

« qu'est-ce qu'on fait, je n'en ai aucune idée ». (M. Moya, communication personnelle, 30 juillet 2018).

4.3. Le goût musical en tant que situation

Chez les danseurs de *Km29 en* particulier, il apparaît qu'avant d'être dans la compagnie, ils écoutaient surtout de la *cumbia* et c'est à partir de la danse qu'ils commencent à s'intéresser aux autres genres. Alejandro Alvarenga affirme :

Non, non, non, non et ensuite j'ai commencé à aimer beaucoup de ces chansons comme ça... par exemple, j'avais un couple d'amis, vous avez vu, beaucoup d'instrumentaux et c'est comme ça que j'ai commencé à les aimer, il me donnait quelques chansons et regardez comme celle-ci était folle et c'était comme si j'aimais vraiment ça... et Ramiro, qui fait... le gars était aussi un musicien, je savais qu'il était musicien, il faisait... des trucs instrumentaux, vous savez, comme de la musique électronique, une vibration comme ça, ce qu'il fait est très bon. (A. Alvarenga, communication personnelle, 20 août 2020)

La musique et son caractère dansant apparaissent alors comme étant également conditionnées par les situations biographiques des danseur.se.s qui sont à leur tour transformé.e.s par les expériences vécues au sein des compagnies³⁵.

5. Conclusions

Dans ce chapitre, j'ai essayé de montrer pourquoi la musique et la danse doivent être considérées comme une combinaison dans la création, la performance et la réception artistiques. Tout d'abord, je l'ai fait brièvement en relation avec le domaine de la phénoménologie de la danse et ses deux principaux auteurs : Maxine Sheets-Johnstone et Sondra Fraleigh. Bien que l'idée avancée par le premier d'une danse composée de « ligne dynamique » et de « rythme » fonctionne comme un point de départ pour la réflexion sur la relation entre la musique et la danse, il est nécessaire de trouver comment ce système de relations se produit dans les descriptions des danseur.se.s eux ou elles-mêmes. Lorsque Sondra Fraleigh critique la négligence du corps chez Sheets-Johnstone, elle le fait dans

³⁵ Bien qu'elle dépasse les limites de cette recherche, l'investigation de Pierre Bourdieu (1979) relative au goût est intéressante, car elle propose une vision plus large de la dénaturalisation du goût comme quelque chose d'individuel et de propre ; il en va de même de sa contextualisation par rapport aux conditionnements d'appartenance à des groupes sociaux qui dans l'appréciation ou non de quelque chose, que ce soit un aliment, une musique, un type d'art, sont mis en jeu.

cette perspective : elle effectue une description de la danse dans laquelle elle se rend compte que sans le corps, la danse ne serait pas possible.

Deuxièmement, j'ai développé un modèle possible pour considérer la musique et la danse comme une combinaison que j'ai appelée « musidance », dont deux modes superposés et simultanés sont donnés : la « musidance de son corps propre » et la « musidance vécue ». La nécessité de chacun d'entre eux s'explique par le double horizon : un horizon intérieur dont la frontière est son corps et un horizon extérieur en relation avec le monde perçu. Toutefois, cela ne signifie pas qu'il existe une division extérieur/intérieur. Son corps propre est la mesure des deux et entre eux il y a toujours une communication, comme le prouve le cas de la danse « contre » la musique, où le ou la danseur.se renforce son propre rythme ou son onomatopée intérieure.

Enfin, reste ouverte pour des travaux futurs l'analyse de la place de l'environnement sonore dans lequel nos expériences corporelles ont été sédimentées tout au long de la vie dans l'unité de la musidance. Je pense en particulier à la relation génétique de notre rythme corporel avec l'environnement dans lequel nous avons grandi et la façon dont nous dansons/écoutons dans ces environnements (campagne / petite ville / grande ville)³⁶. Et, en ce sens, cet « environnement urbain » n'est pas seulement constitué par les cris des passants et les autres sons générés par les agents sociaux, mais aussi par la géographie qui le forme, la façon dont les ondes sonores se déplacent sur un plan ou dans des montées et descentes, dans une certaine température.

³⁶ Cette réflexion m'a été inspirée par une référence rencontrée dans le livre de David Toop, *Sinister Resonance*. Toop raconte que Franz Kafka en 1908, lorsqu'il se promenait à Prague, utilisait des bouchons d'oreille car il trouvait le bruit de la ville trop fort (Toop, 2013).

Conclusions

1. Introduction

J'ai présenté cette recherche en deux parties, introduite par la méthodologie comme point de rencontre entre les deux parties. Dans la première partie, j'ai considéré les compagnies Km29 et CAD comme des groupes, au-delà du fait qu'elles se basent sur les comptes de leurs membres. Pour les aborder en profondeur, j'ai dû tenir compte d'un phénomène qui se profilait à l'horizon des compagnies : les danses urbaines qui fonctionnent comme un style. Dans la deuxième partie, j'ai approfondi trois aspects du phénomène de la danse lui-même dans une perspective phénoménologique : l'expérience, le corps et la relation entre la danse et la musique. Ici, la parole des danseu.r.se.s est considérée, non plus par rapport à leur appartenance à telle ou telle compagnie, mais par rapport à leur pratique artistique. Alors que dans la première partie, l'analyse porte principalement sur l'expérience de la danse, dans la deuxième partie, je me déplace entre l'expérience du danser et *bailar*, justifiant ainsi le titre de la thèse : « Entre danser et *bailar* ». C'est précisément dans l'"entre" des deux expériences que l'expérience de la danse en général, une expérience corporelle et éphémère, devient linguistiquement saisissable et intersubjectivement partageable.

De plus, l'organisation en deux parties introduites par une réflexion méthodologique approfondie montre comment cette thèse se situe entre deux disciplines : la phénoménologie et la danse. Ainsi, ses contributions relèvent parfois de l'une ou l'autre discipline et parfois de l'intersection entre les deux. Comme le souligne Philipa Rothfield (2005), la clé des études interdisciplinaires sur la phénoménologie et la danse réside dans la conjonction "et". En d'autres termes, aucune des deux disciplines n'est subordonnée à l'autre et leurs différences et particularités sont prises en compte.

Dans ces conclusions, je me concentrerai sur trois aspects dans lesquels je considère que cette thèse apporte une contribution au domaine de la danse et de la phénoménologie, ainsi qu'aux possibilités et aux défis rencontrés lors de cette rencontre disciplinaire. Tout d'abord, la méthodologie et la recherche d'un accord disciplinaire sont au cœur de cette thèse. Deuxièmement, en ce qui concerne l'histoire de la danse, la thèse fournit des éléments pour penser à deux compagnies, Km29 et le CAD, sur lesquelles il n'existe

presque aucune recherche, et aux danses urbaines dans notre contexte local, qui ont été thématiques d'un point de vue anthropologique ou sociologique, mais rarement du point de vue de la danse. Troisièmement, en ce qui concerne la théorie de la danse et la phénoménologie, la recherche commence par remettre en question certaines hypothèses fondamentales en rapport avec les connaissances pratiques et techniques que les danseurs expriment dans les entretiens.

D'autre part, la recherche s'est articulée sur la base des concepts suivants, fondamentaux pour comprendre le phénomène de l'expérience du danser et de *bailar* au Km29 et au CAD : l'expérience du danser et de *bailar* ; la situation ; les compétences, le savoir-faire et les techniques ; les corps en scène ; le style.

2. Concepts fondamentaux

2.1. Expérience du danser et expérience de *bailar*

Tout d'abord, le concept d'"expérience" est un concept clé pour la phénoménologie. Comme je l'ai développé, "avoir des expériences", selon Maurice Merleau-Ponty (2016), c'est être ouvert au monde. Grâce à cette ouverture spatio-temporelle, nous pouvons vivre plusieurs expériences en même temps. Quant à l'expérience de la danse et du *bailar*, il y a un déplacement de l'attention entre l'une et l'autre. Comme le souligne Agustín Serrano (2007), le changement d'attention est un changement de sujet. Dans ce cas, alors que dans l'expérience de la danse le sujet est l'action elle-même, dans le cas de la danse, le sujet est ce qui est dansé tel qu'il pourrait être vu par un autre.

2.2. Situation

Le concept de situation dans cette thèse est composé des réflexions de Schutz et de Merleau-Ponty. Ce concept fonctionne comme une charnière qui nous permet de situer le sujet individuel comme conditionné à la fois par une biographie individuelle, par l'appartenance à un corps social et par l'appartenance à l'humanité, avec laquelle il partage une structure perceptive fondamentale par le simple fait d'être des êtres humains.

La situation est ouverte, mais elle est déterminée dans chaque décision qui est prise. Ces décisions sont pratiques et c'est ce que les danseurs apprennent à faire avec l'accumulation d'expériences.

2.3. Compétences ou habitudes, connaissances pratiques, technique ou aptitudes

Grâce à ces concepts empruntés à Schutz, Merleau-Ponty et Romano, j'ai pu étudier ce qui est réalisé de manière anté-prédicative et ce qui est lié à la répétition des actions. Une répétition qui n'est jamais la même parce que la situation change constamment. D'autre part, en reprenant Eric Mullis, le fait qu'ils soient anté-prédicatifs ne signifie pas nécessairement qu'il n'y a pas de réflexion du tout, mais qu'il est nécessaire d'approfondir la question pour voir quel type de réflexion et comment elle est liée au mouvement.

2.4. Les corps sur scène.

Le concept de corps de Merleau-Ponty a joué un rôle clé dans le développement de la recherche. A l'apport merleau-pontienne de la Phénoménologie de la perception (2004-2016) nous avons ajouté les revues de Leder et Zarrilli afin de comprendre les corporalités présentes dans les danseurs du Km29 et du CAD.

2.5. Style

Un autre concept qui semble être la clé d'une historicisation phénoménologique des entreprises est le concept de style. C'est à partir de là qu'il est possible de comprendre le rapport que les danseurs trouvent au hip hop, au-delà de leur connaissance technique de celui-ci ou de leurs pratiques quotidiennes, puisque ce à quoi ils se sentent liés n'est pas une technique de danse en soi mais plutôt un système de constantes dont ils se sentent proches.

3. Principales contributions

3.1. La méthodologie

La proposition d'une méthodologie hybride basée principalement sur des entretiens a permis de repenser les moyens d'obtenir des informations sur l'expérience de la danse, lorsque cette expérience n'est pas la sienne. En même temps, la place du chercheur.se en tant que partie influente de la recherche a toujours été prise en compte, en tant qu'outil méthodologique permettant d'accéder à l'expérience de danse d'une autre personne, c'est-à-dire d'une autre personne qui fonctionne dans l'entretien comme un "tu", c'est-à-dire

une deuxième personne. C'est entre le chercheur, une première personne, et la personne recherchée, une deuxième personne, qu'émerge une troisième personne, comme une forme de connaissance intersubjective, partageable et scientifique. C'est pourquoi la méthodologie est passée du statut d'outil à celui de troisième objet d'étude de la recherche.

3.2. Les compagnies

En ce qui concerne les compagnies, j'ai constaté que, bien que Km29 et CAD présentent certaines similitudes en termes de fusion de styles et de situations biographiques de certains de leurs membres et en termes de stratégies scéniques pour montrer les différents corps, en tenant compte des contributions d'Erika Fischer-Lichte, il s'agit de deux propositions scéniques avec leurs propres caractéristiques. Le Km29 a produit deux pièces de théâtre et un film, dans lesquels la tension entre l'aspect social du projet et sa valeur artistique a toujours été maintenue. D'autre part, le CAD a produit différents types de formats plus étroitement liés aux interventions. Leurs performances sont basées sur ce qui fait la particularité de chaque membre, notamment ce qui en fait des virtuoses. Cela remet en question le caractère artistique de l'entreprise, à savoir si elle fait du travail ou si elle a un intérêt plus spectaculaire.

Dans cette recherche, plutôt que de me concentrer sur le jugement évaluatif des productions, ce qui m'intéressait était d'analyser les stratégies scéniques en relation avec la corporéité et ce que Fischer-Lichte appelle la " boucle de rétroaction autopoïétique ". Sur cette base, la distinction de Leder et Zarrilli des quatre couches du corps était importante.

Puis j'ai développé les danses urbaines comme style pour mieux comprendre les compagnies. Ce faisant, cela a laissé un aspect ouvert que j'aimerais aborder dans une recherche future : la danse et la masculinité et les changements dans la perception que les danseurs ont d'eux-mêmes et de l'homosexualité à travers le travail de danse. Grâce à la pratique de la danse, les danseurs masculins ne se sentent soudain plus empêchés de toucher d'autres danseurs masculins et n'ont plus l'impression que c'est "gay". Je pense que l'étude de ce processus peut contribuer à la compréhension de nos réactions sédimentées et de la manière dont elles peuvent évoluer. D'autre part, le fait de pouvoir danser avec un autre homme signifie-t-il que l'on change le discours sur les questions de genre ? Je prends, par exemple, le rugby, un jeu où les joueurs ont besoin de contacts rapprochés, mais où les discours homophobes sont très forts.

3.3. Phénoménologie

Dans la deuxième partie de la thèse, à partir des cas des danseurs, l'expérience de la danse en général est devenue plus pertinente et j'ai trouvé nécessaire de compléter les propos des personnes interrogées par des entretiens réalisés lors de deux séjours doctoraux, l'un à l'Université pédagogique nationale de Colombie, dirigé par Germán Vargas Guillén et l'autre à l'Université Constantin Le Philosophe en Slovaquie, dirigé par Renate Belicova. Egalement d'autres histoires de danseu.r.se.s publiées dans différents livres et articles et ma propre expérience. Chaque danse a sa particularité, mais aussi, dans ces croisements apparaissent des points communs, des structures communes. Celles-ci restent d'ailleurs à analyser, voire à partager avec d'autres pratiques de mouvement comme l'athlétisme ou d'autres sports.

4. Pourquoi une phénoménologie du danser ou de *bailar* ?

Pourquoi serait-il intéressant de comprendre l'expérience du danser et de *bailar* ? Ces actes de description apportent-ils ou non plus de connaissances techniques aux danseu.r.se.s ? Nous ne le savons pas encore. Cependant, je crois que dans ces pratiques, des connaissances sont produites, il y a une connaissance pratique qui est mise en action. Pouvoir partager les connaissances de manière intersubjective est un premier pas pour que, d'une part, elles soient effectivement reconnues comme des connaissances et, d'autre part, pour qu'elles puissent servir d'informations pour les études du corps et la création artistique. De plus, ils constituent un terrain fertile pour les concepts phénoménologiques qui peuvent être testés et validés ou non.

Entre danzar y bailar: la experiencia del cuerpo en situación y sus saberes prácticos

Introducción

“Este libro empezado no es cierta combinación de ideas, constituye para mí una situación abierta cuya fórmula compleja no sabría dar y en donde me debato ciegamente hasta que, como por milagro, los pensamientos y las palabras se organizan como por sí mismos. A mayor abundamiento, los seres sensibles que me rodean, el papel bajo mi mano, los árboles bajo mis ojos, no me confían su secreto; mi conciencia se rehúye y se ignora en ellos.”

(Merleau-Ponty, 2014: 379)

1. Punto de partida

Esta tesis sobre la experiencia del cuerpo en situación y sus saberes prácticos en las prácticas de danza tiene su origen en mi propia experiencia como bailarina. Cuando descubrí la danza contemporánea, en particular, la danza butoh, aunque hacía muchos años practicaba técnicas que se focalizan en la propiocepción corporal, como yoga y qi gong, la experiencia de bailar fue reveladora y adictiva de una manera intraducible en palabras. ¿Qué me pasaba en esas clases?, ¿qué me hacía volver a ellas, querer sumarme a cualquier obra solo para tener ensayos? La respuesta no estaba en el goce o placer, ya que, muchas veces, estas instancias incluían dolor muscular, angustia o miedos. Sin embargo, un conocimiento nacía y crecía de estas experiencias. Es por eso que esta investigación surge de la necesidad y deseo de poner en palabras algo tan inasible como una experiencia corporal. Aunque mi rol como investigadora es relevante, esto no es una auto-etnografía de mi práctica.

En un movimiento de toma de distancia del objeto de estudio, esta tesis tiene como objetos/sujetos de estudio los bailarines de *Km29* y el *Combinado Argentino de Danza*. A través de las entrevistas que he realizado, no sólo me he acercado a sus prácticas, sino que también he encontrado resonancias en las mías propias. En ese sentido, más allá de las diferentes procedencias de l_s bailarín_s³⁷, de sus diferentes situaciones e incluso de

³⁷ Fue difícil tomar una decisión en cuanto al género en el discurso de esta tesis. Por un lado, considero que deben ser tenido en cuenta los planteos en relación al lenguaje inclusivo. Por otro lado, esta investigación tiene un objeto de estudio particular que son dos compañías compuestas mayormente por hombres auto percibidos como tales. Es así que el uso del masculino reflejaba al objeto de la investigación, ya que como

los estilos que elijan bailar, el acto de bailar, la constancia de dedicar tiempo y afán a indagar en la danza en su realización práctica, nos aúna en la experiencia. ¿Qué es aquello que nos une? es una de las preguntas que intento responder en esta investigación. Encuentro en la filosofía fenomenológica merleau-pontyana las herramientas para responderla.

2. La pertinencia disciplinar y el objeto de esta investigación

La presente investigación surge de la intersección entre dos disciplinas: la filosofía fenomenológica Merleau-pontyana y la teoría de la danza³⁸. En mi recorrido personal, este trabajo es una continuación de mi tesina de licenciatura para la carrera de Ciencias de la Comunicación Social, Universidad de Buenos Aires, donde analicé el fenómeno de la danza butoh y, por otro lado, de mi trabajo final para la especialización y maestría en Lenguajes Artísticos Combinados, Universidad Nacional de las Artes, donde continué mi formación como artista.

En el campo de las investigaciones sobre prácticas artísticas, este trabajo propone indagar la experiencia de l_s bailarín_s al bailar, es particular, de l_s bailarín_s que formaron parte dos grupos: *Km29* y el *Combinado Argentino de Danza (CAD)* de ahora en adelante) a través de un abordaje empírico cualitativo en un análisis de tipo exploratorio. Estas dos , formadas por iniciativa de sus directores, Juan Onofri Barbato en el caso de *Km29* y Andrea Servera en el del *CAD*, entre 2010 y 2011 y que dejaron de existir a mediados de 2016, la primera, y principios de 2019, la segunda, tienen características que permiten un análisis en común. La primera es que ambas introdujeron en sus prácticas artísticas

desarrollaré más adelante, esta composición masculina de las compañías no era azarosa, sino que corresponde a situaciones específicas relacionadas con la composición social de l_s bailarín_s. Al mismo tiempo, una parte importante de la investigación busco estructuras comunes a tanto bailarinas mujeres como hombres. Finalmente, he decidido optar por el uso de “_” ya que el vacío permite la inclusión del femenino, el masculino y el sin género o género fluido.

³⁸ Por esta razón se incluye en dos proyectos de investigación: por un lado, el proyecto UBACyT 20020170100112BA “Presencia, niveles y ausencia del análisis trascendental en la fenomenología y la hermenéutica. Perspectivas teóricas y prácticas”, dirigido por Roberto Walton y co-dirigido por Horacio Banega, que continua el proyecto UBACyT 20020130100041BA “Fenomenología, Hermenéutica y Lógica Trascendental. Los niveles fenomenológicos, profenomenológico e intrahermenéutico del análisis trascendental. Los niveles paratranscendental y no trascendental del análisis fenomenológico y hermenéutico”. Por otro lado, en relación a la teoría de la danza, se encuentra dentro del PIACyT de la Universidad Nacional de las Artes, Resolución N° CS 0052/18, “Dimensión performativa y teatralidad: nuevas articulaciones en las actuales prácticas coreográficas locales”, dirigido por Susana Tambutti y co-dirigido por Patricia Dorín. Ambos proyectos consideran la perspectiva práctica como un modo de acceso al conocimiento.

movimientos que remiten a las danzas urbanas. En el caso del *CAD* esto se realizó de modo más directo a partir de la fusión entre los estilos de danza contemporánea, *street dance*³⁹, *hip hop*, *poping* y folklore⁴⁰. En *Km29*, Onofri proponía un abordaje desde la danza contemporánea mientras que la referencia a las danzas urbanas se ponía en evidencia como “estilo”⁴¹. La segunda característica en común se relaciona con la conformación de ambos grupos. En ambos casos, los bailarines provienen de distintos estratos sociales lo cual deviene específicamente en dos tipos de formación: aquellos procedentes de las villas miseria del conurbano bonaerense se formaron de manera asistemática, en las calles y las plazas⁴², mientras que los provenientes de los sectores medios se formaron dentro de la tradición académica sistematizada⁴³. Es importante señalar esta distinción porque ambas propuestas buscan evidenciar estas diferencias en sus performances escénicas.

Km29 fue un grupo creado en el año 2010 a partir del trabajo del bailarín, docente y coreógrafo Juan Onofri Barbato en Casa Joven La Salle, en González Catán. Onofri comenzó dictando clases a un grupo de diez adolescentes varones de los cuales sólo cinco continuaron en el proyecto. Estos jóvenes vivían en situaciones complejas producto no solo de las viviendas deficitarias, sino también de los diferentes grados de precariedad y vulnerabilidad propias de las villas o asentamientos de los alrededores en los que vivían. La convocatoria surgió, en principio, a partir de la propuesta de Onofri de dictar clases de *hip hop* en las que se incorporaron luego elementos de la danza contemporánea. A los pocos meses, el grupo comenzó a trabajar un material escénico ensayando en la ya mencionada Casa Joven y en el Teatro del Perro en Capital Federal⁴⁴. Como resultado de estos encuentros, el grupo creó dos obras: *Los posibles* (2011) y *Duramadre* (2014) en la que se incorporó Amparo González Solá. A estas dos producciones se agregó un film que dirigió Santiago Mitre (*Los posibles*, 2013). La última función de *Duramadre* fue en 2016

³⁹ Más adelante aclararé a qué me refiero con danza contemporánea y *street dance*.

⁴⁰ Por folklore no me refiero a las costumbres tradicionales de un pueblo, sino a un tipo de danza argentina que está relacionada con las danzas tradicionales de este país.

⁴¹ Considero “estilo” en el sentido que le da Merleau-Ponty a este término. Ahondaré en esto más adelante.

⁴² Muchos aprendieron con videos de YouTube, copiando a amigos y en centros culturales comunitarios como la Fundación *Crear Vale la Pena* en Beccar o *Casa Joven* de los Hermanos de La Salle en González Catán, ambas en Provincia de Buenos Aires, lugares donde conocieron a los directores de las dos compañías.

⁴³ Por ejemplo en el taller del Teatro San Martín o escuelas de danzas folklóricas.

⁴⁴ Al mismo tiempo se incorporan Marina Sarmiento como asistente, Matías Sendón como iluminador, Alfonso Barón, bailarín de danza contemporánea y Pablo Kun Castro, especialista en *parcour*

y desde entonces el grupo no volvió a juntarse como *Km29*, aunque algunos de los bailarines siguen colaborando en proyectos e incluso participan en *Planta*, espacio de arte y experimentación creado por Juan Onofri, a comienzos del 2019, junto a la actriz Elisa Carricajo.

El *CAD*, creado en 2011 sobre una idea de Andrea Servera, se caracterizó por fusionar la *street dance*, el folklore y la danza contemporánea. Sus integrantes tenían formación en *hip hop*, folklore, danza contemporánea y *beat boxing*. La compañía estaba formada, en su mayoría, por bailarines masculinos. Servera convocó a bailarines provenientes de la Fundación Crear Vale la Pena⁴⁵ y otros seleccionados a partir de videos de YouTube, en el momento donde recién aparecían los *youtubers*⁴⁶. El grupo se presentaba regularmente en Tecnópolis⁴⁷ y, desde el inicio, buscaron la interacción con el público. Hasta febrero de 2019, el *CAD* participó en eventos públicos y privados, tanto en Buenos Aires como en otras provincias argentinas y en el extranjero, e incluso participaron en escuelas públicas de la Capital Federal y el Gran Buenos Aires.

Por otro lado, en esta tesis, como el objeto de estudio es más precisamente las experiencias de l_s bailarín_s de los dos grupos, a partir de la necesidad de encontrar una manera de poder acceder a ellas, apareció otro objeto de la investigación: la metodología. Lo que comenzó como una búsqueda de herramientas en el cruce entre una fenomenología con base empírica y las humanidades, se convirtió en una investigación acerca de las posibilidades de cruce entre ambas disciplinas y los modos para hacerlo.

⁴⁵ La Fundación Crear Vale la Pena tiene un Centro Cultural ubicado entre los barrios La Cava, San Cayetano, Sauce y Las Torres en el partido de San Isidro, Buenos Aires, donde imparten talleres de arte, entre ellos de danza. Fue fundado por Inés Sanguinetti y Juan Bautista Peña. También tiene una compañía de danza que realiza presentaciones con giras nacionales e internacionales. Consideramos la posibilidad de incluir esta compañía en la tesis pero preferimos mantener la acotación del objeto para una mayor profundidad.

⁴⁶ “*Youtubers*” es un término que designa a aquellos creadores de contenidos de video en la plataforma web YouTube que tienen gran cantidad de reproducciones y adquieren cierta relevancia dentro de la escena virtual.

⁴⁷ Tecnópolis es un espacio de exposición de ciencia, tecnología, industria y arte que se abrió en 2011 como parte de una serie de políticas públicas de acceso a la cultura. Es un espacio que se encuentra justo en el límite noroeste entre Ciudad Autónoma de Buenos Aires y la Provincia de Buenos Aires.

3. Justificación de la relevancia

Desde hace varios años, estudiar artes en general y danza en particular no es solamente una cuestión de “oficio” y de dominio de determinadas técnicas. Hoy, la danza comprende mucho más que secuencias de movimientos bien ejecutadas⁴⁸. Estudiar danza, sea en un programa de grado o de posgrado, es profundizar en problemáticas ligadas al cuerpo. Por otra parte, en el ámbito de las ciencias sociales, humanas y cognitivas se ha reconocido en las últimas décadas el rol del cuerpo como productor de conocimiento.⁴⁹. De este modo, adquiere cada vez más relevancia encontrar la manera de volver transmisibles verbalmente los conocimientos adquiridos corporalmente, no sólo por su relevancia en el campo específico de la danza sino por lo que pueden aportar a otras áreas de conocimiento.

Esta investigación se encuentra en la intersección de dos disciplinas y aporta a cada una de ellas un punto de vista diferente. En primer lugar, dentro de la filosofía fenomenológica merleau-pontyana, este trabajo presenta la particularidad de realizar un abordaje empírico donde los conceptos fenomenológicos diseñados trascendentalmente se ponen en juego. En segundo lugar, para la teoría de la danza, la aproximación fenomenológica permite explicitar el conocimiento práctico de los bailarines y confrontar ese saber, que es originado en la propia experiencia, con el saber técnico que está diseñado desde un punto de vista objetivo y objetivista. Lo que hace posible el encuentro entre estos dos puntos de vista es la metodología y es por eso que esta adquirió un lugar central durante la investigación.

La elección como objetos de estudio de los grupos *Km29* y *CAD* es relevante porque las diferentes trayectorias de los bailarines aportan a la investigación distintas formas de corporización del conocimiento técnico de tercera persona, es decir, objetivado. Esto es, entre los bailarines hay diferentes grados de formación en estilos de danza específicas. Sin embargo, todos participan de la experiencia del danzar y tienen un conocimiento

⁴⁸ Los cambios relativos al campo del arte en la contemporaneidad se pueden rastrear en el debate entre Clement Greenberg (2002) y Arthur Danto (2009) quienes desde diferentes perspectivas tratan de explicar los cambios sucedidos en el campo del arte a partir de 1960. Mientras Greenberg era crítico de estas transformaciones y no consideraba el arte pop como arte, para Danto, la obra *Brillo Box* de Andy Warhol marca un punto de partida de un nuevo tipo de arte.

⁴⁹ En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty llama a esta forma de acceder “*praktognosie*”.

práctico de ella en primera persona. Estos grupos permiten así poner en escena las tensiones entre uno y otro tipo de conocimiento.

4. Tesis de la investigación

4. 1. Tesis implícitas

Preguntarse por la experiencia del cuerpo al danzar desde una perspectiva fenomenológica implica indagar en las estructuras de esa experiencia tal y como son vividas por los sujetos. Para la fenomenología, estas estructuras son llevadas a cabo por la conciencia, pero en tanto corporizada. En *La mente fenomenológica*, Shaun Gallagher y Dan Zahavi resumen de la siguiente manera la tarea de la fenomenología:

La fenomenología se ocupa de lograr una comprensión y una descripción apropiadas de la estructura experiencial de nuestra vida mental/corporizada; no intenta llevar a cabo una explicación naturalista de la conciencia ni busca descubrir su génesis biológica, su base neurológica, su motivación psicológica o similares (Gallagher y Zahavi, 2012:32)

Esta investigación, sin embargo, tiene como objeto dos casos particulares: los bailarines de *Km29* y *Combinado argentino de danza*. El trabajo de Alfred Schutz resulta útil para pensar esta relación entre las estructuras generales y como éstas se particularizan. En su obra *Las estructuras del mundo de la vida* (Schutz y Luckmann, 2001)⁵⁰, expresa lo siguiente acerca de las estructuras generales que son comunes a todos los seres humanos:

Elas constituyen las fronteras dentro de las cuales se ordena en determinadas estructuras la experiencia subjetiva del mundo de la vida. Subjetivamente, pueden ser experimentados como trascendencias del mundo cotidiano. (...) esas leyes condicionan la experiencia de cada experiencia del mundo de la vida. Cada uno es dado a sí mismo como origen de un sistema de coordenadas que presenta un ordenamiento acorde con el alcance afectivo y potencial, y según las zonas afectivas y potenciales de operación (*Ibíd*: 104).

⁵⁰ El texto original está escrito en alemán. La versión en inglés fue corregida por el mismo Luckmann por lo que es más precisa. Uso el texto castellano (Schutz y Luckmann, 2001) para las citas textuales y el inglés en las citas indirectas (Schutz y Luckmann, 1973)

Esto no significa, sin embargo, considerar al espacio social como una sumatoria de individualidades. Son las individualidades en relación⁵¹ que construyen, a su vez, estructuras sociales (*Ibíd*).

De esta relación entre lo particular y lo general se desprenden dos tesis implícitas y que condicionan la tesis principal de la investigación:

1. Al analizar un fenómeno determinado accedemos a estructuras de la experiencia singularizadas en determinadas situaciones históricas, social, económica y culturalmente condicionadas. Retomo el término “situación” a partir de dos autores: Schutz y Merleau-Ponty. El primero considera que toda experiencia se da en una situación, que está compuesta por la situación biográfica y la histórica (Schutz y Luckmann, 1973: 93). Nuestra situación determina y posibilita el proceso de sedimentación del acervo de conocimiento (*stock of knowledge*). Este está constituido de elementos que tengo “a la mano” para actuar en el mundo. Por otro lado, para Merleau-Ponty la situación es siempre a partir de mi cuerpo propio, esto es, corporizada.

2. Entre los enunciados fenomenológicos y los casos particulares existe una posibilidad de información recíproca. Esto es, tanto los casos particulares aportan información relevante, comprueban y refutan los enunciados generales. Al mismo tiempo, estos enunciados generales nunca son investigados *ex nihilo*. Aunque esta tesis está implícita en toda investigación académica, adquiere características particulares según el abordaje elegido.

4.2. Tesis de esta investigación

La tesis general a sostener en relación a la fenomenología de la danza es la siguiente:

L_s bailarín_s organizan su experiencia en relación a sus conocimientos prácticos. La adquisición de estos conocimientos se encuentra condicionada por la situación biográfica de los bailarines. De este enunciado se desprenden dos consecuencias. En primer lugar, obliga a considerar cuál es la relación entre los conocimientos prácticos adquiridos durante el curso de la vida por las situaciones que atravesamos en nuestro ámbito cotidiano y aquellos conocimientos técnicos que aprendemos en las prácticas de danza.

⁵¹ En relación y no como suma.

En segundo lugar, la situación biográfica se encuentra corporizada no sólo en el cuerpo propio. Esta categoría merleau-pontyana debe ser ampliada y considerada en relación al cuerpo biológico y social. Por último, las formas que adquieren las estructuras de la experiencia en la práctica de danza se hacen presentes en tres dimensiones: el cuerpo, el espacio y el tiempo.

La tesis subsidiaria de la investigación refiere a la forma en la que se puede acceder a la experiencia de los bailarines que es en segunda persona. La entrevista fenomenológica busca con sus preguntas que los bailarines realicen descripciones acerca de las prácticas, es así que explora las posibilidades de verbalizar la experiencia. Al mismo tiempo, esta tiene en cuenta la imposibilidad de traducción completa de lo corporal a lo lingüístico.

5. Organización de la tesis

Esta tesis comenzará con el desarrollo de su metodología. Luego, se estructurará en dos partes. La primera, abordará la “situación” de los bailarines de los dos grupos y, la segunda, la “experiencia” del bailar y danzar (en el apartado 7 de esta introducción profundizaré sobre esta diferencia. Ambas se encuentran conectadas por la pregunta acerca de los conocimientos prácticos de los bailarines y para ambas utilizaré las mismas entrevistas, aunque el uso que haré de ellas será diferente. En la primera parte, me centro en el relato en primera persona de los hechos y anécdotas de los bailarines. En la segunda, me interesan las descripciones sobre la práctica para elaborar a partir de ellas, descripciones fenomenológicas informadas por conceptos fenomenológicos.

La bibliografía de la tesis está compuesta por textos filosóficos primarios y secundarios en español, francés, inglés y algunas referencias en alemán. En los casos donde no existe una traducción al español o considero que la traducción disponible no es apropiada al contexto incluiré una traducción propia.

6. Estado del arte: estudios de fenomenología y danza

6.1. Fenomenología y danza

Esta investigación forma parte de una serie de estudios donde se relaciona la fenomenología merleau-pontyana y la danza.

Como primer antecedente, es importante nombrar a Erwin Straus quien fue un fenomenólogo, neurólogo, psicólogo y psiquiatra que nació en Alemania en 1891⁵². En relación a mi investigación sus obras más relevantes son *Sens des Sens* (1989, *Vom Sinn der Sinne* en el original en alemán editado en 1935),⁵³ el artículo *Les formes du spatial, leur signification pour la motricité et la perception* (1992, el texto original es de 1930) y la conferencia “Le mouvement vécu” (1935).—Straus se interesa por dar cuenta del movimiento vivido ya que para este autor el ser movable es un factor esencial y constitutivo de nuestra existencia y es lo que hace posible nuestra relación con el mundo (Straus, 1935: 120). La danza aparece en su obra no sólo como un fenómeno que le permite ejemplificar aquello que plantea para los movimientos en general sino también como un caso particular de movimiento a examinar con características perceptivas propias. Es decir que la experiencia de la danza al mismo tiempo que le sirve para motorizar su reflexión sobre los movimientos en general, también se presenta como un tipo particular de experiencia.⁵⁴

Por su parte, Maurice Merleau-Ponty se dirige marginalmente a la danza, pero sin tematizarla especialmente. En su obra *Fenomenología de la percepción* (Merleau-Ponty, 1994, 2016), obra clave para esta investigación, encuentro dos pasajes donde la danza se nombra explícitamente. La primera referencia se encuentra cuando Merleau-Ponty aborda el tema del hábito.⁵⁵ Allí, el “baile” aparece como un ejemplo de “consagración motriz” donde se adquiere y “comprende” el movimiento como “significación motriz” (*Ibíd*: 160). El segundo lugar de esta obra donde el autor alude a la danza es en una nota al pie en el capítulo “Espacio” donde Merleau-Ponty describe el espacio en la danza como “sin objetivos y sin direcciones” (*Ibíd*:302).⁵⁶

⁵² Este comienza su carrera en Alemania y, al igual que Alfred Schutz, se ve obligado a emigrar a Estados Unidos en 1938 por la situación en su país de origen.

⁵³ Me interesa de esta obra las partes III, “L’homme pensé et non le cerveau” y IV, *Analyse historique du sentir et du se-mouvoir*, ya que las primeras partes de este texto están dedicadas a discutir con el conductismo de Iván Pavlov e investiga la relación entre animalidad y humanidad.

⁵⁴ Algunos autores como Anne Boissière o Frédéric Pouillaude le critican a Straus que a pesar de que tome la danza como un tipo particular de experiencia, no tome en cuenta los aspectos “técnicos, históricos y formales” de la danza (Boissière, 2014: 23).

⁵⁵ Para una mayor comprensión del concepto de hábito en Merleau-Ponty, véase: García, E. (2017) “¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación de la noción merleau-pontiana”, en *Ideas. Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, Buenos Aires, Año 3, N° 6, nov. 2017, pp. 40-71

⁵⁶ Aunque Merleau-Ponty no tematiza especialmente la danza, en su obra presenta un gran interés por el arte, en especial la pintura. Esta, según marca Graciela Ralón de Walton, 2017: “constituye para Merleau-Ponty una de las manifestaciones más acabadas del actuar responsivo”. (Ralón de Walton, s/n) Esto es, de

En 1966, aparece el primer texto de fenomenología de la danza: *Phenomenology of dance* (1966) de Maxine Sheets-Johnstone. Los estudios que siguen esta línea de trabajo tienen un carácter interdisciplinario donde la fenomenología merleau-pontyana y la danza se combinan de diferentes maneras, privilegiando diferentes trayectorias y puntos de vista, ya que, además, cada disciplina tiene sus propias discusiones internas. En cuanto a la relación entre las disciplinas, las posiciones oscilan entre nombrar a su combinación como “fenomenología de la danza” donde la utilización de la preposición “de” indica a la danza como un caso particular del tipo general “fenomenología”, a posiciones como la de Rothfield que se muestra escéptica a la idea de una unión disciplinaria. En un texto que se llama precisamente “Diferenciando fenomenología y danza (*Differentiating phenomenology and dance*)” (2005), esta autora rastrea las relaciones entre estas dos disciplinas. En su reconstrucción de posturas y corrientes concluye en que muchas veces los conceptos son utilizados como marcos teóricos de estudios antropológicos, históricos o sociológicos de danza. Esto se da especialmente con los conceptos de Maurice Merleau-Ponty. Para Rothfield, es necesaria una relación entre ambas disciplinas donde se tenga en cuenta que la danza no es un fenómeno único, sino plural, en el sentido de que hay diferentes técnicas y estilos. La consideración de esta pluralidad resulta positiva para la fenomenología merleau-pontyana, ya que parte de las críticas que se le hacen a esta disciplina, como remarca Rothfield (45), están relacionadas con su consideración del cuerpo como universal sin considerar la diferencia en los cuerpos vividos según las situaciones vividas.

A continuación, realizaré un breve recorrido por las principales investigaciones que relacionan fenomenología merleau-pontyana y danza.

En primer lugar, Sheets-Johnstone aborda la danza desde su “presencia fenomenal” haciéndose eco del imperativo husserliano “a las cosas mismas” (Husserl, 2001, I/168). La autora aclara al respecto:

Enfocar la danza como una presencia fenomenal es no presuponer nada antes de la experiencia inmediata de la danza. Como nada es dado por hecho, la danza se considera como una totalidad cuyas estructuras son intrínsecas a ella. Constituye el proyecto mayor de este libro descubrir lo que es un fenómeno

un cuerpo propio interpelado por el mundo. Es así que muchas de sus reflexiones con respecto a la estética provienen de la reflexión sobre piezas pictóricas y pintores.

global. Por supuesto, este proyecto es doble: esclarecer su naturaleza y las estructuras inherentes de la presencia fenomenal de la danza, y, en base a esta presencia fenomenal, dilucidar el encuentro vital inmediato con la danza tanto como arte creada y ejecutada (Sheets-Johnstone, 2015: 8).

Para esta autora, aquello que define a la naturaleza de la danza es ser una “forma en el haciendo” (*form-in-the-making*) (36), que inaugura un espacio y tiempo que le son propios. Es por eso que otra definición de danza que da es “fuerzaespaciotiempo” (*forcespacetime*). Sheets-Johnstone considera que la misma está compuesta por dos aspectos: la “línea dinámica” (*dynamic line*) y el “ritmo” (*rhythm*). La primera se refiere a la “proyección continua de fuerzas desde un punto de partida”⁵⁷ (88), esto es, la danza como proyección hacia el futuro y como un flujo continuo a partir de un inicio. Este elemento es parte de la dimensión “estética” de la danza.⁵⁸ Con respecto al ritmo, afirma que intentará buscar un concepto fenomenológico del *ritmo* que esté basado en los “cambios cualitativos evidentes en el flujo de fuerzas temporales” (99). Por esta definición se puede afirmar que el ritmo para esta autora está solo relacionado con el tiempo y no con el espacio.

La segunda referencia en el campo de la fenomenología de la danza son las investigaciones de Sondra Fraleigh. En su libro *Dance and the Lived Body* (1987), Fraleigh critica la definición de danza de Sheets-Johnstone como “fuerzaespaciotiempo” debido a que considera que no se corresponde con la experiencia de la danza a la que intenta acceder a través de descripciones fenomenológicas.⁵⁹ En consecuencia, establece que:

Cierro mis ojos e intento imaginar una danza (...) Fuerzaespaciotiempo es una abstracción hasta que no se corporice (...) Veo la realidad de la danza en su

⁵⁷ El concepto de “fuerza” de Sheets-Johnstone refiere a la ilusión de fuerzas, concepto que retoma de Susanne Langer. La resume de la siguiente manera: “[fuerza]..refiere a la pura apariencia de una cosa despojada de su función práctica o valor” (Sheets-Johnstone, 1966: 33). Es a partir de este quiebre forma-función que la obra de arte puede adquirir un carácter simbólico. Esto es, en la obra los movimientos están desprovistos de su utilidad práctica y de su “entorno corporizado” o *in abstracto* (Langer, 1953), lo que produce un hiato entre su forma y su función que crea lo que Langer llama “ilusión” o “*Schein*” que es lo que hace aparecer el símbolo. Para Langer, la “expresión”, es decir, aquello que la obra de arte expresa, es la idea que se hace presente a partir de estos símbolos articulados.

⁵⁸ Al usar esta palabra alude a la dimensión artística y no a la etimología de *aesthesis* como percepción.

⁵⁹ La descripción es uno de las herramientas del fenomenólogo para “volver a las cosas mismas” (Merleau-Ponty, 1993:8).

corporalidad- su concreción vivida. No puedo visualizar una danza, sin visualizar un bailarín” (Fraleigh, 1987: XXX).

Esto es, el cuerpo vivido es central en su pensamiento sobre la danza, debido a que éste es condición *sine qua non* para danzar pero que por su misma centralidad y carácter implícito muchas veces es invisibilizado.

Por otro lado, basándose en la fenomenología existencialista, toma en consideración el tiempo histórico como influyente en la danza. En ese sentido, Fraleigh afirma que danzamos para nuestro tiempo y en su investigación tiene en cuenta la historia de la danza.

En 1998, Jaana Parviainen publica su tesis doctoral *Bodies moving and moved. A phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art* (1998), realizada en la Universidad de Tampere, Finlandia. En ella tiene como objetivo “desarrollar un *discurso filosófico sobre la danza*” (10) y critica los estudios donde los aportes filosóficos son utilizados como marco teórico sin tener en cuenta aquello que la danza aporta. Su trabajo se estructura en cuatro partes en las cuales discute los siguientes temas: 1) la teoría fenomenológica del cuerpo; 2) el rol de la tradición y el campo de la danza en la creación del bailarín; 3) el proyecto del bailarín en relación a su vida y arte y; 4) un análisis de la danza como obra de arte. Es así que la autora parte de aquello que le parece primordial en la danza que es la corporalidad. En segundo lugar, aborda el campo⁶⁰ de la danza tomando en cuenta sus influencias en el bailarín. Esto desemboca en un análisis de los proyectos de arte y vida de los mismos bailarines, ya que uno de los objetivos de su investigación es el siguiente:

Un objetivo es discutir la identidad del bailarín, no como un mero productor de objetos estéticos, sino como una identidad en la cual juega un rol central el conocimiento del cuerpo moviente y el movimiento con sus aspectos culturales, políticos y éticos (14)

Por último, la autora se aboca a la pregunta acerca de qué es la danza como obra de arte. Parviainen afirma que la fuente y núcleo de la danza es el cuerpo propio y es a través de

⁶⁰ Al referirse a “campo” lo hace desde la perspectiva de Pierre Bourdieu y toma las siguientes tres obras de este autor: *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trans. Richard Nice, London: Routledge, 1986. (*La Distinction: critique sociale du jugement*, 1979); *The Rules of Art*. Trans. Susan Emanuel. Cambridge: Polity Press, 1996. (*Les Règles de l’art*, 1992) y; *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Ed. Randal Johnson, Cambridge: Polity Press, 1993.

sus movimientos que aparecen los sentidos del mundo. Al mismo tiempo indaga en la conexión existente entre la obra y los bailarines que la bailan. Para ella hay un vínculo de retroalimentación donde “la coreografía ofrece un espejo a los bailarines y coreógrafos para reflejar su propia identidad.” (19) Por último, aborda el aspecto efímero de la danza a través de la relación entre intérprete y audiencia.

También realizadas en los países escandinavos, pero desde un abordaje empírico, se encuentran las investigaciones de Egil Bakka y Gediminas Karoblis (2010), Dorothée Legrand y Susanne Ravn (2009) y Jing He y Susanne Ravn (2017). En ellas se pueden encontrar marcas del proyecto de naturalización de la fenomenología⁶¹. Todas estas investigaciones realizan entrevistas fenomenológicas y observación etnográfica de un caso o serie de casos concretos y recortados como objetos de estudio. Egil Bakka y Gediminas Karoblis trabajan juntos en la Norwegian University of Science and Technology. Bakka investiga sobre danzas folklóricas tradicionales de los países nórdicos (Bakka, 2001, 2008) y Karoblis, sobre el vals (Karoblis, 2012) y bailes de salón⁶² (Karoblis, 2019). En un artículo titulado “Writing a Dance: Epistemology for Dance

⁶¹ El proyecto de naturalización de la fenomenología se consolida hacia 1999 con la aparición de un volumen titulado *Naturalizing Phenomenology* que propone como proyecto la colaboración recíproca entre la fenomenología y las ciencias cognitivas y la creación del *Phénoménologie et Cognition Research Group*. Esta relación tiene tanto seguidores como detractores dentro de la fenomenología y pone en evidencia los problemas de uno y otros campos. Horacio Banega en un artículo titulado “La fenomenología y su naturalización” (2008) aborda las críticas a este proyecto, especialmente las expresadas por Dan Zahavi. Para este último, aunque fenomenología y ciencias cognitivas tengan ambas por objeto de estudio la conciencia, ambas la investigan de maneras diferentes. Para él, la unión de ambas significa la “absorción” de una a la otra lo que sería para él contrario al proyecto de fenomenología trascendental husserliano. Zahavi cita varias obras de Husserl donde éste critica a las ciencias naturales. Sin embargo, el argumento de Banega es que dicha crítica estaba dirigida a las ciencias de su tiempo. De todos modos, Zahavi cree que los conceptos fenomenológicos podrían usarse en las ciencias cognitivas pero que en ese caso ya no se estaría dentro del campo de la filosofía. Para Zahavi fenomenología es solo fenomenología trascendental. El punto más relevante de la argumentación de Banega consiste en que esta perspectiva desconoce las primeras obras de Husserl y de muchos de sus seguidores que no acompañaron el giro trascendental. Aunque durante muchos años se “ha normalizado” la historia de la fenomenología, en los últimos años muchos fenomenólogos han decidido privilegiar la *praxis* fenomenológica. Battán Horenstein (2010), en un artículo donde muestra cómo ya había en Merleau-Ponty indicios de una cierta naturalización, acuerda con Banega y considera necesario revisar la fenomenología trascendental “que se constituye así en un “modelo” de descripción de la conciencia que prescinde en principio de los componentes empíricos (entendiendo por esto un privilegio del nivel *a priori* de las estructuras constitutivas de toda experiencia posible, es decir, de la descripción de cómo un objeto es dado intuitivamente a la conciencia [cf. Botero 1999, Depraz 1999a, Gallagher y Zahavi 2008]), sobre todo teniendo en cuenta que en el seno mismo del movimiento fenomenológico han surgido posiciones y perspectivas no trascendentales. Estas posiciones, lejos de poder ser calificadas de heréticas, se encuentran sólidamente fundadas a partir de la lectura del propio Husserl; entre ellas se ubica la fenomenología de Merleau-Ponty.”(Ibid : 120-121)

⁶² Los bailes de salón son danzas que se bailan de a dos y que incluyen diferentes ritmos como ser el vals, el tanto, el cha cha cha, entre otros. Las parejas participan en competiciones donde un jurado elige la que considera la mejor.

Research” (Bakka y Karoblis, 2010), se ocupan de los problemas que conlleva describir la danza y lo que los bailarines hacen, tanto para los investigadores como para los mismos ejecutantes.

El estudio de Dorothée Legrand y Susanne Ravn (2009) es una investigación en la cual entrevistaron a bailarines de ballet, de danza contemporánea y de butoh. El problema que plantea esta investigación es el modo en que los bailarines tienen una experiencia de la fisicalidad del cuerpo sin reificarlo, esto es, sin que este devenga una cosa. De esta cuestión se desprenden dos preguntas. La primera, sobre la relación entre los procesos conscientes y la dimensión pre-noética. Esto es, la cuestión acerca del modo de expresar verbalmente lo que se vivencia ante-predicativamente.

La segunda pregunta refiere al modo en que se percibe el cuerpo como un objeto intencional, esto es, cómo y hasta qué punto es posible que “la atención a mi cuerpo forme parte del contenido de mi experiencia consciente” (Legrand y Ravn, 2009: 390). Jing He y Susanne Ravn (2017) investigan a los bailarines de danza deportiva de élite⁶³. El objetivo de su trabajo es abordar el modo en que se configura una danza compartida desde la pareja misma, usando los conceptos fenomenológicos de reciprocidad e intersubjetividad.

En el contexto francés, Romain Bigé (2016, 2018, 2019a, 2019b) relaciona fenomenología y danza a partir de los aportes de Merleau-Ponty, Straus y Patočka. Su hipótesis más controversial para el campo de la fenomenología merleau-pontyana es que la coreografía y el movimiento se pueden considerar como una epojé, esto es, como una puesta entre paréntesis del fenómeno del mundo (Bigé, 2016).

Xavier Scribano es un fenomenólogo merleau-pontyano que trabaja en la Universitat Internacional de Catalunya donde dirige el grupo interdisciplinario SARX. En 2014 publicó un artículo, “The Dancing Body and the Revelation of Prepersonal Existence through Art” (Escribano, 2014), donde resume sus aportes a la fenomenología la danza desde una perspectiva del observador, esto es, en tanto que público. Su tesis principal es

⁶³ Las “danzas deportivas de élite” son una selección de danzas de pareja que se realizan en competencias, dentro de las cuales hay incluso copas mundiales. Cada pareja puede elegir entre competir en los bailes estándares (vals, *quickstep*, *slow-foxtrot*, tango y vals vienés), las danzas latinas (cha-cha-cha, samba, rumba, paso doble y jive) o en ambas. Las parejas se entrenan diariamente, varias horas por día para poder competir (He y Ravn, 2009:3)

que la danza hace aparecer aspectos del cuerpo que en la vida cotidiana están vedados. Escribano afirma que la danza es:

...una oda a la plenitud de la plenitud de la coexistencia mutua entre el cuerpo y el mundo. El júbilo del cuerpo danzando tiene como origen dos fuentes: la existencia de sus propios poderes vitales y la posibilidad de comunicarse simbólica y profundamente con las formas que el cosmos ofrece (88).

En Latinoamérica, Mónica Alarcón Dávila indagó en la fenomenología de la danza desde un marco teórico husserliano tomando en cuenta los aportes de Maxine Sheets-Johnstone (1966), Elizabeth Behnke (1997, 2008) y Natalie Depraz. Se dedicó a tres problemas en particular: la espacialidad del tiempo en la danza (2015), la memoria corporal (2009) y la empatía kinestésica (2019). Alarcón Dávila, siguiendo indagaciones de Behnke, considera que lo particular en la danza es que el bailarín siempre es/ está con su cuerpo, ya sea que esté danzando o no. Sin embargo, en los momentos en los que sí lo está haciendo, la misma práctica de danzar “favorece (en algunos estilos) una experiencia ‘no-cosificadora’ del cuerpo físico” y como un ‘aquí y ahora’ existencial.” (*Ibíd*:146) La aclaración sobre los estilos es relevante ya que, a diferencia de Sheets-Johnstone⁶⁴, Alarcón Dávila considera los diferentes estilos de danza y sus diferencias en la concepción del cuerpo y del movimiento.

En el ámbito local, Carlos Belvedere investiga la experiencia de bailar tango desde una perspectiva fenomenológica. Su metodología es la de la observación participante a partir de la cual realiza biografías tanto de él mismo como de otros participantes de la práctica y realiza su análisis desde el pensamiento schutziano contemplando sus situaciones biográficas. En su artículo “Why I cannot dance the Tango: Reflections of an incompetent member of the ‘milongas porteñas’” (2016) se pregunta sobre el fenómeno de ser miembro de las “milongas porteñas⁶⁵”. A partir de su propia experiencia como autocategorizada como de “mal” bailarín, concluye que no es necesario poder bailar para ser miembro y que puede tenerse un dominio de los saberes sociales de la milonga, aunque no se tenga un conocimiento técnico del baile.

⁶⁴ Incluso cuando la influencia de esta autora es clave en su investigación, sobre todo en lo concerniente a la idea de Sheets-Johnstone acerca de la primacía del movimiento (Sheets-Johnstone, 2011).

⁶⁵ Así se llaman los *clubs* donde se baila tango.

En otro artículo, “Un sentimiento que se baila: Reflexiones sobre la danza en el tango desde la fenomenología material” (2015), realiza una investigación sobre la experiencia del bailarín de tango. Según este autor, entre los bailarines de tango aparecen tres prejuicios:

...el primero, que lo expresado en el baile es el cuerpo orgánico, al cual se busca dominar pragmáticamente y utilizar como un medio de expresión; el segundo, que lo expresado es la música concebida como la fuente del ritmo; el tercero, que esta expresión es una experiencia intersubjetiva regulada por el régimen de la intencionalidad (*Ibíd*).

En la misma formulación de los principios se ve el uso de los conceptos fenomenológicos. En cuanto al primero, el cuerpo orgánico será, desde su perspectiva, aquel considerado por la técnica de danza que olvida el cuerpo subjetivo y la “liberación de la afectividad de la vida” (*Ibíd*). En el tango, además, esto es contrario a los orígenes arrabaleros de esta danza. Belvedere considera que la técnica es importante para aprender la danza, pero que se debe superar. El segundo prejuicio es la creencia de que el bailarín baila el ritmo de la música. Según Belvedere, más que el ritmo de la música, la danza expresa el “ritmo dado por el movimiento de la vida” (*Ibíd*). Es así que más que seguir miméticamente la música lo importante es la expresión “de ese sufrimiento originario en que la vida se experimenta interiormente a sí misma.” (*Ibíd*). El tercer prejuicio se refiere a pensar el tango como una danza de a dos. Aunque los profesores hagan hincapié en el aspecto intencional de bailar con un otro, esto es, en poder indicar al otro qué hacer, por donde moverse en la pista, qué pasos realizar; Belvedere afirma:

El encuentro con el otro ya se ha realizado, antes incluso de recibir la instrucción, y ha sucedido en el contexto de esa “extraña acústica del mundo espiritual” merced a la cual las coordenadas ‘hic, illic, en lo que concierne a mi relación con el otro en la inter-subjetividad originalmente patética en la que estoy con él, no tienen nada que ver con el hic y el illic [...] de los cuerpos percibidos’. Es precisamente la acústica espiritual ‘que desafía las leyes de la percepción la que define nuestra relación concreta con el otro’; de modo que ‘esta subjetividad radicalmente inmanente, acósmica y patética que somos’, independientemente de la percepción del cuerpo del otro, se nos da como el

‘sentido de un estar real con él [que] se realiza en nosotros, bajo la forma de afecto’⁶⁶ (*Ibíd.*).

Todo esto lo lleva a declarar que “la danza es la expresión de la vida afectiva” y que manifiesta “la movilidad del *pathos*”.

Desde la Universidad Nacional de Córdoba, Ariela Battán Horenstein aborda el problema del dualismo en la danza. En “El dilema del bailarín famoso, el danzar como estructura de sentido” afirma que analizar la danza permite dar cuenta de un fenómeno más amplio que es el de un “movimiento que se piensa” (en itálicas en el original) (Battán, 2019: 304). Es así que considera que la danza es una posibilidad de profundizar en la fenomenología de la corporeidad. Para esta autora, lo que distingue a la danza de los otros movimientos es que es “autotélica”, esto es, que su fin es ella misma, y que requiere un inward focus, esto es, focalización interna del movimiento, concepto que retoma de Elizabeth Behnke (1997). Para Battán, un logos corporal se hace presente en la danza a través del saber práctico, esto es, un *know how*. Este logos corporal “es intencional y responsivo.” (319)

También en Córdoba, la investigación doctoral de Viviana Fernandez se pregunta por su propia experiencia en su práctica como bailarina en especial en relación a la Improvisación Composición. En ella, busca “dotar a la práctica de rigurosidad reflexiva y vivencial a través de un enfoque metodológico motivado por el hacer danzado” (Fernández, 2018). Los conceptos claves que desarrolla para esto son los de “cuerpo practicado” y “deixis expresiva”. Por un lado, el primero refiere

al cuerpo como un espacio propio de generación y producción de saberes en un marco de habitabilidad en el que, lo practicado es ya concebido como escena. La escena es considerada aquí, en el rango más amplio de su acepción, como aquella zona que expone un espacio visual (el cuerpo) que se sustrae deliberadamente de su significación convencional de representación teatral (Fernandez, 2019).

Por otro lado, por “deixis expresiva” se refiere a la metáfora que emerge de la vivencia de nombrar la corporeidad que es afectiva y epistémica y que se aleja de las lógicas

⁶⁶ Todas las citas presentadas en el texto son de *Phénoménologie matérielle* de Michel Henry (1990).

gramaticales del lenguaje verbal. Para poder analizar estas cuestiones realiza descripciones fenomenológicas de su propia práctica artística.

Recapitulando lo desarrollado hasta ahora acerca de la fenomenología de la danza, se puede decir que este campo, a medida que avanza en su conformación, busca salirse de los enunciados generales sobre la danza, como los que desarrolla Maxine Sheets-Johnstone, para tener en cuenta cada vez más las particularidades de cada estilo de danza y las diferencias en las experiencias que este genera en los bailarines. Para lograr esto, los investigadores ensayan diferentes metodologías que combinan las entrevistas con la etnografía.

6.2. Otros aportes fenomenológicos a la fenomenología de la danza

Por otro lado, hay investigaciones que no tematizan específicamente la danza pero, al indagar en la corporalidad, sus aportes son significativos. En primer lugar, Elizabeth Behnke (2008, 2011), autora de las entradas “Body”, “Dance”, “Imagination”, “Music” de la *Encyclopedia of phenomenology. Volume 18* (1997) se interesa en el problema husserliano de la corporización. En su artículo, “Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications” (1997) indaga en la sedimentación de aquello que ella llama “ghost gestures”. Estos son movimientos que tenemos incorporados, automatizados y que ella los llama “coreografías tácitas” de la vida cotidiana (*Ibíd*: 181). A partir de éstos se puede reflexionar acerca de la especificidad de aquellos movimientos que llamamos danza.

Susan Kozel ha revisitado los conceptos de Husserl para analizar el conocimiento corporizado y la tecnología. Su principal aporte para la fenomenología de la danza consiste en su reflexión acerca de cómo acceder a la experiencia en primera persona. En su libro *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology* (2007, 18-20) reflexiona sobre la descripción fenomenológica como método y desde una mirada merleauPontyana explicita modos de realizarla. La descripción fenomenológica es el proceso reflexivo que explicita lo pre-reflexivo, esto es, la experiencia vivida, lo cual es a la vez paradójico y fundamental para el conocimiento fenomenológico. Este movimiento constituye un ir más allá de uno mismo conceptual, perceptual y existencialmente para luego volver a nosotros (*Ibíd*: 19). Las vías para realizar este movimiento de ida y de vuelta están en el cuerpo propio, el cuerpo vivido. La particularidad de Kozel es que se basa en las técnicas

presentadas por Varela, Thompson y Rosch (1997) que consisten en integrar los principios de filosofías orientales y prácticas de meditación. Para ayudarse, elabora una serie auto-preguntas que le ayudan para poder realizar descripciones de la experiencia. Por ejemplo: al tocar este libro, ¿el libro me toca a mí? (*Ibíd*: 50).

Otro aporte a la fenomenología de la danza son los estudios de fenomenología que se abocan a la escena teatral y la performance. La noción merleau-pontyana sobre la que regresan numerosos estudios de este campo es la de “gesto” (Noland 2009, Flusser, 1994). Por un lado, Carrie Noland (2009) prefiere esta categoría a la de movimiento porque le permite pensar lo que produce la experiencia kinestésica como actos en *continuum*. El análisis de las formas en las que esto se da le permite a Noland pensar la corporización (*embodiment*) y el agenciamiento (*agency*). Este último concepto, aunque no es de herencia merleau-pontyana, es el que le permite considerar las formas por las cuales se adquiere la capacidad motora. Por otro lado, Vilem Flusser afirma que estos gestos se producen en “acordamiento” al que define como “la representación simbólica de ‘acuerdos’ por medio de gestos” (1994:12). Este punto de vista le permite centrarse en el efecto del gesto.

En lo que respecta a la fenomenología de la escena, Bert States con su libro *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater* (1987) es uno de los pioneros en el campo de la fenomenología de la escena. States encuentra que en el análisis fenomenológico de la obra teatral se ve la complejidad de la percepción conjunta de imagen visual y plano sonoro que componen el fenómeno escénico.

También con respecto a la experiencia escénica, Erika Fischer-Lichte ha trabajado lo estético de lo performático. Ella parte de la inadecuación del modelo semiótico para entender el hecho escénico. A partir del análisis de diferentes piezas de *performance*, Fischer-Lichte afirma: "La materialidad del acontecimiento no llega a adquirir el estatus de signo, no desaparece en él, sino que produce un efecto propio e independiente de su estatus signico" (*Ibíd*: 36). Es por esto que esta autora se aleja de las explicaciones semióticas de los hechos estéticos para considerarlos desde la experiencia corporal. Afirma también Fischer-Lichte: "La corporalidad de la acción prevaleció en este caso claramente sobre su signicidad" (*Ibíd*). Al considerar lo teatral desde la corporalidad, le permite pensar el fenómeno como una copresencia física de actores y espectadores y, en

este sentido, como un "bucle de retroalimentación autopoietica". Para Fisher-Lichte, aunque la "caja" del proscenio haya querido disimular durante décadas que existen espectadores a través de la oscuridad de la sala, las butacas y demás artefactos que conocemos, hay un otro cuerpo que es el que mira. Estos dos cuerpos están en copresencia pero no son idénticos. En el intérprete su cuerpo fenoménico es inseparable de su cuerpo escénico o, dirá también Fischer-Lichte, semiótico. Fischer-Lichte expresa esto de la siguiente manera:

En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista «productor» no se puede separar de su material. Produce su «obra» -para servirnos una vez más de la expresión- en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, “el material de la propia existencia” (Ibíd: 157).

Esta dualidad productor/producto, este ser lienzo y pintura al mismo tiempo, provoca tensiones que según la autora se muestran claramente en dos procesos: la corporización y la presencia, ya que allí se dan "los procesos de generación y percepción de la corporalidad como factor decisivo y como factor potencial" (Ibíd: 162).

Otro análisis significativo del cuerpo del actor es el desarrollado por Drew Leder en su libro *The Absent Body* (1990). Leder, basándose en Merleau-Ponty, propone tres tipos de cuerpos posibles: el cuerpo extático y recesivo o cuerpo sensorio motor; el cuerpo superficial o visceral; y el cuerpo-mente estético interno formado por la práctica extra cotidiana. Philip Zarrilli (2004) retoma esta diferenciación agregando un modo más de invisibilización del cuerpo en escena: otro cuerpo externo que es como una coraza performática. Podemos resumir estos cuatro tipos de cuerpos en: *flesh* (cuerpo extático), *blood* (cuerpo superficial), *breath* (cuerpo estético interno) y *appearance* (cuerpo externo).

Otro campo cercano a la fenomenología de la danza es la fenomenología del Groove. Autores como Guy Madison (2006) definen al *Groove* como “el deseo de mover una parte del cuerpo en relación a algún aspecto del diseño que presenta el sonido” (201). La metodología de este estudio está más cercana al experimento ya que crea situaciones de laboratorio para realizar las entrevistas, esto es, situaciones aisladas del entorno cotidiano de los sujetos entrevistados. Según la investigación de Madison, no hay en la música alguna propiedad determinante que indique mayor o menor *Groove* (Ibíd: 206). Para el

campo de la danza, esto nos lleva a pensar en qué es lo que provoca el movimiento.

Por último, en Argentina, Horacio Banega realiza una fenomenología de la escena teatral. En "Notas para una fenomenología de la escena"(2016), plantea dos problemas: por un lado, la formas en que imagen visual y musical se combinan desde la perspectiva de la filosofía fenomenológica y, por otro, el tema de la percepción, es decir, de la "ficción perceptiva" (Banega, 2016). Es objetivo de esta investigación analizar la fecundidad de estas teorizaciones para investigar el cuerpo en escena, puntualmente en torno a los casos elegidos.

7. Aclaraciones terminológicas:

7.1. Danzar y bailar

Para ahondar en las particularidades que presenta la experiencia de danzar me resulta útil la distinción que posibilitan tanto el español como el italiano entre danzar y bailar. Aunque en el uso cotidiano presentan diferencias, la Real Academia Española los presenta casi como sinónimos cuando se refiere a acción realizada por una persona. También otros diccionarios de la lengua, como ser el Sopena refuerzan esta idea:

Si bien los clásicos en el siglo XVI distinguían los bailes de las danzas, dando la denominación de baile a los populares y de danza a los ceremoniosos o acompañados de cierta distinción, en el día de hoy se hacen sinónimas ambas palabras para toda clase de manifestaciones coreográficas” (Diccionario Enciclopédico Sopena: 493).

En el lenguaje cotidiano “bailar” y “danzar” se usan muchas veces para nombrar fenómenos diferentes. “Bailar” se usa, en general, para cualquier situación donde alguien mueve su cuerpo buscando una determinada cadencia⁶⁷ pero sin necesariamente buscar un fin estético. Por otra parte, “danzar” está ligado a la utilización de una técnica y a la

⁶⁷ La Real Academia Española define “Bailar: 1. intr. Ejecutar movimientos acompañados con el cuerpo, brazos y pies. U. t. c. tr. Bailar una polca.” (*Diccionario de la Real Academia Española*) Creo que conviene reemplazar “acompañados” por “cadencia” ya que este término indica una búsqueda a nivel rítmico, mientras “acompañados” puede ser también usado como sinónimo de “ritmo” y, coincidiendo con Erwin Straus (Straus, 1935-1936) todos los movimientos tienen un ritmo. Por otro lado, la especificación de las partes del cuerpo que realiza la definición es reduccionista del movimiento corporal que el bailar involucra.

danza como parte de las artes, es así que se dice “campo de los estudios de danza” o “historia de la danza”.

Estas dos palabras tienen además orígenes diferentes.

Por un lado, “bailar” viene del griego antiguo βαλλίζω: bailar / saltar⁶⁸. En italiano “bailar” es “ballere” palabra que está en el origen de “ballet” así como de bailarín, bailarina en español. Aunque en francés no es normal utilizar “ballerine”, sí lo es en inglés el uso de “ballerina” y mientras que “dancer” es usado para cualquier persona que baile o dance, sin distinción de su sentido estético, “ballerina” se utiliza en general en relación a una persona que practica la danza como arte.

Por otro lado, “danzar” tiene sus orígenes en el francés “dancier” que a su vez se remonta a “danden” en alto alemán y que luego, en alemán medio, devino “tanzen” (Brosman, 1961). “Danden” ha llegado al francés moderno como “danser”, al portugués como “dança” y al inglés como “dance”. En ninguno de estos tres idiomas existe un equivalente a bailar. Es decir que se usan tanto para bailar en una fiesta como para danzar en un escenario.

Considero que esta distinción que el idioma español –así como también el italiano– permite formular entre danzar y bailar, resulta útil para distinguir dos experiencias distintas de la danza. En el uso común, estas son diferenciadas según si se sigue o no un fin estético. Sin embargo, se puede partir de otro punto de vista. Según Alfred Schutz, el mundo de la vida se organiza en ámbitos finitos de sentido. Estos son “estilos de vivencias o estilos cognoscitivos” que determinan un “estilo de sociabilidad” y una “forma específica de autoexperiencia” y de “perspectiva temporal” (Schutz y Luckmann, 2001: 46-47). Para Schutz, en el pasaje de uno a otro ámbito se produce un “salto” en el sentido kierkegaardiano, un corte, ya que no hay conversión posible de uno a otro.

Schutz y Luckmann afirman:

“Este ‘salto’ no es sino el cambio de un estilo de vivencia por otro. Puesto que, como pronto veremos, al estilo de vivencia le corresponde esencialmente una tensión específica de conciencia, tal ‘salto’ va acompañado por una

⁶⁸ En griego moderno se utiliza “χορός” palabra que encontramos en el origen etimológico de “coreografía”.

experiencia conmocionante, provocada por la alteración radical de la tensión de la conciencia.” (*Ibid.*: 43)

En este caso, el ámbito de sentido del que se ocupa esta investigación es el ámbito de la danza con un fin artístico. Es así que realizaré la distinción entre bailar y danzar dentro del mismo ámbito de sentido de la danza. Propongo utilizar “bailar” para la experiencia vivida por un sujeto lanzado al movimiento, por lo tanto: “yo bailo” y “danzar” para referirme a la experiencia que tenemos de la práctica al volver sobre ella.

Por otro lado, el concepto que propongo de bailar da cuenta de la relación entre el bailarín y su danza. Maxine Sheets-Johnstone (1966) quien inaugura los estudios sobre fenomenología de la danza considera que esta relación es *ekstatic* (29). Esto significa que no hay una distancia que los separa ya que comparten la presencia en tiempo y espacio. Como marqué anteriormente, para Sheets-Johnstone, la danza es forma-en-el-haciendo (*form-in-the-making*), es decir, que por el movimiento aparece la forma, pero ésta solo puede ser aprehendida por el bailarín de modo reflexivo. En ese caso, “las dimensiones espacio-temporales de la forma y el cuerpo se disuelven en una secuencia relacionada externamente de momentos discretos en el tiempo y de puntos aislados en el espacio” (Sheets-Johnstone, 1966:31). De manera resumida se puede decir entonces que considero la práctica de la danza en su dimensión *ekstática* como bailar y en cuanto forma aprehendida por el o la bailarín_ como danzar⁶⁹.

7.2. Experiencia de danzar y experiencia de bailar como experiencias artísticas

En esta investigación me baso en la fenomenología merleau-pontyana. A su vez, dentro de la misma, me centro en el período inaugurado por *Phénoménologie de la perception* en 1945 hasta los años 50’s donde Merleau-Ponty se focaliza en el problema de la expresión y el lenguaje. Aunque las referencias al arte no sean muchas veces directas, es

⁶⁹ Por otro lado, esta distinción como dos tipos de experiencias diferentes si es considerada en cuanto al sujeto que baila se puede relacionar con la distinción que hace Edmund Husserl en Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica (Husserl, Edmund, Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica, 1962, México, Fondo de Cultura Económica) entre experiencia, como flujo, y vivencia, como unidades discretas de esta experiencia. Sin embargo, es necesario realizar un análisis más profundo de las posibilidades y potencialidades de esta relación en investigaciones posteriores.

innegable la importancia que este tiene en la obra de Merleau-Ponty (Alloa y Jdey, 2012; Bobant, 2019, 2020; Carbone, 2015; Delc6, 2005). A lo largo de su obra, este autor ensaya diferentes respuestas a la pregunta acerca de la ontología de la obra de arte. Según Charles Bobant (Bobant, 2019; 2020), en Merleau-Ponty hay una visión cosmofánica de la obra de arte: la obra de arte revela el mundo y tiene una visión metafísica. El distingue tres diferentes momentos en el pensamiento de Merleau-Ponty en los cuales considera a la cosmofanía de tres formas diferentes.

- En primer lugar, en los años 40's, el período de *Phénoménologie de la perception* (Merleau-Ponty, 2016) y "La doute de Cézanne" (Merleau-Ponty, 1995) que Bobant llama "Phénoménologie de l'œuvre d'art".

- En segundo lugar, la primera parte de los 50's, sobre todo a partir de las obras dedicadas al lenguaje y la expresión, momento que llama "Philosophie de l'expression".

- En tercer lugar, a fines de los 50's en *L'oeil et le spirit* (Merleau-Ponty, 1985) y *Le visible et l'invisible* (Merleau-Ponty, 1979), período que cataloga como "Philosophie de l'inspiration".

En la primera etapa, el arte revela el mundo de la percepción. En "Le doute de Cézanne" afirma con respecto a la pintura de Cézanne, que ésta "pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala" (Merleau-Ponty, 1985: 43). Por hábitos se refiere a estar habituados a vivir en medio de objetos construidos por los hombres. En esta etapa se centra principalmente en la obra de arte.

En la segunda etapa, en cambio, el foco se transfiere al artista como donador de sentido de la obra de arte. Mientras que en la primera etapa afirma que vida y obra se comunican (Merleau-Ponty, 1985: 48), en esta se concentrará en el artista en tanto un sujeto que percibe (Bobant, 2019: 342). También en esta etapa se va a preguntar qué significa crear y responde mediante la afirmación de que el artista transforma el sentido en significación (Bobant, 2019: 343). En la tercera etapa, el artista hace aparecer un mundo debido a que el artista es siempre parte de un mundo. En esa etapa, el arte es presentado como

inspiración y expiración del ser y la división entre la pintura y quien pinta, lo visto y quien ve, no es más clara, sino que es reversible⁷⁰.

En este caso, tomamos solo el primer sentido que da Merleau-Ponty, donde el arte está ligado a la búsqueda de revelar el mundo.

Vivimos sumergidos en un medio de objetos construidos por los hombres, entre utensilios, dentro de casas, en calles y ciudades, y la mayoría de las veces no los vemos más que a través de las acciones humanas de las cuales pueden haber puntos de aplicación. Nos hemos habituado a pensar que esto es así necesariamente y que es incommovible. La pintura de Cézanne pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala. (Merleau-Ponty, 1985: 43)

Esto es así incluso en el arte que busca la autonomía del arte, ya que como remarca Alloa, para Merleau-Ponty el arte nunca está clausurado al mundo (Alloa y Jdey, 2012: 19).

La operación de expresión, cuando está bien lograda, no solamente deja un sumario al lector y al mismo escritor, hace existir la significación como una cosa en el mismo corazón del texto, la hace vivir en un organismo de vocablos, la instala en el escritor o en el lector como un nuevo órgano de los sentidos, abre un nuevo campo o una nueva dimensión a nuestra experiencia. Este poder de la expresión es hartamente conocido en el arte, por ejemplo en la música. (Merleau-Ponty, 1994: 199)

Por otro lado, en lo que refiere a la danza, definirla como producción artística es difícil sobre todo en este momento, ya que la danza como campo se encuentra en un momento de desdefinición. Por esta razón, Susana Tambutti afirma que "...pensar hoy la danza implica recurrir a múltiples teorías que nos aporten un cierto arsenal de conceptos que permitan identificarla como tal, justamente porque la danza hoy no se deja encerrar bajo ningún concepto definitivo. Nunca tendremos 'la' teoría correcta para todas las formas

⁷⁰ Este asunto forma parte de una discusión más extensa que desarrolla Merleau-Ponty en *Lo visible y lo invisible* (2010) donde plantea esta reversibilidad bajo el concepto de "quiamo". Sin embargo, no lo desarrollaré en esta tesis ya que sólo me ocupo de la primera parte de la obra merleaupontyana. Para un análisis más detallado sobre esta etapa, véase Carbone, M. (2015) *The Flesh of Images. Between Painting and Cinema*, New York: Suny.

de danza, pero necesitamos ‘teorías’ para comprender aquello que no permite categorización alguna” (Tambutti, 2008: 26)⁷¹.

⁷¹ Esta des-definición es parte de un proceso histórico. Susana Tambutti en su artículo titulado “Itinerarios teóricos de la danza” (2008) presenta un “modelo progresivo fundado en el avance de la ‘autonomía’ entendida como autoconciencia” (Tambutti, 2008:13) de la danza a través de la historia. Es así que distingue cuatro momentos. El primero es “el racionalismo estético y el neoclasicismo en la danza”. Como su nombre anuncia, dos aspectos confluyen en ella. Por un lado, el racionalismo cartesiano, el cual afirma Tambutti “se manifestó en la danza bajo dos aspectos: en la concepción mecanicista del cuerpo y en la perspectiva cuantitativa proyectada sobre este arte en su conjunto” (Ibíd:15). Por otro lado, el neoclasicismo que encontró en la Academie royale de danse, fundada en 1661 por Luis XIV, su lugar de expresión. En esta época, fue fundamental la idea de “representación” en relación a la “ilustración de la palabra” (Ibíd: 16). Al mismo tiempo, se generó un vocabulario de la danza que demostraba el carácter paradójico de intentar relacionar, figurativamente, la palabra y el movimiento. El segundo momento que presenta Tambutti es el de “necesidad de expresión en la danza”. Históricamente, comienza a finales del siglo XIX y principios del XX. Sin embargo, esto no significa que la etapa anterior hubiera sido superada en ese momento, sino que los discursos de aquella persistían simultáneamente. La “representación” es reemplazada por la “expresión”. La emoción reemplaza a la razón como ideal. Se pueden reconocer en ella tres diferentes corrientes: ballet moderno, modern dance y Ausdruckstanz (danza de expresión), que resolvieron de diferentes maneras las tensiones entre la expresión y la danza como “acto de inspiración” y el neoclasicismo heredado. Sin embargo, el uso del término “moderno” que se les da a esta danza se contradice con el paradigma de la modernidad estéticas del cual Clement Greenberg es una de sus figuras más importantes. “Moderno” es entonces en ese momento de la historia de la danza usado con el sentido de: “lo reciente, lo nuevo, o para señalar la aparición de una actitud experimental” (Ibíd : 21). A fines de los años 50, aparece el tercer momento que es el de “la modernidad estética en la danza”. En este, “modernidad” refiere allí la búsqueda de la autonomía de la “forma”. En este período la danza comienza a preguntarse sobre cuál es su lenguaje propio particular y diferentes a los otros géneros artísticos. Aparece entonces el concepto de “danza pura” y se dejó de buscar que la danza traduzca historias sino que los contenidos eran formales (Ibíd:22). Es en este momento también donde se diferencia “danza moderna” de “danza contemporánea”. Por último, un cuarto momento, que para la autora es el inicio de la “poshistoria” es el de la contemporaneidad en la danza”. Esto se da a partir de las experimentaciones del Judson Dance Theatre en Nueva York en los años 60. Sus artistas critican el virtuosismo a través de la utilización de movimientos cotidianos; y más que la obra terminada, gana importancia el proceso. Es en este momento donde se produce la des-definición en la danza.

Capítulo 1: Metodología

“... hay siempre cosas que están en potencia, que uno las intuye, que están ahí, pero la cantidad de metodología... no metodología, sino de procedimientos que tuve que diseñar para laburar con los pibes y la cantidad de data que arrojaban esos procedimientos en tanto friccionaban con ellos, a mí me cambió la manera de ver la coreografía”.

Juan Onofri, comunicación personal, 21 de marzo de 2017

1. Descripción de la metodología

Las elecciones metodológicas realizadas fueron hechas en base a las necesidades de esta investigación, en ese sentido, coincido con Uwe Flick (2015: 14) en que no hay métodos buenos o malos, sino que estos son o no pertinentes a una investigación determinada. Es por eso que para definir la metodología partí de los dos problemas que indago y que planteé en la introducción. Estos son, por un lado, los conocimientos prácticos de los bailarines en relación a su situación biográfica y; por otro, cómo es la experiencia de un cuerpo danzante. Estos problemas me demandaron una metodología híbrida que combina la metodología cualitativa propia de las ciencias sociales y la que se reconstruye a partir de ciertos aportes de la filosofía fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty. Las tareas que realicé fueron las siguientes: consulta de material de archivo sobre los dos grupos, observación de obras, clases e intervenciones y entrevistas semiestructuradas en profundidad y entrevistas fenomenológicas.

1. 2. La metodología cualitativa

Para desarrollar a qué me refiero con esto, me basaré en tres perspectivas; las reflexiones de Uwe Flick (2015), los trabajos de Irene Vasilachis (2007) y las formulaciones de Adrián Scribano (2000)

Según Uwe Flick (2015, 14-15) las características que se adscriben a la metodología cualitativa son las siguientes:

1. Busca acceder a experiencias, interacciones y documentos tomando en consideración su contexto. Esto permite explicitar las condiciones que les dieron origen y a las que dan origen. Es decir, el fenómeno no se analiza aislado de su contexto sino en relación a él.
2. El investigador no formula hipótesis *a priori* sino que estas surgen del proceso de investigación.
3. Toma en cuenta el rol que asume el investigador en la investigación. En ese sentido, es importante la práctica de la reflexividad⁷². Este concepto refiere a la acción de volver a mirar la investigación y poner en evidencia las condiciones y condicionamientos con que nosotros como investigadores la influenciarnos.
4. Genera textos, palabras escritas a partir de lo recabado en el trabajo de campo. Las informaciones recabadas son organizadas textualmente, son expuestas y analizadas en un material escrito que las vuelve compartibles.

Coincidiendo con Flick, Irene Vasilachis (2007) considera a la metodología cualitativa como parte del “paradigma interpretativo”. Esta autora afirma que el objetivo de este es: “comprender el sentido de la acción social en el contexto del mundo de la vida y desde la perspectiva de los participantes” (48). Además, lo opone a los paradigmas “positivista⁷³” o “materialista-histórico⁷⁴”. Me resulta relevante que Vasilachis agrega a la consideración del contexto de emergencia de un fenómeno, la preocupación por el punto de vista de los participantes. Uno de los supuestos de este paradigma es la “doble hermenéutica”. Este concepto fue formulado por Anthony Giddens. En su libro *Las nuevas reglas del método*

⁷² Pierre Bourdieu desarrolla el concepto de “reflexividad” especialmente en dos artículos, "La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison" (1975) y "Le champ scientifique" (1976) y luego en 1984 escribe el libro *Homo academicus*. El concepto de “reflexividad” tiene como antecedente la obra de Gaston Bachelard, *La formación del espíritu científico* (2000) editada por primera vez en 1948, donde presenta los obstáculos epistemológicos a la investigación científica y propone el concepto de “vigilancia epistemológica”. Ambos conceptos, “reflexividad” y “vigilancia epistemológica”, refieren a tomar en cuenta el lugar del investigador y su influencia en aquello que investiga. Esto implica considerar al sujeto que investiga en su complejidad, como un ser atado a una historia, un lugar social y también un lugar en el mismo campo académico.

⁷³ Este paradigma en las ciencias sociales fue inaugurado por Augusto Comte a principios del siglo XIX y se basa en el modelo de las ciencias naturales. Pretende la búsqueda de la objetividad a través de la explicación de las causas de los fenómenos.

⁷⁴ Este paradigma se basa en el materialismo- histórico inaugurado por Karl Marx y Friedrich Engels en los años 1800. Según esta doctrina las condiciones materiales de producción forman la estructura de la sociedad y determinan la superestructura que son todo lo que pertenece a la cultura. Cada tiempo histórico tiene condiciones materiales propias, por eso es un materialismo histórico. El método de este paradigma es la dialéctica heredada de Hegel. Esta consiste en que a cada tesis le sigue una antítesis que se opone a ella y que luego es superada por un síntesis que incluye tanto a la tesis y la antítesis.

fenomenológico (1987: 165) afirma que, en la sociología, aunque podríamos generalizar en las ciencias sociales, dos esquemas interpretativos conviven. Por un lado, los esquemas teóricos de los investigadores. Por otro lado, los que los mismos actores les dan a sus acciones cotidianas. Para Giddens, es importante considerar la complejidad que esto adquiere ya que, para este autor,

“hay un continuo ‘desplazamiento’ de los conceptos construidos en sociología, mediante el cual se apropian de ellos los individuos para el análisis de cuya conducta fueron originalmente acuñados, y por consiguiente tienden a convertirse en rasgos integrales *de* esa conducta (modificando potencialmente, de este modo, su empleo original dentro del vocabulario técnico de la ciencia social)”. (166)

Es decir, que hay retroalimentaciones entre los significados que circulan en la academia y aquellos acuñados en la vida cotidiana. Vasilachis retoma esta idea, y agrega una tercera hermenéutica relativa a las interpretaciones previas con las que los investigadores se acercan al objeto de estudio.

“...los investigadores preinterpretan los procesos, las situaciones sociales que analizan y la identidad de los sujetos que en ella participan de acuerdo con los modelos interpretativos vigentes en discursos enraizados en las situaciones de poder, y que tienden a conservarlas” (49).

Dos cuestiones se evidencian en esta tercera hermenéutica. En primer lugar, como investigadores ya contamos con ideas preconcebidas a las que tenemos que prestar atención y tomar en cuenta para no trasladarlas a nuestras investigaciones. Por otro lado, estos prejuicios, afirma Vasilachis pueden reforzar las situaciones de poder vigentes en el mundo social.

La reflexividad, la vuelta sobre nuestras prácticas, nuestros discursos y nuestras propias biografías como investigador_s son fundamentales para evitar la invisibilización de nuestros prejuicios previos. Vasilachis agrega también la necesidad de reconocerse como investigadores en “*mismidad*” con aquello que se está conociendo. A esta actitud ética-epistemológica la llama del Sujeto Conocido, y en ella, el investigador no se considera en un lugar alejado o mejor conferido por el conocimiento científico, sino que se acerca de aquellos que investiga en la misma práctica investigativa (Vasilachis, 2007: 59).

Coincido con esta actitud epistemológica del “Sujeto Conocido”. Sin embargo, esta nos enfrenta al riesgo de que tal reconocimiento como iguales nos haga repetir o recapitular los sentidos comunes de la comunidad que pretendemos investigar y nos alejen de la posibilidad de producir conocimiento científico en las ciencias humanas.

El tercer punto de vista sobre la metodología cualitativa que tomaré en cuenta es el de Adrián Scribano. Aunque este investigador y su grupo de investigación cuentan con gran cantidad de trabajos, me centraré en un texto en particular: “Reflexiones Epistemológicas sobre la Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales” (2000), en el que cuestiona que la metodología cualitativa sea puramente inductiva. La hipótesis de Scribano es que no es posible “codificar sin teoría previa alguna” (*Ibíd*: 9). Con esto, Scribano busca complejizar la dicotomía que opone la metodología cualitativa como inductiva y la cuantitativa como deductiva⁷⁵. En este modelo, en la metodología cualitativa la teoría se construiría siempre y solamente de la empiria a las hipótesis.

1.2. La metodología fenomenológica

Al considerar a la fenomenología principalmente merleauponyana desde su metodología se ponen en evidencia dos aspectos de la disciplina, que, aunque no son contradictorios sino complementarios entre sí, se deben considerar en su especificidad. Estos son: estudiar fenomenología y realizarla (*perform it*⁷⁶). Por otro lado, aunque ambas tareas son igualmente importantes para el desarrollo de una filosofía fenomenológica, no fueron igualmente tratadas dentro del campo. El acto de *perform* una fenomenología generalmente es considerado que debe realizarse luego de manejar los conceptos fenomenológico. Esta secuencia de una después de la otra y la misma división, las separa

⁷⁵ Esta visión dicotómica surge en los inicios de la investigación cualitativa como tal en los años 60’s y 70’s, ya que, como marca Flick, anterior a estos años habían investigaciones que usaban enfoques que hoy podrían considerarse como investigación cualitativa (Flick, 2015: 21). En esta mirada, la metodología cuantitativa es considerada *a priori* positivista. En general esta mirada simplifica ambas metodologías y opone positivismo a una mirada holística. Aunque la metodología cuantitativa surgió siguiendo el modelo de las ciencias naturales, las investigaciones en ciencias sociales la han transformado. Adrián Scribano, afirma que: “no tenemos ninguna seguridad que un abordaje cualitativo no sea positivista, no hay ninguna razón epistémica que permita oponer aporéaticamente cuantitativo a cualitativo, y finalmente los conocimientos teóricos- metodológicos necesarios para hacer investigación cualitativa no son ni tan fáciles de transmitir ni muchos menos de ejecutar fácilmente”. (Scribano, 2000:1)

⁷⁶ La palabra inglesa “*perform*” implica mucho más que hacer. En castellano la podríamos traducir también como “ejecutar”, “llevar a la acción”. “*Perform*” es también el acto de actuar en un escenario, o realizar una “*performance*” puede ser desde una obra teatral a una intervención urbana o en un museo. En todos los casos, “*to perform*” implica el cuerpo en situación, el cuerpo en un espacio y tiempo determinados.

como si una y la otra no pudieran realizarse de modo conjunto. Esto forma parte de un problema que se repite en las ciencias humanas que es la división entre teoría y práctica y que, en los últimos años, los estudios sobre danza y performance han intentado poner en discusión⁷⁷.

Entre los fenomenólogos que indagaron en la fenomenología como práctica se encuentra Lester Embree, especialmente en dos obras: *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica* y en *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?* (2012). En este último texto critica las investigaciones que se abocan solo a la revisión de textos. Para él es necesario realizar más “descripciones fenomenológicas” y “análisis reflexivos” que pongan en duda las investigaciones ya realizadas.

En ese sentido afirma:

Son raras las objeciones a éste o aquel aspecto de la posición interpretada y más raras aún son las alternativas fenomenológicas propuestas a los aspectos

⁷⁷ A partir de 1970, desde el post-estructuralismo y los estudios feministas, se cuestionó principalmente el punto de vista universalista de la teoría que desconocía el lugar desde el cual se construía conocimiento. Es así que la “teoría” negaba su condición de ser históricamente construida y occidental. Por otro lado, en los últimos años esta discusión encuentra en los estudios de danza un terreno prolífero de discusión. Susan Leigh Foster coreógrafa e investigadora de la danza en un artículo titulado “Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing” (2013:19) marca que en el uso natural del lenguaje se relaciona teoría al pensar y práctica al hacer. Acción se contrapondría a reflexión. Sin embargo, lo que marca Leigh Foster es que esto no tiene por qué ser así y de hecho no fue siempre de ese modo: la teoría, para los antiguos griegos, involucraba movimiento. Además, el teorizar era una actividad comunal donde a través de la discusión se buscaba el consenso (*Ibíd*: 29).

Paul de Man, en un texto titulado “La resistencia a la teoría”, distingue entre “investigación” y “teoría”. Considera a la primera como los “métodos de comprensión” y la segunda “al conocimiento que dichos métodos nos permiten lograr”. (De Man, 2003: 624). Para él, sólo es posible una teoría en la imposibilidad de dar cuenta de todo lo que un fenómeno encierra en sí mismo.

En los últimos años, los programas de arte y las mismas prácticas artísticas fueron fuertes catalizadores de la búsqueda de una unión o de una reconsideración de la teoría y la práctica. Esta fue motivada, especialmente, por la aparición de los nuevos programas de enseñanzas de las artes, producidos principalmente a partir del proceso de Bolonia en 1999 (Evert y Peters, 2013), cuando términos como “Art as research” que había sido acuñado por Giulio Carlo Argan en 1960 comienzan a ser discutidos en relación a la pregunta de cómo realizar investigación artística en ámbitos académicos o investigación artística con status académico. Susana Tambutti, en un artículo titulado “Escena y página. Crear investigando es producir nuevas experiencias” (2019) donde analiza estos cambios y los contextualiza en la escena local, hace hincapié en la que “actitud investigativa” de la danza no es una novedad, como por ejemplo el trabajo de la bailarina Loie Fuller con la química Marie Curie y Thomas Edison. Sin embargo, estas experiencias eran consideradas como “investigación aplicada”, pero no como ciencia. En cambio, la novedad del “*investigación-artística-guiada-por-la-práctica*” es que “propone un deslizamiento desde un análisis estético hacia una noción poética del arte.” (*Ibíd*: 84) A partir del análisis de entrevistas de coreógrafos argentinos muestra cómo la forma de trabajo que se da en la práctica artística “difiere de las metodologías basadas en las ciencias sociales o en las formas estructuradas y sistemáticas propias del método científico en cuanto a sus procedimientos, hallazgos y puntos de partida. Los coreógrafos/as al hablar del comienzo de su proceso de investigación se alejan notablemente del *dictum* ‘identificación y delimitación de un problema’ y se acercan a lo que aquí estamos llamando ‘conocimiento en la acción’” (*Ibíd*: 84).

objetados, es decir, las correcciones fenomenológicas, para no hablar de las ampliaciones que profundizan las descripciones de las cosas en cuestión.
(Embree, 2012: 93-94)

Sin embargo, a pesar de la falta de estudios que se aboquen a *perform* la fenomenología, esta rama de la filosofía se ha preocupado por su método desde sus comienzos⁷⁸.

Maxine Sheets-Johnstone reflexiona sobre qué significa *to perform* una fenomenología. En un capítulo del libro *The Routledge Companion to Performance Philosophy* (2020) titulado “*Performing phenomenological methodology*”, afirma: “una metodología fenomenológica es una performance en proceso de ser creada”⁷⁹. Además, esta tiene un protocolo determinado y es realizada para una “audiencia” de colegas que deben validarla. *Perform* una fenomenología es un acto, pero se diferencia de los otros actos que realizamos en el mundo, en que es un acto de “asombro (*wonder*)”⁸⁰ sobre nuestros actos (Sheets-Johnstone, 2011: 279-295). Esto es, es un acto de revisión, de vuelta hacia nuestros actos, o, dicho de otro modo, una especie de meta-acto.

Como parte de su método, la fenomenología merleau-pontyana se vale de la “descripción fenomenológica” y del “análisis reflexivo”. Estos dos métodos en los comienzos de la fenomenología eran realizados en primera persona ya que son auto-reflexiones acerca de

⁷⁸ De hecho, en el artículo “*What is phenomenology?*” (1956), Merleau-Ponty indica que este es uno de los elementos claves de la disciplina. En ese texto, profundiza en el sentido de esta afirmación y busca encontrar qué puntos en común tienen todas las corrientes fenomenológicas, ya que, aunque podemos marcar un inicio de la fenomenología con las ideas de Edmund Husserl, en esta disciplina conviven posturas muy disímiles entre sí.

⁷⁹ Un desarrollo más extenso acerca de cómo considera la metodología fenomenológica esta autora puede ser encontrado en la sección

⁸⁰ En el capítulo “*Does philosophy begin (and end) in wonder? or what is the nature of a philosophic act?*” de *The Primacy of Movement* (2011), Sheets-Johnstone hace un recorrido por diferentes personajes de la historia que han tematizado el asombro en el conocer, entre ellos investigadores tan diferentes entre sí como Eugen Fink, quien lo hace desde un punto de vista epistemológicamente filosófico, y Leonardo Da Vinci, desde una actitud empírica. Sheets-Johnstone afirma que en nuestra vida cotidiana no es habitual esta actitud de asombro, ya que nuestros modos de vida nos hacen dejar de lado y no indagar a fondo en el asombro inicial que nos genera algo. Por otro lado, recuerdo aquello que enuncia Aristóteles en *La poética*: “... aprender algo es el mayor de los placeres no sólo para el filósofo, sino también para el resto de la humanidad, por pequeña que sea su aptitud para ello.” (Aristóteles, s/f: 15) Según el filósofo griego, indagar en algo, aprender sobre algo produce siempre un gozo. Sin embargo, en Aristóteles no está claro cómo se da la motivación para arribar a ese estado y es esto que trata de esclarecer el método fenomenológico. Merleau-Ponty también destaca este aspecto del asombro en relación al método fenomenológico cuando afirma en *Fenomenología de la percepción*: “La mejor fórmula de la reducción es, sin duda, la que diera Eugen Fink, el adjunto de Husserl, cuando hablaba de un «asombro» ante el mundo.” (Merleau-Ponty, 1994: 13)

la experiencia de un “yo”⁸¹. Sin embargo, en los últimos años, muchas investigaciones han indagado en las posibilidades de implementar el método fenomenológico o, dicho de otro modo, de la fenomenología como metodología, para indagar en experiencias de segunda persona. Esto no puede realizarse sin antes reconsiderar el método y cómo es posible adaptarlo a esta situación. De todos modos, hay que tener en cuenta que la filosofía fenomenológica no surge ajena a la empiria, sino que se ha valido de investigaciones de diferentes campos como la psicología, psiquiatría, neurociencias, e incluso algunos autores defienden una “naturalización” de la fenomenología. Hacer fenomenología de la danza es describir la experiencia vivida del danzar, de nuestros cuerpos moviéndose y siendo movidos, de nuestras kinestesis y propiocepciones. En el caso de esta investigación, la experiencia de la que parto es la experiencia de otro. Esto es, no la mía propia, sino la de los bailarines de los grupos *Km29* y el *CAD*. Sin embargo, esta experiencia, aún siendo un “tú”, es considerada en tanto que experiencia de “primera persona” para aquellos que la viven. El sujeto entrevistado es como un ser-en-el-mundo en situación no objetivable. Sin embargo, para poder realizar esto es necesaria una metodología para poder acceder a esta experiencia, teniendo en cuenta que l_s bailarín_s entrevistad_s no tienen una formación en fenomenología. Es así que la metodología pretende obtener relatos que luego puedan ser utilizados para la realización de descripciones y análisis fenomenológicos.

1. 3. Cruce de metodología cualitativa y fenomenológica

¿Cómo se combinan la metodología cualitativa y fenomenológica? Para ello, me pregunto cuáles son sus puntos en común y sus diferencias epistemológicas fundamentales:

1. Modo de acercamiento a lo empírico: Ambas proponen un modo de acercarse a lo percibido que intenta estar desprovisto de preconceptos sobre el mismo. Pero, de qué preconceptos buscan alejarse uno y otro difieren entre sí. En el caso de la metodología cualitativa, esto está ligado a salir de las representaciones que de nuestro objeto de estudio

⁸¹ Debe distinguirse aquí entre experiencia privada y experiencia en primera persona. La primera es de la dimensión de un yo como identidad y es intrasferible. En cambio, en el segundo caso, la experiencia es compartible y es la del “yo” es en tanto que sus dimensiones prepersonales y personales, utilizando los términos Merleau-Ponty. Este autor define a la dimensión prepersonal como una primera adhesión al mundo, es el cuerpo habitual, el tiempo de las funciones corporales y de la naturaleza, que tiene al nacimiento y la muerte como horizontes. En esta dimensión el yo es anónimo y previo a la situación. Por otro lado, en la “dimensión personal”, el cuerpo está en acto, esto es, abocado a sus fines prácticos. Es el cuerpo actual, en situación.

podamos tener en tanto sujetos participantes de una sociedad determinada. En cambio, en el caso de la fenomenología, consiste en no dar por sentado nuestra relación intencional con el mundo. Esto es, yo soy co-constituido por el mundo y a la vez co-constituyo el mundo. La intencionalidad⁸² motriz merleau-pontyana reconoce a su vez que el cuerpo es la primera coordinada a partir de la cual creo un mundo.

2. Relación con la teoría: Como remarca Flick, "...la investigación cualitativa no se basa en un programa teórico singular, sino que utiliza varios marcos teóricos" (Flick, 2015: 31). En cambio, en la investigación fenomenológica merleau-pontyana se hace uso de los conceptos fenomenológicos. Los conceptos desarrollados dentro del campo se vuelven una ayuda para poder describir la experiencia. Esto podría ser considerado para algunos investigadores cualitativos como un modo de tratamiento deductivo de la teoría, opuesto al ideal inductivo de la investigación cualitativa, y, cercano, entonces, al positivismo. Aunque esto es contrario al mismo proyecto de la fenomenología⁸³, autores como Sinha (1963) y Thorne⁸⁴ (1997) marcan el riesgo de caer en un "positivismo fenomenológico (*phenomenological positivism*)". Es así que los conceptos fenomenológicos no funcionan como cajas conceptuales a ser llenadas con material empírico, sino que al mismo tiempo motorizan la reflexión sobre un fenómeno y son puestos en duda por este.

3. El fenómeno y sus estructuras: Tanto uno como otro enfoque buscan aprehender fenómenos. En el caso de la metodología cualitativa, a partir de los casos particulares, se llega a enunciados generales. Sin embargo, en el caso de la fenomenología, esta busca encontrar las estructuras de la experiencia tal como se vivencian. Esto determina el tipo

⁸² La "intencionalidad motriz" es un concepto merleau-pontyano que está basado en el de "intencionalidad" que utiliza Husserl. Este concepto es fundamental para el pensamiento del filósofo alemán. Sin embargo, se pueden rastrear los orígenes de este concepto en los Escolásticos de la Edad Media. "Todo fenómeno mental incluye algo como objeto de sí mismo", es decir, que hay en el fenómeno mental algo de aquello a que se refiere, en ese sentido hay una relación necesaria entre conciencia y fenómeno. "En el juicio hay algo que es afirmado o negado, en el amor, amado, en el odio, odiado, en el deseo, deseado". Husserl llega a la intencionalidad a través de Brentano. Pero luego, se diferencia de él. Para Brentano, en la intencionalidad, el fenómeno es mental aunque tenga una referencia en el mundo. Para Husserl, en cambio, en la relación entre acto mental y fenómeno intencional, lo único mental es el acto. La fórmula que resume la intencionalidad para Husserl es: Esta puede resumirse en la fórmula "toda conciencia es conciencia de algo" (Husserl, 1949: 83). Esto plantea una relación entre el ser y el mundo de correlación de términos. Para Husserl, la conciencia humana no duplica un mundo, sino que está proyectada, dirigida hacia el mundo, aunque nunca lo posee, esto es, el acto mental se proyecta hacia el fenómeno intencional.

⁸³ Edmund Husserl desarrolla su crítica al positivismo en la obra *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* (2009)

⁸⁴ Thorne reflexiona sobre esto desde el campo de las ciencias de la salud donde la filosofía fenomenológica ha sido ampliamente considerada en sus investigaciones.

de enunciados generales a los que se busca llegar. En cuanto a la relación entre estos y los casos particulares de mi investigación, al mismo tiempo que los describo valiéndome de los conceptos fenomenológicos, los valido o no, según las informaciones que ellos me arrojan.

4. Lo empírico: En el caso de la metodología cualitativa el investigador realiza un trabajo de campo donde se acerca a un objeto de estudio. En la fenomenología merleau-pontyana, como el objeto de estudio es la experiencia, el mismo filósofo se acercaba a su experiencia vivida. La introspección del filósofo se completaba con los estudios médicos y psicológicos del momento. Por ejemplo, en *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty utiliza descripciones fenomenológicas de su propia experiencia, relatos de artistas como los de Cezanne o Proust, y estudios médicos de la época, especialmente ligados a la psicología de la Gestalt. Sin embargo, en los últimos años, se han desarrollado nuevas metodologías que han abierto nuevas formas de investigación fenomenológica. Estas son las entrevistas fenomenológicas y de explicitación y el programa denominado microfenomenología.

María Isabel Gaete (2019), marca las siguientes diferencias entre la metodología cualitativa y estos tipos fenomenología empírica de segunda persona, especialmente la microfenomenología:

1. Los métodos cualitativos se centran en “el contenido subjetivo de una experiencia dada (*subjective content of a given experience*)” (*Ibid*: 147). Este incluye “representaciones, sentidos, valores, juicios, creencias, etc. (*representations, meanings, values, judgements, beliefs, etc.*)” en un nivel psicológico. En cambio, la microfenomenología busca una descripción de la experiencia “encarnada, procedimental y concreta (*embodied, procedural, and concrete*)” (*Ibid*) Natalie Depraz resume esto en una comunicación titulada “Phenomenologie de la micro-phenomenologie” (2021) afirmando que para la microfenomenología lo que se intenta explicar no es la experiencia pura, sino una experiencia única y concreta.

2. La microfenomenología realiza un análisis en diacronía, a través del cambio de la pregunta por el *qué* de la metodología cualitativa, al *cómo*. Según Gaete, esta forma de considerar la dimensión temporal es única de la microfenomenología ya que la mayor parte de los análisis cualitativos se centran “en el contenido de la experiencia sin hacer

referencia a su temporalidad”. Focalizándose en este aspecto, la microfenomenología permite dar cuenta de la “operation de ‘agrupar’ (operation of ‘grouping’)” la experiencia en “unidades (*units*)” que precede el análisis.

3. La microfenomenología busca evitar “la actitud interpretativa del investigador (interpretative stance of the researcher)” (148). La actitud deseable para los investigadores es más bien de búsqueda de asociaciones más que de categorizaciones. Sin embargo, como marcan también Francisco Varela and Johnathan Shear (1999), la autora coincide en que no hay un “acercamiento neutral a la experiencia (neutral approach to experience)”. Es por eso que esto es una actitud investigativa.

4. El lugar que ocupa la experiencia corporal difiere en uno y otra metodología. Para poder acceder a la experiencia pre-reflexiva, la microfenomenología se pregunta por experiencias concretas y situadas que permiten la emergencia de los aspectos encarnados de la misma (149).

2. *Perform* la investigación: las tareas

La metodología está compuesta de las siguientes tareas:

2.1. Trabajo de archivo: Recopilé y analicé fuentes primarias y secundarias sobre las danzas urbanas en general, y los grupos en particular. Utilicé diversos materiales: fotos, programas de obras, artículos periodísticos sobre las obras.

2.2. Trabajo de campo:

1. Observación: Observé la totalidad de las obras de los dos grupos que investigo, una clase en Casa Joven realizada por uno de los bailarines de *Km29*, una presentación en una escuela realizada por el *CAD*.

2. Las entrevistas a los bailarines: El proyecto en el plan de tesis era entrevistar a la totalidad de los bailarines de *Km29* y el *CAD*. Sin embargo, fue imposible realizar esto ya que, con muchos de ellos fue imposible contactarme y otros no estaban interesados en que los entrevistara. Durante la pandemia Covid-19⁸⁵, pude realizar algunos encuentros

⁸⁵ A partir de marzo de 2020 en Argentina, así como en la mayor parte de los países del mundo, se impuso un confinamiento obligatorio que duró la mayor parte del año y una necesidad de distanciamiento social

por video llamada. Por las mismas características de la entrevista fenomenológica, creía que el uso de este medio perjudicaría las posibilidades de respuesta. Aunque ningún medio es neutral, en este caso, al comparar las entrevistas realizadas personalmente y a distancia, puedo afirmar que el cambio de medio no afectó el dispositivo de las mismas.

Considero que los obstáculos para poder realizar las entrevistas forman parte de un problema más amplio y que excede a esta investigación: las condiciones materiales del mundo de la vida de los bailarines. Me refiero a la flexibilización de horarios de sus jornadas laborales y la cantidad de trabajos diferentes que deben realizar para completar un salario (participar de obras, dar clases e incluso a veces, otras tareas no relacionadas con la danza). Dentro de estas jornadas, les era difícil encontrar una hora para reunirnos. Esta situación podría haberse mejorado si la investigación hubiera contado con un presupuesto especialmente destinado a retribuir económicamente, al menos a través del pago de los viáticos, a los bailarines por sus entrevistas por la ocupación de su tiempo ya que estas entrevistas requerirían un mayor esfuerzo que otro tipo de entrevistas y hubiera sido mejor contar con mayor cantidad de tiempo para hacerlas. Este presupuesto también debería haber contado con un dinero destinado a una sala de ensayo donde estas entrevistas pudieran realizarse y donde además de la conversación, los bailarines pudieran mover el cuerpo para explicar su experiencia en caso de necesitarlo. Esto también habilitaría otras exploraciones a nivel de la metodología⁸⁶. Este tipo de espacio permitiría

aún vigente para evitar la propagación del virus Corona. Durante los primeros meses de confinamiento, los bailarines se encontraban con mayor tiempo libre ya que habían perdido sus fuentes de trabajo debido que estas exigían la presencia fija. Es así, que varios de ellos aceptaron a ser entrevistados. Con la sucesión de los meses, estas condiciones cambiaron, ya que se adaptaron a las nuevas formas de clases y obras de manera virtual que les demandaban incluso más tiempo.

⁸⁶ Durante la investigación, participé unos meses de las reuniones del PRII “Entrevistas Bailadas y Diálogos Sonoros: propuestas metodológicas en formación” 2015-17 dirigido por Rafael Sánchez Aguirre y Victoria d’Hers donde conocí la metodología de “entrevistas bailadas” desarrollada por el Grupo de Estudios sobre Sociología de las Emociones de los Cuerpos del Instituto Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, dirigido por Adrián Scribano. En estas entrevistas, que comenzaron a realizar en 2013, los investigadores proponen al entrevistado una pregunta que se responde a través del movimiento. Luego, se mantiene una conversación donde se le pregunta por lo que acaba de realizar. El objeto de estudio es la expresividad, pero de lo que les permite dar cuenta este dispositivo no es de la experiencia en sí sino de las “experiencias de experiencias” (D’Hers y Mussico, 2016, s/n). Por expresividad se refieren al “*cuerpo en movimiento* como camino expresivo y generador de información sobre la realidad social” (s/n). Esto implica considerar al cuerpo como un espacio de creatividad. D’Hers y Mussico afirman: “Desde un primer momento de la investigación, partimos de una pregunta: si es cierto que los cuerpos dicen otras cosas que la palabra no dice.” Por otro lado, la danza es utilizada en esta investigación no como material de análisis en sí para los investigadores sino como punto de partida para los entrevistados quienes son los que interpretan su propio baile. Esta propuesta comparte con mi investigación el objetivo de acceder a la experiencia. En su caso, a la experiencia de la experiencia de algún fenómeno vivido por los participantes de las entrevistas y en mi caso, a la experiencia de la danza. Sin embargo, ellos la consideran en tanto que “unidades experienciación”: “La unidad de experienciación es pensada como un nodo por donde se

también el uso de video para filmar las entrevistas, ya que los bailarines muchas veces utilizan movimientos para comunicar aquello que con solo la palabra no podrían clarificar. Por otro lado, la misma tecnología que se utiliza en el trabajo de campo define implícitamente un sistema de jerarquías de los materiales que aparecen en la entrevista. Contar con la grabación de la voz y su posterior desgrabación contribuye a la verbalización del contenido, aun cuando se intente contrarrestar esta situación mediante la toma de notas de los movimientos corporales del entrevistado.

Por otro lado, es interesante considerar la relación entre el tiempo que dura una investigación y el que dura una compañía. Ambos grupo se disolvieron durante en el transcurso de mi investigación doctoral. Es así que la relación de los bailarines con aquello acerca de lo que les preguntaba atravesó un proceso de cambio. También cambió la necesidad de hablar de esa experiencia. Sobre todo en el caso de los bailarines del CAD, una vez que ya no formaban parte de la compañía se volvió más difícil poder coordinar una entrevista.

Corpus de entrevistas:

1. *Km29*: Juan Onofri (director), Marina Sarmiento (asistente de dirección), Matías Sendón (iluminador), Ramiro Cairo (músico), Nicolás Varchausky (músico), Lucas Araujo (bailarín), Jonathan Da Rosa (bailarín), Alejandro Alvarenga (bailarín), Alfonso Baron (bailarín), Pablo Kun Castro (bailarín) y Amparo González Solá (bailarina).

No me fue posible entrevista a Jonathan Carrasco (bailarín) y Daniel Leguizamón (bailarín).

2. *CAD*: Andrea Servera (bailarina), Villa Diamante (músico), Milo Moya, (bailarín y *beat bóxer*), Bruno Becqart (Chiza) (bailarín), Nelson Simonelli (Wizard) (bailarín), Jorge Salas (Cautivo) (bailarín), DJ Villa Diamante (músico).

vectoraliza la experiencia que implican las cromaticidades de las distancias y proximidades entre experiencia y expresividad. Un nodo que permite identificar y sistematizar el conjunto de superposiciones emocionales que advienen en un acto expresivo.” (Scribano, 2013). Es por eso que en esta metodología hay una mediación que es la interpretación del sujeto que vive la experiencia. Esta mediación es la que intento evitar a través del método fenomenológico en mi investigación. En cuanto a las condiciones materiales de la realización de las entrevistas, valoro sobre todo dos aspectos: el marco que le dieron a las entrevistas (las invitaciones a los entrevistados a participar, el uso de una sala de ensayo para las entrevistas, la realización de las entrevistas de manera grupal donde cada miembro tenía un rol determinado) y la forma de registro utilizada: el video. Este no fue considerado de manera neutral sino que indagaron en este medio como tal.

La formación del *CAD* fue cambiando mucho a lo largo de los años y era una compañía más grande que *Km29* por lo que es difícil realizar una lista completa de todos aquellos bailarines que la integraron a lo largo de su historia.

En estas entrevistas aparecen dos tipos diferentes de preguntas. Por un lado, las preguntas “qué” y, por otro, las preguntas “cómo”. Estas se diferencian no tanto por el pronombre interrogativo que se usa al preguntar, sino más bien por el tipo de información que demandan. El primer grupo busca, en las respuestas del entrevistado, información relativa a un referente que puede ser un lugar, una fecha, un evento. Por ejemplo, en la pregunta “¿cuándo comenzaste a bailar en *Km29*?”, el referente que se busca es una fecha. O, en “¿dónde eran los ensayos?”, este es un lugar. El referente también puede ser un evento o secuencia de eventos, como por ejemplo, “¿cómo llegaste a integrar el *CAD*?” En cambio, en el caso de las preguntas cómo, las respuestas que se buscan indagar en una experiencia en el sentido fenomenológico, esto es, se busca reponer el vínculo intencional con el mundo exterior. Se busca “asir” esta experiencia, sabiendo que nunca será posible realizar esto de manera total, habrá siempre una pérdida de experiencia o, incluso, nunca será la misma experiencia. La distinción entre una y otras preguntas no tiene que ver con el pronombre interrogativo que las introduce sino con el contenido que se buscan. Para entender mejor esta distinción, es útil el modelo funcionalista de Roman Jakobson (1963). Aunque su enfoque difiere del enfoque fenomenológico, es un modelo que tiene un valor explicativo pedagógico. Para el lingüista ruso, toda comunicación comunicativa está compuesta de seis elementos fundamentales: emisor_ (quien habla), receptor_ (a quien le habla el emisor), contexto (las coordenadas espacio temporales del encuentro, que pueden ser inmediatas como también hechos o eventos externos a l_s participantes), contacto (el vínculo entre físico o psicológico entre ellos), canal (las condiciones físicas por donde el mensaje se transmite), código (del mensaje) y mensaje (aquello que se dice). En cada situación comunicativa predomina uno de estos elementos y eso indica la función del lenguaje: emotiva (énfasis en el o la emisor_), conativa (en el o la receptor_), referencial (contexto), fática (contacto), metalingüística (código) y poética (mensaje). Volviendo a las preguntas qué y cómo. En el caso de las primeras, la función del lenguaje es referencial mientras que en las segundas es emotiva.

La creación en el dispositivo de entrevista de esos dos tipos de preguntas y respuestas, estas son las preguntas qué y las preguntas cómo, responde a la convivencia en una misma

entrevista de dos formas diferentes de la misma. Por un lado, la “entrevista cualitativa en profundidad” (Vasilachis, 2007; Scribano, 2008), propia de las ciencias sociales y, por otro, la entrevista fenomenológica. Los autores que tratan esta última, no toman en consideración a la primera dando por hecho que es posible hacer una entrevista fenomenológica pura. En todo cómo hay un qué. Toda experiencia es en situación y las preguntas qué nos brindan información sobre esta. Por otro lado, las preguntas cómo nos permiten indagar en la forma, la estructura de dicha experiencia situada. Ambos aspectos se complementan.

A continuación, detallaré los dos tipos de entrevistas que conviven en las que les realicé a los miembros de los dos grupos.

1. “Entrevista semiestructurada en profundidad”: La entrevista cualitativa es una de las metodologías cualitativas, estas buscan la interpretación de los fenómenos, sus diseños permiten una relación dialógica entre investigador y objeto de estudio. Las entrevistas cualitativas en profundidad tienen un cuestionario de preguntas, pero este se modifica en el acto de entrevistar, el investigador tiene lugar para repreguntar⁸⁷.

2. “Entrevista fenomenológica”: Esta busca acceder a la experiencia de los bailarines, coreógrafos, iluminadores y músicos de los dos grupos en relación a lo que Alfred Schutz en su obra póstuma *Las estructuras del mundo de la vida* (2001) llama sus conocimientos prácticos de la danza. Para ello, busco en las respuestas de los bailarines descripciones de aquello que hacen sin “saber”, es decir, de manera pre-reflexiva. En un trabajo posterior con estas descripciones busco generar un material escrito que permita la explicitación de los conocimientos prácticos de los bailarines. Se genera así en la investigación y, por sobre todo, en la misma escritura de textos un movimiento de explicitación de saberes que se vuelven compartibles intersubjetivamente tanto entre los que bailan como entre los que no.

Considerar la danza a partir de esta metodología implica considerarla en lo que Maxine Sheets-Johnstone llama su “presencia fenomenal” (Sheets-Johnstone, 2015: 8). Esto está relacionado con no dar aspectos del fenómeno por sentado y no tener que abordar el

⁸⁷ Esta es otra diferencia con las metodologías cuantitativas, donde se utilizan cuestionarios con opciones o espacios a ser completados y no permiten este diálogo en el acto.

fenómeno desde una postura prescriptiva. Al mismo tiempo, reconozco que no hay una danza única, sino que la danza es en plural. Distintos estilos dan lugar a distintas presencias fenomenales. Simultáneamente, y no contradictoriamente, aunque no podemos afirmar que la corporalidad de un_ bailarín_ de ballet sea la misma que de un_ de *hip hop*, es tal vez posible encontrar estructuras que se mantienen entre uno y otro.

2. La fenomenología y el trabajo de campo

Como presenté anteriormente, en mi tesis realicé un trabajo de campo fenomenológico. Esto fue posible gracias a tres líneas de investigación que fueron antecedente: las entrevistas fenomenológicas, las entrevistas de explicitación y la entrevista microfenomenológica. Aunque los tres son abordajes de primera persona a partir de la segunda persona, presentan entre sí diferencias significativas.

Las entrevistas fenomenológicas son un método aplicado en diversos campos como ser la medicina, la enfermería o hasta incluso para indagar en la experiencia de astronautas en la NASA. Muchos de estos enfoques se producen en el cruce con las neurociencias. Uno de los investigadores que más ha trabajado en el desarrollo de este método es Shaun Gallagher en la Universidad de Memphis, Estados Unidos. En el campo de la danza, en los países escandinavos, se encuentran las investigaciones de Egil Bakka y Gediminas Karoblis (2010), Dorothée Legrand y Susanne Ravn (2009) y Jing He y Susanne Ravn (2017). En ellos se pueden encontrar marcas del proyecto de naturalización de la fenomenología. Todas estas investigaciones realizan entrevistas fenomenológicas y observación etnográfica de un caso o serie de casos concretos y recortados como objetos de estudio. Egil Bakka y Gediminas Karoblis trabajan juntos en la Norwegian University of Science and Technology. Bakka investiga sobre danzas folklóricas tradicionales de los países nórdicos (Bakka, 2001, 2008) y Karoblis, sobre el vals (Karoblis, 2012) y bailes de salón (Karoblis, 2019). En un artículo titulado “Writing a Dance: Epistemology for Dance Research” (Bakka y Karoblis, 2010), se ocupan de los problemas que conlleva describir la danza y lo que los bailarines hacen, tanto para los investigadores como para los mismos ejecutantes.

Las entrevistas de explicitación o *entretiens d'explicitation* fueron creadas por Pierre Vermesch quien comenzó a utilizarlas en contextos ligados a la psicología clínica. Los

investigadores que indagan en este tipo de entrevistas forman el “Groupe de Recherche sur l’Explicitation”⁸⁸. Entre sus investigadores se encuentran psicólogos, psiquiatras, médicos, así como también fenomenólogos como Natalie Depraz. Este grupo desarrolló una técnica específica no sólo para realizar las entrevistas sino para formar investigadores capacitados para hacerlas.

A partir de las entrevistas de explicitación, Claire Petitmengin desarrolló la “microfenomenología en el área de las ciencias cognitivas (Valenzuela-Monguillansky, 2019: 123). Camila Valenzuela-Moguillansky y Alejandra Vásquez-Rosati explican las entrevistas de la microfenomenología de la siguiente manera:

...aunque llevar a cabo una entrevista fenomenológica requiere siempre estar en contact con experiencias únicas, este método de análisis permite la identificación de sus *invariantes* o regularidades dentro del grupo de experiencias. Este procedimiento permite la identificación de estructuras de un *tipo* de experiencia. Por “estructura” nos referimos a una “red de categorías descriptivas, independientes del contenido experiencial” (Delattre 1971). El análisis puede ser realizado tanto en el context de estudios de casos, donde una *estructura específica* de una experiencia es identificada y en estudios que involucran el análisis de un grupo de entrevistas- ya sea de diferentes experiencias vividas por la misma persona o de muchas experiencias vividas por diferentes personas- donde la *estructura genérica* de un tipo de experiencia es identificada. (124)

En mi caso, decido llamar “entrevistas fenomenológicas” a la metodología que realizo aunque no me inscribo completamente en ninguna de las tres corrientes sino que tomo elementos de las tres que iré precisando en el desarrollo de la metodología.

2.1. La descripción fenomenológica como punto de partida y objetivo de la entrevista

La entrevista fenomenológica nos permite acercarnos a la experiencia de otro al que intentamos guiar para que nos de información desde su “yo”, desde su primera persona. Este método se deriva del método fenomenológico de la descripción mediante el cual mediante la auto-descripción puedo acercarme a mi experiencia vivida. Este método requiere de un entrenamiento en la descripción fenomenológica para poder realizarse,

⁸⁸ Más información sobre este grupo puede ser encontrada en su sitio web: <http://grex2.com>.

entrenamiento que no tienen los bailarines entrevistados⁸⁹. Sin embargo, las entrevistas permiten que el investigador pueda realizar una descripción de una experiencia que no es suya a partir de esta información dada por otro.

En este punto, es importante clarificar a qué me refiero con “descripción fenomenológica”. La descripción aparece en la obra husserliana como una vía de acceso a “las cosas mismas” que Javier San Martín en *La estructura del método fenomenológico* (1986) precisa como “carencia de prejuicios y de presupuestos” (24) Según Maxine Sheets-Johnstone la metodología fenomenológica proporciona “una comprensión clara de las relaciones cuerpo-mundo que fundan el conocimiento del mundo.” (Sheets-Johnstone, 2011: 201)

Los elementos constitutivos para poder realizar esto son la epojé, la reducción fenomenológica y la variación eidética. Sin embargo, como marca San Martín, hay dos sentidos posibles para esto. En un primer sentido es una operación que se realiza desde la actitud natural⁹⁰. Aquí lo que interesa es una descripción eidética o estructural “dirigida

⁸⁹ En paralelo a la realización de esta investigación, realicé una serie de experiencias llamadas “Describir la danza”, en las cuales ensayaba modos de descripción de la experiencia vivida tanto con fenomenólogos. Los primeros resultados de este trabajo se pueden encontrar en el artículo: “Yo bailo, ell_s danzan. La descripción fenomenológica y la validación intersubjetiva de la experiencia de la danza” (Cohen, 2021)

⁹⁰ En principio, se puede definir la actitud natural como opuesta a la actitud trascendental. Para entender qué es la actitud resulta útil la explicación que da Luis Rabanaque: “Una actitud es entonces un comportamiento subjetivo, mas no meramente en el sentido de un acto fugaz o de una acción pasajera, sino de un modo habitual de comportamiento —rasgo subrayado por el frecuentativo latino en el que enraiza la palabra castellana— y, más precisamente, un modo de instalación y de estar instalado. En cuanto tal le es inherente además el hecho de estar referida a algo: una actitud implica un respecto-a-qué se está instalado, un frente-a-qué de la actitud.” (Rabanaque, 149) La actitud perceptiva reúne estos rasgos, pero de una manera que no puede confundirse con el modo como se ofrecen las actitudes especiales. Nuestro estar perceptivamente instalados en el mundo es una actitud habitual, sin duda, pero a diferencia de las actitudes especiales, que requieren un “aprendizaje” y remiten por lo tanto a un “comienzo”, a una “institución originaria” (Urstiftung) como dice Husserl, y que pueden ser abandonadas en forma temporaria (156) Por eso habla Husserl en Ideas I de una “tesis general” (Generalthesis) de la actitud natural Su “tema” es el mundo en su carácter de percibido y de perceptible, y esto quiere decir, el mundo mismo en su darse originario “en carne y hueso”, no una región o un recorte particular: la tesis general tiene por ello “el ‘tema general’ mundo” (Hua XXXIV, 38). Tanto la habitualización, o sea, la adquisición de nuevas actitudes, como la posibilidad de des-habitualización, o sea, el abandono de actitudes establecidas, acontecen sobre el trasfondo de la tesis general de la actitud perceptiva. Semejante tesis, empero, no lo es ciertamente en el sentido corriente del término. Si bien Husserl la describe en Ideas I como una tesis implícita, comparándola con un juicio implícito o potencial en contraste con un juicio expreso, los textos tardíos consagrados a la cuestión de la actitud natural y la reducción fenomenológica tienden a caracterizarla más bien como una “creencia” (Glauben), en un sentido que, con ciertas precauciones, evoca y remite al *belief* de David Hume. Husserl indica que “en toda creencia subyace por así decirlo implícitamente la posibilidad de la tesis en sentido propio” (Hua XXXIV, 51). En el mismo texto se refiere a otro rasgo: “la vida natural [es decir la vida dentro de la actitud natural] se mueve sobre el suelo de la tesis general, y esto quiere decir que el hombre natural está “constantemente en ‘actitud natural’ unitaria instalado [*eingestellt*] frente al mundo” (Hua XXXIV, 52). A diferencia de las actitudes parti-culares, la actitud natural en este sentido de creencia general es un singular en tanto que no admite el plural porque constituye el suelo unitario detodo plural:156

a lo concreto-fáctico” (31) donde reduzco lo fundamental y dejo lo accesorio de un fenómeno. En un segundo sentido, estos elementos se realizan en actitud trascendental. En este caso se intenta dar cuenta de la constitución del mundo⁹¹. En mi investigación me centraré solo en el primer sentido. Además, como realizo descripciones de danza, el aspecto kinético del método fenomenológico queda especialmente en evidencia⁹².

Los riesgos con los que nos encontramos al realizar una descripción fenomenológica son al menos dos. Por un lado, realizar la descripción en base a las ideas previas que tenemos de lo que hacemos cuando danzamos. Por otro lado, siempre habrá algo del orden de lo no decible de esta experiencia. Podemos pensar esto como un límite o como posibilidad, creación. En esta creación hay un segundo riesgo: los discursos metaforizantes⁹³ de la práctica. Esto, a su vez, puede llevarnos a un cierto solipsismo donde aquello que se dice sobre lo que se hace parece accesible a l_s iniciad_s en esta práctica/discurso.

Susan Kozel, quien investiga la relación cuerpo y tecnología desde un enfoque fenomenológico, reflexiona sobre el modo de acceso a la experiencia en primera persona

Husserl concibe la reflexión fenomenológica como modo de superaresta ingenuidad filosófica, y aquí entra en juego la actitud fenomenológica. Si nos centramos en el aspecto de la intención, de la dirección hacia un ámbito temático, en la actitud natural (y lo mismo se aplica a las actitudes especiales dentro de ella) la conciencia se dirige a las cosas, se dirige al mundo; dicho en primera persona: estoy “entregado al mundo” (Welthingabe) en una creencia en el mundo (Weltglauben), vivo como “hijo natural del mundo” (natürliches Weltkind) (Hua XXXIV, 11s.; Hua IX, 239,440; Hua XXXIX, 279). Al adoptar la actitud reflexiva que lleva al giro subjetivo, Descartes mantiene esta “filiación natural” con el mundo pero la hace flexionar sobre la subjetividad, razón por la cual “ve” o interpreta el nuevo ámbito temático en conformidad con los mismos pre-juicios de la orientación directa hacia el mundo de las cosas (Rabanaque, 2011:159)

⁹¹ Este sentido fue introducido por Husserl a partir de *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (Husserl, 1949). Esto se conoce como un “giro trascendental” en su obra. Sin embargo, este giro no fue seguido por la totalidad de los fenomenólogos tanto contemporáneos a Husserl como posteriores.

⁹² La utilización del método fenomenológico en estudios donde se realiza un abordaje desde la segunda persona y de su cruzamiento con otros campos como las ciencias de la salud, la psiquiatría, la psicología, arquitectura e incluso la danza, han suscitado discusiones acerca del mismo y las posibilidades y límites de su aplicación, especialmente entre Amadeus Giorgi, Max van Manen, Jonathan Smith y Dan Zahavi. Este último los recupera principalmente en dos artículos (Zahavi, 2019a y 2019b). Allí afirma que los dos primeros, aunque con diferencias, defienden la epojé, Smith la interpreta de un modo más cercano a nuestra actitud natural. Zahavi por otro lado hace una distinción entre aquellos estudios filosóficos y otros donde el objetivo es no-filosófico, que los llama de fenomenología aplicada y en los cuales la epojé no es necesaria. Al historizar la obra de Husserl, remarca que epojé y reducción son conceptos relacionados a su giro trascendental y que sólo sería necesaria en la actitud trascendental.

⁹³ En este caso nos referimos al concepto de metáfora del lenguaje natural, más adelante desarrollaremos en mayor profundidad otras posibilidades de la metáfora como creación en la verbalización que resulta útil para describir la danza.

a partir de la descripción fenomenológica. Para ella, esta consiste en el proceso reflexivo que explicita lo pre-reflexivo, esto es, la experiencia vivida, lo cual es a la vez paradójico y fundamental para el conocimiento fenomenológico. Este movimiento de lo reflexivo a lo pre-reflexivo, para esta autora, constituye un ir más allá de uno mismo para luego volver a nosotros (Ibíd: 19). Las vías para realizar este movimiento de ida y de vuelta están en el cuerpo propio, el cuerpo vivido. En su libro *Closer. Performance, Technologies, Phenomenology* (2007, 18-20) propone una serie de auto-preguntas y pasos para poder realizar para una descripción basándose en las técnicas presentadas por Varela, Thompson y Rosch (1997) que consisten en integrar los principios de filosofías orientales y prácticas de meditación. Los pasos son:

- Concentrá tu atención en este preciso momento.
- Suspendé el principal flujo de pensamiento.
- Concentrá tu atención en tu cuerpo y en lo que está experimentando.
- Presenciá lo que ves, escuchas, y tocás, cómo se siente el espacio, y la temperatura, y cómo el interior de tu cuerpo se siente en relación al exterior.
- Tomate un descanso (un momento, un día, una semana, un año).
- Describí lo que experimentaste. Tomá notas, grabá sonidos o imágenes.

Las notas iniciales pueden ser una suerte de “basurero mental.” No te preocupes por el estilo, la gramática, o la relevancia en esta etapa. Esta etapa puede suceder inmediatamente a tu inmersión en una experiencia sensorial específica, o puede suceder luego de un intervalo. La reconstrucción imaginativa y de la memoria están involucradas independientemente del lapso de tiempo entre la experiencia y la documentación de la experiencia, pero obviamente si pasa demasiado tiempo se puede oscurecer la recolección. (Kozel, 2007: 52–55)

Sin embargo, unos años más tarde, desarrolla el concepto de “fenomenologías del proceso (*process phenomenologies*)” (2015) donde complejiza aquello que había desarrollado en su libro. Allí dice:

Latente en esta descripción bastante simplista se hayan las características de la fenomenología del proceso que ahora quiero enfatizar: primero, al llevar a cabo una fenomenología modificamos continuamente nuestras prácticas y

métodos, a veces sin darnos cuenta. Segundo, creamos contenido sensorial y afectivo a través de nuestra conciencia; no describimos simplemente lo que ya existe. Tercero, este proceso es relacional en cuanto a otros cuerpos y objetos. La fenomenología, como todas las ideas filosóficas, se desarrolla a través de “limitaciones, adaptaciones e inversiones” (Whitehead 196)⁹⁴ (Kozel, 2015:6)

Forman parte del método fenomenológico tres aspectos: la *epojé*, la reducción y la variación. En tanto que realizo una investigación donde abordo los sujetos en actitud natural, el método fenomenológico adquiere determinadas características.

La *epojé*

La *epojé* consiste en “poner entre paréntesis” el mundo para poder entender mi presencia en él. Esto es, para reducir el mundo. Como afirma Merleau-Ponty en el texto “El filósofo y su sombra” (1960), una reducción completa es imposible debido a que el sujeto que la realiza es un ser-en-el-mundo atado al flujo del tiempo (Merleau-Ponty, 1994: 12-13). Es así que, aun cuando se ponga entre paréntesis mi participación en el mundo, siempre hay un vínculo con él que es imposible de pausar. Sin embargo, al mismo tiempo, como marca Bruzina, es esta imposibilidad es la que permite la reducción (Bruzina, 2001: 181). Es decir, que *epojé* y reducción, aunque no son lo mismo se siguen la una a la otra.

Natalie Depraz, agrega a estos dos gestos, un tercero: la conversión. Según esta autora, en la *epojé* hay tres gestos: la suspensión, la conversión y la variación. La primera refiere a la “puesta entre paréntesis” que es seguida por un cambio en la atención “en dirección a mi experiencia vivida atencional interna”, del “logos al tropos” (Depraz: 2005:5). El tercer gesto es la variación. A través de esta es posible encontrar los elementos inherentes a una situación. Esta operación es la que lleva a la “reducción”. Esta consideración de la atención permite un concepto de *epojé* ampliado que, considero, resulta más fructífero a los estudios sobre danza.

Alarcón Dávila afirma al respecto: “La ventaja de la atención es que es un método, pero al mismo tiempo una experiencia. Con independencia de lo que experimentamos lo hacemos siempre y cuando le prestamos atención. Especialmente interesante en su teoría es que Depraz concibe la atención-vigilancia en una relación de “antinomía dinámica”

⁹⁴ Traducción realizada por Susana Tambutti y Federico Centurión.

con la sorpresa. Esto quiere decir que no se trata de una oposición estática sino más bien de un movimiento circular entre atención-vigilancia y sorpresa⁹⁵.” (134) Este aspecto de la sorpresa es el mismo que rescataba Maxine Sheets-Johnstone como “asombro (*wonder*)”

Con respecto a la consideración que hacen de ella la microfenomenología, María Isabel Gaete marca dos maneras de comprender la *epojé*. Una es desde el punto de vista del post-positivismo que consiste en intentar que los lentes con los que miramos sean lo más claros posibles para no influir en el objeto de estudio. En cambio, la visión constructivista es considerar los lentes con los que se mira como una forma particular de capturar el objeto de estudio. La microfenomenología entiende la *epojé* de esta segunda forma⁹⁶.

Romain Bigé (2016, 2018, 2019a, 2019b) propone una visión ampliada de la *epojé* a partir de realizar una analogía entre danza y fenomenología que para él es interesante desde el punto de vista heurístico. Es así que considera a la coreografía y al movimiento, como *epojé*, esto es como ocasiones donde se pone entre paréntesis el fenómeno del mundo (Bigé, 2016). Sin embargo, aclara que esta suspensión no es descriptiva ya que los coreógrafos no buscan hacer “una suerte de fenomenología práctica aplicada al movimiento” (*Ibíd*: s/p). Aunque no hagan una fenomenología aplicada, para Bigé, la danza puede llevar a la reflexión filosófica (Bigé, 2019^a)

Bernard Waldenfelds, propone un punto de vista que encuentra puntos en común con el de Bigé. En el artículo “*Fremdes denken – Fremdes tanzen* (El pensar de lo extraño- El bailar de lo extraño)” (2015) parte de su experiencia como observador de la obra “*Sacré sacre du printemps*” de Laurent Chétouane. Waldenfelds afirma que la obra funciona para él como una *epojé* kinestésica que le permite reflexionar sobre el concepto de “lo extraño”. Esta postura es similar a la que plantea Bigé de la *epojé* coreográfica. Waldenfelds afirma:

⁹⁵ Estos conceptos le resultan más apropiados para analizar el presente viviente, concepto husserliano que para ella en el caso de la danza incluye tanto presencia como ausencia. Esta idea de la ausencia en la danza proviene de la teórica de danza Gerald Siegmund, quien realiza una investigación desde una historia cultural de la danza que releva aportes de diferentes corrientes teóricas como ser el psicoanálisis freudiano, Lacan y Žižek.

⁹⁶ Este segundo sentido de *epojé* planea similitudes con el concepto de reflexividad de Pierre Bourdieu que presenté en la primera parte de este capítulo.

La epojé kinésica, a través de la cual los bailarines se alejan del movimiento normal para centrarse en el movimiento corporal como tal, coincide con la epojé fenomenológica general que, como actitud de abstención de juicio, suspende el contexto usual de la vida y las suposiciones evidentes. (46).

En contraposición con estas visiones de la epojé, se encuentra la visión schutziana. Según Alfred Schutz, hay diferentes tipos de *epojé*. La primera es la *epojé* en la actitud natural donde aquello que se pone en suspenso es la duda del mundo.

En la actitud natural, el hombre no suspende, por cierto, sus creencias en la existencia del mundo externo y sus Objetos. Por el contrario, suspende toda duda respecto de su existencia. Lo que pone entre paréntesis es la duda en cuanto a si el mundo y sus Objetos pueden ser diferentes de cómo se le aparecen. (Schutz y Luckmann, año: 46)

Para este autor, como estructuramos el mundo en ámbitos de la realidad que son submundos con sus propios sentidos y estilos cognoscitivos. En cada ámbito de realidad hacemos una suspensión de determinadas dudas⁹⁷. En segundo, también en la actitud natural, se encuentra la *epojé* de las ciencias empíricas. Por último, mediante la *epojé* fenomenológica, haríamos una segunda *epojé* que anularía esta primera creencia en el mundo, o lo que en palabras de Merleau-Ponty se llama la “fe perceptiva (*foi perceptive*)”.

La *epojé* fenomenológica es un momento del método fenomenológico que se encuentra acompañado por la reducción y la variación eidética y/o transcendental. Para poder precisar más en las diferentes formas que esto adquiere y de qué manera son usados estos conceptos en la metodología de esta investigación resulta esclarecedor el aporte de Javier de San Martín, en un libro titulado *La estructura del método fenomenológico* (1986). Allí, él distingue dos sentidos de la vuelta a las cosas mismas que plantea Husserl como la tarea de la fenomenología: por un lado, en una actitud eidética o natural y, por otro, en la actitud transcendental. Mi investigación se centra solo en el primer sentido. En esta, siguiendo a San Martín, lo que interesa es “lo esencial de las cosas”. En esta búsqueda de lo esencial siempre tengo en cuenta de que yo soy “la fuente absoluta de mi existencia” (Merleau-Ponty, 1994: 8).

¿En qué sentido se realiza una *epojé*, reducción y variación eidética en esta investigación?

⁹⁷ Por esta razón para Schutz cuando el paso de un ámbito al otro se da siempre por medio de un salto en el sentido kierkegaardiano (*Ibid*: 43).

La particularidad que tiene este estudio es que se busca utilizar el método fenomenológico en una situación de entrevistas. Las preguntas que se realizan al entrevistado lo llevan a recordar experiencias pasadas. Sobre esta situación, Javier de San Martín, afirma que en este caso existe una doble *epojé* y reducción, una “en el presente y la otra referida al pasado recordado” (San Martín, 1986: 109). Para la microfenomenología también se produce una doble *epojé*, pero esta se compone de la evocación del entrevistado por un lado y la suspensión de los preconceptos del entrevistador, por el otro. Es decir, la doble *epojé* es realizada por dos sujetos diferentes (Gaete, 2019:2).

En las entrevistas realizadas a l_s bailarín_s encuentro que solo se puede afirmar que est_s realizan una *epojé* si se la considera en sentido amplio. A través de las preguntas, el o la entrevist_ se alejan del flujo intencional en el que se encuentran inmersos (la mesa en donde estamos sentad_s, el café servido, el ruido exterior) para recordar acontecimientos del pasado. Sin embargo, no producen una *epojé* sobre estos acontecimientos en el sentido que plantea San Martín, sino que tan solo los verbalizan. Si se parte de una concepción de ampliada de la *epojé* se podría entender que hay una *epojé* en la actitud natural en las entrevistas que realizo y que lleva sobre todo a un mayor conocimiento de sus prácticas.

2.2. Observaciones metodológicas a partir de la realización de entrevistas fenomenológicas

A continuación, expondré algunas observaciones metodológicas. Estas surgieron de la realización de la tarea concreta de realizar entrevistas a l_s bailarín_s.

1. Las preguntas en relación a la danza oscilan entre preguntas sobre la experiencia a corto y a largo plazo. Esto es, algunas refieren a sus comienzos como bailarines y otras a las experiencias cercanas en el tiempo al momento de la entrevista. Shaun Gallagher (2012) distingue entre las experiencias a corto y a largo plazo. Esta distinción resulta operativa al momento de analizar las entrevistas ya que permiten entender aquello que se dice como parte de la biografía de un sujeto que se ve afectado en sus experiencias por el mismo flujo temporal de su vida. La hipótesis de Gallagher es que la experiencia a corto plazo corresponde con una atención más focalizada. Sin embargo, esto debe constatarse porque en las entrevistas aparecen experiencias pasadas que por su relevancia biográfica son recordadas con mayor atención que otras más recientes.

Por otro lado, las experiencias como bailarín_s del *CAD* o en *Km29* forman parte de recorridos artísticos que las exceden, ya que muchos habían comenzado a bailar antes de ser parte de los dos grupos y todos continuaron haciéndolo después. Es por eso que las experiencias por las que pregunto en las entrevistas pertenecen en general a experiencias de largo plazo. Sin embargo, que no sea una experiencia reciente, no nos impide obtener información interesante en relación a sus experiencias. Para eso, es importante buscar puntos de referencia, como ser, una performance determinada o pedir un ejemplo de un relato. Estos relatos permitirán al o l_ entrevistad_ profundizar a partir de una experiencia concreta desde la cual también repreguntar a través de preguntas “cómo”.

2. ¿Cómo obtener información sobre el “cómo”? Los aportes de la microfenomenología al respecto resultan interesantes. Petitmengin (2006) desarrolla algunos de los problemas que aparecen en torno a la acción de preguntar y la forma que adquieren las respuestas en las entrevistas. En primer lugar, se encuentra el problema de la atención y la falta de atención. Las preguntas apuntan a que el bailarín o bailarina reflexione sobre cómo hace lo que hace, lo cual no es una práctica habitual. En este sentido, como entrevistadora tengo que generar de algún modo un aprendizaje de esa atención nueva hacia lo que se hace, pero también hacia el mismo acto de "prestar atención". Mi primer prejuicio respecto de esto fue que, como en la misma práctica de los bailarines se entrena la atención, durante la entrevista sería más simple para ell_s concentrarse en las experiencias y tomarse el tiempo de describir. Por otro lado, algunos bailarines, sobre todos aquellos con más trayectoria y experiencia en escribir proyectos o cartas de motivación para obtener financiamiento ya tienen un discurso sobre lo que hacen. Esto tiene dos consecuencias. Por un lado, es un punto de partida para el diálogo. Por otro lado, el discurso oculta y cristaliza la mirada sobre la experiencia efectivamente vivenciada.

No obstante, el primer paso y más importante es cómo formular las preguntas. Y esto no sólo es armar los cuestionarios sino un entrenamiento para poder repreguntar en el flujo de la conversación. Tomo un ejemplo que Gallagher extrae de un seminario- taller de formación metodológica que impartió. A un alumno que trae la pregunta “¿fue una experiencia dolorosa?”, le responde que es mejor: “¿puedes contarme en más detalle qué lo que te pasaba durante esta experiencia?” (Gallagher, 2012). Luego de leer las recomendaciones que el autor da en ese taller, llegué a la conclusión que frente a algunas preguntas de mi cuestionario no obtenía datos empíricos porque la misma pregunta estaba

mal formulada. Por ejemplo, yo realizaba la siguiente pregunta: “¿Cómo es la experiencia antes, durante y después de bailar?” El preguntar al mismo tiempo por tres momentos temporales provoca en el entrevistado tener que prestar atención a muchas variables y no poder profundizar en ninguna. Sería mejor entonces empezar preguntando: “¿Podrías describirme qué hacés antes de llegar a un ensayo?”

3. La entrevista fenomenológica pone en evidencia problemas del lenguaje que no son exclusivo de ella, sino que comparte con las descripciones fenomenológicas y a todo método reflexivo. El lenguaje es límite y posibilidad. Como marca Germán Vargas Guillén:

Todo lo que se expresa a través del análisis reflexivo tiene que remitir a un mundo de la vida vivido, compartido. Su claridad está, en buena cuenta, asociado al referente, a la posibilidad de indicar el campo de remisión. Por supuesto, no es posible avanzar en él sin el lenguaje, sin la lengua, sin sus estructuras semánticas y sintácticas; pero no se puede quedar en su establecimiento (Vargas Guillén, 2018:5).

En el caso de la danza un problema recurrente es la utilización de comparaciones y metáforas que hay que juzgar en cada caso si nos acercan o alejan del referente, sin perder de vista el sentido de comunicación que es la posibilidad del lenguaje. Por la reflexividad puedo hacer intersubjetivo “aquellas experiencias que no tengo *hic et nunc*, pero que pudiera vivir” (*Ibid*: 6).

En relación con este problema aparecen tres estrategias que considero complementarias. Por un lado, en el estudio de Susanne Ravn y Dorothé Legrand, las investigadoras logran un acceso al proceso de verbalización y conceptualización de los bailarines a partir de la participación de una de ellas como bailarina (Ravn y Legrand: 2009, 396-397). La importancia de esta práctica compartida en relación al lenguaje la comprenden de la siguiente manera:

Comprendemos que el sentido que las palabras de los otros contienen el entendimiento de su lugar en su contexto de acción (Merleau-Ponty 1945, p 208) debido a que “con lo que comunico no son ‘representaciones’ o pensamiento, sino con un sujeto hablante, con un cierto estilo de ser y con un ‘mundo’ al que dirige su objetivo” (*Ibid*. p 213).

Esta misma estrategia es la que desarrolla Carlos Belvedere en su investigación sobre el Tango y el ser Milonguero a partir de la observación participante y la construcción de biografías en su artículo “Why I cannot dance the Tango: Reflections of an incompetent member of the ‘milongas porteñas’” (2016).

La segunda estrategia utilizada por Ravn y Legrand fue que los bailarines lean las transcripciones de sus entrevistas y puedan aclarar los términos utilizados. En esta investigación no fue posible realizar este trabajo con los bailarines, pero considero que será interesante realizarlo en futuras investigaciones⁹⁸.

Así como la experiencia de la danza en una compañía es un punto en un proceso más largo en el tiempo, el uso del lenguaje, las habilidades y competencias lingüísticas de los bailarines no son iguales entre sí. Respecto a esto debe aclararse que lo que interesa aquí en su uso del lenguaje no es un uso más correcto en el sentido del “buen uso de la lengua y la gramática castellana”, sino en torno a los “estilos” del habla. Entre aquellos que fueron formados en instituciones formales de danza⁹⁹ al preguntarles sobre sus prácticas, ya atravesaron por su formación, procesos de verbalización de la misma. Como entrevistador_ se debe estar atent_ a las cristalizaciones verbales de la práctica que a veces producen estos procesos.

4. El investigador no puede ser considerado como un medio. Esto que se podría decir para todas las ciencias, en este método tiene un sentido particular. Las respuestas informan empíricamente pero el investigador es una especie de traductor fenomenológico.

Para Shear y Varela (1999:10) más que un medio es un mediador que como un *coach* o una partera va buscando índices (más o menos explícitos). Es entonces el análisis fenomenológico una tarea del investigador, pero, ¿se puede hacer descripción sin “querer” hacerlo? Pareciera, en base a ejemplos de descripciones que fueron escritas como textos

⁹⁸ En relación al lenguaje, otro asunto que resulta importante abordar en futuras investigaciones es el problema que aparece al verbalizar la danza es la “metaforización”. Paul Ricouer en su obra *La metáfora viva* (1980) afirma revaloriza el aspecto creativo de la metáfora. En su estructura lingüística que se puede simplificar como “esto es esta otra cosa”, el “es” significa a las a la vez ‘no es’ y ‘es como’”. a la verbalización de la danza.

⁹⁹ En los últimos años, estas instituciones han cambiado sus planes de estudio. Antes tenían una formación basada sobre todo en el aprendizaje de técnicas corporales. Ahora cada vez dan más lugar a la reflexión teoría e historia de la danza. Esta tendencia ascendente tiene al menos dos consecuencias, por un lado, una mayor comprensión del campo de la danza por parte de los bailarines y coreógraf_s, que se traduce en producción obras que tienen en cuenta el contexto y su lugar en la historia. Por otro, la construcción de los mismos de un discurso más acabado sobre su propia práctica.

literarios (el tan usado Proust, por ejemplo) que dan algunos textos fenomenológicos, que esto sería posible. Empero, en mis entrevistas no encuentro fragmentos que no requieran reconstrucción de los conceptos fenomenológicos. El tiempo de la conversación produce otro tipo de discursos.

Por otro lado, sobre todo en las entrevistas a bailarines es muy importante el uso del cuerpo y sobre todo las manos acompañando a las palabras. ¿Cuál es la mejor forma de recabar esta información? Pareciera que la filmación podría funcionar como registro, pero al mismo tiempo la cámara no logra recabar lo mismo que la presencia. Por ejemplo, el tono muscular no es completamente captado en la filmación. Es por esto que tal vez, la toma de notas mientras se entrevista pueda ser una mejor solución.

5. En el o la investigador_ se pone en juego la empatía kinestésica. La combinación de estos dos conceptos fue acuñada por el crítico de danza John Martin en los años 30's, en relación a la co-experiencia de los espectadores de una obra de danza. En este término se usen dos conceptos, cada uno con sus problemas y diferentes perspectivas.

En primer lugar, el concepto de “empatía” tiene una larga historia dentro de la fenomenología, psicología y neurociencias. La relación entre las tres disciplinas ha sido constante. Uno de los autores que es considerado clave en la historia de este concepto es Thomas Lipps. Sus aportes fueron retomados tanto por fenomenólogos como Edmund Husserl, quien se ocupa de este tema sobre todo en la *Quinta Meditación Cartesiana* (1996) y en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica: libro segundo investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* (2005) o Edith Stein cuyo texto más importante es *El problema de la empatía* donde Edith Stein (2004), así como por críticos de danza como John Martin. La palabra que Lipps utiliza para nombrar la “empatía” es *Einfühlung*. Este término reenfuerza la diferenciación del concepto de “empatía” del de “simpatía. En alemán, ambos términos provienen de raíces diferentes. Por un lado, “simpatía (*Sympathie*)” proviene del griego “*pathos*” y, por otro lado, “empatía (*Einfühlung*)” se forma a partir de “in” + “*Fühlun*” que puede ser tanto sentir como contacto, y que Mónica Alarcón Dávila traduce como “sentir-adentro” (Alarcón Dávila, 2019:140). Además, esta autora rescata que en el término en alemán esta relación puede ser tanto con personas como con objetos o situaciones y la traducción a “empatía” dejaría de lado esta posibilidad (*Ibid*). En el mismo sentido, en la segunda traducción al

español de *Meditaciones cartesianas* (Husserl, 1996), José Gaos, decide traducir “*Einfühlung*” por “endopatía” (Husserl, 1996: 7) subrayando la diferencia de sentido entre “empatía” y “*Einfühlung*” y las especificidades del uso husserliano.

En cuanto a “*Einfühlung*”, para que este fenómeno se produzca debe haber una relación intersubjetiva donde los dos términos mantengan una relativa independencia. Si me fundo completamente en el o l_ otr_ la relación es de simpatía. Es, precisamente esto lo que Edith Stein critica a Lipps afirmando que en su perspectiva la distinción entre el o l_ un_ y el o l_ otr_ no es clara, ya que siguiendo su modelo las vivencias más y del o la otr_ serían indistintas, y esto sería imposible ya que tenemos dos cuerpos diferentes (Stein, 2004: 32-33)¹⁰⁰.

Dentro de las teorías de empatía siguiendo la clasificación realizada por Edith Stein y seguida por Mónica Alarcón Dávila en el artículo “Empatía kinestésica: un diálogo entre fenomenología, danza y neurobiología” (2019) donde indaga en las posibilidades que otorga este concepto a los estudios sobre el cuerpo y la danza, se encuentran dos sentidos del concepto. Por un lado, como “*Theory-Theory*” que es la vertiente que la considera como *Mind Reading*, es decir, como una posibilidad mental y; por otro lado, como “teoría de la simulación”, que tiene que ver con la posibilidad de recrear estados internos a partir o en relación a nuestros estados conocidos¹⁰¹ (Alarcón Dávila: 2019: 135). En cuanto al segundo sentido, Merleau-Ponty establece en *Fenomenología de la percepción* (1994) que este está relacionado con el poder recrear, imaginar al o l_ otr_ y es posible en tanto que tengo un cuerpo ya que se hace presente como una capacidad corporal. Coincide en esto con Edith Stein quien afirma que esta corporalidad es la base para la constitución del individuo ajeno que es fundamental para la empatía (Stein, 2004: 106). Sin embargo, no es sólo esto que cuenta. Como afirma Mónica Alarcón Dávila:

A pesar de que la empatía tiene una dimensión corporal, en cuanto el cuerpo es concebido como cuerpo animado y expresivo, esta puede ser modulada por

¹⁰⁰ Max Scheler también hace una crítica de Lipps. Sin embargo, como su concepto se basa en la simpatía (Sympathie o Mitgefühl), no lo tomaré en cuenta en este desarrollo. Para un análisis sobre las relaciones entre Stein y Scheler, véase Muñoz Pérez, E. (2017) “El concepto de empatía (Einfühlung) en Max Scheler y Edith Stein. Sus alcances religiosos y políticos.” en *Veritas*, núm. 38, pp. 77-95. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/2911/291153712004/html/> . Fecha de última consulta: 16 de agosto de 2021.

¹⁰¹ Se podría simplificar también basándose en Merleau-Ponty diciendo que todo estado interno es corporal y toda empatía sería kinestésica.

reflexiones racionales o morales. La empatía frente a otra persona depende también de qué tanto se conoce de la persona y de la situación en la que esta se encuentra.” (Alarcón Dávila, 2019: 146)

Al mismo tiempo, en la empatía no es un cuerpo sino un cuerpo en movimiento lo que debemos tener en cuenta. Así es como el concepto de “empatía kinestésica” nos permite tomar en cuenta esto. Por “kinestesias” me refiero a la “información subjetiva de mi propio movimiento (sentimientos kinestésicos)” que tengo” (*Ibíd*: 149).

Al referirse a “empatía kinestésica”, se puede hacerlo en dos sentidos. Por un lado, en cuanto a lo que es percibido en la comunicación no verbal. Por otro lado, en aquello que resuena del o l_ otr_ en nosotr_s mism_s. Con respecto a este último aspecto, se pueden citar en el campo de las neurociencias los estudios en relación a las neuronas espejo. Estos corroboraron que cuando se ve a un_ otr_ en movimiento, nustr_s neuronas tienen actividad cerebral como si nosotr_s estuviéramos realizando (Gallesse en Alarcón Dávila, 2019: 146) Sin embargo, este descubrimiento no nos aporta mucha información acerca de qué tipo de información se obtiene en esta actividad cerebral. Por otro lado, como podemos constatar por la experiencia, no por ver muchos ballets podremos realizar una buena *pirouette*. Es decir, ¿cuánto de nuestros conocimientos prácticos corporales son transformados por nuestra empatía kinestésica y de qué forma? En un sentido parecido, Merleau-Ponty afirma: “... me procuro una pseudo-presencia de Pedro a base de desencadenar la ‘conducta de Pedro’” (Merleau-Ponty, 1994:198). En este pasaje, al menos dos cuestiones no quedan claras. En primer lugar, a qué se refiere el autor por “pseudo-presencia”, esto es, cómo se hace presente la conducta de Pedro¹⁰². Por otro lado, a qué se refiere por “desencadenar”.

Otros estudios han ido por otro camino y han estudiado cuánto de nuestra maestría corporal transforma nuestra percepción del o l_ otr_. Entre ellos, el proyecto *Watching Dance: Kinesthetic Empathy* dirigido por Dee Reynolds. Este estudio toma en consideración las neuronas espejo que fueron descubiertas en los años 90’s y que son neuronas que se activan al observar un movimiento y que reflejan el movimiento del otro.

¹⁰² En el artículo “Telepatía corporal. Notas sobre forma, cuerpo y espíritu” (Cohen, 2019) abordo este problema a partir del cuento “La carta robada” de Edgar Allan Poe, donde uno de los personajes cuenta que un niño era muy bueno jugando a un juego ya que podía saber si su adversario era inteligente o idiota. Para poder hacer esto, intentaba posicionar su rostro como el de aquel o aquell_ que intentaba batir y según los pensamientos que surgían podía adivinar su naturaleza.

En este caso observaron que en los bailarines de ballet o de capoeira cuando veían movimientos que ellos realizaban, los estímulos cerebrales eran mayores (Alarcón Dávila, 2019: 143). Un ejemplo es una investigación dirigida por Julia Christensen (2021) desde el campo de la psicología experimental y las neurociencias, pero en diálogo con la fenomenología. Ella conduce experimentaciones donde compara la posibilidad de leer expresiones que tienen tanto bailarines como no bailarines y como esta aumenta o disminuye en relación al entrenamiento corporal que poseen, corroborando una mayor precisión en los bailarines¹⁰³. Sus experimentaciones se basan en el reconocimiento expresivo en obras de danza. Es por esto que debería investigarse los alcances a otros ámbitos de sentido. Sin embargo, es interesante que demostraría que la empatía podría ser entrenable a partir de entrenamiento corporal¹⁰⁴.

En el campo de los estudios de danza, Hubert Godard ha investigado la empatía kinestésica en la danza. Para él, anterior a la empatía es el contagio gravitacional. Esto es, hay un premovimiento que incluye “dejar entrar a la persona en mí” (Godard, 2005) Marito Olsson-Forsberg analiza esto en relación al tango. Siguiendo a Godard, afirma que son los microgestos los que “transmiten la sensación y las emociones” y no los “grandes desplazamientos o figuras” (Olsson-Forsberg, 2013: s/n) A partir de esto se da una integración háptica que es seguir al o l_ otr_ pero no es fusionarse. A partir del análisis de diferentes relaciones intersubjetivas en parejas de tango llega a la conclusión de que tres elementos son necesarios para el aprendizaje háptico: (1) “la forma”, que par él es el “qué, la actitud, el paso, la figura”; (2) el “fondo”: el “trabajo de la postura y de la percepción kinestésica” y; (3) el “ritmo”: la “sintaxis de los intercambios” (*Ibíd*: s/n).

Por otro lado, Christine Leroy en su libro *Phénoménologie de la danse. De la chair à l'étiq*ue (2021). Allí, reflexiona acerca de la empatía kinestésica que genera la danza en los espectadores. Retomando el concepto de carne¹⁰⁵ de Merleau-Ponty, afirma: “la intersubjetividad kinestésica se da en una subjetivación entrelazada en un doble sentido:

¹⁰³ Se basa en los estudios de Emily Crossm quien investiga sobre el aprendizaje de movimientos y Beatriz Calvo-Merino, quien lo hace en torno a la adquisición de habilidades motoras de los bailarines.

¹⁰⁴ Cuando me refiero a corporal me refiero al cuerpo en el sentido de “cuerpo propio”, ya que no es sólo el cuerpo físico el que se entrena en la danza. Se puede argumentar que tampoco es así en otras prácticas como los deportes o el atletismo. Sin embargo, en la danza, el carácter estético que expliqué en la introducción resalta este aspecto.

¹⁰⁵ El concepto “carne” lo desarrolla Merleau-Ponty en la última etapa de su pensamiento y reemplaza al de “cuerpo propio”. La diferencia con aquel primer concepto de cuerpo es que el de carne le permite pensar una mayor apertura al mundo y una relación quiásmica entre ellos.

en un mismo momento, dos subjetividades carnales se co-constituyen por la ocasión del fenómeno de la empatía kinestésica” (*Ibid*, 53). En la forma en la que se da este entrelazamiento hay para la autora una dimensión ética a la que debe prestarse especial atención. En este sentido, para ella, es fundamental la noción de *care* (cuidado) que toma de Maurice Hamington. Esta está compuesta de *handling* (los gestos de cuidado) y un *holding* (el portar que relaciona con la visión de la empatía kinestésica de Hubert Godard). Para Leroy, se da una relación de portación entre el intérprete y el espectador en la escena por la cual el espectador hace ek-sistir al intérprete (93), ya que la “ek-sistencia es el movimiento performativo por el cual uno aviene ser” (145). Al mismo tiempo, el espectador se hace consciente de los límites de su cuerpo y de un despertar kinestésico (167-168) Es así que el dispositivo espectacular, por medio de empatía kinestésica hace posible tanto el *care* como el cuidado del *self* (un_ mism_).

En la empatía kinestésica de la entrevista, la empatía es suscitada por el lenguaje, no es gravitatoria como lo es en la danza para Godard o al menos no lo es en principio. La situación inicial es: dos personas sentadas una frente a la otra. Sin embargo, a medida que transcurre la entrevista, las palabras son evocaciones de movimientos y l_s entrevistad_s utilizan muchas veces las manos o movimientos del torso para explicar aquello que dicen. Por otro lado, hay una situación posterior al acto de la entrevista que es la escucha o lectura en solitario. Cuando hago esto, me encuentro muchas veces copiando las manos que recuerdo o moviendo un poco el cuerpo probando partes de lo que las descripciones de movimientos señalan. Cuando hago esto, lo hago como en un ensayo de piso, donde el movimiento no es completo, sino una especie de esbozo, de croquis que nos da una idea de la totalidad, de aquello que falta. El movimiento en sí que realizo es una “pseudo presencia” del movimiento total, pero que me da la información kinestésica necesaria para entender un poco más su “cómo”, su manera, de dónde viene y hacia dónde va. Esto me lleva a decir que en el caso del o l_ investigador_ que realiza una entrevista fenomenológica, son relevantes sus propios conocimientos prácticos sobre la danza. Con esto me refiero a sus aptitudes kinestésicas que determinarán aquello que es posible imaginar corporalmente de las palabras del entrevistado y que se traducirá en un modo de repreguntar buscando la precisión de las experiencias y en el posterior análisis de las respuestas. Además, basándome en los estudios de Christensen y Dee aparece la posibilidad de entrenar y desarrollar esta escucha. Dicho aprendizaje pareciera no ser necesariamente realizable solo de un modo directo, esto es, mediante un mayor

conocimiento en cómo hacer entrevistas, sino que en la adquisición de una mayor disposición corporal mediante la danza. Sin embargo, serán necesarias futuras investigaciones para desarrollar este aspecto.

Por otro lado, como afirma Edith Stein, la empatía es corporal pero también incluye aquello que conozco sobre las compañías y eso influye el conocimiento del o l_ nuev_ otr_ que entrevisto. Esto puede ser enriquecedor, así como también puede llevar a prolongar prejuicios sobre las prácticas.

Por último, la cuestión de la empatía lleva también a considerar cuestiones más operativas de la práctica de entrevistar. La entrevista es un encuentro con otro, donde hay un entrevistador que busca un fin específico¹⁰⁶. Es por eso que yo encontré importante explicar qué es lo que interesa de la entrevista, ya que no estamos buscando una respuesta rápida y tampoco hay respuesta correcta, por lo cual la misma situación constituye un acto de detenerse, dudar e ir y venir con las palabras.

6. Las condiciones materiales de poder hacer una entrevista no pueden desmerecerse. Con esto me refiero a las condiciones económicas y sociales del mundo de la vida que forman el telón de fondo de ese encuentro con los bailarines. En mi caso, realicé las entrevistas entre 2017 y 2018, cuando una de las compañías se había disuelto y la otra estaba en su último año. A este momento crítico se sumó la crisis económica y con ella la flexibilización laboral de los bailarines con sus horarios cambiantes que dificultaba el cumplir con un día de cita. Esto se tradujo no sólo en cancelaciones sino también en entrevistas en condiciones extrañas. Por ejemplo, un bailarín que trabajaba para la empresa Glovo, haciendo repartos con su bicicleta, suspendió durante una hora las notificaciones de su aplicación para que lo entrevisté en un bar un día de lluvia.

7. ¿Cuándo se “satura” una muestra de entrevistas fenomenológicas”? En este caso, entrevisté a todos los bailarines que pude.

8. La metodología no concluye cuando finaliza la entrevista. Para Freose y Gallagher (2010 en He y Ravn 2017) las entrevistas aportan “datos empíricos de casos reales que

¹⁰⁶ Høffding (2018) quien indaga en la experiencia de los músicos de un grupo de cuerdas danés a través de entrevistas y observación participante desde un marco teórico fenomenológico hace especial hincapié en el aspecto teleológico de este encuentro (Høffding, 2018:17).

presentan variaciones de hecho que puede ser usadas en análisis fenomenológico, a través de la variación eidética ver los puntos estructurales.”

Luego viene el trabajo de análisis de las respuestas. Esto sería realizar lo que Embree llama “informe fenomenológico”, los cuales serán descriptivos. Estos a su vez, se abocarán a tematizar diferentes asuntos. Es por esto que hay un primer movimiento que es lograr una visión de la totalidad de las entrevistas para encontrar los puntos de unión. Como estrategia de orden, tomo el consejo de Shaun Gallagher de un primer ordenamiento en diferentes “categorías”.

Luego, a partir de estas categorías se deben buscar aquellos elementos estructurales que se desprenden de lo expresado en lenguaje natural por los entrevistados. Para hacer esto se debe revisar aquello que se ha expresado a partir de los conceptos fenomenológicos.

Un ejemplo de esto constituye la investigación de Carlos Beldevere (2015) sobre el tango donde analiza los prejuicios que se tienen en torno a la práctica. Uno de ellos es que la “expresión es una experiencia intersubjetiva regulada por el régimen de la intencionalidad”. Ninguno de los bailarines con los que conversó utilizó los términos “experiencia intersubjetiva” o “intencionalidad” pero a partir de sus descripciones, Beldevere lo traduce en esta terminología fenomenológica que le permite describir más profundamente aquello que ocurre en la danza.

3. Conclusiones y reflexión sobre la práctica realizada

En este capítulo intenté dar cuenta de las decisiones metodológicas tomadas y justificar la utilización de una metodología híbrida que combina la metodología cualitativa propia de las ciencias sociales y la metodología fenomenológica.

A partir de la reflexión sobre cómo se logra acceder a la experiencia de otr_ y los diferentes caminos recorridos por los fenomenólogos, queda claro que no hay una sola manera de realizarlo. Por las preguntas que me hago en mi investigación en este caso elijo realizar entrevistas fenomenológicas, pero estas son una metodología en el sentido de una herramienta, un procedimiento a seguir y no el método en sí. El método excede la situación entrevista. Elegir hacer entrevistas es ponerse al descubierto, como dice Juan Onofri en el epígrafe, descubrir procedimientos para llegar a otr_ y que lo que est_s

bailarines nos digan “friccione” aquello que creemos saber acerca de la danza, ya que el rol del o l_ investigador_ es visibilizado y tomado como punto clave del análisis.

Cabe aclarar que muchas de las decisiones metodológicas se vieron condicionadas por lo que Husserl llama “el mundo de la vida (*Lebenswelt*)” o que también en una clave un poco más marxista podríamos catalogar como “condiciones materiales de producción”. “El tiempo es dinero” y fue difícil conseguir que los bailarines tuvieran el tiempo para una entrevista en medio de una rutina de ensayos y trabajos precarios. Por otro lado, los espacios donde se podían realizar las entrevistas no eran los adecuados para esta propuesta de suspensión de la atención ¿Se puede hacer una entrevista de danza en un bar?

Por último, un aspecto a considerar es qué transformación produce la entrevista en el entrevistado. Esto se relaciona con lo que plantea Kozel en su texto sobre las fenomenologías del proceso. La experiencia de la danza de los bailarines está sujeta al flujo del tiempo y aquello que acontece en ese flujo nutre, cambia, tuerce la práctica.

PARTE I: SITUACION

Capítulo 2: El concepto de situación en Alfred Schutz y Maurice Merleau-Ponty

1. Introducción

La experiencia de danzar de los bailarines de las compañías *Km29* y *Combinado Argentino de Danza* está configurada por las situaciones tanto autobiográficas como históricas en las que ellos se encuentran. En esta primera parte de la tesis ahondaré en esto, retomando el concepto de “situación” principalmente desde dos perspectivas: la de Alfred Schutz y la de Maurice Merleau-Ponty. Para Schutz, la situación se relaciona con un sujeto actuando en el mundo de la vida, pero este sujeto es cuerpo en el mundo y es allí donde el abordaje merleau-pontyano completa el schutziano.

2. La situación biográfica e histórica en Alfred Schutz

“No es ofensivo ser villero, es un acontecimiento, un hecho”

Julio Arrieta en film *Estrellas*

Alfred Schutz nació en Viena en 1899. Estudió sociología y en 1932 viajó a Friburgo para estudiar fenomenología con Edmund Husserl. En 1939, cuando las tropas alemanas invadieron Viena, emigró a Estados Unidos. Allí, continuó con su proyecto, que puede resumirse como “una sociología fenomenológica o fenomenología sociológica o “una sociología interpretativa (weberiana) basada en la filosofía fenomenológica (husserliana)” debido a que su enfoque sociológico estaba fuertemente influido por las ideas de Max Weber¹⁰⁷ (Gros, 2017). Sin embargo, también fue influenciado por el pragmatismo, especialmente por William James¹⁰⁸, cuya obra *Principles of Psychology*

¹⁰⁷ Max Weber es considerado uno de los fundadores de la sociología. Para situarlo históricamente, escribió su obra más relevante para esta disciplina, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (2012), entre 1904 y 1905. Schutz retoma, reflexiona sobre y critica ciertos cuestiones método weberiano la comprensión explicativa (*erklärendes Verstehen*) o sociología interpretativa (*verstehende Soziologie*). Para un análisis más profundo de la relación entre Schutz y Weber se puede consultar Eberle, 2019 y Schutz, 1976.

¹⁰⁸ William James fue un psicólogo estadounidense que es considerado uno de los fundadores del pragmatismo. Desarrolla su obra entre 1860 y 1907. Sus ideas de “paramount reality” como mundo percibido sensiblemente que es real en relación a la posibilidad de actuar y la vida afectiva; y de “subuniverses” como diferentes mundos de sentidos en los que la realidad se organiza, influyen los conceptos de “mundo de la vida” y “ámbitos de sentido” respectivamente. (Schutz y Luckmann, 1973:21).

(1890) es mencionada en reiteradas ocasiones en sus últimos escritos. Uno de los conceptos husserlianos que Schutz retoma y profundiza es el de “mundo de la vida” o *Lebenswelt*¹⁰⁹. Este está relacionado con aquello que ya está ahí cuando nosotros aparecemos en el mundo. El mundo de la vida es pre-dado y esto implica también, como marca Daniel Herrera Respreo (2010:257) que es el “medio” en el cual nuestra vida es realizable y al mismo tiempo el medio en el que “nuestras actividades, deseos, valoraciones y estimaciones, la elaboración de proyectos o las propuestas de tareas” adquieren un sentido para nosotros en la experiencia.

La visión schutziana del mundo de la vida reforzará su aspecto práctico y social. Para Schutz, en el mundo de la vida estamos en “actitud natural¹¹⁰”, orientados a fines prácticos y es su imposibilidad de cumplimiento lo que nos enfrenta a situaciones problemáticas. Por otro lado, este mundo no existe solo para mí sino para la “comunidad de los hombres”, esto es, es intersubjetivo y social.

En la actitud natural damos por hecho (*taken for granted*) lo siguiente:

a) La existencia corpórea de otros hombres; b) que esos cuerpos están dotados de conciencias similares a la mía; c) que las cosas del mundo externo incluidas en mi ambiente y en los de mis semejantes son las mismas para nosotros y tienen fundamentalmente el mismo sentido; d) que puedo entrar en relaciones y acciones recíprocas con mis semejantes; e) que puedo hacerme entender por ellos (lo cual se desprende de los supuestos anteriores); f) que un mundo social y estratificado está dado históricamente de antemano como marco de referencia para mí y mis semejantes, de una manera, en verdad, tan presupuesta como el ‘mundo natural’; g) que, por lo tanto, la situación en la que me encuentro es solo en pequeña medida creada exclusivamente por mí. (Schutz y Luckmann, 2001:27).

Schutz indagará en cuáles son las estructuras de este mundo de la vida y cómo son vividas.

¹⁰⁹ Este concepto fue acuñado por Edmund Husserl en 1936 en su obra *La crisis de las ciencias europeas y la filosofía trascendental*. (2008) Allí afirma: “El mundo es para nosotros, los despiertos, los sujetos siempre de algún modo prácticamente interesados, pre-dado como horizonte no una vez accidentalmente sino siempre y necesariamente como campo universal de toda práctica efectiva y posible. Vivir es permanentemente vivir-en-la-certeza-de-mundo.” (Husserl, 2008: 184)

¹¹⁰ Esta actitud se opone a la actitud filosófica que pone entre paréntesis la relación primaria con el mundo.

Para Schutz, el curso de mi vida, que se extiende desde mi nacimiento hasta mi muerte¹¹¹, es un flujo de experiencias¹¹². Estas son siempre vividas en y parte de una situación biográfica e histórica. La situación es parte de mi experiencia del mundo, pero no es sólo mía ya que es co-creada intersubjetivamente debido a la experiencia originaria es en correlación con el mundo y ese mundo es con otros. En Schutz, intersubjetivo significa también social. A su vez, cada experiencia vivida es sedimentada y pasa a formar parte de mi acervo de conocimiento (*stock of knowledge*) a través de un proceso de tipificación. Estos procesos, sedimentación y tipificación, se dan estructurados en ámbitos de realidad (*provinces*), es decir, divisiones de sentido del mundo social, cada una con su estilo particular de vivencias¹¹³.

¹¹¹ Hay un tiempo que empezó antes de mí y seguirá ahí cuando yo no esté, es el tiempo del mundo que me trasciende y es irreversible. Estoy lanzado al flujo del tiempo. Esto es relevante en relación a los fines prácticos ya que rige el principio de “primero lo más importante” (*first things first*). Esto es, no sólo hay cosas sobre las cuales debo actuar primero, sino que hay cosas que son antes que otras y es por eso que experimentamos fenómenos como por ejemplo la espera: un bebé no puede nacer antes de los, aproximadamente, nueve meses.

¹¹² El concepto de experiencia será desarrollado más adelante.

¹¹³ Cada uno de estos conceptos merece un mayor desarrollo y volveré sobre estos ellos en varios momentos a lo largo de la tesis.

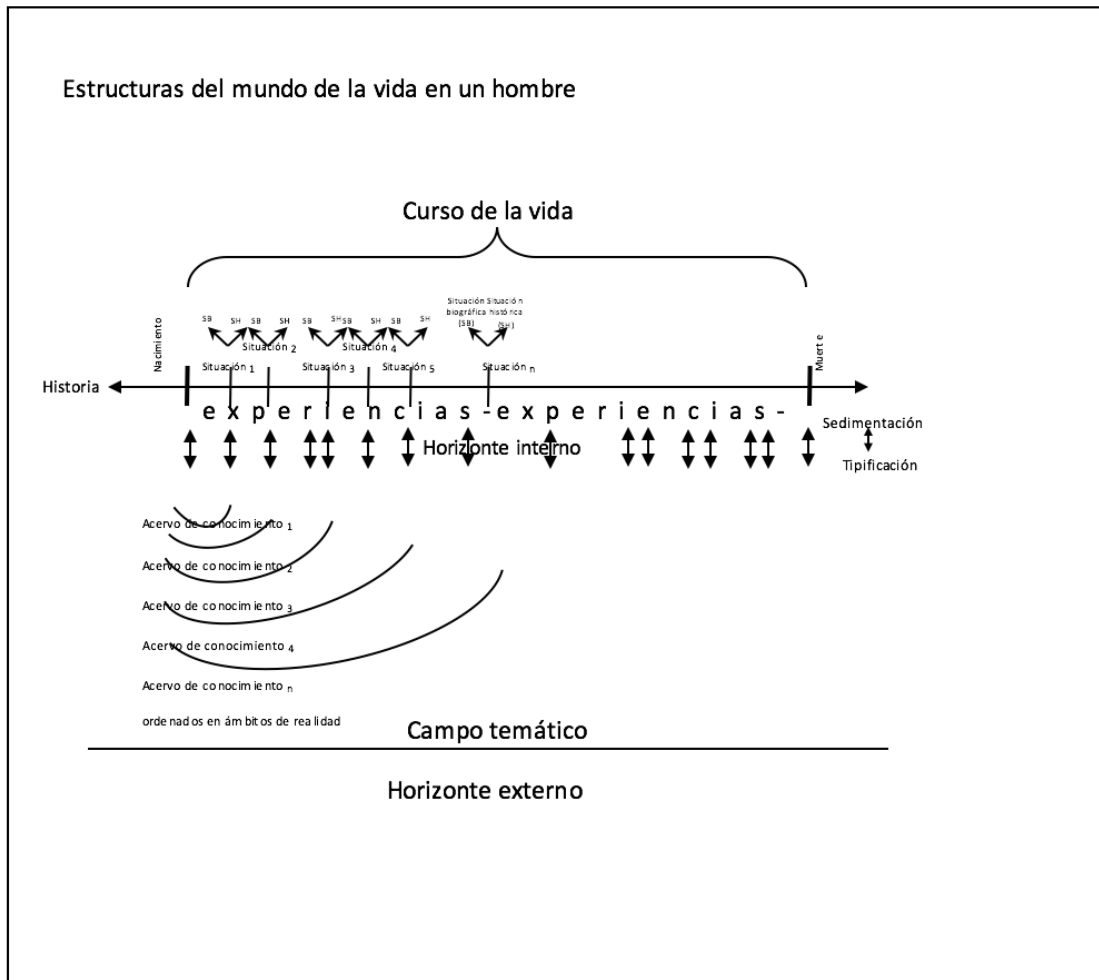


Figura 1 Esquema de modelo de Schutz

La situación es entonces un concepto central en este modelo como modo en el que se da la correlación hombre-mundo. “Situación” denota para Schutz una dimensión de la temporalidad cuyo polo opuesto es la historicidad. En la introducción a *Las estructuras del mundo de la vida* _que realizan Richard Zaner y Tristram Egelhardt, los traductores de la obra al inglés, afirman:

Todo momento de la vida consciente ocurre dentro de una situación específica, de modo que las categorías de toda determinación de toda situación tienen un origen predominantemente social. Estamos siempre en una situación, y la situación está siempre socialmente condicionada (*Ibíd*: 19).

Las situaciones son “unidades” que tienen una duración interior. Sin embargo, no son de medida homogénea, sino que son unidades que se encuentran siempre en relación con

otras, en un un flujo de retenciones y protensiones (*Ibíd:* 70)¹¹⁴. La situación tiene elementos abiertos, pero para poder actuar en ella debo determinarla (*Ibíd:* 123). Esta se presenta estructurada en ámbitos de la realidad que son ámbitos de sentido con sus propios estilos experienciales y me imponen una “estructura ontológica del mundo” (*Ibíd:* 122). Schutz incluye lo imaginario como parte del mundo de la vida a través de dos ámbitos de la realidad: el del mundo de fantasía y el del mundo onírico. Estos conceptos serán importantes para esta investigación en relación a la experiencia estética.

Las situaciones pueden ser de dos tipos: rutinarias o problemáticas, según sean o no compatibles con su esquema de referencia. Este esquema está constituido por mi acervo de conocimiento que se conforma de tipificaciones a partir de la sedimentación de mi experiencia. Estas últimas son recetas, habilidades, formas de actuar y el mismo lenguaje que están a mi disposición para ser utilizadas cuando lo necesite. Por lo tanto, la motivación es pragmática. El acervo de conocimiento se conforma de dos tipos de conocimientos: los conocimientos disponibles “a la mano” (*at hand/ Zuhanden*) porque los conocimientos estructurales, que están “presentes” (*on hand/Vorhanden*) como estructuras espaciales, temporales y sociales fundamentales de la experiencia. Estas últimas están “co-dadas en el horizonte de toda situación” y los elementos *at hand* son “tematizados como núcleos de experiencia en ciertas circunstancias, o cumplen una función decisiva en la tematización” (*Ibíd.:* 114)¹¹⁵.

Están sedimentados y están pasivos, hasta que se los necesita. Y a su vez, cambian por mis nuevas experiencias, así que está siempre en el flujo temporal.

Todas las experiencias del curso de la vida modifican este acervo de conocimiento, aunque no entren en la captación de mi conciencia por no ser situaciones problemáticas

¹¹⁴ Esto se especifica de la siguiente manera: “La articulación temporal del flujo de conciencia está determinada por la tensión de conciencia, que se modifica con las transiciones de un ámbito de realidad con estructura finita de sentido a otro, como también, en menor medida, con las transiciones de una situación a otra dentro del mundo de la vida cotidiana” (*Ibíd:* 72). Por otro lado, el concepto de retención y protensión refiere aquellos momentos anteriores y futuros que se encuentran encadenados al instante presente (esta es una forma simplificada de presentar el asunto. Más adelante los desarrollaremos en mayor profundidad).

¹¹⁵ Aunque esta distinción nos remita a Heidegger se puede ver que es la interpretación schutziana es diferente. Ambas están presentes en las situaciones rutinarias y problemáticas y mientras en Heidegger *on hand* es una tematización, en Schutz, por contario, son aquellos elementos que no se tematizan. *At hand* tiene una función utilitaria, en eso sí coinciden, pero *on hand* no es traer ante los ojos, sino que son “dimensiones universales e invariantes del mundo de la vida” (Cefaï, 1998:124)

(*Ibíd*: 34). Estas experiencias más conforman la situación biográfica. Sin embargo, dicha situación está también compuesta por situaciones históricas¹¹⁶.

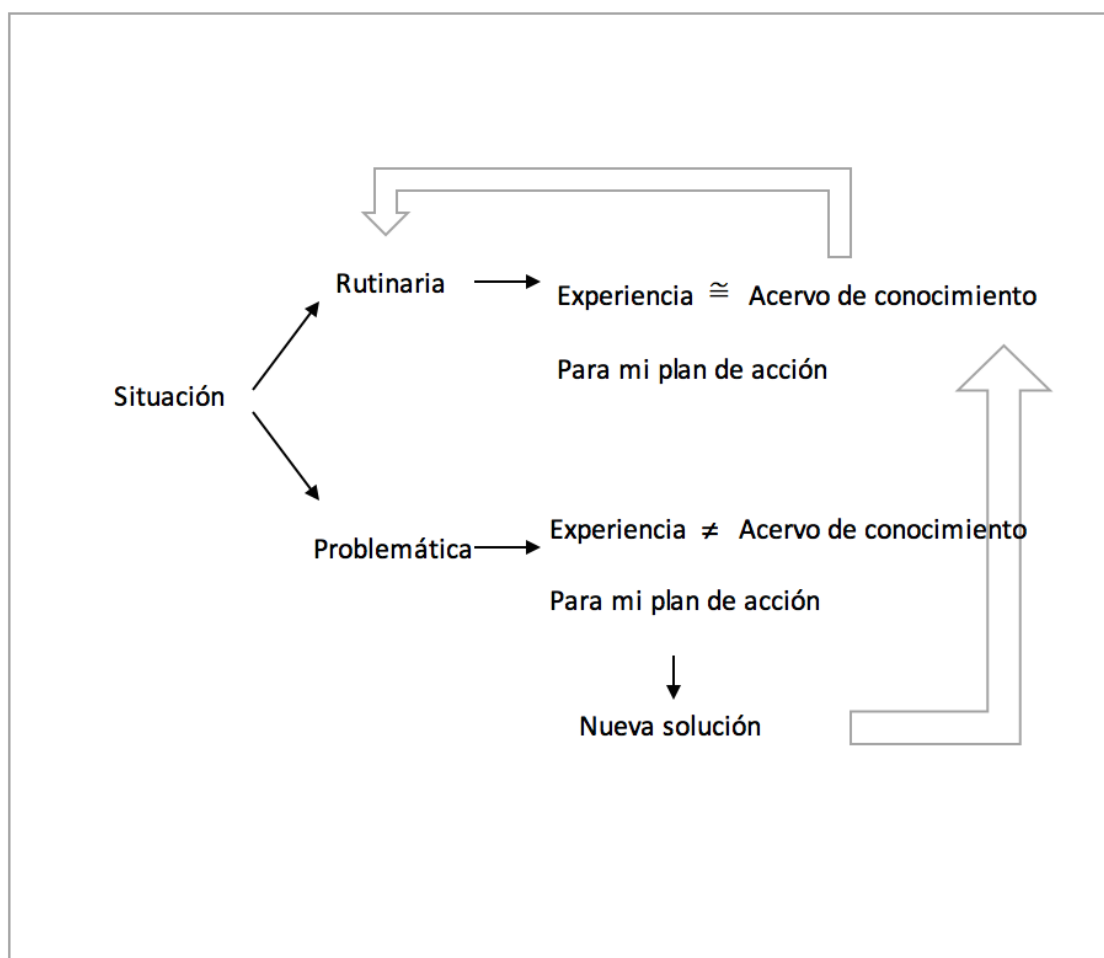


Figura 2 La situación en Schutz

Cada situación tiene un horizonte interno y externo. El horizonte interno es aquel que refiere a la situación y el externo es todo lo que la rodea. Schutz introduce también el

¹¹⁶ Horacio Banega (2014) en un artículo pone en relación el concepto de acervo de conocimiento con el concepto de clase utilizando como caso empírico para su reflexión relatos de experiencias vividas durante la crisis de 2001 en Argentina. En este cruce ambas situaciones, histórica y biográfica, se unen a partir del acervo de conocimiento que detentan los actores en tanto miembros de una clase y como este se pone en evidencia en momentos como las críticas donde los sujetos de pronto se encuentran desclasados. En este texto afirma: “me parece que el concepto de posición de clase debe ser también incorporado para determinar los límites dentro de los cuales los agentes sociales pueden tomar sus decisiones espontáneamente, y, de esta manera, diseñar sus sistemas intrínsecos de relevancias. Si comprendo lo que el autor está diciendo correctamente, siempre habrá un margen de libertad para los agentes sociales. Estoy de acuerdo con esta posición. Lo que me preocupa es cuánto margen de libertad de decisión queda para diseñar los propios sistemas de relevancias cuando uno considera los agentes sociales que pertenecen a grupos sociales en sociedades que están atravesando crisis estructurales”. (Banega, 2014:59)

concepto de “campo temático” que toma Aron Gurwitsch para precisar aquello que está cercano al objeto en el horizonte y que es aquello con lo que el objeto ya se me presenta. Por ejemplo, el árbol como tema trae la tierra en la que crece como campo temático. La particularidad de este horizonte es que puedo prestar atención sin desviarme del tema. (Schutz y Luckmann, 1973:148-149). El horizonte es siempre ilimitado, pero se determina en relación al interés del sujeto y dicho interés, en Schutz, está ligado al plan de acción, esto es, siempre ligado a lo pragmático.

Otro aspecto del acervo de conocimiento es que está compuesto por un conocimiento habitual generado a partir de la rutina. Schutz distingue tres tipos de conocimientos habituales: habilidades, conocimiento útil y conocimiento de fórmulas. La distinción entre unos y otros no es siempre del todo clara ya que se encuentran interrelacionados pero la distinción de estos tres tipos de conocimientos resultará útil para reflexionar acerca de mi objeto de estudio.

En primer lugar, las habilidades son “las unidades funcionales habituales del movimiento corporal (en el sentido más amplio) que han sido erigidas sobre los elementos fundamentales del funcionamiento usual del cuerpo. (Ibíd:116) Se puede inferir entonces que las habilidades para Schutz se montan sobre un primer estrato de cuerpo biológico. En los ejemplos que da se encuentra, por ejemplo, caminar. Todos los seres humanos caminamos, sin embargo, no camina igual un americano no camina como un esquimal” (Ibíd:118) Al mismo tiempo, son actividades que hacen al funcionamiento corporal y que no requieren atención para realizarse. Por ejemplo, “mientras camino puedo silbar una canción y también pensar en un problema de matemáticas” (Ibíd: 116)

En segundo lugar, el conocimiento útil, *useful knowledge* o también denominado *practical knowledge* son actividades automáticas, sin reflexión, que son medios para lograr un fin.

Por último, el conocimiento de recetas, *knowledge of recipes* o, como marca el traductor en una nota al pie, lo que también aparece como *cookbook knowledge* (conocimiento de libro de cocina) en *Estudios sobre la teoría social* (Ibíd: 116) es más específico. Además, este

“...puede estar presente como una implicación ‘evidente’, especialmente en el horizonte de situaciones, sin llegar a ser tematizado. Por ejemplo: un cazador

que sigue un resto, un marino o un alpinista que se orienta atendiendo a los cambios climáticos, un intérprete que traduce frases ‘automáticamente’, etc.’”
(*Ibíd*: 116-117).

Es decir, son automáticos como el resto de los conocimientos habituales, pero son específicos de un ámbito de sentido. Sin embargo, en los ejemplos de conocimiento útil y de conocimiento de recetas no queda tan clara la diferencia entre uno y el otro. Por ejemplo, como conocimiento útil se encuentra tocar el piano o un idioma extranjero. En el primer caso, no queda claro por qué sería un conocimiento útil y no de receta ya que el tocar el piano es un conocimiento específico del ámbito de sentido de la música. No obstante, eso podría ser así si se refiriera a un músico profesional, en caso contrario sería un conocimiento de la vida cotidiana tal como hablar un idioma extranjero cuando no se lo hace en un contexto de traductor_ o intérprete.

Los tres conocimientos pueden superponerse en una situación. Empero, las habilidades están siempre presentes y los conocimientos útiles y de recetas no siempre. Por otro lado, puedo pasar de un tipo de conocimiento a otros sin percibir dicho cambio (*Ibíd*: 119) Los tres tipos de conocimientos van a ser importantes para entender los conocimientos de l_s bailarín_s acerca de sus prácticas, ya que en sus relatos aparecerán muchas veces entrelazados unos con otros.

Por otro lado, están los conocimientos técnicos que no forman parte de los conocimientos habituales, sino que son conocimientos de tercera persona. Es decir, conocimientos como los de la ciencia.

El conocimiento habitual organiza el mundo en “tipificaciones (*typification / Typisierung*)” (*Ibíd*, 147-158). Lo que percibimos no se percibe como vez primera, sino que aquello que forma parte de nuestra cotidiana se encuentra organizada en tipos. Esto es, cada vez que vemos un vaso, no debemos entender que es un vaso, sino que lo percibimos como un ejemplar “vaso” y reaccionamos a él como ya lo hemos hecho en otras ocasiones. Se puede decir entonces que el vaso es un tipo empírico conocido. Los tipos dan cuenta de una “familiaridad” con los objetos que nos rodean cotidianamente.

Además, este concepto se encuentra relacionado con el de “estructuras de relevancia”. En cada situación que nos encontramos, no todo aquello que se percibe tiene la misma importancia, sino que va a ser organizado en relación a la importancia que esto tenga para

nuestra situación. Esto es, de acuerdo a qué acción nos exige el entorno en el que nos encontramos. Esta relevancia está a su vez determinada por nuestros “intereses”. Es así que los tipos se encuentran en estado latente hasta que son requeridos por la situación. Esta situación puede ser una situación rutinaria o problemática. El análisis de este último tipo de situaciones le permite a Schutz identificar diferentes tipos de relevancia¹¹⁷: de relevancias temáticas, interpretativas o motivacionales, según aquello que las active.

En las primeras el interés está dado por el tema. Estas pueden ser “impuestas” cuando “lo no familiar atrae la atención dentro de lo familiar circundante” (*Ibíd*:187). Schutz utiliza el ejemplo de Carnéades, en el cual este filósofo parte de la situación de un hombre que entra a una habitación y encuentra algo que no sabe si es una sogá o una serpiente. En el caso de la relevancia temática, hay un “salto” en lo familiar que le indica algo que no es lo habitual. Como una serpiente representaría un peligro, el hombre en cuestión, debe suspender sus tipos empíricos y ponerlos nuevamente en consideración. Otra forma de estas relevancias temáticas, es el cambio de tema. En el ejemplo de Carneades, el hombre entra a la habitación absorto en sus pensamientos y como es la primera vez que entra en ella, debe atender al lugar a dónde se encuentra la llave de luz o la cama. Otro caso es el de la interpretación temática. Todo tema cuenta con un horizonte interno y externo. Entre ambos, Gurwitsch agrega el “campo temático” que son “aspectos que se hallan en una conexión perceptual (perspectivas de explicitación) o un contexto de sentido (relaciones contextuales) con el tema dado en el flujo realmente presente de la experiencia” (*Ibíd*: 193). En esta relevancia temática, la atención se mueve hacia estos elementos. Por último, las relevancias temáticas pueden ser “hipotéticas”. En tal caso debo “efectuar un ‘giro de introspección’ del tema” (*Ibíd*: 197) En ese caso, hay una expectativa que luego puede o no cumplirse. A veces esta suspensión puede durar, pero en otros casos debemos rápidamente actuar siguiendo esta relevancia hipotética.

En cuanto a las relevancias interpretativas, refieren a situaciones donde el tema ya está allí (*Ibíd*: 196-199). En tales casos, el tema es captado en relación a otras experiencias. En las situaciones rutinarias la interpretación es automática y es llamada por Schutz como “impuesta”. Sin embargo, en otros casos, es “motivada” (*Ibíd*: 199-205) ya que una

¹¹⁷ En la traducción al español, los traductores decidieron traducir “relevance” por “significaciones”. Considero más adecuado utilizar “relevancias” ya que es más cercano al sentido del texto original.

situación es problemática y debo encontrar la forma de solucionarla para poder actuar en ella.

Por último, para Schutz están también las relevancias motivacionales que están dadas por el proyecto de acción en un determinado contexto (*Ibid*:206-218). Este contexto puede ser la situación inmediata o ese contexto puede ser más amplio y referir a las motivaciones relacionadas al condicionamiento de la actitud. En el primer caso la motivación es “para” en el sentido de que hay una proyección hacia el futuro. En el segundo caso, es “porque” y está en relación con las experiencias pasadas que condicionan nuestras actitudes en la situación. Por ejemplo, que a partir de una mala experiencia con un perro desarrollemos un temor a los perros que condicione la forma en la que actuamos cuando vemos uno.

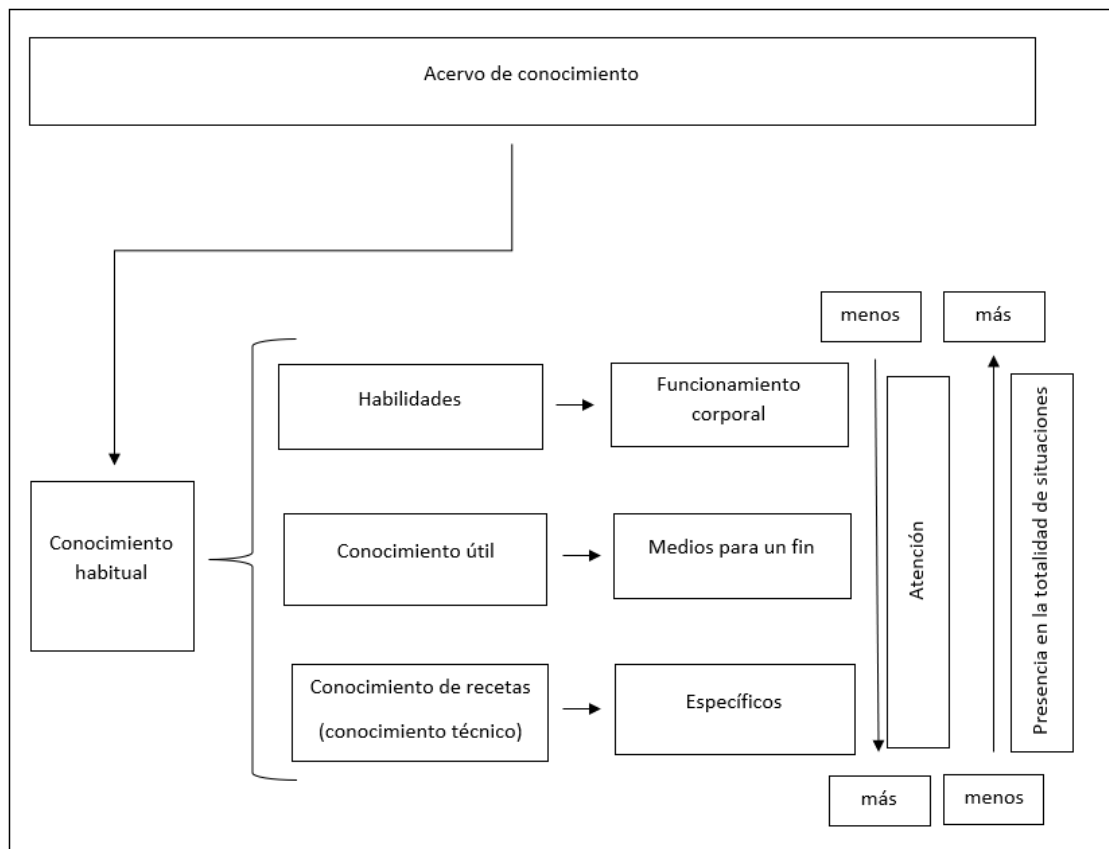


Figura 1 Tipos de conocimiento habitual para Alfred Schutz

3. Merleau-Ponty y el cuerpo en situación

“...el cuerpo (...) es una forma de ser. (...) a veces no son coreografías, son expresiones del momento”

Un aspecto nombrado, pero no extensamente desarrollado en la obra schutziana es que estar en situación es siempre corporizado, siendo un cuerpo con sus condiciones y sus límites (Schutz y Luckmann, 2001: 111). En *Las estructuras del mundo vida*, esta cuestión queda introducida con una cita de Maurice Merleau-Ponty, pero no desarrollada. En este apartado intentaré esclarecer el concepto de situación merleau-pontyano para luego poder poner ambas perspectivas en relación con el objeto de estudio de esta tesis.

Maurice Merleau-Ponty nació en Francia en 1908. Estudió filosofía y se dedicó a la fenomenología. Su primer libro es su tesis de doctorado, *La estructura del comportamiento* (1976), que defendió en 1938 y fue publicada en 1942. Trabajó intensamente hasta su muerte en 1961 y, además de sus obras publicadas en vida, hay textos póstumos que ayudan a completar su pensamiento. Estuvo ligado al existencialismo francés¹¹⁸ y se ha simplificado su pensamiento catalogándolo como el fenomenólogo del cuerpo. Su pensamiento fue influenciado por la fenomenología husserliana y por la teoría de la Gestalt¹¹⁹.

Los filósofos dividen el pensamiento de Merleau-Ponty en al menos dos etapas. La primera época está marcada por la preocupación por el problema de la percepción y el concepto de cuerpo propio (*le corps propre*). Su obra principal de este período es *La fenomenología de la percepción* que publica en 1945. En la segunda se concentra en la ontología de la carne (*la chair du monde*) y encuentra en el concepto de quiasmo como una relación de reversibilidad y reciprocidad hombre-mundo un modo de alejarse del

¹¹⁸ El existencialismo francés es un movimiento que surgió en Francia y cuyos exponentes más conocidos son Simone de Beauvoir, Jean Paul Sartre, Albert Camus. Confluyen en él, la filosofía con el compromiso político y la revista *Tiempos modernos* (*Les temps modernes*, 1945), de la cual Sartre, Beauvoir y Merleau-Ponty eran parte del equipo de redacción, aglutinó gran parte de los debates del movimiento. En este no hubo un pensamiento homogéneo, sino que cada uno de sus miembros desarrolló diferentes perspectivas filosóficas y tomó también diferentes posturas en torno a la coyuntura política, sobre todo en relación al comunismo. Esto provocó fuertes quiebres como ser una discusión sobre el socialismo entre Sartre y Merleau-Ponty que llevó a este último a abandonar la revista en 1953.

¹¹⁹ Llega a estas lecturas a través de los cursos dados por Aaron Gurwitsch entre 1935 y 1937. Merleau-Ponty creía que la Gestalt hacía aportes con profundos implícitos filosóficos que no habían sido tomados en consideración por sus teóricos. Esto se debió a que intentaron subsumir la percepción a reglas guiadas por la causalidad. Como Carman y Hansen en la Introducción a *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*: “Sin embargo nuestra relación con el mundo, como la relación con nosotros mismo, es no solamente causal pero inteligible, en efecto, práctica; y no pueden obtenerse explicaciones de reglas generales puramente teóricas que expliquen lo comprendemos intuitivamente en nuestro auto-entendimiento pre-reflexivo” (Carman y Hansen, 2005:11).

dualismo, una preocupación que lo acompaña en toda su obra. En su obra póstuma, *Lo visible y lo invisible*, publicada en 1964¹²⁰ quedan cristalizadas las ideas de esta segunda etapa.

En esta tesis me centro sólo en la obra *Fenomenología de la percepción* y usaré, también, algunos textos complementarios en algunas secciones siempre y cuando correspondan a la misma época o no se contradigan con aquel texto.¹²¹

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty (1994, 2016) presenta a un sujeto que está siempre en situación o situado. Esto se debe a que la subjetividad es un ser-en-el-mundo o ser-del-mundo (*être-au-monde*)¹²². El cuerpo es la primera coordenada en esta relación entre ser y mundo¹²³. “Yo soy mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1945: 186) afirma buscando salir de la distinción cartesiana cuerpo/mente. Pero al mismo tiempo este yo es un ser-en-el-mundo (*être-au-monde*), es decir, un cuerpo que forma una unidad temporal y espacial con el mundo que lo rodea. El cuerpo es la primera coordenada. El cuerpo propio es el conjunto de disposiciones y habitualidades de mi cuerpo. En tanto este sujeto está “agarrado” al mundo, es que no hay distancia intencional entre ambos. De esta manera, esta característica estructural de conexión entre sujeto-cuerpo y mundo permite destacar que la intencionalidad será de naturaleza sensorio-motora (y ya no mental).

Emmanuel de Saint-Aubert en su libro *Le scénario cartésien* (2017) dedica un capítulo especialmente a este concepto¹²⁴. Al basarse en el concepto de intencionalidad, las

¹²⁰ Claude Lefort reunió para esta obra las páginas manuscritas que Merleau-Ponty había dejado. El plan hace suponer que, si no hubiera muerto temprana e impredeciblemente, este texto formaba parte de un proyecto de publicación mucho más extenso.

¹²¹ Al igual que el texto de Schutz, esta obra nombra la estructura desde el mismo título. Sin embargo, debe aclararse que concepto de estructura tanto de Schutz como de Merleau-Ponty no está relacionado con el concepto que utilizan los estructuralistas pos-saussirianos franceses, aunque estaban al tanto de esta corriente. En el caso de Merleau-Ponty, incluso incluye referencias al trabajo de Claude Levi-Strauss a quien no solo conocía académicamente, sino que ambos enseñaban en el Collège de France donde el primero presentó la candidatura del segundo a la cátedra de antropología social en 1959 (Merleau-Ponty, 2008). Para Agustín Ostachuk (2013) Merleau-Ponty usa estructura como concepto que le ayuda a pensar el todo como más que la suma de las partes basándose sobre todo en la interpretación de la Gestalt.

¹²² El concepto de *être-au-monde* fue traducido de las dos maneras. Aunque usaré “ser-en-el-mundo” que considero más cercana al concepto de “*à*” francés, el genitivo “del-mundo” tiene como ventaja mostrar entre ser y mundo una relación de pertenencia, pero su desventaja es que “ser” y “mundo” quedan en una relación asimétrica. Aunque los orígenes del concepto pueden rastrearse en la obra de Martin Heidegger, Merleau-Ponty le da una significación propia a través de su énfasis corporal.

¹²³ Esta constatación le permite a Merleau-Ponty indicar que la motricidad es intencionalidad original y que la conciencia es originariamente un “yo puedo” y no un “yo pienso” (Merleau-Ponty, 2016: 171)

¹²⁴ Allí afirma que esta concepción de la intencionalidad aleja a Merleau-Ponty de Husserl, incluso cuando él no lo reconozca, ya que la intencionalidad, en este aspecto corporal, excede la conciencia. En cuanto a

habilidades motrices aparecen como una “intencionalidad original” y el movimiento como vinculado a proyectos motrices¹²⁵. El ejemplo más utilizado para explicar este concepto es cuando voy a tomar un vaso, mi mano de un modo automático, antepredicativo toma una forma redondeada para alojar ese vaso.

Los proyectos motrices están organizados por el “arco intencional”. Este concepto de Merleau-Ponty es una proyección

...alrededor nuestro, (de) nuestro pasado, nuestro futuro, nuestro medio contextual humano, nuestra situación física, nuestra situación ideológica, nuestra situación moral o, mejor, lo que hace que estemos situados bajo todas esas relaciones. Es este arco intencional lo que forma la unidad de los sentidos, la de los sentidos y la inteligencia, la de la sensibilidad y la motricidad.
(Merleau-Ponty, 1994: 53)

El “arco intencional” explica como los proyectos motrices forman una unidad y cómo en esta se enlaza el pasado, el presente y el futuro. Para Saint-Aubert (2017), la intencionalidad motriz se sostiene en el arco intencional porque este concepto muestra la unidad existencial entre el ser y el mundo en tanto que seres encarnados. Es por la relación intencional que las cosas existen para nosotros y estamos en medio de ellas. Sin embargo, la idea de un arco muestra la tensión entre el gesto o movimiento en el ahora pero que se *depasse*, que se extiende hacia el presente y hacia el futuro. Esta trascendencia¹²⁶ me da existencia, ya que es allí donde lo que somos se une a lo que percibimos. Cuando Saint-Aubert utiliza el verbo ver se refiere a aquello que puede ser visto por la percepción, el deseo o el conocimiento. Es por esto que el concepto de arco intencional y de intencionalidad en Merleau-Ponty incluye la percepción, pero también la imaginación y la reflexión.

Ser un ser-en-el-mundo indica estar situados por nuestro ser corporal. Nuestro cuerpo “realiza su *ipseidad* siendo efectivamente cuerpo” y sólo es “por este” que se puede entrar

la presencia de este concepto en el pensamiento merleau-pontyano, después de *Fenomenología de la percepción* lo reemplazará por el concepto de intencionalidad operativa.

¹²⁵ El riesgo de esto último es que la idea de proyecto y habilidades motoras fagociten la misma intencionalidad. Para Saint-Aubert, es por esto que el gesto afectivo toma más importancia después de *Fenomenología de la percepción* (Saint-Aubert, 2017).

¹²⁶ Uso este término en un sentido próximo al uso del término en actitud natural, como un ir más allá de.

en el mundo (Merleau-Ponty, 1994: 415). Esta situación no es una posición o mero punto de vista, sino que es existencial y se determina y determina mi existencia¹²⁷.

Se debe distinguir, en *Fenomenología de la Percepción*, dos usos diferentes que Merleau Ponty hace del concepto “situación”. Un primer uso en el que el concepto recibe su significado del lenguaje natural, y un segundo uso, en el que el concepto asume su significación específica fenomenológica. El primer uso no es relevante en esta investigación.

Respecto al primer caso, se presentan cuatro maneras en las que Merleau-Ponty lo utiliza, modulando de este modo su significado específico, esto es, otorgándole énfasis a partes distintas de su sentido:

1. “Estar en situación” (*être en situation*) o también “estar situado”: El cuerpo está en una situación en la que actúa, se mueve y que le impone unas ciertas tareas. Esta situación es abierta y, al mismo tiempo, se determina a cada instante. Este doble juego es lo que opone estar en situación a estar en posición, ya que la posición es de un punto fijo, mientras en la situación es mi cuerpo el que me abre al mundo. En el texto original en francés “estar” es *être* que significa tanto “estar” como “ser”, es así que el aspecto existencial de estar en situación es más evidente. “El ser es sinónimo de estar situado” afirma Merleau-Ponty. Este ser en situación es donde se apoya nuestra libertad. “... nuestra libertad se apoya en nuestro ser en situación, y ella ya es situación” (*Ibíd*:181). La libertad es decisión ya sea elegida o no. Aunque no hay libertad incondicionada esta es indeterminada.

Así se da en la existencia humana un principio de indeterminación, y esta indeterminación no lo es sólo para nosotros, no proviene de una imperfección de nuestro conocimiento, no hay que creer que un dios podría sondar lomos y corazones y delimitar lo que nos viene de la naturaleza y lo que nos viene de la libertad. La existencia es indeterminada en sí, a causa de su estructura fundamental, en cuanto que es la operación por la que aquello que no tenía sentido toma un sentido, aquello que no tenía más que un sentido sexual toma una significación más general, la casualidad se hace razón, en cuanto que es la prosecución de una situación de hecho. Llamaremos trascendencia a este

¹²⁷ “...no es el Yo pienso el que contiene de modo eminente el Yo soy, no es mi existencia la que se reduce a la consciencia que de ella tengo, es, inversamente, el Yo pienso el reintegrado al movimiento de trascendencia del Yo soy, y la consciencia la reintegrada a la existencia” (*Ibíd*: 393).

movimiento por el que la existencia toma por su cuenta y transforma una situación de hecho. (*Ibíd*:186)

La libertad tiene un campo, en el sentido de que no tiene límites, pero no por esto es absoluta o no condicionada. La libertad está en el “intercambio entre la situación y el que la asume”. ¿Cuánto viene de la situación y cuánto de la libertad? No se puede saber. El ejemplo que pone Merleau-Ponty es cuando se tortura a un hombre para hacerlo hablar, donde la situación cambia las condiciones de su libertad de hablar o no. Por otro lado, la libertad es posible porque es posible proyectarle en el futuro (*Ibíd*: 445). Esta proyección está contemplada en el concepto de arco intencional.

El momento inaugural de este estar en situación es el acontecimiento de mi nacimiento. Dentro de este uso se encuentran dos modalidades diferentes:

a. “Situación de hecho” (*situation de fait*): Hay una situación de hecho, esto es, que está presente en el mundo, pero no por ello nos es ajena, sino que la hacemos nuestra. Merleau-Ponty afirma: “Todo lo que somos, lo somos en base de una situación de hecho que hacemos nuestra y transformamos sin cesar por una especie de *escape* que nunca es una libertad incondicionada.” (*Ibíd*: 187) También la llama “motivo” (*Ibíd*: 274)

b. “Situación como asumida” o “asumir una situación (*assumer une situation*): Asumimos, es decir, la aceptamos, la hacemos propia, una situación de hecho. En Merleau-Ponty subyace detrás de este “asumir” una idea de tomar una decisión. Esto implica que deja un lugar de libertad entre la situación de hecho y la situación como asumida. En este acto, cuando asumo una situación “valido el motivo que se propone y asumo esta situación” (*Ibíd*) Hay así una relación entre una situación motivante y la justificación de aquello que es motivado. Por otro lado, este espacio entre la situación de hecho y la situación asumida, permite pensar la posibilidad del sujeto de separarse de la situación “vital” que se le presenta. Esto le ocurre, por ejemplo, a un actor en el momento que realiza una actuación (*Ibíd*: 121-122) que toma la decisión de no estar solamente en la situación de la sala de ensayo sino también en la situación del personaje que representa.

2. “Tener situaciones” (*avoir des situations*): La posibilidad de tener situaciones en plural refuerza la posibilidad de escoger entre ellas. Esto queda en evidencia en las secciones donde habla de la interpretación de papeles actorales, elijo entre situaciones verbales o

ficticias (*Ibíd*:125). ¿Qué crea situación? ¿Cómo se crean las situaciones? Son dos preguntas que intentaré responder en esta investigación.

3. “El lenguaje hace situación” (*Ibíd*:206): Esta expresión aparece en el capítulo “El cuerpo como expresión y la palabra”, y se repite en relación a la adquisición del lenguaje en el niño donde dice que para este el lenguaje toma sentido si “*hace situación*” (en itálicas en el original) (*Ibíd*:410). Se presenta aquí una relación donde no queda claro si el lenguaje media entre la experiencia y la situación o si la situación media entre el lenguaje y la experiencia.

4. Situación histórica (*Ibíd*:461), social, económica, biológica (*Ibíd*:103), humana (*Ibíd*:103) (*situation historique, social, economique, biologique, humaine*). En este caso usa situación para fenómenos que me sobrepasan pero que vivo, que “recojo” (*Ibíd*:374). Este uso se asemeja al de “situación de hecho”. La diferencia fundamental radica en los horizontes de cada tipo de situación.

Merleau-Ponty retoma el concepto de horizonte de Husserl, pero al estar influenciado por la Gestalt adquiere características propias. El horizonte se relaciona con las ideas de figura y fondo. La figura es aquello que se encuentra tematizado en la percepción mientras que el fondo u horizonte es en donde esa figura o tema se despliegan. Para la Gestalt la figura y el fondo están relacionadas y forman un todo perceptivo. La demostración de esto es un ejemplo típico de un dibujo que puede ser al mismo tiempo un pato o un conejo. La interpretación cambia en relación al cómo se consideran figuras y fondos. Para Merleau-Ponty, no sólo nos encontramos inmersos en un horizonte perceptivo, sino que el concepto de horizonte tiene más cantidad de capas espacio temporales y puede ser histórico, económico y biológico. Estos horizontes están más lejos en nuestro horizonte inmediato en el sentido de que son contruidos por relaciones que exceden ampliamente

en el tiempo y espacio nuestra existencia en el mundo.

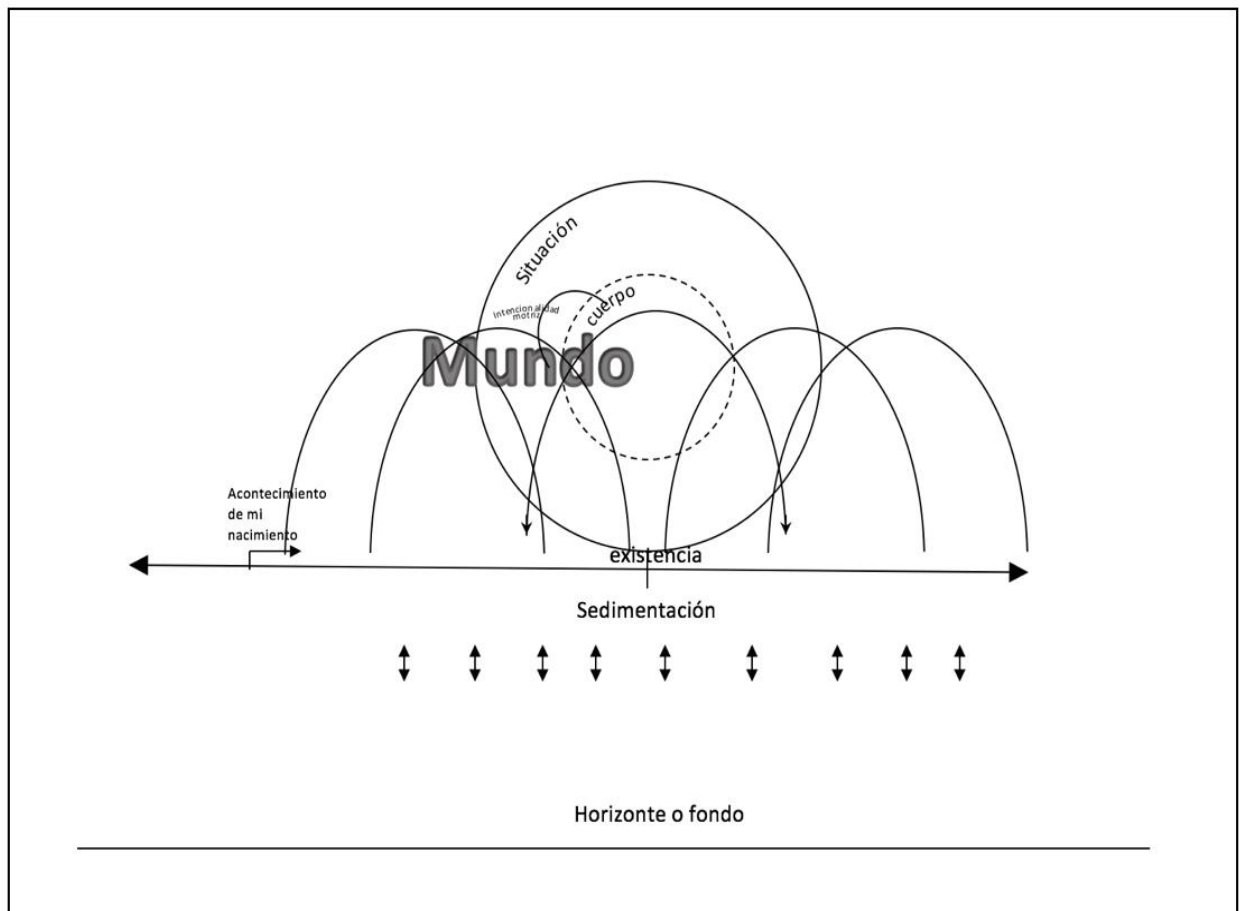


Figura 2 Modelo de Merleau-Ponty

4. Composición de las conceptualizaciones sobre la “situación” en Alfred Schutz y Maurice Merleau - Ponty

Al poner en relación ambos aportes sobre la situación para Schutz y para Merleau-Ponty, encuentro las siguientes cuestiones en común:

1. Desde que nacemos estamos en situación. Nacer es el primer acontecimiento que nos lanza a un flujo de situaciones. Schutz agrega que este acontecimiento a su vez es el punto que da comienzo al curso de nuestra vida dentro de una situación que nos antecede y presede que es el curso de la historia. Se puede agregar que, como afirma Merleau-Ponty, en este curso voy inevitablemente hacia un desenlace, es decir, hacia mi muerte. (*Ibíd*: 415) Esto es relevante, ya que estando en un flujo, las diferentes situaciones se encadenan unas a las otras. Además, la situación en la que estoy en un momento determinado es

abierta hasta que actúo y la determino. La manera que actúo va a ser en relación con todas esas situaciones que acumulé en el curso de la vida, aunque no todas sean igualmente relevantes para poder actuar en la situación específica en la que me encuentro, ya que como afirma Schutz, esta relevancia va a estar relacionada con mi interés que puede tener diferentes relevancias (temáticas, interpretativas o motivacionales). En los casos de las dos compañías que tomo para esta tesis, aquellas situaciones relevantes para las obras no son sólo situaciones referidas al aprendizaje de danza sino también de las condiciones de vida en las cuáles se realiza la práctica de bailar. Esto es sobre todo más claro en el caso de *Km29*, donde el coreógrafo Juan Onofri busca mostrar en escena las situaciones de exclusión social y violencia que forman parte de la experiencia cotidiana de los bailarines.

2. La situación no es reflexiva. Estamos en ella, sin pensar en ella. La situación nos demanda corporalmente, nos exige que actuemos más que pensemos. Se elige y luego se puede reflexionar sobre aquello que se eligió. En Merleau-Ponty esta elección es del cuerpo en relación a un proyecto motriz. En Schutz, la elección sigue los fines prácticos.

3. Las situaciones ficticias son posibles. Schutz plantea esta posibilidad a través de la consideración de los ámbitos del sueño y la imaginación como ámbitos finitos de sentido que configuran las estructuras del mundo de la vida. Esto es relevante para la danza ya que la ficcionalización escénica no significa un paréntesis en el flujo de situaciones para l_s bailarín_s que las presentan, así como para l_s espectador_s.

4. Las situaciones que experimentemos a lo largo de la vida formarán nuestro acervo de conocimiento. Este está compuesto de habilidades, conocimientos prácticos y conocimientos técnicos. La definición de habilidades de Schutz se encuentra en relación con el concepto de cuerpo propio merleau-pontyano, ya que en este conocimiento queda en evidencia como el cuerpo biológico no aparece sino atravesado por las situaciones que vivimos a lo largo de nuestras vidas y que condicionan nuestra corporalidad. Por otro lado, estos tres tipos de conocimientos pueden ser puestos en relación con el concepto de hábito de Merleau-Ponty, relación que desarrollaré en la segunda parte de la tesis.

Capítulo 3: Km29 y el Combinado Argentino de Danza

1. Introducción

Hasta ahora he sentado las bases para poder hablar de las dos compañías: *Km29* y el *Combinado Argentino de Danza*. Para ello, he explicado la metodología con la cual me acerco a ellas y el concepto de “situación” que resulta clave en mi perspectiva. Para explicar este concepto realicé una breve explicación del pensamiento schutziano y merleau-pontyano, donde aparecieron otros conceptos que también serán relevantes para esta sección. Estos son, desde el punto de vista de Schutz, “acervo de conocimiento”, “conocimientos prácticos” y “conocimientos técnicos”; desde el punto de vista de Merleu-Ponty, el de “cuerpo propio”. En esta sección me interesa ahondar en las dos compañías elegidas como objeto de estudio de esta tesis. Mientras que en esta sección realizaré un abordaje más de tipo analítico, en el Anexo 1 de la tesis se encuentra una descripción de la historia de ambas compañías y de las situaciones biográficas de l_s bailarín_s que las componen.

2. Km29

La situación de surgimiento de Km29 fue una iniciativa de Juan Onofri Barbato. En el año 2010, comenzó a dar unos talleres que en principio llamó de *hip hop* en la Casa Joven. Onofri cuando conoció a los jóvenes que asistían a su taller empieza a pensar en la posibilidad de realizar una obra con ellos. Es así que conforma un grupo de trabajo junto a Matías Sendón, como iluminador y tesorero, Marina Sarmiento, como asistente de dirección, Ramiro Cairo, como músico y Alfonso Barón y Kun Castro, como bailarines. Estas tareas específicas hacían posible el funcionamiento del grupo. Aunque Alfonso Barón y Kun Castro trabajaban como intérpretes junto a los jóvenes de Casa Joven, es difícil salir de una distinción del tipo l_s un_s y l_s otr_s, entre el equipo de dirección y los cinco bailarines de Gonzalez Catán: Jonathan Carrasco, Daniel Leguizamón, Jonathan Da Rosa, Alejandro Alvarenga y Lucas Yair Araujo. Entre los un_s y los otr_s aparecen diferencias no sólo en cuanto a las biografías personales, sino también, en cuanto a las biografías artísticas y de trayectoria con respecto a la danza y la creación artística. En los

comienzos de la compañía, l_a bailarín_s que provenían de Casa Joven no contaban con un entrenamiento previo sistemático y constante¹²⁸ en ningún tipo de danza, tampoco tenían un interés artístico concreto o buscaban tener una trayectoria ligada a ese campo. Por el contrario, el equipo director ya contaba con una larga experiencia en el trabajo escénico.

2.1. L_s un_s y l_s otr_s: el entrelazamiento de situaciones biográficas diversas en la composición escénica

Esta separación entre l_s un_s y l_s otr_s trae un problema de carácter ético que no podré abordar en esta tesis, ya que refuerza discursivamente una separación social. Voy a partir de un relato de Alfonso Barón acerca de su experiencia en la compañía que me permitirá ahondar en diferentes aspectos y problemas de *Km29*

...mi trabajo era hermoso en *Km 29* porque era completamente necesario y era el *link* para hacer que todo funcionara, pero una vez que todo funcionaba muchas veces nos dijeron como, "...la obra está buenísima, pero Ponchi, ¿qué hace ahí?". Después se empató un poco la situación. Y bueno, era evidente. Yo no tengo esas caras. Yo no tengo esa mirada. Yo... no sé... comí toda mi vida, yo no tengo una mirada de que no entiendo si te... te estoy mirando con cara de si desayunaste o no o dame tu desayuno o no... lo que sea, digo, pero... yo tengo otra mirada. Si quiero lograr esa mirada es un poco un lugar de riesgo porque es... hacer algo... intentar hacer algo que yo no soy y no tengo, pero por el otro lado soy actor. Entonces, la dibujé más o menos como pude para no salir un tanto de la situación, pero después el mismo espectador... también está hecha que el mismo espectador entendía que no era una especie de coordinador de viaje de egresados (Risas) en donde... y además ellos me querían mucho. Había algo como energéticamente que sabía que yo era aceptado por ellos. Entonces eso, creo yo, que el espectador lo ve y ahí lo agradecía mucho pero no faltaba alguien que decía que... o que no conocía la historia del proyecto lo que sea, decía, "¿y el cheto ese?", "¿qué hace el careta ese ahí, metido entre los monos estos del Bronx?", viste como... pero bueno, si no hubiese sido por ese cheto de ahí de colegio privado de Mendoza los monos del Bronx seguían en Catán, viste, como... hay como... es más complejo que eso... (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019)

¹²⁸ Algunos bailarines cuentan que habían participado en algunos encuentros en plazas donde se bailaba *hip hop*, pero de manera más bien esporádica y como curiosidad.

De estas palabras se desprenden diversas cuestiones:

1. La pieza escénica/ el proceso: ¿dónde está la obra?

Alfonso Barón termina diciendo que había gente que “no conocía la historia del proyecto” y entonces hacían juicios sobre su participación escénica, debido a que su corporalidad y origen eran diferentes de los de los jóvenes de González Catán. Esta interpelación que hace Barón a conocer la historia, el proceso de creación del proyecto, se ve también en las entrevistas y las notas respecto de las obras, más fuertemente con respecto a la primera producción, *Los posibles* (2011), y en el film realizado por Santiago Mitre (*Los posibles*, 2013). Esto lleva a la pregunta acerca de cómo debemos considerar las obras de *Km29*: ¿debe ser incluido el proceso? o ¿el análisis de las producciones debe limitarse a lo que vemos en la escena? Esto se encuentra además en tensión y atravesado por los discursos del equipo de dirección que plantean que no querían hacer “asistencia social” sino crear una obra artística. Tomo, por ejemplo, el relato de Marina Sarmiento, quien cuenta:

... venía en crisis con Casa Rafael (...) en relación a los niveles artísticos a los que llegábamos en cuanto al proceso, o sea, se generaba material increíble pero nunca terminaba como de condensar en algo para ser mostrado, entonces como que yo aspiraba a aquello que yo había visto de Lía Rodríguez. (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo de 2017)

Sin embargo, cuando ahondan en la creación de la obra, los aspectos que rodean el acto mismo de ensayar la obra están influenciados y excedidos por las circunstancias particulares que se desprendían de trabajar con los bailarines de Casa Joven.

Onofri afirma en una entrevista que le realizó el periódico web *Lavaca*:

Pero Km29 no es una ONG que sale a entrenar gente de la calle para que se sienta bien. Nuestro objetivo es hacer obra, no trabajo social. Pero también se terminó dando vuelta y terminamos ocupando un lugar dentro de este espacio que está directamente vinculado a lo social. Esto sucedió, casi sin quererlo, durante este proceso del año pasado, de llevar a los chicos a Capital y luego, venir nosotros hasta acá. Nos dimos cuenta que, como personas, no tienen las mismas facilidades que nosotros para hacer lo que hacemos. O sea, nos enfrentamos a problemas y situaciones distintas y dispares. No tenían plata para viajar, para comer. Gente realmente pobre que no tenía recursos para

move. Ahí tuvimos que generar los fondos de producción y salimos a conseguirlos para que los pibes puedan moverse. (Poner el cuerpo..., 2012)

Juan Onofri y Matías Sendón cuentan que para ellos el trabajo con *Km29* tenía tres aspectos: formación, creación y producción. Tod_s l_s miembr_s del equipo de dirección coinciden en que el aspecto de producción era el que llevaba más tiempo y energía. Este aspecto de la producción era diferente al de otras obras de danza en las que habían trabajado ya que implicaba estas situaciones “distintas y dispares” que nombra Onofri.

Al mismo tiempo, esto se tensiona con el objetivo de “hacer obra” en cuanto a los tiempos de producción y las formas que tiene esa obra, por ejemplo, la necesidad de Alfonso Barón en el escenario. Por otro lado, aunque las condiciones de producción de la obra influyan en el producto final, retomando a Erika Fisher Lichte aquello que es fundamental en los fenómenos escénicos es la copresencia física de actores o actrices y espectador_s. Drew Leder (2007), quien investiga sobre el cuerpo del actor desde un marco teórico merleau-ponyano afirma lo mismo y problematiza este momento de unión. En el hacer escénico el o l_ intérprete tiene una conexión con los otr_s intérpretes y con la audiencia. Hay un momento de coincidencia espacio-temporal entre el actor o la actriz y el público.

2. Posesión/ desposesión de conocimientos técnicos

Los bailarines de Casa Joven son presentados como bailarines en formación que necesitan de una guía no solo a través de la dirección externa a la escena sino también internamente a través de Kun Castro y Alfonso Barón que, desde adentro, como intérpretes, marcan los tiempos o ayudan en las interpretaciones. Los intérpretes cuentan que durante la obra había momentos que se gritaban palabras claves para recordar qué seguía. Esta situación da cuenta de una desposesión de conocimientos técnicos por parte de los jóvenes de Casa Joven que el tiempo de formación no llega a crear. No porque l_s bailarín_s no puedan olvidarse qué sigue y preguntarlo a sus compañer_s, sino que, en este caso, se necesitaba especialmente de alguien que recuerde la coreografía. Incluso cuando la coreografía que no era un conjunto de pasos claros y precisos sino de estados que debían transitar. Esto da cuenta del tiempo necesario que requiere un saber en convertirse en un conocimiento técnico corporizado, refiriéndome al término de Schutz desarrollado en el capítulo anterior. Esto es, un conocimiento de un ámbito de la realidad que ya está

automatizado. Este tiempo no es un tiempo abstracto medible ya que cambia de persona a persona según las situaciones biográficas, así como también del aprendizaje.

Por otro lado, la desposesión de “aquello que viene después” como conocimiento técnico o, en otras palabras, la posesión de un olvido es la posesión de la novedad. Como marca Drew Leder en “The actor's body: Symposium reflections” (2007), en la escena conviven diferentes “cuándos”. Por un lado, para aquel_s que asisten a la obra, esta se ve por primera vez, pero para l_s intérpretes, nunca es la primera vez. Leder realiza entrevistas a actores y actrices y les consulta cómo hacen para mantener la frescura de lo que es nuevo para l_s espectador_s pero ell_s ya conocen. Ell_s contestan que ell_s mism_s es como si no recordaran que viene luego. En el caso de los bailarines de Gonzalez Catán, no hay “como si”, ellos no recuerdan qué sigue.

Esto también ocurre porque la formación en esta compañía se da t al mismo tiempo que los ensayos para salir a escena. En el relato de Onofri, aparece una urgencia por salir a escena. En una entrevista con *Decí Mu*, afirma que era necesario “salir al escenario lo antes posible” (Decí Mu con Km 29: danza...:2013) En la entrevista que le realicé dice además que no es que él estuviera apurado...

sino porque esos pibes que yo me encontré no son pibes (sino hablo en general) estos cinco pibes con los que yo trabajé, no disponían de un tiempo para un proceso [largo], había que estar muy en el presente. Yo no podía empezar una especie de meso ciclo de un año, de no se qué. Vamos semana a semana. (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018).

Por consiguiente, se superpusieron los tiempos de formación y creación con los de producción. La primera obra se creó a partir de una invitación del TACEC, que es un espacio de experimentación que funciona en el el Teatro Argentino de La Plata: Le pidieron a Onofri que realice una obra y el coreógrafo decidió presentar un material con *Km29*.

Previo a esto, el grupo había tenido una sola oportunidad de presentarse. Realizan una performance en Festival de Danza en el Centro Cultural Recoleta a fines del 2010. La presentación del TACEC es en mayo de 2011. Esta presentación sirvió para que l_s bailarín_s vivieran un primer momento escénico junt_s. Sin embargo, es interesante la percepción de Matías Sendón de lo que pasó en ese momento. El relata: “había algo

descontextualizado [con respecto al festival] de los chicos llegando en micros de Casa Joven” (M. Sendón, comunicación personal, 28 de agosto de 2020) También para él fue una situación de mucha exposición para los jóvenes, pero que, al mismo tiempo, la experiencia les sirvió para darse cuenta de lo que no querían. Para los bailarines de González Catán esta era su primera vez arriba de un escenario y la recuerdan como un momento de gran entusiasmo y júbilo. Esto inyectó de mucha energía a la compañía para seguir trabajando, ya que los jóvenes querían revivir esa experiencia.

Al momento de la presentación de *Los posibles* en el TACEC, los jóvenes de Gonzalez Catán contaban en su acervo de conocimiento con tan sólo una presentación. Por otro lado, no era lo único que poseían, sino que tenían también una corporalidad propia condicionada por sus situaciones biográficas que Onofri había tomado e intentado demostrar en la escena las condiciones de supervivencia y precariedad en las que vivían.

Afirma Onofri:

Para mí las potencias de ellos tenían que trascender lo que en sus cuerpos estaba en potencia. Lo que estaba en ellos era morirse jóvenes o morir chorro, el pibe chorro ¿no? Trascender eso y darle la experiencia de no sé cuáles, pero sí que la experiencia sea una plataforma para ver en esos cuerpos otras potencias. Por eso son *Los Posibles*. Los posibles cuerpos, los posibles futuros, los posibles desenlaces (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018).

Cuando responde acerca de las decisiones creativas de la primera obra, su discurso oscila entre el trabajo con las situaciones presentes corporalizadas de estos bailarines y el intento de trascenderlas a través de la danza. Según Onofri, en el comienzo el plan fue ir más a lo que los cuerpos tenían inscripto, entrenar la fuerza, el ritmo, la coordinación y, luego, introducir su propuesta de la tensegridad¹²⁹ que fue la base de trabajo de la segunda obra: *Duramadre*.

¹²⁹El concepto de “tensegridad” fue acuñado por Richard Buckminster Fuller en los años 30’s. Tiene sus orígenes en el mundo de la arquitectura y la escultura. La tensegridad explica la estructura de los objetos en relación a su estabilidad. Este concepto fue retomado por muchas disciplinas, especialmente las neurociencias, la kinesiología y la osteopatía. Onofri llega a este concepto a través de Andrea Manso Hoffman quien acompañada de un grupo de investigación que incluía médicos, kinesiólogos y deportólogos, explora la tensegridad en las cadenas musculares y fasciales para luego desarrollar formas de aplicar estos conocimientos al entrenamiento de danza. Las categorías fundamentales en este sentido son las del cuerpo como un sistema, donde hay fuerzas tensionales y de comprensión a través de las cuales se genera una estructura a la vez estable y dinámica. Amparo Gonzalez Solá explica este entrenamiento como

3. ¿Creación de una situación común?

En un tiempo muy acotado, la compañía debía consolidarse, los jóvenes de Gonzalez Catán debían ser formados en los conocimientos técnicos de la danza y el equipo director debía, a su vez, comprender cómo trabajar con este grupo. Para Onofri, todo esto hacía que el proceso fuera intenso y demesurado. Para él, eso era evidente en la escena:

...era un laburo súper profesional. Matías hizo un planteo lumínico maravilloso, muy contemporáneo y estaban ahí, y tenía que ver con esa coyuntura, con esos materiales, no era cualquier cosa. Había mucho laburo de mesa y habíamos maquetado mucho. Yo estuve durante mucho tiempo después de la obra, una maqueta de escala del TACEC. Preguntá quién en un espectáculo de danza invierte tiempo y dinero en hacer una maqueta a escala, para un teatro para probar ideas de luz, con las balconadas, e hicimos todos los objetos a escala y probamos. Bueno esas cosas se ven ¿no? (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018)

En las entrevistas, en el equipo de dirección aparecen descripciones que hablan de un lazo dado por la admiración de *l_s un_s* y *l_s otr_s*. Esto aparece como el primer paso en la creación de una situación común, como una fuerza en la búsqueda de ese común. Luego, ese común lleva un tiempo de conocimiento propio. Este conocimiento no está solo dado por conocer la danza del o *l_ otr_* sino también las situaciones biográficas que hacen al o *l_ otr_* y que anteceden y se superponen al encuentro. Esto en el caso de *Km29* fue entender situaciones materiales muy precisas. Por ejemplo, los bailarines de Gonzalez Catán durante un ensayo le dicen a Onofri que estaban cansados por que tenían hambre. Esto cambia la organización de los ensayos ya que comienzan a incluir un primer momento de comer algunas bananas y luego un almuerzo. Al mismo tiempo, los bailarines de Gonzalez Catán “aceptaron”, como dice Alfonso Barón en la cita con la que comencé el apartado, al equipo de dirección.

Por otro lado, crear un común requiere de la presencia para crear un encuentro intersubjetivo. Garantizar esto requería de una organización bastante precisa, en especial los días que los ensayos no se realizaban en Casa Joven sino en el Teatro del Perro en

una “perspectiva que se nutre de las contrinuciones de las neurociencias y está relacionada con la alta performance”. Esta se base en “la flexibilidad de las cadenas miofasciales (estáticas y dinámicas), la estabilización de la zona media, el entrenamiento intermitente metabólico y ejercicios pliométricos” (Amparo Gonzalez Solá, s/f)

Capital Federal o en el TACEC en La Plata. Esos días Onofri se despertaba a las cinco y media de la mañana para despertar a uno de los bailarines que luego se encargaba de comunicarse con el resto. Los jóvenes luego tomaban una combi¹³⁰ a hasta Capital Federal, para poder llegar cerca del mediodía. En esta situación común de una compañía despertándose a las cinco y media de la mañana para llegar a los ensayos, cabe preguntarse qué hay efectivamente de común en relación a cómo ese despertar es experimentado por l_s un_s y l_s otr_s.

Juan Onofri reflexiona sobre esta situación de la siguiente manera:

En la obra se ve todo el proceso. Y se veía la desmesura de energía, la nobleza que teníamos todos en relación a estar juntos. Había un estar juntos que era noble, que era real, amorosa, que era poco especulativa. Todos obtuvimos un rédito económico, artístico y efectivo, todos. Con la energía que se le puso, desproporcionada, no te voy a decir que fue necesariamente asimétrico digamos. La verdad que lo que vino nos lo merecíamos todos, con la inmensidad que vino. Porque lo pusimos todo. Los once que éramos Los Posibles, quemamos batería a pleno ahí adentro. (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018)

Por otro lado, hay un “común” bailado que se busca y que como relata Alfonso Barón en su relato cuando dice que era evidente para el público que él era un “cheto”, no se logra, sobre todo en la primera obra. Este común se busca a través del trabajo de Onofri con la tensegridad. Esta técnica busca generar estados a partir del trabajo con el modelo de la tensegridad y el sistema fascial. El sistema fascial son las estructuras conectivas del cuerpo. En este sistema el cuerpo se considera una totalidad y es clave en el movimiento. La tensegridad está relacionada con cómo se realizan los movimientos y se considera que esto se debe a la posibilidad de tensionar y relajar las fascias. En cuanto al trabajo que realiza Onofri a partir de este modelo consiste en un trabajo con las vibraciones y la provocación de estados a partir de la estimulación de una parte del cuerpo que influye en todo el sistema fascial. Este enfoque se refuerza en la segunda obra cuando, además, se incorpora Amparo Alabarces Solá que ya venía trabajando en esta búsqueda con Onofri. Aquí se puede ver que, así como los bailarines de Gonzalez Catán no eran solamente atravesados por la compañía, el mismo equipo de dirección también atraviesa situaciones

¹³⁰ Una “combi” es una camioneta que realiza un trayecto llevando a varios pasajeros como si fuera un bus colectivo, pero de forma informal.

e intensifica su trabajo, sobre todo Onofri desarrolla más sus ideas sobre la tensegridad que había estado trabajando en paralelo con Andrea Manso Hoffman y también había trabajado con Amparo Gonzalez Solá a quien conocía del Taller del Teatro San Martín, formación en danza que amb_s habían seguido.

Al mismo tiempo, para los bailarines de Gonzalez Catán, la exclusión y la violencia como situaciones vividas no terminaron con el trabajo en la compañía. Se superpusieron y también constituyeron causas del abandono de la danza en algunos casos. Dos bailarines solamente luego continuaron bailando y tienen hoy algún tipo de salida laboral en el medio, entre la danza y la actuación sobre todo en papeles donde se requiere un personaje “villero”.

Estas condiciones colaboraban que para que existiera un común que sostuviera al grupo, la danza debía ser un trabajo pago para tod_s l_s que componían el equipo. Hacia el final de la compañía, se propusieron trabajar en una nueva obra, pero no había subsidio para el nuevo proyecto y l_s bailarín_s no se comprometen con el proyecto.

Resulta interesante como cataloga Marina Sarmiento a este acto de estar junt_s como compañía. Ella usa la palabra “mezcolanza” para dar cuenta de esta situación. La Real Academia Española define “mezcolanza” como “mezcla extraña y confusa, y algunas veces ridícula” (Real Academia Española).

4. Ser/ re-presentar una situación

Barón dice que “hace lo que puede” para tener la corporalidad de los otros bailarines. Las situaciones autobiográficas se imprimen en los cuerpos y son imposibles de re-presentar. En este caso la corporización se vuelve más difícil debido a que los bailarines de Gonzalez Catán realizan sus movimientos más atravesados por sus situaciones biográficas e históricas que por un conocimiento técnico de la danza. Sus situaciones estaban marcadas en los cuerpos propios de los bailarines, ya que, como dice Merleau- Ponty, es la situación la que es condicionada y condiciona la existencia. Además, eran materiales para la producción escénica. Es así como realidad y ficción se entremezclan en este quehacer escénico.

2.2. Las respuestas en los medios de comunicación

Las problemáticas que se vislumbran en el discurso de Alfonso Barón con el que comencé el capítulo quedan también en evidencia en las respuestas que dieron los medios de comunicación a las obras. La relación contradictoria y oscilante entre la posesión y la falta que marqué en el apartado anterior se hace evidente en las reseña. Tanto aquellas que valoran el trabajo estético y artístico, por ejemplo, las notas de Alejandro Cruz, como aquellas que lo critican, considerándolo de poco valor estético, como las de Laura Falcoff, resaltan la falta de entrenamiento de los bailarines de Gonzalez Catán y la labor de dirección de Onofri. Solo una de las críticas, la de Matías Gava para *Segunda cuadernos de danza*, comienza diciendo: “el origen de los bailarines de Catán acertadamente ya no está subrayado” (Gava, 2018:119).

Por un lado, se puede encontrar un tipo de discurso como el de la periodista y bailarina Laura Falcoff, quien escribió dos notas en el *Diario Clarín*: una entrevista a Juan Onofri antes del estreno y una crítica de la obra. Comienza esta última explicando lo que es el TACEC y reafirmando el lugar que tiene ese espacio para la experimentación dentro del campo de la danza. Luego, afirma:

En relación al estreno del jueves, hecho a la medida de las posibilidades de los chicos y con pautas sumamente simples y acotadas, parece cierto lo que dice el propio Onofri: ‘es una obra inacabada’. Más aún, a estos muchachos que sufren tantas cosas terribles en su vida y que, como también decía Onofri, ‘te cruzarías de vereda si los vieras por la calle’, se los ve tímidos y con cierta cortedad en el imponente espacio del TACEC. No hay caso: la vida es la vida y el escenario es el escenario (Falcoff, 2011b: 16).

Su visión de *Los posibles* es muy crítica en torno a que sea presentada y percibida por el público y por el mismo espacio del TACEC como una obra de danza.

Por otro lado, otra serie de críticas toman una dirección diferente. Por ejemplo, la nota de Alejandro Cruz para el diario *La nación* considera la presencia en la escena de los jóvenes del conurbano como un gesto. En el copete de la nota escribe: "Dirigidos por Juan Onofri Barbato, cinco pibes de González Catán copan la escena". “Copan” significa en lenguaje corriente porteño “ocupar” y el acto de ocupar es un gesto en el sentido de que se ocupa aquello donde no se estaba, aquello que no se poseía pero se considera con derecho a poseer. El tono de la nota destaca el esfuerzo de los chicos y sus atributos como

superlativos frente a los de los bailarines convencionales. Pero, en esta fascinación refuerza constantemente la separación “ellos” y “nosotros”, González Catán y Capital Federal, los que saben lo que hacen y los que intuitivamente, pasionalmente hacen.

“Dice Juan ‘Los conceptos de cómo crear una coreografía o cómo se la ordena en un espacio nunca pudimos ponerlos en práctica. Todo desbarrancó, todo nos desestabilizó. Los chicos toman decisiones en el escenario que no las tomaría nadie y que van en contra de cualquier planificación. Por lo cual, tuvimos que estar permeables a trabajar con un tipo de inteligencia emocional y física distinta. Ahí está el néctar de este laburo: estar abierto a lo que decide un adolescente. Eso nos hizo llegar a movimientos muy luminosos y, otros, muy oscuros’, sostiene” (Cruz, 2011a: 5).

Luego de esta nota anterior al estreno, días después escribe otra reseña que comienza afirmando “brillante trabajo”.

Cinco de los intérpretes son adolescentes sin formación coreográfica. Tienen cuerpos curtidos, cuerpos formados en medio de situaciones sociales adversas, cuerpos posibles. Junto a ellos, dos bailarines profesionales como complemento, como disparadores, como contenedores. Bajo la lógica que entablan, el *contact* se puede transformar en una formación de *scrum* y el *break* en un electrizante movimiento del karate cuyo andar no repara en convenciones. En sus recorridos, desprenden libertad. Tanta libertad contienen y transmiten que cuando a alguno de ellos le falta técnica (concepto que, en este caso, habría que cuestionar), pone verdad. Pura verdad escénica. (Cruz, 2011b: 6).

Esto refuerza la primera nota y la intención de separar ellos, los “chicos” de González Catán, de los artistas “experimentados”. Además, el artículo muestra un tono de sorpresa ante lo que los jóvenes son capaces de hacer en el escenario.

Otra crítica positiva a *Los posibles* fue la de *Segunda cuadernos de danza*. En ella, Matías Gava, su autor, plantea como implícita la posibilidad de caer en esta distinción entre los unos y los otros que hace Alejandro Cruz, pero cree que la obra sale de esta situación. En este sentido, afirma:

El origen de los bailarines de Catán acertadamente ya no está subrayado, sus presencias superan el hecho de ser los otros, frente a los siempre tan repetidos nosotros. El ojo no percibe la diferencia superficial y puede surgir esa otra

cosa, que no sé cómo se llama, pero sospecho que es condición para que el arte suceda. (Gava, 2018:119)

Para él, deja de haber distinción y aparece un tercer término que nombra como “otra cosa”. Esta pareciera ser inasible a través del lenguaje debido a que es nombrada como “cosa” y, al mismo tiempo, referiría a una síntesis superadora entre la tesis: nosotr_s, y la antítesis: ell_s.

Es así que en las críticas se podría ver que en esta obra se dan una serie de condiciones institucionales que dan legitimidad al trabajo, estas son: un equipo de dirección ya consolidado en la escena de la danza y la presentación en el TACEC, un espacio que se propone como experimental. Empero, como se puede ver en las críticas periodísticas estos dos aspectos no son suficientes para que la obra sea aceptada dentro del estatuto obra de arte y no hay acuerdo acerca de la naturaleza artística de la pieza *Los posibles*¹³¹. Se pone en duda quiénes son sujetos legítimos de ocupar un escenario. Al mismo tiempo, la aparición de estos bailarines con sus corporalidades propias de las situaciones vividas en el conurbano bonaerense enfrentan al público a un dilema moral. En un momento de la obra, los jóvenes avanzan hacia el proscenio y se quedan inmóviles, no hacen nada, no muestran virtuosismo en la inmovilidad, sólo son. En ese acto hacen presente aquello que la sociedad esconde. Echarlos del escenario, decir que no son dignos de él, refuerza la primera exclusión. Por el contrario, exaltarlos y engrandecerlos también esconde el contexto de la desigualdad.

Con respecto a la recepción de la segunda obra, *Duramadre*, el grupo ya tenía un lugar consolidado en la escena porteña debido a *Los posibles*. Sin embargo, los discursos mantienen el mismo tono. Por ejemplo, en la crítica que escribe Alejandro Cruz, quien nuevamente reseña para *La Nación*, incluye las palabras de Agustín Mendilaharsu, diciendo: “Proyectos como KM29 ayudan a que el arte recupere sus formas más legítimas y poderosas de operar sobre la realidad” (Cruz, 2014). Otro ejemplo es la crítica del suplemento “Radar” de *Página 12*. (Halfon, 2014) Allí, la autora presenta la historia del modo emotivo. Además, la idea de tensegridad que es usada en la creación de la obra usa el concepto de tejido conectivo y la autora lo usa de manera metafórica en este texto

¹³¹ En el artículo “L’artification comme processus chez KM29 : les intentions de production et de réception” (Cohen, 2021) citado anteriormente reflexiono más en torno a este asunto en torno al concepto de artificación.

para mostrar la fuerte conexión entre los miembros del grupo.

Vemos por un lado en *Km29* una tensión: el grupo que forma parte de la dirección no quiere hacer asistencia social y que el producto, es decir, las obras, sean valoradas por sí mismas. Sin embargo, las situaciones biográficas de los integrantes afectan al proyecto y complican la producción. Además, estas mismas situaciones biográficas y las habilidades de los bailarines son resaltadas en la escena. Estas contradicciones se ponen en juego a la hora de considerar cada obra, ya que, aunque lo que se busca es un producto de calidad escénica, los comentarios de las obras y lo que se dice de ella, cae en la anécdota de dónde viene una parte de la compañía. Todo esto acrecienta una división l_s un_s, aquellos que dirigen y que tienen medios, formación, conocimientos técnicos, y los otros, los, en principio desposeídos pero que poseen su cuerpo.

3. Combinado Argentino de Danza (CAD)

La propuesta del *CAD* surge ligada a eventos concretos. El *CAD* era un grupo que “vendía fechas”, como dice su directora Andrea Servera, en diferentes lugares y con diferentes formatos, desde la estructura más tradicional de obra, hasta intervenciones en mercados culturales o desfiles de moda. La creación de la compañía estuvo ligada a un pedido que le hacen a Andrea Servera para MICA¹³². Allí, crea una obra incluyendo bailarín_s de danza contemporánea¹³³, *b-boys* y *b-girls* y bailarines de folklore. Luego, la compañía como tal se consolida a través de un trabajo casi diario en Tecnópolis. Allí, armaron una arena en el “Galpón Joven” donde los bailarín_s del *CAD* improvisaban y el público bailaba con ell_s. Este espectáculo duró de 2011 a 2013.

El *CAD* difiere de *Km29* en cuanto a las situaciones autobiográficas en la que llegaban los integrantes, en especial, las relaciones que est_s tenían con la danza. Estos detentaban conocimientos técnicos específicos de al menos una técnica de danza, ya sea danza contemporánea, folklore o *hip hop*. Al mismo tiempo, en la práctica común, adquirieron conocimientos de otros estilos a través de los otr_s miembro_s de compañía

¹³² El mercado de industrias culturales argentino hace todos los años un encuentro llamado MICSUR donde reúne a actores culturales de la región y hay diferentes espectáculos durante el evento.

¹³³ Cuando utilizo el término “danza contemporánea” en relación a l_s bailarín_s me refiero a un recorrido y formación institucionalizada por escuelas de danza con ese nombre, como, por ejemplo, así es nombrada en el Taller del Teatro San Martín en C.A.B.A.

que actúan como profesor_s o a través de talleres que organizaban con diferentes profesores expert_s e en diferentes estilos.

Es en este tiempo de experimentación en Tecnópolis donde el *CAD* se transforma de un “espacio compartido” a “un grupo”, como marca Andrea Servera. En esta compañía no se busca que todos adquieran un estilo común o formas similares, sino más bien cada bailarín_ hace propio aquello que aprende a partir de la técnica que aprende. Esto genera una estructura de aprendizaje en capas. Las nuevas situaciones generan nuevos conocimientos que se agregan como capas a aquello que ya se traía. No hay en ningún momento un intento de limpieza o de reaprendizaje de lo que tienen corporizado. Esto genera un estilo grupal donde cada un_ mantiene sus individualidades y la tensión entre los estilos.

En sus inicios, Andrea Servera, coreógrafa e ideóloga del proyecto, lo definió como “**un espacio compartido**”, pero en los dos años y medio que han pasado desde su nacimiento, el **CAD ha vivido transformaciones**. “Ahora es más bien un grupo”, nos cuenta ella, mientras mira con ojos cómplices a los integrantes del equipo. “Antes era muy abierto y ahora está más consolidado. Tratamos de ser flexibles, para estar cada vez más comprometidos pero mantener los espacios propios que cada uno genera afuera: las clases, las competencias, los viajes, las obras, las peñas. **Se juntan mundos distintos y eso está bueno**, porque cada uno aporta al grupo desde su lugar. Todos tienen su rutina para entrenar lo propio, y después tenemos horarios fijos en [Club Cultural Matienzo] para ensayar”, la artista. (Negritas en el original) (Rubín, 2014)

También Andrea Servera explicaba que cada bailarín tenía algo que sabía hacer muy bien y les pedía que repitieran eso en cada show (A. Servera comunicación personal, marzo 2018). Al mismo tiempo, la compañía mostraba diferentes corporalidades danzantes. L_s bailarín_s del *Cad* son flac_s, gordo_s, alt_s, baj_s, rubi_s, moroch_s. más blanc_s, más oscur_s.

Lo que aparece como elemento compartido es lo que en las entrevistas se nombra como: “darlo todo” en cada función. Jorge Salas, cuyo seudónimo artístico es “el Cautivo”, afirma: “Bailar hasta que quede exhausto, bailar hasta darlo todo y no dar más” (J. Salas -Cautivo, Comunicación personal, 14 de noviembre 2018). Otro aspecto que aparece como situación común es “la juventud”. Incluso Servera en la entrevista que realicé se

pregunta sobre este hecho en relación al paso del tiempo en la compañía. Esto es, qué pasaría con el *Cad* cuando l_s bailarín_s fueran más grandes. Esta situación no llegó a presentarse ya que el *Cad* se disolvió antes. También, l_s bailarín_s se preguntaban respecto al tiempo que disponían para poder seguir bailando. Por ejemplo, el Cautivo también decía en esta misma entrevista que no sabía cuánto tiempo le “dará el cuerpo” para bailar¹³⁴.

El *CAD* es un grupo accesible a tod_s. Por esto quiero decir que no requiere de conocimientos específicos de danza o haber adquirido la habitualidad de ver danza para poder disfrutar del espectáculo. Esto no solamente se da por la cercanía física de l_s bailarín_s, sino que también tiene que ver con la temporalidad de las intervenciones, donde hay estímulos constantes que no permiten el aletargamiento del público; con la música que utilizan que son ritmos masivos; con cuerpos que entran en escena como si estuvieran fuera de ella, es decir, con movimientos cotidianos; y con las muestras virtuosas que se presentan, como ser los giros sobre la cabeza que producen la sorpresa y admiración necesaria para mantener la atención del público. Por otro lado, aunque mezcladas con danza contemporánea, muchas de los estilos de danza de sus performances son populares: el folklore, el *breakdance*, la cumbia. En uno y otro caso, la discusión sobre la popularidad de la compañía la ha puesto en el lugar de ser cuestionada acerca de su valor artístico: ¿producen obras o producen mero entretenimiento? Este problema, sin embargo, excede los límites de este trabajo.

4. La copresencia de física de actores o actrices y espectador_s en ambas compañías

Como ya anticipé aquello que es fundamental en los fenómenos escénicos es pensar la copresencia física de actores o actrices y espectador_s. En este apartado indagaré en qué

¹³⁴ En las entrevistas a *Km29* también aparece esta preocupación. Jonathan Da Rosa, el Pola (comunicación personal, 28 de julio 2018), decía que en ese momento estaba más cansado para bailar porque estaba más viejo. Nótese que al momento de la entrevista rondaba los veinte años. Por otro lado, Alfonso Barón contaba que hoy en día, en la obra *Un poyo rojo* que realiza hace muchos años, ya no siente que pueda hacer lo mismo que antes y que por eso han cambiado algunas partes de la coreografía. Sin embargo, él aclara que aquello que perdió en velocidad y fuerza del movimiento, lo ganó en expresividad a lo largo de los años. El asunto de la juventud y la danza constituye un tema amplio y que sería importante desarrollar en próximas investigaciones.

significa eso para los casos de *Km29* y *CAD* desde los planteos de Erika Fisher Lichte, Drew Leder y Philip Zarrilli.

Fischer Lichte (2011) considera lo teatral desde la corporalidad y afirma que aquello que caracteriza los fenómenos escénicos es la copresencia física de actores o actrices y espectador_s. Esto produce lo que ella llama "bucle de retroalimentación autopoiética". Aunque la "caja" del proscenio haya querido disimular durante décadas que existen espectador_s a través de la oscuridad de la sala, las butacas y demás artefactos que conocemos, aquel_ que mira es no sólo condición sine qua non del acontecimiento, sino también una corporalidad (otra). Es así que se puede decir que bailar como acontecimiento escénico es siempre bailar para un otro cuerpo que no baila.

Sin embargo, estos dos cuerpos no sólo se diferencian uno del otro por la relación con el danzar sino también porque en el o l_ bailarín_ su cuerpo fenoménico es inseparable de su cuerpo escénico o, como dirá también Fischer-Lichte, semiótico. Ella expresa esto de la siguiente manera:

En las realizaciones escénicas se da el caso de que el artista "productor" no se puede separar de su material. Produce su «obra» -para servirnos una vez más de la expresión- en un material y con un material extremadamente singular, raro incluso: su propio cuerpo o, como lo expresó Helmuth Plessner, "el material de la propia existencia" (Ibíd: 157).

Esta dualidad productor/producto, ser lienzo y pintura al mismo tiempo, provoca tensiones que según la autora se muestran claramente en dos procesos: la corporización y la presencia, ya que allí se dan "los procesos de generación y percepción de la corporalidad como factor decisivo y como factor potencial" (Ibíd: 162). Estos procesos están imbricados el uno con el otro: la presencia depende y es producto de la corporización. Para fines analíticos, ahondaremos ahora en cada uno de ellos por separado y en relación a las dos compañías objeto de esta investigación.

4.1. Procesos de corporización

Este proceso es producto de los problemas que trae el concepto de *Verkörperung*, que se puede traducir como encarnación o corporización. Para Fischer-Lichte (Ibíd:169) hay cuatro procedimientos en las realizaciones escénicas contemporáneas por los cuales se pone esto en evidencia: (1)"la inversión de la relación entre actor y papel"; (2) "el realce

y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor";(3) "el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor)"; y, (4) "cross-casting"

Con respecto al caso de la "inversión de la relación entre actor y papel", según Fischer-Lichte, corresponden los casos donde se busca la indistinción mente-cuerpo. El o l_ intérprete es percibido como una "mente corporizada" (Ibíd: 170). "Corporizar significa en este caso hacer que con el cuerpo, o en el cuerpo, venga algo a presencia que sólo existe en virtud de él" (Ibíd:172). El ejemplo que trae es el teatro de Grotowski. En *Km29* aparecía una intención de que l_s bailarín_s realicen el papel que ya tenían en su vida.

El segundo caso es el del "el realce y la exhibición de la singularidad del cuerpo del actor", la corporización se hace evidente por el tempo de los movimientos. Por un cambio en la dimensión temporalidad de un movimiento, el cuerpo fenoménico se separa del moverse. Un ejemplo de esto, es una escena en *Los posibles*, donde todos se para en el borde del escenario en quietud. Los torsos están desnudos, los rostros fatigados y como espectador_s solo debemos contemplar lo que este conjunto de cuerpos nos muestra. Es la quietud la que le imprime esta característica contemplativa de la singularidad a la experiencia.

En el caso de la tercera estrategia, "el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor)", el o l_ director_ trabaja con el cuerpo fenoménico del actor o la actriz y el bailarín o la bailarina, pero este cuerpo debe ser perturbador. Lo que vemos son cuerpos "anómalos".

La cuarta estrategia que plantea Fischer-Lichte, el "cross-casting", se encuentra en relación a la reposición de obras, lo cual no es realizado por los dos grupos que abordo en esta tesis. Pro este motivo solo voy a mencionar que para que exista cross-casting tiene que haber una expectativa de un tipo de corporalidad del o l_ intérprete para un personaje y que esta expectativa no se cumpla.

Se puede agregar otra estrategia a desarrollar en un trabajo posterior que es la cuestión del cuerpo fenoménico que aparece a partir del trabajo escénico con los objetos. En esta estrategia podemos ubicar el teatro de Tadeusz Kantor.

Considero que *Km29* y el *CAD* utilizan la estrategia de "el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor)", pero de maneras diferentes. En *Km29*, se usa la perturbación del cuerpo, sin necesidad de mostrar un cuerpo "anómalo" o con alguna discapacidad, sino que muestra cuerpos atravesados por una situación que a l_s espectador_s de clase media les parece anómala. Un ejemplo de esto, es una escena en *Los posibles*, donde todos se para en el borde del escenario en quietud. Los torsos están desnudos, los rostros fatigados y como espectador_s solo debemos contemplar lo que este conjunto de cuerpos nos muestra.

En el *CAD* se muestran también cuerpos diferentes a los que en general se ven en los espectáculos de danza: más o menos altos, gordos, flacos, más o menos flexibles, más o menos fuertes. Además, l_s intérpretes realizan diferentes trucos, proezas que asombran al público. Por ejemplo, Wizard siempre realiza una parada de cabeza desde la cual gira, Jorge Salas (el Cautivo) zapatea al ritmo de música de cumbia con una rapidez y precisión extrema y Milo Moya, además de bailar, realiza *b-boxing*. En las performances de este grupo, l_s espectador_s están siempre cerca, en el sentido de que incluso cuando el escenario esté más elevado, siempre en algún momento l_s bailarín_s bajan a interactuar con el público. Esto genera dos sensaciones, la primera, la variedad de cuerpos permite pensar, sobre todo al público infantil y adolescente de que es posible bailar, y, por otro lado, la vituosidad, generan admiración y desafío.

En ambos casos queda claro que sólo es eficaz porque hay varias capas del cuerpo que se presentan cuando un_ intérprete se presenta en escena. Cuando Schutz habla de las habilidades queda claro que son funciones automáticas de nuestro cuerpo biológico pero que nuestro cuerpo biológico no es nunca solo un cuerpo biológico. Drew Leder en 1990 publica un libro que se llama *The Absent Body*, donde reflexiona acerca del cuerpo del actor o actriz como un gran ausente en la representación teatral (1990). Este cuerpo está invisibilizado porque nuestra propia experiencia del mundo lo está, la damos por hecho.

A partir de este punto de partida, Drew Leder realiza la revisión del concepto de cuerpo propio de Merleau-Ponty ya que considera que este tiene que ser ampliado para tener en cuenta estas ausencias. Para Drew Leder hay dos tipos de corporizaciones diferentes que son, para él, diferentes regiones, operando en diferentes partes de la relación con el mundo. Estos tres tipos de cuerpos son el "cuerpo superficie (*surface body*)", "el cuerpo

recesivo (*recessive body*)” y la mente interior del cuerpo estético. Cada tipo de cuerpo tiene también su forma de la ausencia. Refiriéndose al primero, Leder dice que este cuerpo más que visibilizado es “visceralizado”, por su aspecto visceral, por ser el cuerpo que garantiza que estemos viv_s (Leder, 2005:212).

Phillip Zarrilli a agrega el "cuarto cuerpo" que es el cuerpo "externo" estético "ofrecido a la mirada de la audiencia" (Zarrilli, 2004: 657). En la danza clásica y moderna, este cuarto cuerpo tiende a hacer que los demás sean aún más invisibles, es decir, el cuerpo del o la bailarín_ se percibe de forma estereotipada, casi como un objeto, sin historia, sin situación por fuera de su formación en danza que lo haga único. En el caso de las dos compañías analizadas, por el contrario, la visibilización es utilizada como recurso dentro del “bucle de retroalimentación autopoietica”.

4.2. “Fenómeno de la presencia”

Erika Fisher-Lichte plantea un segundo aspecto en relación a las creaciones escénicas: el fenómeno de la presencia. ¿Qué viene a la presencia cuando el o l_ bailarín aparece en escena? Este problema se remonta a los inicios del teatro. Ya en 1747, En el tratado *Le comédien*, Rémond de Sainte Albine, diferenciaba al teatro de la pintura por la presencia. Fischer-Lichte realiza un recorrido por las diferentes formas en las que es considerada en el teatro y determina tres grupos: (1) Concepto débil de presencia; (2) concepto fuerte de presencia; y (3) concepto radical de presencia.

El primer sentido de presencia está ligado con el ocurrir aquí y ahora, con la realización de la obra en tiempo actual, como sinónimo casi de actualidad. Actualidad también del cuerpo semiótico con el cuerpo fenoménico del o l_ intérprete, el o l_ cual despierta las pasiones en el público, el contagio, que se da a través del cuerpo del actor, co-presente con el cuerpo del espectador. Este contagio con los espectadores trae problemas: el “cuerpo semiótico ejerce una fuerza de contagio sobre el espectador, el cuerpo fenoménico consigue el mismo efecto con la fuerza de la atracción erótica que le confiere sus específicas características” (Fisher-Lichte, 195). ¿Se desea el personaje o el o l_ actor o actriz? Para algunos, este deseo del actor o la actriz puede ser indeseable y signo de una mala actuación u obra.

Sin embargo, cuando el o l_ espectador_ siente la fuerza del o l_ intérprete, quien acapara su atención, cuando nos hipnotiza o como apunta Fischer-Lichte, cuando “los espectadores sienten la inusualmente intensa actualidad del actor” (Fischer-Lichte, 2011: 198), nos encontramos frente al concepto fuerte de presencia. Este sigue siendo anterior al giro performativo de los sesentas y es producto de un proceso de corporalización. En este caso, más que una obra en particular podemos pensar en aquellos momentos en los que como espectador_s un_ bailarín_ aparece en escena y no podemos sacar los ojos de él o ell_.

Por último, el concepto radical de presencia comienza a ser pensado en los sesenta, cuando el teatro estigmatizó la representación y fue en búsqueda de la presentación. Para Fischer-Lichte esta presencia es sentida por la audiencia. Para ella, hay conciencia o un aspecto reflexivo pero que se experimenta físicamente y por eso prefiere pensarlo como embodied mind (mente encarnada, encarnación de la mente, mente corporizada) alejándose de las dicotomías cuerpo/mente, cuerpo/conciencia (Ibíd: 203). Fischer-Lichte destaca que, en la mente corporizada, la mente se disuelve en el cuerpo.

En las presentaciones de las dos compañías podemos encontrar el segundo caso: un concepto fuerte de presencia. Cada un_ de l_s intérpretes tiene sus particularidades únicas, no por el papel o personaje que presentan sino por aquello que excede el escenario. Nuevamente esto nos lleva a las diferentes capas de cuerpos que se hacen presentes en ell_s, capas existentes siempre pero que las obras de estas compañías ponen en evidencia.

Capítulo 4: Las danzas urbanas y su percepción como estilo por los bailarines de *Km29* y el *CAD*

1. Introducción

En el capítulo anterior analicé las dos compañías que constituyen el objeto de estudio de esta tesis. Durante dicha indagación, aparecían tanto en l_s bailarín_s como en las producciones referencias constantes al *hip hop* y otros tipos de danzas urbanas. En este capítulo me pregunto acerca del origen de estas referencias y en qué sentido influyeron en las situaciones biográficas en tanto que situación histórica (Schutz y Luckmann, 2001). Parto de que la situación histórica de l_s bailarín_s es definida en este caso en relación a algunos elementos de la historia de la danza como ámbito de la realidad (*Ibíd*). No es toda la historia de la danza la que es relevante para este grupo de bailarín_s sino algunos momentos. Desde este punto de vista, encuentro que para est_s bailarín_s fueron importantes las danzas urbanas en tanto que estilo (Merleau-Ponty, 1994) e influyeron en sus prácticas corporales ya sea antes de formar parte de las compañías o al momento de entrar en ellas.

2. L_s coreógrafos y bailarín_s de *CAD* y *Km29* y las danzas urbanas

En el caso de l_s coreógraf_s de las compañías *Km29* y *CAD*, el contacto con las danzas urbanas surgió de viajes. Andrea Servera, en los años 90's realizó un viaje de un mes y medio a Nueva York con objetivo continuar formándose como bailarina luego de finalizar sus estudios en el taller del Teatro San Martín. Allí, descubrió a los *bboys* de los suburbios de Nueva York que en ese momento comenzaban a “bajar del Bronx” (Comunicación personal, Andrea Servera, marzo 2017). En lo que relata como una fascinación inmediata por los movimientos y la energía de estos bailarines, cambió sus planes originales de tomar clases de danza académica y se dedicó a tomar clases con ellos. A partir de entonces, incluyó momentos o bailarín_s de danzas urbanas en sus obras. Much_s de ell_s l_s conoció en Fundación Crear Vale la Pena.

En el caso de Juan Onofri, alrededor del año 2000, viajó a Brasil donde conoció el trabajo de Bruno Beltrão quien había formado en 1996 el Grupo de Rua, una compañía formada con bailarines de las favelas de Brasil que incluye elementos de *hip hop*. También se

queda allí poco más de un mes. Marina Sarmiento, asistente de *Km29*, también se vio influenciada por una coreógrafa brasileña: Lia Rodriguez.

Aquello que encontró Servera en el *hip hop* fue algo que ella nombra como una primacía del movimiento y el cuerpo.

“LUEGO ESTARÁ LA REFLEXIÓN, LAS IDEAS, LOS CONCEPTOS
PERO PRIMERO ESTÁ EL CUERPO

POR ESO ME GUSTAN LOS LENGUAJES TAN VISCERALES DEL HIP
HOP QUE EN SU ORIGEN SON UNA NECESIDAD

ME EMOCIONA EL PIBE QUE ENTRENA SIN SABER POR QUÉ SOBRE
UNOS CARTONES CON AMIGOS EN LA PLAZA¹³⁵” (Servera, 2018: 163)

En esa primacía del cuerpo que nombra Servera, coincide Juan Onofri, quien además agrega que, para él, esto es algo que la danza “formal” o “académica” perdió¹³⁶.

L_s bailarines de los grupos mencionados conocieron las danzas urbanas de diversos modos. Por un lado, los bailarines de *Km29* que asistían a Casa Joven relatan formas de acercamiento bastante similares entre sí: veían a jóvenes bailar en las plazas de los barrios en los que vivían, cercanos a González Catán. Conocían también el *rap*, pero en sus vidas cotidianas escuchaban y bailaban cumbia¹³⁷. Luego del paso por la compañía, algún_s se volvieron parte de la cultura *hip hop*, por ejemplo, Alejandro Alvarenga cuenta que a

¹³⁵ En mayúsculas en el original.

¹³⁶ Al retomar estas palabras recupero la visión que L_s coreógraf_s tienen y no me estoy comprometiendo yo con esa postura acerca de la danza que requiere de complejización y reflexión.

¹³⁷ Los jóvenes cuentan en las entrevistas que antes de *Km29* escuchan solo cumbia. Esta es género musical “tropical” que surge en Colombia pero que en cada región de América Latina. En Argentina, se popularizó en los años 60 y 70 y “estalla comercialmente” en los noventa con “el fenómeno de la ‘movida tropical’”. A fines de esta década, aparece el sub-género cumbia villera. Pablo Alabarces y Malvina Silba lo caracterizan de la siguiente manera: “Este subgénero de la cumbia produjo una especie de alteración de las reglas con las que se había manejado, hasta ese momento, el campo de la música tropical en la Argentina, ya que por un lado introdujo influencias del rap y el *hip hop*, ambos muy marcados por lo afroamericano; por el otro, las letras del sub-género villero produjeron un quiebre en las temáticas conocidas hasta ese momento, ya que narraban historias de delitos menores, consumo y tráfico de drogas y relaciones conflictivas con la institución policial. Este viraje “social” de las letras estaba acompañado con vestimentas similares a las de los jóvenes cultores del *hip hop* norteamericano, así como con un fraseo rapeado pero a la vez contaminado con gestos e inflexiones de formas del lenguaje popular cotidiano y, en algunos casos, también del fútbol.” (Alabarces y Silba, 2014, s/n) La cumbia, aunque catalogada como popular, no era solo escuchada por los sectores bajos, sino que las clases medias y altas hicieron un uso “festivo” de la misma. En los últimos años a este uso se sumó un proceso de “ablancamiento” de la cumbia a través de grupos como Agapornis y de la aparición de una “cumbia políticamente correcta” como ser Sonora Marta la Reina o La Delio Valdez.

veces “la flashea¹³⁸” en la plaza y Lucas Yair Araujo frecuenta en el Km30, a una *crew*, que él llama “la tribu”, donde “cuelga¹³⁹” bailando con otros. En el caso de Lucas, él ahora dirige las clases en Casa Joven y propone en ellas un entrenamiento de preparación física para el *hip hop*. Por otro lado, dentro de l_s bailarín_s de *Km29* que formaban parte del equipo de dirección, Kun Castro realizaba *tricking* y es contactado por su experticia en esa técnica y conocimiento de las danzas urbanas y Alfonso Barón empieza a adentrarse en el mundo de los *bboys* en un paso por el *CAD* en sus presentaciones en Tecnópolis.

Por otro lado, la situación de l_s bailarín_s del *CAD* es diferente ya que tod_s tienen una trayectoria anterior a la compañía y son contactados por Andre Servera en base a cómo bailan. Es decir, de una experiencia de la danza previa al *CAD*. Sin embargo, en relación a las danzas urbanas existían diferencias en los acercamientos. En el caso de l_s bailarín_s de *hip hop*, cuando entran a la compañía ya formaban parte de la comunidad de danzas urbanas. Sin embargo, no todos eran parte de la misma manera. Por un lado, en aquell_s bailarín_s del *CAD*, que habitaban cerca de Fundación Crear Vale la Pena, la práctica se daba tanto en las plazas como en ese espacio. Y muchas veces en ese espacio, las clases reproducían la lógica de las plazas. Esto es, no había una figura de profesor fuerte, sino que constituía un momento de intercambio de trucos y movimiento. También otros bailarín_s como Wizard y Chiza, viven en CABA y llegan a las danzas urbanas a través de conocidos y videos y se forman con videos de *YouTube* o incluso con viajes, como en el caso de Chiza que viajó a Brasil a tomar clases en el Festival Internacional de Hip Hop de Curitiba¹⁴⁰. Por otro lado, tanto en el *CAD* como en *Km29* se encuentran bailarinas mujeres con trayectorias más académicas de danza contemporánea¹⁴¹ y que empiezan a experimentar con lo urbano como estilo una vez que están en el *CAD* o *Km29*.

¹³⁸ “Flashear” significa alucinar en el sentido de estar en una situación agradable y un poco increíble.

¹³⁹ “Colgar” significa permanecer realizando algo, olvidándose del paso del tiempo.

¹⁴⁰ El festival de *break* de Curitiba se realiza desde 2002 todos los años en esa ciudad de Brasil y cuenta con presentaciones, cursos y otras actividades. Actualmente se realiza en la Universidad Positivo. (<http://fih2.com.br/o-festival/> FIH2)

¹⁴¹ Aunque el término “danza contemporánea” debe ser revisado y considerado en su complejidad, en este caso lo utilizo ya que es como ellas mismas se refieren a sus prácticas.

3. Vínculo directo corporalizado con las danzas urbanas

“Me reconocí como parte de esa cultura cuando empecé a ver las tapas de discos y fotos de Nueva York de los 80`s media destruida y las canchas de básquet con grafitis. Eso me llamó la atención, se parecía un poco a mi barrio”

El guapo, MC¹⁴²

En el Anexo 2 se puede encontrar un desarrollo del contexto histórico de surgimiento y desarrollo de las danzas urbanas. Sin embargo, cuando percibimos un fenómeno no llevamos a cabo una operación de reflexión acerca estos acontecimientos que le dieron origen, sino que percibimos de un solo golpe y percibimos una unidad que al momento de la percepción se presenta como una constante. Vemos un_ bailarín_ en la calle o en un escenario y reconocemos lo que hace como una danza urbana, así como también los bailarines de las compañías se sentían cercanos a estas danzas antes de saber qué son exactamente o cuál era su historia.

Tomo como ejemplo para esto el caso de la mayor parte de los bailarines de *Km29*. En *Casa Joven* anunciaron un taller de *hip hop*. La mayor parte no escuchaba *rap* o música *break*, sino cumbia. Incluso, Jonathan Da Rosa cuenta que uno de los comentarios que le hacían a Juan Onofri cuando comenzaron el taller era: “¿Qué ponés esa música?, sacala y poné cumbia”. (Decí Mu con Km 29: danza...:2013) Tampoco bailaban frecuentemente, sino que veían a chicos bailando en las plazas y querían hacerlo. Pero al mismo tiempo, se percibían como parte de es_s bailarín_s de *hip hop*, sin importar si sabían o no bailar. Otra interpretación posible para esta explicar esta autopercepción podría ser que estos conocimientos funcionaban como imaginarios, pero prefiero no usar la palabra imaginarios debido a que la etimología imagen puede llevarnos a pensar que las danzas urbanas influyeron en los bailarines como representación, cuando la hipótesis de la que parto es que hay vínculo directo corporalizado. En el caso del *CAD*, Andrea Servera toma algún_s bailarín_s que ya estaban inmersos en la cultura *hip hop* que trabajan junto a bailarín_s de otros estilos (danza contemporánea, folklore). En todos los casos, l_s bailarín_s del *CAD* como dije en el apartado anterior, ya tenían una trayectoria

¹⁴² Faka, 2018.

en la danza antes de formar parte de la compañía. La hipótesis detrás de esto es que los bailarines de las dos compañías no tienen una idea clara sobre lo que están haciendo o en qué se inscriben, pero así y todo siguen un “estilo” de un_s predecesor_s y coetáne_s que consideran como propios, con los que se sienten conectados.

Una situación similar describe Belvedere en su artículo “Why I cannot dance the Tango: Reflections of an incompetent member of the ‘milongas porteñas’” (2016) donde se pregunta a partir de su propia experiencia como mal bailarín qué significa ser miembro de la “milongas porteñas”. Aunque no sepa bailar, tiene un conocimiento que lo hace ser parte de las milongas. No podía bailar, pero podía “reconocer en las acciones de los otros” (180) qué era saber bailar. También, se pregunta si ser bailarín implica ser un buen bailarín. Esto lo lleva a afirmar que hay diferentes tipos de participantes en base a sus competencias. Una cosa son las competencias sociales y otras diferentes las competencias técnicas de la danza (197). En ambos casos, tenga éxito o no el practicante en cuanto a dominar la técnica, a partir de una práctica corporal propia se llega a un conocimiento que permite reconocer las prácticas de l_s otr_s y emitir un juicio de valor sobre ellas.

El artículo de Belvedere, mediante la reflexión de su propia historia en la milonga, detalla cómo él mismo adquiere este conocimiento. En su relato, él habla de “inmersión” en la milonga. Sin embargo, creo que este concepto debe ser completado con el de estilo. Estar inmerso es estar entrenado en reconocer un estilo perceptivamente. ¿Qué significa esto?

En primer lugar, el concepto de estilo incluye la percepción de estilo tanto en una persona, como en un objeto, un movimiento artístico o una obra de arte, es decir, puede ser de un objeto singular o de una serie de objetos. Lo que resulta interesante en Merleau-Ponty es que el estilo no es considerado como una propiedad de la cosa sino en la relación entre el sujeto percibiente y lo percibido, relación que se da por medio de la intencionalidad motora. El estilo es una unidad que tiene la cosa, pero no como concepto, es decir, no como objeto ideal. Es una síntesis que se realiza. Esta síntesis es corporal y está en relación con nuestra intencionalidad motora, esto quiere decir, que no se realiza por la reflexión y es por eso que no hay representación de la cosa. Al definir el estilo en esta

relación entre la cosa y el sujeto percibiente, este deja de ser solo la manera de una cosa¹⁴³. Sino que estilo es a la vez ontológico y estético (Singer, 1981 y Matherne, 2017).

En un sentido estético, el estilo es un concepto que unifica la manera en la que se dan una serie de objetos. Es en este sentido dice Merleau-Ponty en *Signes* en relación al estilo de un pintor:

El estilo es en cada pintor el sistema de equivalencias universales de la “deformación coherente” por la cual él concentra el sentido esparcido aún en su percepción y lo hacer existir explícitamente (Le style est chez chaque peintre le système d’équivalences universal de la ‘déformation coherente” par laquelle il concentre le sens encore épars dans sa perception et le fait exister expressément. (Signes, 1960: 68).

En un sentido ontológico, el estilo no sólo da cuenta de la unidad de la cosa sino que, como resalta Matherne, es algo que “habita y es corporalizado en la cosa misma” (Matherne, 2017: 711) Pero el objeto está siempre abierto y es misterioso y el estilo abre el horizonte del objeto que es indeterminado pero determinable.

Por otro lado, para que pueda haber estilo tiene que darse una constancia¹⁴⁴, una repetición al mismo tiempo que en cada situación en la que estamos inmersos hay una “deformación coherente”¹⁴⁵. Esto es, el objeto nunca es exactamente igual, pero es coherentemente desigual. Esta constancia permite al sujeto, como afirma Maryvonne Saison (1996), pasar

¹⁴³ Este es el sentido de estilo del que parte Marielle Macé (2016) en un libro dedicado a la historia de este concepto.

¹⁴⁴ Con respecto a la constancia perceptiva, en una conferencia dada en 1933, *Le primat de la perception* (1989), Merleau-Ponty desarrolla que debido a que realizamos una síntesis perceptiva, la cosa es percibida como una totalidad. Al mismo tiempo, solo esto es posible porque la cosa está abierta a un horizonte. Acerca de cómo se logra la constancia perceptiva en Merleau-Ponty, hay desacuerdo entre los lectores. y diferentes puntos de vista. Según Kelly esta está garantizada por la indeterminación y la normalidad en nuestras percepciones ya que somos conscientes que las percepciones se desvían de la norma que es constituida como una visión desde todas partes. Esta consideración presenta la constancia como una “media” en términos estadísticos que parecería contradecir la crítica que hace Merleau-Ponty al empirismo e intelectualismo. Matherne critica la interpretación de Kelly, ya que infantiliza que para Merleau-Ponty siempre ver algo es verlo desde algún lugar (Matherne, 2017).

¹⁴⁵ Este concepto lo toma Merleau-Ponty de André Malraux. Sin embargo, el concepto de estilo de Merleau-Ponty difiere del de Malraux. Como marca Lovisa Andén: “Aunque los dos describen el estilo en el contexto de los museos, Malraux hace énfasis en el museo como la condición para que diferentes estilos aparezcan, mientras que para Merleau-Ponty, por el contrario, el museo significa la cosificación del estilo del pintor, ya que lo aliena de su sentido-contenido primaria, es decir la experiencia concreta del pintor” (Andén, 2019: 210)

de lo individual a lo general “haciendo una economía”. Es decir, le permite actuar por medio de un reconocimiento pre-reflexivo, sin necesidad de una reflexión previa.

En cuanto a los usos de “estilo” que aparece en *Fenomenología de la percepción* (Merleau-Ponty 2016, 1994), encuentro los siguientes con respecto al estilo perceptivo¹⁴⁶:

- El estilo perceptivo de un objeto no son sus “cualidades múltiples”, estas son solo su “envoltura”. Como afirma varias veces en este libro, la forma que se percibe nunca es la suma de las partes que la componen, ya que Merleau-Ponty se basa en los descubrimientos de la Gestalt con respecto a la percepción y, además, realiza una extensa crítica tanto al intelectualismo como al empirismo, debido a esta concepción sumatoria de aspectos por la que ambos explican la percepción. Afirma que son una envoltura debido a que forman parte de la “consciencia del objeto que poseería su ley o secreto” y no “de la contingencia al desarrollo de la experiencia y al estilo perceptivo de su objeto” (60).

- El estilo está presente “aún en sus reflejos” (103). Esto nos habla de una omnipresencia del estilo en el objeto, este se hace presente siempre, y se puede incluso afirmar que todo objeto tiene forzosamente un estilo.

- El estilo de mi cuerpo como un tipo particular de estilo pero que al mismo tiempo es reconocible como una obra de arte. Merleau-Ponty presenta como ejemplo el estilo de mi mano y afirma que el estilo reúne “...las ‘sensaciones táctiles’ de mi mano y los vincula a las percepciones visuales de la misma mano como a las percepciones de los demás segmentos del cuerpo, es un cierto estilo de los gestos de mi mano, que implica cierto estilo de los movimientos de mis dedos y contribuye, por otro lado, a una cierta ‘andadura’ de mi cuerpo” (167) El estilo no es sólo compuesto del color de mi mano, del largo de mis dedos, de las arrugas que se forman en los pliegues, sino que está compuesto también de su “andadura”. Esta andadura es aquello más fácilmente reconocible:

“Se ha podido probar que no reconocemos nuestra mano en foto gráfica, que incluso muchos individuos vacilan en reconocer su escritura entre las de otros

¹⁴⁶ A los aquí esbozados se puede agregar un sentido más que no es relevante para esta investigación: toda filosofía, en general, y la fenomenología, en particular, como estilo. La fenomenología como estilo y cada filosofía como un estilo que es un “bosquejo de su sentido” (*Ibíd*: 196) que empiezo a comprender como cuando arribo a una tierra extranjera. Esto es, lo primero que se me presenta perspectivamente es ese estilo con el cual las ideas se presentan, antes de poder asir completamente el sentido de aquello que se dice. Este sentido de estilo está anclado en lo perceptivo, pero en relación con el lenguaje y la expresión de ideas.

y que, por el contrario, cada uno re conoce su silueta o su modo de andar filmado. Así, pues, no re conocemos por la vista lo que, no obstante, sí hemos visto fre cuentemente, y, en cambio, reconocemos al instante la represen tación visual de lo que nos es invisible en nuestro cuerpo.” (166)

Es decir, no es sólo por la vista que se reconoce el estilo, hay un reconocimiento kinético que es aún más importante.

- El estilo es lo primero que “comunica”. “Primero” aquí quiere decir que aparece antes, de las representaciones y del concepto y del pensamiento. (200)

-El estilo es una “configuración de la experiencia” (208). Esto podría entenderse de dos maneras: por un lado, nuestro estilo propio es una manera de estar-en-el-mundo que hace que nuestra experiencia sea de una manera y no de otra. Al mismo tiempo, el estilo de aquello percibido configura su percepción.

- El mundo como estilo (341). Esto parecería ser una consecuencia de la omnipresencia del estilo que enuncié anteriormente.

En esta investigación, entonces, me interesa tomar el concepto merleau-pontyano de estilo para entender cómo el “estilo danza urbana” es percibida como tal antes de ser constituida como un concepto “danza urbana” con su historia, cultura, géneros y subgéneros. Esto es, que todos estos aspectos se condensan y al mismo tiempo son excedidos por el estilo “danza urbana”. El estilo es percibido como una identidad y para ello exige una constancia perceptiva¹⁴⁷ en el sentido que reconozco algo que veo como danza urbana, pero al mismo tiempo es una serie de reconocimientos compuestos por la repetición de percepciones que producen la sensación de lo “familiar”. Lo que percibo, sin embargo, es “similitud (*sameness*)” y no “identidad (*identity*)”, utilizando la aclaración que hace Schutz. Además, este reconocimiento es pre-predicativo. Según Schutz, la estructura por la que reconocemos lo similar y lo idéntico, a través de “síntesis pasivas”¹⁴⁸, que indica que el acto de reconocer se da de manera pasiva, es decir, no

¹⁴⁷ Para más información sobre los debates en torno a la constancia perceptiva véase el tercer capítulo de *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty, titulado “La cosa y el mundo natural” (1994).

¹⁴⁸ Este concepto lo toma de Edmund Husserl. Sin embargo, no coincide completamente con este autor. Como explica Carmen López Sáenz (1995), para ambos la tipificación es pre-predicativa, y esto significa que se encuentra en un nivel de pasividad. No obstante, Husserl plantea que existen diferentes niveles de pasividad, mientras que para Schutz algunos de estos niveles, como ser las síntesis de asociación mediante la cual aparece la identidad del *noema*, no van a ser pasivas ya que “no podemos asumir un cumplimiento

requiere una actividad de nuestra parte y es involuntario. Según él, hay dos tipos de síntesis, primera vez que el objeto se me presenta y cuando este se vuelve familiar. En este último caso, se produce por la experiencia también una previsión del comportamiento ulterior de aquello que se percibe.

En el enfoque merleau-pontyano y en sus ejemplos no queda claro cómo realizar una descripción de un estilo determinado. Es decir, por ejemplo, en un momento de *Fenomenología de la percepción* nombra el caso del “estilo de París”. Sin embargo, no da información sobre cómo es este o en qué consiste precisamente.

Otro aspecto a tener en cuenta es que el estilo es percibido por cada individuo, pero, al mismo tiempo, tiene una dimensión social. Es a través del cruce entre las perspectivas merleau-pontyanas y schutzianas que intento dar cuenta de ambos aspectos para este fenómeno de las danzas urbanas.

4. El estilo danza urbana y cómo se hace presente en *Km29* y el *CAD*

En el caso de las danzas urbanas reconozco los siguientes rasgos que las componen como estilo:

4.1. Danza:

a. El cuerpo que danza se muestra como un cuerpo musculoso, fibroso, activo, listo a actuar. Es un cuerpo que se define por su tonalidad más que por medidas ideales de altura, peso, etc. Esto se ve en las dos compañías: l_s bailarín_s son muy diferentes en cuanto a sus corporalidades, pero tod_s se muestran fuertes en el escenario. Por otro lado, son cuerpos que no están en su verticalidad en alineación perpendicular al piso, sino que en ellos hay asimetrías, piernas, brazos y columnas que se arquean.

Marie-Christine Vernay en su investigación y práctica como *bgirls* habla de un cuerpo “roto”: “Me interesa el cuerpo quebrado, el cuerpo roto, el cuerpo fracturado y es, sin lugar a dudas, por ahí que entré en el hip hop, más por una fractura que por una imagen

de conciencia de modo pasivo” (58) Otra diferencia que aparece entre Schutz y Husserl, como marca Alexis Gros (2017), es que, aunque Husserl se refiere a la tipificación, para Schutz es importante señalar que esta se efectúa “según estructuras particulares de relevancia” (Schutz en Gros, 2017:29). Esto significa, que se da una selección en la misma percepción que para Schutz siempre va a darse en relación a los fines prácticos del sujeto en relación a su accionar en el mundo.

monolítica de un cuerpo sano” (Vernay, 2011: 99). Sin embargo, roto aquí no significa frágil.

b. En cuanto a las dinámicas de los movimientos, el tono muscular que utilizan los bailarines es en general alto. Se busca la espectacularidad¹⁴⁹ del movimiento a través de paradas de cabeza acrobáticas con detenciones (*freezing*), giros veloces en el suelo usando manos o piernas para impulsarse. Puede haber momentos que tienen un tono burlón o de parodia a otros bailarines. No hay solemnidad a la hora de bailar, no hay preparación, sino que la danza aparece en medio de otras dinámicas sociales.

En el *breaking* es característica la siguiente secuencia: en primer lugar, el o la bailarín_ se presenta por medio de un *top rock* o *footwork* que son juegos con los pies realizados de pie. Acompaña el desplazamiento del pie, el *groove* (un movimiento de vaivén acompasado hacia delante y hacia atrás) del torso. Luego, el bailarín baja al piso y realiza giros basándose en uno o dos apoyos del cuerpo, que pueden ser una mano, un pie o incluso la cadera y que puede incluir inversiones del cuerpo. La demostración termina con una suspensión en el giro en la que el cuerpo se mantiene en un equilibrio inestable y cuyo objetivo es generar una sorpresa.

También es una característica de las danzas urbanas la realización de acrobacias, como pueden ser paradas de cabeza con o sin giros, saltos hacia delante y hacia atrás.

En el *CAD* y *Km29* a veces se repiten estructuras específicas del *breaking*, así como se toman sus trucos y acrobacias. Sin embargo, en el caso de *Km29* a veces los procedimientos para llegar a estas formas difieren de la práctica urbana. Por ejemplo, en *Duramadre*, muchas de las acrobacias son realizadas a partir de un movimiento previo de

¹⁴⁹ Esta espectacularidad es incluso medida en las competencias. Mingardi y Román describen esto de la siguiente manera: “Existen dos formas de elegir a los ganadores, una de ellas es poner puntaje en una planilla donde cada jurado centraliza su atención sobre un movimiento particular según cuál sea su especialidad, como los molinos –giros en el piso desplegando las piernas–, power mouve –giros sobre la espalda o cabeza– o free style y la otra forma, denominada por los b-boys “a ojo”, donde el jurado realiza una apreciación general luego de la presentación de cada grupo y decide quién es el ganador. Los aspectos que tienen en cuenta los jurados a la hora de evaluar son la creación y el free style, es decir estilo libre. También se valoran los pasos que necesitan mucha elongación, porque presentan una mayor dificultad. Asimismo, los b-boys que mantienen por más tiempo una figura o realizan la continua repetición de un paso, son más valorados, ya que para efectuar ciertos movimientos se necesita fuerza y destreza.” (Mingardi Minetti y Román, 2009:5)

vibración corporal a partir del trabajo con la tensegridad y a veces, a través de la relación entre los cuerpos de l_s bailarín_s.

c. En cuanto a la composición coreográfica, en el caso del *breaking*, aparece también una estructura clara que se repite y que se transmite mediante la oralidad, la copia y la repetición. Es decir, no hay una forma de notación escrita de la danza, pero sí hay una transferencia oral. Lo mismo ocurre con los pasos que, aunque muchas veces son encontrados azarosamente, como, por ejemplo, mediante algún error al copiar alguna secuencia, luego se repiten y se sistematizan, volviéndose reproducibles y compartibles a los otros *bboys* y *bgirls*. Como ejemplo, Crazy Legs, bailarín del Bronx de la primera generación, recuerda la primera vez que hizo un movimiento propio de la siguiente manera:

No voy a decir que lo cree[al movimiento] porque fue por accidente, pero sucedió gracias a la práctica y a todo el entrenamiento y cuando no dejas de hacer y los accidentes ocurren, ahí es cuestión de reconocerlo “oh, sí, ese accidente era bastante bueno, voy a seguir trabajando en él (Brücker, 2014: 5’50’’) ¹⁵⁰.

En cuanto al encadenamiento de pasos, es corriente la improvisación. En las dos compañías hay lugar para la improvisación, pero de diferentes maneras. Mientras que en el *CAD* se definían bloques con diferentes bailarín_s y una determinada música. Cada una de estas partes tenían partes definidas, pero también lugar para improvisar. Al mismo tiempo, el orden de los bloques o cuáles era utilizados en una determinada performance podían cambiar. En cambio, en *Km29*, había un recorrido coreográfico definido y la improvisación era posible dentro de este recorrido en relación a la forma precisa, ya que más que formas a las que llegar, la coreografía proponía estados por los cuales se debía transitar.

d. En cuanto al espacio, las danzas urbanas, incluso la mayoría de sus batallas, se realizan sobre todo en espacios públicos. El espacio público se ocupa para danzar. No se necesita del alquiler de una sala, sino que las plazas, las plazoletas, las escaleras de una

¹⁵⁰ Además, para él la creación de este movimiento implicó su propio reconocimiento como individuo (“*It was the first time I was recognize as an individual*” -5’40’’) ”

escuela son lugares propicios para la danza. Estos espacios son mayormente ocupados de noche cuando están vacíos.

Además, en las calles, el uso del espacio es circular. Este es el aspecto donde las compañías se diferencian más de este estilo, ya que las compañías son influenciadas por las danzas urbanas como estilo, pero lo usan para realizar presentaciones escénicas.

e. En las danzas urbanas, la música cumple la función de dar el *beat* al movimiento. El “*beat*”, que podría traducirse como “latido” y se percibe como los acentos dados por la batería, tambor, bombo o cualquier otro instrumento de percusión y/o bajo. El mismo nombre “break” que refiere a los cortes que se hacían en la música ya da cuenta de la relación con la música y lo fundamental que es para esta danza.

Esta relación con la música es sobre todo seguida por el *CAD* y no así por el *Km29*, donde incluso en el ambiente sonoro el *beat* no es tan claro todo el tiempo.

4.2. Rodeando la danza

Por fuera de los momentos donde l_s bailarín_s danzan en sentido estricto¹⁵¹ las danzas urbanas tienen muchas características que las definen como estilo a aquellos aspectos más allá de los momentos donde los bailarines danzan en sentido estricto.

a. Los bailarines se visten de una determinada manera, con pantalones de jogging, gorras. En una entrevista a Wizard, uno de los bailarines del *CAD*, cuenta:

...en el verano del 98, habían venido mis primos de Ituzaingó. Vinieron a veranear a la casa que teníamos en la costa, en Costa del Este. Yo hacía como un año que no los veía. Cuando aparecieron, parecía que habían venido del Bronx porque estaban vestidos como con ropa ancha, re hip hop y yo no entendía nada. Nunca en la vida había visto eso, y dijeron “no, porque ahora estamos en la cultura hip hop” y ellos me mostraron qué era, qué eran los cuatro elementos: el MC, después el *rap*, el grafiti, y el *breaking* que es la danza. Y cuando vi cómo bailaban dije: “ah, yo quiero aprender a hacer eso”.

¹⁵¹ Realizo esta aclaración ya que en los últimos años se habla también de un concepto de danza expandido que no incluye solamente el acto de danzar. Sin embargo, en esta investigación tal abordaje no será tenido en cuenta.

Otra característica de la vestimenta es el “*bling-bling*”, este se refiere al uso de collares o anillos llamativos. El perro, un MC, en el documental Rap Argentino (2018) explica esta práctica de la siguiente manera: “vos no tenés nada, de repente tenés todo, lo tenés que mostrar” (Bello:2018,13:06)

En ambos grupos, el *CAD* y *Km29*, l_s bailarín_s se presentan con sus ropas propias que son jogging, remera y unas buenas zapatillas. Algun_s usan gorras. Llegan con esa ropa y, a lo sumo, se cambian la remera cuando terminan. En el caso de *Km29*, esto fue una decisión que tomó Onofri e, incluso, les compraron zapatillas a algún_s de los jóvenes. Estas zapatillas no eran usadas solo en la función, sino que eran su calzado de uso diario. En relación a esto, Alfonso Barón cuenta que tuvieron muchos problemas respecto a esto con uno de los intérpretes a quien de manera regular le robaban las zapatillas. Entonces, debieron reservar un par para las funciones y, otro, para su vida cotidiana. (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019).

b. Los bailarines comparten un conjunto de valores. Según Hugues Bazin, estos son: “*le défi* (el desafío)”, *le respect* (el respeto) y la “*authenticité* (autenticidad)” (Bazin, 1995: 30-35). Estos se basan en una historia en común marcada por la vida en los barrios pobres, atravesadas por la violencia, la exclusión. A través de lo común se busca generar comunidad, o como dice Afrika Bamba, “¡Paz, amor, unidad y divertirse! (*Peace, love, unity and havin' fun!*)” (Gamboa, 2008: 166). Es por eso que, aunque las batallas sean lugares de competencia, siempre terminan con un abrazo con el contrincante.

En el ambiente local, en los discursos de los *bboys/bgirlsbboys/bgirls* y los *raperos* aparecen referencias a estos valores nacidos en el Bronx pero que los sienten cercanos en cuanto sienten que comparten las mismas condiciones de vida. Por ejemplo, cuando uno de los MC del Conurbano bonaerense considera que su barrio es parecido a las fotografías que ve del Bronx en Nueva York. (El guapo, MC, en Bello, 2018)

c. La cuestión de los géneros masculino y femenino en las danzas urbanas fue cambiando¹⁵². En los comienzos, los que bailaban o *rapeaban* eran principalmente

¹⁵² Para un análisis más profundo desde la fenomenología, Iris Young (1980) ha investigado acerca de cómo en esta disciplina filosófica no se tiene en cuenta la cuestión de género. El más conocido de sus textos es “*Throwing as a girl*” donde indaga en esta expresión y en las diferencias en cómo tiran una pelota mujeres y hombres. Allí, afirma que estas son producto de un horizonte social determinado de maneras diferentes para unos que para las otras.

hombres y las mujeres asistían a las batallas en un rol de espectadoras. Cuando bailaban o *rapeaban* trataban de imitar a los hombres. Sin embargo, esto fue cambiando con los años. Nathy Peluso, rapera argentina, afirma con respecto a ser mujer dentro de la cultura *hip hop*: “tenés que patear la puerta” (Bello, 2018).

Por ejemplo, Milo Moya cuenta que en Fundación Crear Vale la Pena se había formado un grupo que entrenaba una vez por semana en el cual él tenía un rol de profesor, muchas de las chicas iban a pasar el tiempo, a juntarse, “a hinchar las pelotas” y las que bailaban hacían sobre todo un “*hip hop* de escenario, estilizado, no tan villero”. Por “villero” aclara que se refiere a “esta cosa más de uno de golpearte de estar buscando alguna cosa más propia”, esto es, una cierta brutalidad, una violencia con el propio cuerpo, para encontrar el movimiento. También agrega que eso fue cambiando y que ellas comenzaron a entrenar y bailar más y a buscar su propio lenguaje.

En las compañías, las problemáticas con respecto al género se ponen en evidencia sobre todo en los preconceptos que tenían los bailarines hombres con respecto a la danza. Para ellos, esta era “cosa de putos” (M. Moya, J. Da Rosa, A. Alvarenga).

Milo Moya relata su evolución respecto a estos prejuicios y como fue a través de la misma práctica de danza contemporánea que

...la evolución de mi propia danza fue cuando conocí danza contemporánea. Ahí evolucioné un montonazo. Y mismo mentalmente. Porque cuando empezás a entender que se pueden romper algunas estructuras (...). Y, digo una boludez, digo cuando era más chico (nunca fui machista, jamás) pero sí tenía un repudio grande a los gays y hoy me parece totalmente normal, me parece totalmente copadísimo que cada uno elige lo que quiere ser. Y lo vinculo porque empezó a cambiar mi cabeza ahí también. Empecé a entender un montón de cosas. También empecé a crecer, empecé a entender un poco más de todo, pero creo que la danza contemporánea me ayudó tanto corporalmente como mentalmente. Creo que todos deberían probar alguna vez en su vida aunque sea una o dos clases. (M. Moya, comunicación personal, 30 de julio de 2018)

En la forma en la que presenta su encuentro con la danza contemporánea, pareciera no tener en claro en qué lo cambió, pero queda claro que la danza produjo una transformación en él, sobre todo en lo que respecta a su perspectiva de género.

Uno de los bailarines de *Km29*, Jonathan Da Rosa, afirma: “Y bueno, me costó mucho también integrarme en el grupo porque... en ese sentido era re machista. ‘No, los hombres no se tienen que tocar’. Me costó mucho”. (J. Da Rosa, comunicación personal, 28 de julio de 2018). La práctica de la danza lo enfrenta al contacto físico con otros hombres y eso le hace cuestionarse las ideas previas acerca de lo que los hombres deben o no hacer. Sin embargo, esa situación cambia. “Era re machista” significa que ahora ya no piensa serlo, ahora tiene una perspectiva diferente.

Se puede afirmar entonces que el paso por las compañías, en la mayor parte de los casos, les cambió la manera de pensar en torno a la masculinidad, así como también a las mujeres y la homosexualidad.

Además, la composición de los grupos, compuestos en su mayoría por hombres, ponen en evidencia los problemas relativos al machismo y feminismo que son parte del mundo social. Tomo primero como caso lo sucedido en Casa Joven.

Alfonso Barón relata lo ocurrido al comienzo del proyecto en relación a la cuestión de género:

... el grupo *Km29*, antes de que llegue Amparo años después, fue un grupo cerrado de hombres, pero porque los hombres eran los únicos que podían, que se acercaron y que se bancaron también ese entrenamiento tan fuerte. En ese contexto en el que tanto los hombres como las mujeres tienen vidas tan duras, entrenar con lo duro que entrenábamos nosotros, ya era tipo: “mi vida es re dura” y seguir entrenando duro era tipo: “chicos, no me jodan¹⁵³”. Pero había un par de chicos manijas¹⁵⁴ que sí querían y fue el grupo que se conformó. Porque muchos nos preguntaron: “¿y por qué no hay mujeres en Km. 29?”. Podían haber estado, o sea, asomaron el hocico un par en el momento pero, bueno nosotros también entrenábamos de una manera muy intensa y además hay un montón de actividades que las chicas eran muy jovencitas y muchas tenían hijos. Entonces no da¹⁵⁵ ir a tomar un taller de danza si tenés cuatro hijos. Tenés que darle de comer, es bastante más complejo de... Entonces Juan [Onofri] los engañó un poco a los chicos con esta cosa de media *hip hop*, que nunca hicimos *hip hop*, pero Juan empezó con *top rocking*. Empezamos con unos pasitos de *hip hop* y empezamos medio a dibujar como... y terminamos

¹⁵³ “Joder” significa molestar.

¹⁵⁴ “Estar manija” en el uso porteño significa estar muy entusiasmado con algo.

¹⁵⁵ Que algo “no da” significa que no es posible, que no está bien visto, que no es bien considerado.

haciendo cosas mucho más sensibles. Tuvimos un tiempo hasta que empezamos a tocar un cuerpo porque había que ir con cuidado, ¿viste? No le llamaban danza los chicos, porque danza era de puto, como “sos puto”. Y ser puto en la isla villa no está bueno. (Risas¹⁵⁶) Entonces era todo el tiempo buscar no sé qué, nosotros íbamos con una actitud super humana, pero estuvo súper bien del principio.” (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019)

En principio, las mujeres no se acercaron al taller cuando este comenzó. No son interpeladas por el título de *hip hop* que se le dio. Entre las razones se repiten algunas cuestiones que ya había nombrado Milo Moya, sobre todo en lo referido a la exigencia del entrenamiento. Moya lo nombra como más “brutal”, Barón como “intenso”. Sin embargo, hoy hay algunas chicas que toman las clases. ¿Qué cambió? Por un lado, no se puede desconocer que en los últimos años las cuestiones de género han tenido mucha importancia en nuestro país a través de la difusión del movimiento “Ni una menos”. Sin embargo, una investigación más profunda excede los alcances de esta tesis. Por otro lado, en Casa Joven, se llevaron dos acciones concretas para que participen mujeres.

En primer lugar, Marina Sarmiento organizó un taller de mujeres:

...sobre todo, yo coordinaba el grupo de mujeres porque pensaba “no puede ser que siga replicándose lo de la historia que es... siempre los pibes sí, las pibas quedan embarazadas y no, tienen la posibilidad de ser madres y laburar y ya”. Entonces, yo intenté como estimular la presencia femenina. Tuve un grupo muy bonito, muy bonito de chicas muy comprometidas con el laburo, pero yo no quería hacer obra de eso, tenía ganas como más trabajar el proceso y cómo ir a un lugar como más del orden de lo primario, volver a ese lugar en el cual la piba deje de tener miedo de moverse, ¿no? Un lugar como más primario, un lugar como más pedagógico, no tanto de pretensión de proceso de obra y desarrollo para mostrar frente a la mirada del otro. Me parecía muy bonito lo que sucedía adentro del taller mirándose entre ellas, ¿no?, como ese espacio de confianza desde ese lugar del afecto. (M. Sarmiento, comunicación personal, marzo 2017)

¹⁵⁶ Es interesante aquí como se usa la palabra “putos” ya que es una palabra que sería denigrante y discriminatoria con la comunidad homosexual y que la usa precisamente para mostrar eso. A

Luego, cuando Marina Sarmiento dejó la compañía, Amparo Solá continuó con esa idea de un grupo de mujeres, pero le dio otra forma: una vez por semana todas las mujeres de Casa Joven dejaban sus actividades y se encontraban para bailar juntas.

... era muy difícil que vinieran las chicas. Por cuestiones muy concretas, a veces llegaba la hora y una que tenía que ir a cuidar a su hijo o su hermanito. [...] Y después también, pienso como una relación con el cuerpo más... pudorosa. [...] En los últimos dos años yo propuse generar un espacio de mujeres adentro de Casa Joven.

Primero partió de la idea de un espacio para adolescentes, pero luego, propuso a la directora de la casa un espacio que abarcara a todas las mujeres de la casa:

Entonces el proyecto se llamó “Los cuerpos y las palabras” y lo coordinaba yo, pero en diálogo con ella, con Miriam [directora de la casa]. Y lo que propusimos es que hubiera un día a la semana en el cual durante la tarde... eran varias horas... las mujeres dejábamos todas las otras tareas que había. Los hombres se encargaban del resto de las cosas y nosotras nos juntábamos en un espacio, en el salón de *Km*, y ahí para mí fue inventar una práctica... Básicamente lo que hacíamos era que yo les proponía algunos ejercicios o prácticas propioceptivas, prácticas de movimiento, de llevar y acompañar a la otra, de movernos entre nosotras, mover y ser movida. Siempre estando un poco ahí a la escucha de qué era lo posible y del cuerpo y las palabras. Después, había toda una parte era más bien ligada a la palabra, a poder empezar a hablar. Que también fue entender “¿cómo hablamos?”. Para mí el trabajo, que ahora que lo pienso y fue re coreográfico en ese sentido, era cómo proponer una estrategia de circulación de la palabra, en la cual pudiéramos estar escuchándonos, preguntando. No solamente hablando afirmativamente. [...] empezaron a pasar cosas. [Empezaron a hablar] de los roles que habían en las casas, la relación entre las grandes y las chicas. Esto fue hasta el año pasado. (A. Sola, comunicación personal, 10 de enero 2019)

La experiencia terminó porque Amparo Solá se mudó a Europa para continuar su carrera como bailarina y coreógrafa.

5. Conclusiones

En este capítulo desarrollé cómo las danzas urbanas constituyen la influencia más fuerte para l_s bailarín_s de las compañías en lo que refiere a qué es la danza y cómo se debe danzar. Además de realizar una breve historización de las danzas urbanas, realicé una caracterización de las mismas como estilo. El concepto de estilo, que retomé de Merleau-Ponty, en relación con el de “tipificación” de Schutz, permite entender cómo puede darse la relación entre l_s bailarín_s de las compañías nacidos en Argentina y las danzas urbanas que tienen su origen en Estados Unidos.

El concepto de estilo refiere a un reconocimiento perceptivo de un fenómeno como constante que se da en una relación intencional entre este y el sujeto percipiente. Es así que el estilo danza urbana en tanto que reconocido por l_s bailarín_s funciona como “tipificaciones” que operan de alguna forma como punto de partida al comenzar en ambas compañías. Al decir “punto de partida”, esto puede ser comprendido en dos sentidos. Por un lado, las danzas urbanas aportaron a los bailarines pasos de danza, secuencias y ritmos. Pero, por otro, también les dieron sino un estilo de corporalidad, formas de estar en el mundo y conocimientos a la mano para los bailarines de las dos compañías. Por “conocimientos a la mano”, retomo nuevamente a Schutz (2001) y me refiero a conocimientos sedimentados de manera pasiva que que toman la forma de habilidades prácticas cuando una situación requiere una acción, es decir, en la resolución pragmática que es corporal y no reflexiva. Esto fue así tanto en los casos de l_s bailarín_s que sabían bailar antes de entrar a las compañías como aquell_s cuya formación como bailarín_s comienza con la entrada a ellas. Los aspectos que incluyo dentro de la descripción como estilo de las danzas urbanas intentan mostrar ambos aspectos y los divido entre aquellos que refieren a la danza en sí y los que la rodean.

Lo que resta especificar es cómo se da el proceso de incorporación de un estilo que se percibe. Es en este punto donde el concepto de estilo se enlaza con el de situación. El estilo danza urbana es al mismo tiempo parte de la situación autobiográfica de l_s bailarín_s como a su situación histórica. En cuanto a esta última, Schutz, en *Phenomenology and the social world* (1967), afirma que la interpretación histórica tiene que partir de los sentidos que los hechos tienen para sus actores en relación a sus fines prácticos. La historia es, en ese sentido, siempre historia de la “conducta humana (*human*

behavior)” (214). La situación histórica asume que no somos solamente influenciados por nuestros coetáneos con los cuales generamos “relaciones Nosotros (*we relations*)”, sino también por el mundo de los predecesores (*world of predecessors/ Vorwelt*).

Para comprender la forma en la que se da esta influencia, me parece interesante en este punto retomar el concepto de Schutz de “sintonización”. Para comprender mejor esto, me basaré en los textos que Schutz escribe en relación a la experiencia de la música, “Making music together” (1951), “Mozart and the Philosophers” (1976b) y “Fragments of the Phenomenology of Music” (1976^a). Un concepto clave que Schutz presenta al referirse a la relación con los otros es “sintonizar (*tuning-in*)”. Hacer algo con otros es una sintonización entre yo y el otro como acción formadora de un “nosotros (*We*)” (79). En esta sintonización conviven dos tiempos. Por un lado, un tiempo interno (*inner time*) y un tiempo externo o cósmico (*outer time*). El primero refiere a nuestro flujo temporal, es nuestro tiempo en cuanto vivido. El tiempo externo es cuantitativo y objetivable. Con nuestros coetáneos compartimos este tiempo externo y cuando realizamos una acción conjunta, como cuando un músico interpreta una composición y nosotros la escuchamos, nos unimos en el tiempo interno. La novedad del enfoque de Schutz está en su forma de considerar que también existe la posibilidad de una unión de tiempo interno con nuestros predecesores:

De este modo el que escucha o ejecuta una música está unido con el compositor por una dimensión común a ambos, que no es más que una forma derivada del presente vivido compartido por los coparticipantes en una relación cara a cara genuina como la que predomina entre quien habla y quien escucha. (90)

Los bailarines al repetir los movimientos de estos Otros se unen a ellos. Repetir en este caso es copiar, intentar reproducir una semejanza que, al mismo tiempo, nunca será lograda completamente, ya que la situación del bailarín está compuesta no sólo por la situación histórica sino también por su situación biográfica. Sin embargo, lo que sí se produce es una sintonización:

...esta acción de compartir el flujo de las experiencias de otro en el tiempo interno, esta acción de vivir a través de un presente vivido en común, constituye lo que llamamos en nuestros párrafos introductorios la relación de sintonización mutua, la experiencia de un “Nosotros” que es la base de toda comunicación posible. La particularidad del proceso musical de comunicación consiste en que su contenido es

esencialmente politético, es decir, en el hecho que tanto el flujo de los eventos musicales como las acciones mediante las cuales son comunicadas, pertenecen a la dimensión del tiempo interno. (Schutz, 1951: 92)

Es así que l_s bailarín_s de las compañías se sienten sintonizados con l_s bailarín_s de danzas urbanas, tanto con aquell_s que son sus predecesor_s como sus coetáne_s que habitan en otros países y esto forma parte de sus ideas sobre la danza y su práctica misma de danzar.

PARTE II: EXPERIENCIA

Capítulo 5: La experiencia de la danza y del bailar

1. Introducción

En la primera parte de este trabajo, partí del concepto de situación situación de Alfred Schutz y Maurice Merleau-Ponty para presentar las compañías *Km29* y el *CAD* en general y l_s bailarín_s que formaron parte de estas, objetos de estudio de esta tesis. Es así que aparecieron dos situaciones: la biográfica y la histórica. Consideré cada una de las compañías en particular y, luego, las danzas urbanas como fenómeno que influyó las prácticas de l_s bailarín_s de ambos grupos.

En esta segunda parte, indagaré sobre los conocimientos prácticos de los bailarines, a partir del concepto de “experiencia”. Partiré cómo considera la “experiencia” Merleau-Ponty y luego consideraré la experiencia del bailar y de la danza, retomando nuevamente la distinción que realicé en la introducción donde “bailar” será la experiencia de estar lanzado a la práctica y “danzar” va a incluir un aspecto reflexivo de la misma.

2. La experiencia de la danza y de bailar como tipos particulares de la experiencia

2.1. La experiencia de bailar y danzar

La pregunta que me motiva a indagar por la experiencia podría formularse, en lenguaje coloquial, de la siguiente manera: ¿qué le pasa a un cuerpo que danza? Quien baila tiene una vivencia de la danza que es propia, produzca o no una teoría¹⁵⁷ sobre aquello que hace. Su experiencia está compuesta de muchas capas, de muchas “cosas” que *le* suceden al mismo tiempo en diferentes niveles, por ejemplo: escuchar la voz del coreógrafo que dice qué hacer, atender al movimiento de una parte del cuerpo, seguir la música, recordar

¹⁵⁷ Uso teoría en el sentido que se le da en el lenguaje natural.

la secuencia de los movimientos. Cada una de ellas forman parte de esa experiencia única que es bailar y, a su vez, esta experiencia excede cada una de sus partes.

En la introducción de esta tesis propuse la diferencia entre bailar y danzar. Mientras que en la primera había una relación *ekstática*, de unión, entre el o l_ bailarín_ y su danza, en la segunda, en cambio, tiene una relación reflexiva con aquello que realiza en la cual se produce una especie de distanciamiento de la práctica. Entre la experiencia del bailar y la vivencia de danzar lo que se produce es un cambio de atención. Agustín Serrano de Haro, en el libro de *La precisión del cuerpo* (2007) en el que indaga en el deporte del tiro al blanco, afirma: “la atención está requerida, toda ella, por su ‘tema’, sobre el cual se vuelca en integridad, como si el asunto en cuestión careciera de vasos comunicantes con nada distinto” (25). Entre el bailar y el danzar habría entonces un cambio de “tema”. En el primer caso, se puede decir que el tema forma parte de la misma situación en la que el o l_ bailarín_ se encuentra. En el segundo caso, el tema es aquello que la situación produce. Esto es, el tema es un meta-tema. Además, en este segundo caso, “danzar” es “danzar para” alguien. Esto es, hay una relación intersubjetiva particular y propia al danzar.

¿A qué me refiero con experiencia de bailar y de danzar? El vocablo “de” indica una pertenencia de esta experiencia a un tipo general, “la experiencia”. Siguiendo a Merleau-Ponty, la experiencia solo puede ser considerada como encarnada, esto es, la experiencia es siempre corporal, es en el “cuerpo propio”, un cuerpo que se encuentra entretejido con el mundo¹⁵⁸.

¹⁵⁸ Mucho se ha discutido acerca de si el concepto de cuerpo propio es o no dualista. El dualismo refiere a la división cuerpo-alma. En su forma más expandida se encuentra el dualismo cartesiano. La fórmula “pienso, luego existo” (Descartes, 2007:178) a la que René Descartes llega en sus *Meditaciones Metafísicas*, publicadas en 1641, resume la división. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty critica la perspectiva cartesiana en numerosas ocasiones y la desarrolla más extensamente en el capítulo *Cogito* donde afirma que, en esta fórmula cartesiana, Descartes olvidó que su término implícito es el “yo”. Descartes cuando dice “pienso, soy” invisibiliza el lenguaje que expresa la frase como el Corán hace lo propio con los camellos (Jorge Luis Borges afirma: “Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán, bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe.” (Borges, 1996: 1270). Para que el cogito hablado, el “yo soy”, tenga sentido, tiene que encontrar en mí un “cogito tácito” para que el vocablo tenga sentido. Este refiere a la vivencia de mí por mí. La presencia de sí a sí es anterior a toda filosofía pero se conoce en las situaciones límites cuando está amenazada. Y el cogito tácito no pasa a ser cogito hasta no haberse expresado a sí mismo, pero siempre el yo primordial es imposible de ser pensado. Queda claro que Merleau-Ponty critica a Descartes. Sin embargo, que lo critique no significa inmediatamente que salga del dualismo. Para Renaud Barbaras la concepción merleau-pontyana es ambigua en este punto (esta caracterización de la filosofía merleau-pontyana es recurrente y cuando en la exposición “Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques” uno de los comentaristas le reprocha este punto, él responde: “Siempre se es ambiguo cuando se intenta de comprender a los otros. Lo que es ambiguo, es la

2.2. La experiencia en *Fenomenología de la percepción* de Maurice Merleau-Ponty

En relación al término experiencia, en *Fenomenología de la percepción* (1994, 2016), Merleau-Ponty lo presenta en tres usos diferentes: en su forma singular, “la experiencia”, en plural, “experiencias” y “tener una experiencia”¹⁵⁹.

Con respecto al plural “experiencias”, Merleau-Ponty los usa para indicar dos sentidos diferentes:

condición de hombres -On est toujours ambigu qua non essaie de comprendre les autres. Ce qui est ambigu, c'est la condition des hommes”, Merleau-Ponty, 1996:101). Sin embargo, al presentar al cuerpo como mediador, este es mediador de una oposición: el ser y la cosa (Barbaras, 2001: 25) Barbaras afirma: “Merleau-Ponty oscila entre una concepción unitaria y una visión dualista del cuerpo, que hace de este el ‘medio’ de la conciencia ; él no logra pensar la *totalidad* de y la diferencia de la conciencia y de su cuerpo, es decir, de describir *positivamente* la no-pertenencia del cuerpo tanto a la esfera del objeto como del sujeto. El análisis de Merleau-Ponty vuelve a asumir así esa ambigüedad cartesiana sobre la que regresa una y otra vez. Al igual que Descartes hacía valer, más allá de la distinción real de las sustancias, un orden de la unión que sólo podía ser conocido por la unión, es decir, por el uso de la vida, Merleau-Ponty pone, *del lado de* la dualidad real del cuerpo y del espíritu, una unión sustancial que sólo se revela en el seno de la experiencia perceptiva” (*Ibíd*).

Ariela Battán Horenstein en un texto titulado “El dilema del bailarín famoso, el danzar como estructura de sentido” (2019) revisa la idea del dualismo en Merleau-Ponty en el caso de la danza. Coincide en que hay una forma de dualismo en Merleau-Ponty y en la experiencia de la danza. Battán lo presenta de la siguiente manera: “Aparece así una nueva forma de dualismo, la cual depende del dualismo de la conciencia y cuerpo y es subsidiaria de él, pero implica dos dimensiones de la corporeidad que en la experiencia del danzar aparecen con mayor claridad que en la experiencia ordinaria. Se trata concretamente, del dualismo que separa la dimensión de lo vivido y lo pensado (Merleau_ponty) o, en otros términos, de lo operativo y lo reflexivo (Alloa). La primera formulación de este dualismo alude, en el contexto de la danza, a lo que se caracterizará como ‘actitud técnica’, mientras que la segunda refiere a la relación posible entre pensamiento o reflexión y acción o movimiento en el danzar.” (Battán, 2019: 314)

¹⁵⁹ Rastreado el concepto de “experiencia” (*expérience*) en *Fenomenología de la percepción* de Merleau-Ponty encuentro, también, tres usos que no son pertinentes para esta investigación. Uno de ellos, como “experimento” cada vez que se refiere a los realizados sobre todo por diferentes investigadores pertenecientes a la *Gestalt* como por ejemplo, en el caso de la experiencia realizada por Wertheimer donde indaga en lo que sucede corporalmente al mirar una habitación cuyo suelo está inclinado a 45° (Merleau-Ponty, 1994:266). El otro uso que no tomaré en consideración es el de “experiencia normal” y su antónimo: “experiencia del enfermo”, ya que mi investigación adopta un camino diferente al elegido por Merleau-Ponty. En esta obra, este autor busca las estructuras de la experiencia a partir de aquellas experiencias del cuerpo propio que se alejan de lo que podría ser considerado o más bien lo que en aquel momento en el terreno de la psicología y medicina era catalogado como normal. En el caso de esta investigación, el camino es hacia cuerpos que realizan una actividad específica que les permite un conocimiento corporal particular. Podría decirse que son corporalidades que prestan una atención a su cuerpo por sobre la media. Lo mismo sucede en el caso de los cuerpos “enfermos” (utilizo el término entre comillas porque es una categorización que merece ser revisada, tarea que realiza todos los discursos de crítica a la patologización) que utiliza Merleau-Ponty. En estos último, por la relación problemática con su cuerpo propio, como ser el caso de Schneider o de la experiencia del miembro fantasmático el cuerpo sale de su invisibilización y se pone como tema. La diferencia fundamental entre uno y otro caso es que en el caso de la danza hay un interés voluntario de atender al cuerpo a través de la práctica regular. Considero que ambas situaciones son ricas para abordar la complejidad de la experiencia de ser y tener un cuerpo.

1) Encadenamiento de experiencias: Desde que nacemos nos encontramos siempre en una secuencia de experiencias que se encadenan (Merleau-Ponty, 1994: 269). Estas "...se motivan, se implican unas a otras..." (*Ibíd*:318). El encadenamiento se produce por la misma estructura temporal que tiene nuestra condición de estar al mismo tiempo anclados y abiertos al mundo como experiencia corporizada. Merleau-Ponty describe esto mediante la estructura de arco intencional: a partir de la intencionalidad motriz un arco se proyecta al mismo tiempo hacia el pasado y hacia el futuro¹⁶⁰. A lo largo del flujo de la vida, tenemos experiencias y estar en situación es tener experiencias. Sin embargo, el verbo "tener" aquí no funciona como posesión ya que la experiencia es inasible y está siempre dejando de ser y empezando a ser por la misma estructura del tiempo. Entonces, en esta secuencia de experiencias que se encadenan solapándose, no hay límite claro entre una y otra experiencia.

Gracias al tiempo poseo, sí, una encapsulación y una continuación de las experiencias anteriores en experiencias posteriores, pero en ninguna parte una posesión absoluta de mí o por mí, porque el hueco del futuro se colma constantemente con un nuevo presente (*Ibíd*: 255).

Sin embargo, esta apertura no puede ser total, ya que llevada al extremo nos llevaría a afirmar que no hay experiencias en plural sino tan sólo una experiencia general que comenzaría en la situación de nuestro nacimiento y terminaría con nuestra muerte. Si esto fuera así, perdería el sentido de abordar la experiencia de la danza como un tipo particular de experiencia¹⁶¹.

Esta estructura abierta del tiempo permite la multiplicidad de experiencias, esta misma estructura encadenada de la experiencia, las mismas experiencias vividas no desaparecen, sino que permanecen como "horizonte de experiencias".

Por otro lado, la estructura del tiempo también permite volver sobre el flujo de experiencias y limitar una experiencia. En la rememoración hay un cambio de atención donde me salgo de lo que estoy haciendo y me dirijo hacia aquello que hice. Al hacer este cambio de atención, encontramos que entre el momento en el que atravesé la puerta del

¹⁶⁰ A cada momento hay algo del pasado que se retiene y algo del futuro que se protensiona. Esto se relaciona con la estructura del tiempo para la fenomenología que desarrollaré más adelante.

¹⁶¹ Merleau-Ponty se basa en la estructura del tiempo presentada por Edmund Husserl en *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* (2002), texto publicado en 1928.

estudio de danza y el momento en el que repito una secuencia de pasos hay una distancia experiencial que no está en relación al tiempo objetivo que pasó entre una y otra experiencia. Esto es, no tiene que ver con los 10, 15 o 20 minutos que pasaron entre una u otra acción, sino que entre mi entrada en el estudio y mi estar bailando se produjo un cambio incuantificable por un recuento de minutos. Hay una diferencia de estado entre uno y otro momento. Sin embargo, el paso de un estado al otro a veces es claro y otras no. Para Schutz, el cambio entre una y otra experiencia es un cambio de ámbito de la realidad, por ejemplo, estoy escribiendo y suena el timbre. Sin embargo, al reflexionar sobre el cuerpo bailando, no es posible decir: “a las 15:02 cuando el profesor dijo ‘hola’ o cuando di un primer paso de una coreografía, la experiencia de la danza comenzó”. Al primer paso de danza que di, mi cuerpo no dejó completamente de ser el cuerpo de la calle. ¿Cuál es límite entre una y otra experiencia? ¿Cómo se percibe este límite? ¿Cómo se percibe como límite al mismo tiempo que se atraviesa?

2) Multiplicidad de experiencias: En segundo lugar, las experiencias no solo se encadenan, sino que cada una está compuesta por una multiplicidad de experiencias diferentes, por ejemplo, las capas que se superponen al bailar que nombraba más arriba. Al mismo tiempo, una experiencia no es la sumatoria de todas estas, sino que esta multiplicidad es posible mediante la síntesis. ¿Cuál es, entonces, el modo de esta unidad?

En primer lugar, en Merleau-Ponty la experiencia es considerada como corporal, en el sentido de que es en el cuerpo propio. Es allí donde se produce esta síntesis de experiencias. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty dedica un capítulo a desarrollar cómo se da el modo en el que se da la síntesis del cuerpo propio (*Ibíd*:165-170). Allí, el concepto de “síntesis” comprende las siguientes características:

1. Es una unidad que no se subsume a una ley (*Ibíd*:167). La “ley” es una generalización a partir de casos individuales realizada por el entendimiento. En este caso, la síntesis es perceptiva y, como perceptiva, es realizada por el “yo impersonal”, esto es, un yo previo a la identidad y pre-reflexivo. Todos los elementos que la síntesis son “vivientes”, mientras que en la ley hay “un cierto número de términos covariantes.” (*Ibíd*: 168) Es decir, en la síntesis todo está sujeto entre sí y en posibilidad de cambio. A su vez, cada caso vale por sí mismo, no es generalizable, no hay promedio de casos.

2. Las distintas experiencias que conforman la síntesis se relacionan entre sí. Para demostrar el modo en el que esto se da, Merleau-Ponty presenta el ejemplo de la percepción del color. Allí, afirma que cuando el niño puede distinguir el azul del rojo, esto “beneficia” la posibilidad de distinción y adquisición del “hábito¹⁶²” de otros colores. Es decir, que la distinción de un par de colores brinda información que facilita la comprensión de otros colores (*Ibíd*: 169).

3. Aunque se comunican entre sí, las diferentes experiencias perceptivas no son traducibles entre sí y no son igualmente importantes. En cuanto a lo primero, Merleau-Ponty afirma:

“No traduzco ‘en el lenguaje de la vista’ los datos del tacto, o inversamente, no reúno las partes de mi cuerpo una por una, esta traducción y esta acumulación se hacen de una vez por todas en mí: son mi propio cuerpo” (*Ibíd*:166).

Hay una co-presencia de las diferentes perceptivas que produce una acumulación. Al mismo tiempo, Merleau-Ponty afirma que no todos los sentidos se nos dan de manera “equivalente”, por ejemplo, la experiencia visual nos parece más verdadera que la táctil (*Ibíd*: 248).

Para clarificar aún más este concepto, tomo las palabras que enuncia Merleau-Ponty en una exposición ante la Société française de Philosophie en 1946, titulada “Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques”. Allí afirma:

...la síntesis que compone el conjunto de los objetos percibidos y que le da un sentido a los datos perceptivos, no es una síntesis intelectual: diremos con Husserl que es una ‘síntesis de transición’ –anticipo el lado no visible de la lámpara porque yo puedo portarla con la mano – o una ‘síntesis de horizonte’:

¹⁶² Merleau-Ponty no dice “aprender los colores”, sino, adquirir un “hábito” del color. Ver en colores, distinguir colores en nuestras experiencias perceptivas es adquirir cierto estilo de visión, un nuevo uso del propio cuerpo, es enriquecer y reorganizar el esquema corpóreo (*Ibíd*: 170) Más adelante profundizaré sobre el concepto de hábito. Por otro lado, “aprender los colores” indicaría una acción, aprender, que se produce sobre un objeto, el color. Sin embargo, el color es una propiedad secundaria inseparable de los objetos que siempre lo poseen. Y no sólo eso, sino que también la percepción del color es intencional entonces está en la relación entre yo y el objeto coloreado. Para profundizar más al respecto resulta interesante la obra de Oliver Sacks *La isla de los ciegos al color* (2006) donde el autor realiza una crónica de un viaje por dos islas Pingelap y Pohnpei, ubicadas en Micronesia donde un gran porcentaje de su población sufre de acromatopsia.

el lado no visible se me muestra como ‘visible de lejos’ a la vez presente y solamente inminente. (Merleau-Ponty, 1989: 48).

Siguiendo a Husserl, para Merleau-Ponty la síntesis es pasiva, es decir, realizada por nuestra dimensión impersonal. Concordando con la categorización de las síntesis pasivas de Edmund Husserl, para Merleau-Ponty en esta síntesis general se dan dos síntesis diferentes: la síntesis de transición y la síntesis de horizonte. La síntesis de transición está ligada a la experiencia del espacio y refiere a la posibilidad de percibir a un objeto desde diferentes ángulos. Esto me permite percibir a los objetos como independientes de mi persona. Esta independencia, esta separación entre los objetos y el sujeto es también aquello que los vuelve manejables en sí. Merleau-Ponty se pregunta:

¿Cómo puedo percibir unos objetos como manejables, cuando no puedo ya manejarlos? Es preciso que lo manejable haya dejado de ser lo que actualmente manejo, para devenir lo que puede manejarse, haya dejado de ser un manejable *para mí* y haya devenido como un *manejable en sí*. Correlativamente, es preciso que mi cuerpo sea captado no solamente en una experiencia instantánea, singular, plena, sino también bajo un aspecto de generalidad y como un ser impersonal.¹⁶³ (Merleau-Ponty, 1994: 101)

Los objetos tienen que tener para mí una permanencia que me permita verlos desde diferentes puntos de vista y así manejarlos. Además, mi cuerpo propio debe ser una unidad que percibe y este es su aspecto impersonal, ya que es un “l’on”, es decir, un “se percibe” sin una acción volitiva de hacerlo por parte del sujeto.

Por otra parte, la síntesis de horizonte está ligada al aspecto temporal. Merleau-Ponty afirma que “se confunde con el mismo movimiento por el que pasa el tiempo.” (*Ibíd*: 344). Mientras que la síntesis de transición garantizaba la unidad de los objetos y del cuerpo propio, la síntesis de horizonte garantiza la unidad de la realidad y el mundo como

¹⁶³ Merleau-Ponty llega a esta conclusión al abordar el fenómeno del miembro fantasma, que es el nombre que se le da a la condición que se da en algún_s pacientes que pierden un miembro del cuerpo, como ser una pierna o un brazo, pero siguen sintiéndolo e incluso sintiendo dolor en ese miembro perdido. En este caso pone en evidencia de que no es lo importante que efectivamente sea posible manejar un objeto, sino que se considere como manejable, ya que en el caso del miembro fantasma, el sujeto que perdió un miembro sigue considerando que con su miembro que ya no tiene puede seguir manejando objetos, aunque esto no sea realizable. En ese sentido, expone: “Poseer un brazo fantasma es permanecer abierto a todas las acciones de la sólo el brazo es capaz, es guardar el campo práctico que uno poseía antes de la mutilación. El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse con tinuamente con ellos.” (*Ibíd*: 100)

una sola trama en la que mis experiencias se integran (*Ibíd*: 343)

3. Experiencias perceptivas y experiencias de la imaginación: lo real, actual y virtual.

Por otro lado, las experiencias de la danza no solo están compuestas por las situaciones sensibles en las que estamos inmersos, sino que la imaginación se hace presente de diferentes maneras por ejemplo, a través de consignas, palabras, directivas, imágenes.

Es decir, hay experiencias de la imaginación. Sin embargo, ¿es esta una experiencia perceptiva?

Merleau-Ponty, en *Fenomenología de la percepción* no propone una respuesta clara. En este texto, las referencias a la imaginación son escasas y principalmente de dos tipos. En primer lugar, realiza una crítica a la perspectiva kantiana de la imaginación como juicio (Merleau-Ponty, 1994: 17, 209, 396). Este autor repite esta crítica en la reseña que hace libro *L'imagination* escrito por Jean-Paul Sartre en 1936 (Merleau-Ponty, 2012).

Por otro lado, en el apartado del capítulo “La cosa y el mundo natural” de *Fenomenología de la percepción* (1994, 2016) tematiza la alucinación como un tipo de imaginación. Es a través de la alucinación que podemos reconstruir la visión de Merleau-Ponty acerca de la imaginación que desarrolla durante el período de los años 40's¹⁶⁴. Hacia el final de dicho apartado, afirma que la alucinación es un caso particular de imaginar de la siguiente manera:

Tener alucinaciones, y en general imaginar, es sacar partido de esta tolerancia del mundo antepredicativo y de nuestra proximidad vertiginosa con todo el ser en la experiencia sincrética. (Merleau-Ponty, 1994: 356/ 2016: 401).

Lo que caracterizaría a la imaginación sería la falta de contenidos sensibles de aquello que se experimenta. Incluso en los casos de alucinación, el sujeto sabe que hay una “impostura (*imposture*)”, una “sobreimpresión (*surimpression*)” (Merleau-Ponty, 2016:

¹⁶⁴ Más adelante, en *Lo visible y lo invisible* (2010), Merleau-Ponty presentará la imaginación como un aspecto importante de la percepción y basará esto en su visión acerca de la realidad y realidad como parte de un mismo entramado. Lapiere (cita) afirma al respecto: “Merleau-Ponty no deja de poner en evidencia la continuidad entre lo real y lo imaginario al describir aquello que existe no como una cosa sino como una concreción visible que contiene una dimensión imaginario fundamental en la extensión de su horizonte de visibilidad”. (cita)

396), esto es, algo que se imprime *sobre* lo real, que es real para él o ella. Esta sobreimpresión permite entender qué quiere decir Merleau-Ponty cuando dice “tolerancia del mundo antepredicativo” en la citación precedente. La imaginación, para este autor, se da en el ámbito de lo antepredicativo y constituye una ampliación de lo real inmediato hacia sus límites.

En el caso de la alucinación, esto que es real para un sujeto, pero no es, sin embargo, real intersubjetivamente¹⁶⁵. En cambio, la percepción de lo real puede ser compartida intersubjetivamente y esto es lo que posibilita compartir el mundo con los otros. Por el contrario, en la alucinación como un fenómeno de imaginación, la experiencia es privada.

En relación al modo en que se experimenta la imaginación como experiencia privada, esta es vivida en el cuerpo propio. Merleau-Ponty afirma para que el que alucina tiene que crearse “un medio inventado, conforme a la intención total de su ser (*un milieu factice conforme à l'intention totale de son être*)” (Merleau-Ponty, 1994: 354/ 2016: 399). Para esto, la alucinación tiene que poder suplantar a la percepción, aunque:

Esto es solamente posible si alucinación y percepción son modalidades de una sola función primordial por la que disponemos a nuestro alrededor de un medio de una estructura definida, por la que nos situamos ora en pleno mundo, ora al margen del mismo. (Merleau-Ponty, 1994:355)

Es así que, en principio, pareciera que la alucinación como forma de imaginación y percepción serían dos actividades diferentes. Sin embargo, en un texto de la misma época que aquel, *La primacía de la percepción*, Merleau-Ponty propone: “En un sentido, todo es percepción...” (Merleau-Ponty, 1989: 102). Esto me permite considerar que la imaginación, aunque no tenga un contenido sensible inmediato, no se produce tampoco sin ningún material sensible. La relación con este material sensible es diferente que en la mera percepción ya que a las síntesis pasivas se le deben agregar “síntesis activas”. La necesidad de realizar síntesis activas es un punto en común que tiene la imaginación con el pensamiento. Es así que a través de la imaginación se esclarece el también el concepto de “síntesis activas”: lo propio de toda síntesis activa es la realización en el cuerpo propio. Al mismo tiempo, la imaginación comparte con la percepción el hecho de ser

¹⁶⁵ En relación a la alucinación, es desde esta evidencia que Merleau-Ponty critica las posturas intelectualistas para las cuales la alucinación es un error de juicio.

experimentada en acto, aunque las relaciones de una y otra con la situación difieran (*Ibíd*). Volviendo entonces al caso de l_s intérpretes que imaginan junt_s, hay una mediación entre la imaginación y la expresión que es la realidad, la materialidad que l_s rodea. Es así que la imaginación escénica podría considerarse un tipo específico de imaginación que analizaré más adelante en relación a las entrevistas realizadas a l_s bairin_s.

Por otro lado, la reflexión sobre la imaginación y la percepción, permite esclarecer un aspecto intrínseco a ambos que es la “función primordial” nombrada en la citación precedente”, la creencia en el mundo o fe primordial (*foi primordial*), una “*Urdoxa*” como la llama Husserl, que requiere estar-en-el-mundo. Aunque la cosa real y la cosa ilusoria, para Merleau-Ponty, no tienen la misma estructura, la ilusión y la desilusión son ambiguas, ya que imaginar no rompe mi unión con el mundo. Esto es, entre percibir e imaginar no hay en principio una diferencia de creencia. Al imaginar continuo en comunión con el mundo. Esta unión con el mundo, esta primera creencia es en ambos casos irracional, como afirma Merleau-Ponty en sus cursos sobre la psicología y la pedagogía del niño (Merleau-Ponty, 2001). Larison (2010) hace hincapié también en este aspecto y agrega que en el caso de la percepción, la creencia está abierta a una experiencia de verificación que no es posible en la imaginación¹⁶⁶ (231).

Sin embargo, en la relación a este aspecto privado, hay dos situaciones que ponen en cuestión esto. La primera, cuando un_ artista plasma aquello que imagina en un producto visual, verbal, corporal o sonoro. Allí la imaginación se hace intersubjetiva por la expresión. La segunda, ¿qué pasa, por ejemplo, en la creación de una obra de danza o teatro, donde dos o más intérpretes pueden compartir aquello que imaginan para crear un común? Allí también, es a través de la expresión de este mundo privado que la imaginación se vuelve compartible.

Desde otro punto de vista, Larison (2010) concluye también que para Merleau-Ponty no hay distinción entre percepción e imaginación, pero basándose solo en *Fenomenología de la percepción* y a través de la consideración de la centralidad del cuerpo en esta obra. La clave de esta lectura está en que el cuerpo propio está compuesto por la imagen

¹⁶⁶ Para Giovannangeli (2010), mediante el concepto de la “*foi primordial*” que refiere al primer movimiento de atadura al mundo, la postura merleau-pontyana se aleja de la sartreana ya que la creencia está presente tanto en la percepción como en la imaginación, mientras que para Sartre la imaginación excluye la creencia.

corporal y el esquema corpóreo. Es en este último, donde para Larison, se hace presente lo imaginario:

Aunque todavía muy oscura, la noción de forma o esquema corpóreo será quien proveerá, a lo largo de las descripciones relativas al cuerpo vivido, una instancia de incorporación del orden imaginario en el campo de lo real. Dicho de otro modo, la percepción no será, en ningún caso, un fenómeno de naturaleza distinta al de lo imaginario, pues el origen de la percepción se encuentra en una relación ya imaginaria con el mundo: aquella que se produce en la relación del sujeto de la percepción -esto es, el cuerpo propio- consigo mismo a través de la imagen-esquema corpóreo. En este sentido podemos ver cómo en todos y cada uno de los capítulos dedicados a la corporalidad, ésta es presentada a través de una relación consigo misma que se encuentra siempre en el límite indescifrable entre lo imaginario y lo real (Larison, 2010: 505)

Y luego agrega:

Resta preguntarse, pues, para concluir nuestro análisis de este primer momento de la reflexión merleau-pontiana sobre lo imaginario, si el suelo común que encuentran percepción e imaginación en el marco de *Phénoménologie de la perception* a través de la figura del cuerpo propio alcanza para revertir el dualismo sartreano de lo imaginario y lo percibido desde el punto de vista de su naturaleza. En otras palabras, si es posible hablar aquí, como lo será respecto del último Merleau-Ponty, de un ser de indivisión, de un ser polimorfo anterior a la división entre lo real y lo imaginario. (*Ibíd*: 506)

Un concepto que refuerza este punto de vista sobre cómo imaginación y percepción se encuentran entrelazadas en el cuerpo propio o por el mismo modo en el que se da el cuerpo propio es el de “virtual”. Emmanuel Alloa (2012) en un texto donde retoma el concepto de virtualidad de Merleau-Ponty para relacionarlo con la escena teatral, rescata que la palabra “virtual” proviene de *virtus*. Aquello que posee la virtud es, etimológicamente, aquello posible de ser. Lo virtual es posible porque el cuerpo “posee la capacidad de disociarse del [cuerpo] actual” (330) El cuerpo actual es el cuerpo requerido por la situación efectiva. En este sentido, en la danza se puede decir que imaginar como virtualidad, es poder abrir las posibilidades de una situación a través del movimiento.

Esto se relaciona con otro momento de *Fenomenología de la percepción* que, me parece, reforzaría el argumento de Larison acerca del modo en que lo imaginario y lo real se dan encuentro en el cuerpo propio. Me refiero aquí al capítulo del espacio cuando Merleau-Ponty distingue entre movimiento concreto y movimiento abstracto. El movimiento concreto refiere al cuerpo en movimiento motivado por la situación, por un fondo dado, por ejemplo, tengo un mosquito en el brazo y muevo mi mano hacia el brazo para espantarlo. En cambio, en el movimiento abstracto, el fondo es construido. Por ejemplo, me dan la instrucción de tocarme el brazo. Para desarrollar este movimiento, Merleau-Ponty no habla de imaginación, pero sí de una modalidad de existencia virtual. Esta virtualidad, este fondo construido y este movimiento que aparece sobre una situación podrían ser interpretados como la aparición de la imagen y de lo imaginario en la percepción, ya que el cuerpo propio construye fondos que no son aquellos que el material sensible en el que se encuentra inmerso le propone. Esta virtualidad es la que se da en el caso de un actor o actriz de teatro donde en una misma corporalidad conviven el hombre o mujer que se es con el personaje que se representa.

A partir de este recorrido, considero que utilizar el concepto de “virtualidad” en reemplazo de “imaginación” nos otorga más precisión acerca del fenómeno que nos ocupa. Además, nos aleja de discusiones, como la sartreana, que nos alejan de los fenómenos. Al referirnos a las experiencias de la imaginación como virtualidades, consideramos este aspecto potencial que se sobreimprime en la realidad y que tiene acción y efectos en el cuerpo propio del o la bailarín.

4. Las diferentes aproximaciones a la experiencia de danzar y del bailar

En la primera parte de la tesis abordé el concepto de “situación”. Con respecto a este, se puede agregar que el mismo cuerpo de quien investiga también se encuentra en una situación que está dada por todos los aportes anteriores, realizados por los predecesores, acerca del tema que se desea investigar. En el acto de investigar, el sujeto investigador se encuentra en una actitud. Para Schutz, en esta los conocimientos se despragmatizan ya que no están relacionados con una necesidad inmediata de la cotidianidad (Schutz y Luckmann, 2001:288). En esta actitud teórica, además, puedo acceder a los conocimientos obtenidos por los que me precedieron en relación al problema que me

ocupa, lo que se conoce como estado del arte. En este apartado reconstruiré los principales aportes a mi investigación en relación a la experiencia de danzar y del bailar. ¿De qué manera fue considerada la experiencia de danzar por los diferentes intentos de fenomenologías de la danza? Reconozco los siguientes puntos de vista:

4.1. Erwin Straus: la danza como un tipo especial de movimiento

En primer lugar, como antecedente de los estudios de fenomenología, se encuentra Erwin Straus. Para Straus ser movibles es un factor esencial y constitutivo de nuestra existencia y es lo que hace posible nuestra relación con el mundo (Straus, 1935: 120). En “Le mouvement vécu” (1935) parte de una crítica a la psicología previa a Minkowski que consideraba al movimiento desde un punto de vista cartesiano separando la “sensación”, que es considerada parte de la *res cogitans*, del movimiento, considerado como perteneciente a la *res extensa*. Sin embargo, sensación y movimiento están unidos. Un ejemplo de esto que presenta Straus es cómo la manera en la que apoyo el pie cambia según el suelo donde lo apoyo (115). Esto es, la sensación que tengo a partir de tocar el suelo repercute en mi pie que, a su vez, se relaciona con esta superficie. En cuanto al movimiento vivido, lo que le interesa a Straus no es, por ejemplo, el salto, es decir, el producto del movimiento o el movimiento acabado, sino el acto mismo de este movimiento, este es, el *saltar*. Straus considera el movimiento desde su situación. Por ejemplo, en la situación de saltar, me proyecto hacia el futuro. El tiempo y espacio constituyen la profundidad de ese movimiento (120). Por otro lado, para Straus los movimientos se dan en secuencias y nunca aislados. Sin embargo, esto no significa que se continúen por inercia. En tanto que los movimientos son dados en secuencias, el aprendizaje de un movimiento es aprender el sistema interno que este sigue, esto es aquello que lo antecede y precede. (Straus, 1935:131). Es así que lo que se aprende cuando se aprende un movimiento es la secuencia de movimientos que me permite, por ejemplo, saltar¹⁶⁷.

¹⁶⁷ Algunas prácticas como las prácticas de yoga de tipo dinámico, hacen un uso conciente de cómo encadenar los movimientos para lograr un determinado efecto. Mediante la práctica de secuencias l_s practicantes encuentran que sus cuerpos pueden realizar acciones que no podrían si el movimiento se encontraría aislado. Me baso para esta afirmación no sólo en mi propia experiencia como practicante y docente sino también en las conversaciones con y observaciones de otr_s profesores y alumn_s.

Por otro lado, para Straus, la experiencia de la danza está en una relación íntima con lo sonoro y el espacio acústico¹⁶⁸. Este concepto es fundamental en su obra y lo presenta en oposición al espacio óptico, que es el espacio abierto por la vista¹⁶⁹. Anne Boissière (2011) caracteriza al espacio acústico como compuesto de tres elementos: la voz, el llamado a resonar y la respuesta a ese llamado (s/n). Straus considera al sonido como voz, ya que esto le permite considerarlo como una presencia. En cuanto al llamado a resonar, éste implica una distancia entre el sonido y yo. Es esta distancia la que lo lleva a considerar un tercer elemento: la respuesta a ese llamado. Por otro lado, lo acústico abre un espacio pático. Por pático, Straus se refiere a un momento inmediato de comunicación con las cosas que se diferencia del espacio óptico el cual abre un espacio gnoseológico. El espacio acústico en el que me encuentro como situación no solo me permite bailar sino que me obliga a hacerlo, en el sentido de que soy movido por ese espacio. Es así que para Straus en la danza lo más importante es el aspecto rítmico y una dimensión precisa en el espacio¹⁷⁰.

4.2. Entre la experiencia vivida de la danza y la danza como fenómeno

Para Maxine Sheets-Johnstone (1966) la danza es “forma-en-el-haciendo” (*form-in-the-making*) (36), que inaugura un espacio y tiempo que le son propios. Es por eso que otra definición de danza que da es como “fuerzaespaciotiempo” (*forcespacetime*). Sin embargo, en la experiencia vivida del o l_ bailarín_ que danza, ést_ no es consciente de esta forma-en-el-haciendo, que es una forma en proceso, una forma lanzada a un desarrollo en el tiempo, así como tampoco de la distinción entre él y su danza como un objeto.

...ella [la bailarina] está continuamente excediéndose a sí misma hacia un espacio y tiempo de su movimiento. De manera similar, la forma-en-el-haciendo, la forma que está creando, no existe totalmente en ningún punto del

¹⁶⁸ Por esta razón critica aquellas corrientes de la danza que buscan una que “danza absoluta” independiente de la música, ya que de independizarse de la música significaría perder el espacio ya que para él es la música la que lo abre el espacio. (Straus, 1992: 15)

¹⁶⁹ En “La posture erigée” (2004) desarrolla como en el pasaje a estar de pie, la vista y el oído se convierten en los sentidos más importantes mientras que el olfato, fundamental en la postura en cuatro patas, se vuelve menos relevante (45-46).

¹⁷⁰ Boissière (2014) pone en relación esta concepción del espacio con la de Adolphe Appia, escenógrafo contemporáneo a Straus que desarrolla el concepto de “espacios rítmicos” y lo pone en práctica a través de escenografías teatrales.

espacio ni ningún instante del tiempo: ella está también continuamente moviéndose (29).

El o l_ bailarín_ está siempre lanzad_ hacia un tiempo y espacio futuros. Un movimiento es siempre el próximo movimiento. En este hacer del movimiento aparece la forma y también el sentido, pero estas solo pueden ser aprehendidas de modo reflexivo. Al mismo tiempo, este poder entender el sentido de una experiencia vivida es solo posible porque somos implícitamente conscientes de nosotros mismos (20)¹⁷¹.

Por otro lado, en relación a la forma que crea el o l_ bailarín_ con su danza, en ella conviven tres movimientos: el efectivo, el futuro y el imaginado. La forma nunca será igual a la forma imaginada.

4.3. La experiencia de la danza como una experiencia corporal

Por otro lado, otras investigaciones ponen el énfasis en la danza como experiencia corporal. En primer lugar, Sondra Fraleigh, quien afirma que es imposible una danza sin un cuerpo (Fraleigh, 1987: XXX). Sin embargo, por su mismo aspecto fundamental, el cuerpo es muchas veces invisibilizado. Es así que Fraleigh dedica su investigación a visibilizar el “cuerpo propio”, basándose en el concepto de Merleau-Ponty. Este esfuerzo se puede relacionar con la obra literaria *Ob.scène – Récit fictif d'une vie de danseur* de Enora Rivière (2017), donde la autora a partir de entrevistas y de su propia experiencia, reconstruye a partir de entrevistas una biografía ficticia de una bailarina. Aunque el texto es una ficción y no se propone como un abordaje fenomenológico, en las descripciones

¹⁷¹ Es interesante también analizar esto en las experiencias de danza conceptual, donde la coreografía no está centrada tanto en los movimientos como en palabras o gestos. Hay que tener en cuenta que en esta obra, Sheets-Johnstone considera la danza como un universal, como única, sin tomar en cuenta las diferencias existentes entre los estilos existentes. Ella misma critica esto en el prólogo a la segunda edición de la obra. Allí, reflexiona sobre el contexto de la obra y afirma que si hubiera tomado en cuenta la aparición de la post-modern dance en los últimos años, su obra sería completamente diferente, ya que ésta cambió completamente lo que se entiende por danza. Luego, en el prefacio a la edición por los 50 años agrega que desde un punto de vista de la historia de la danza, su libro ofrece una comprensión de sólo un tipo de danzas: “las danzas de naturaleza simbólica” (1966) . Estas son las danzas donde hay una preocupación por crear formas y donde el movimiento era percibido como al servicio de la forma creada. “Lo que se creaba no era, entonces, movimiento formado, sino una forma movimiento. Esta diferencia de punto donde se focaliza el énfasis coreográfico resulta significativo en relación al tipo de danza que surge del mismo: las formas de danza simbólicas son clásicamente formas lineales; por ejemplo, adhieren a las unidades dramáticas clásicas de tiempo, espacio y acción. (xxxii)” Por otro lado, también reconoce que desde la primera edición, ha crecido la cantidad de programas académicos de danza así como los escritos sobre esta (xxii) y que esto ha transformado el campo.

que se plantean, narradas en primera persona, se hacen presentes el cuerpo biológico, propio y escénico de la bailarina.

Paso de los momentos de vuelo a los momentos de recepción. Me río mucho. Sin lugar a dudas es la altitud. Tengo que apresurarme a moverme, porque si no lo hago, sé que parezco un jamón en suspensión. Recuerdo la vez que bajé por la fachada de un edificio con los pies apoyados en la pared y el cuerpo paralelo al suelo. Me acuerdo de haber pensado en el primer hombre que pisó la luna (Rivière, 2017)

Otra autora que se concentra en la experiencia de danzar como experiencia corporal es Jaana Parviainen, sobre todo en la primera parte de su tesis doctoral. (Parviainen, 1998) Allí, retomando el concepto de esquema corporal de Merleau-Ponty, afirma que la danza es una de las técnicas de dar forma al cuerpo que no sólo cambian la apariencia del cuerpo sino también su “cuerpo habitual, su esquema corporal e incluso su visión del mundo. Es así que las consecuencias que tienen las técnicas del cuerpo no son sólo estéticas, sino que son más fundamentales: forjan la existencia.” (59)

Por otro lado, como en la danza, el cuerpo de l_s bailarín_s es parte fundamental de la obra, est_s tienen que aprender cómo será visto aquello que ell_s experimentan en sí mism_s. Esta relación entre el movimiento vivido y visto, Parviainen la diferencia como: “moving” y “moved”. Esta diferencia tiene similitudes con la diferencia que yo realizo en esta investigación entre “bailar” y “danzar”. Sin embargo, la autora va más allá y dice que la relación entre “moving” y “moved” es “reversible”, basándose en el concepto de “reversibilidad” que Merleau-Ponty desarrolla en *Lo visible y lo invisible* (Merleau-Ponty, 2010).

Pero esta reversibilidad en la percepción contiene un abismo, debido a que hay un espacio entre el el cuerpo moviéndose y su movimiento percibido. Un abismo en la experiencia de movimiento del o l_bailarín_ significa que hay siempre un espacio entre *moving* and *moved*, que es visual. Hay siempre un espacio entre *moving* and *moved* en el o l_bailarín_ mism_. Esto implica que un determinado movimiento del cuerpo puede parecerle extraño al verlo en un video (...) Aunque, desde el punto de vista de l_s bailarín_s, han unido el propósito del movimiento y como se mueven realmente existosamente, hay una reversibilidad, en ese espacio, entre el cuerpo moviéndose y el cuerpo percibido por la audiencia. Esto significa que hay un “escape que no termina nunca” entre el sí mism_ y el o l_ otr_. (65-66)

En Latinoamérica, Mónica Alarcón Dávila también hace hincapié en el aspecto corporal de la danza¹⁷². Danzar o bailar es siempre con un cuerpo, pero hay estilos de danza que nos permiten percibir el cuerpo en su aquí y ahora y no cosificarlo (Dávila, 2019:146). Para Alarcón Dávila, la danza en su *presente viviente*, concepto husserliano, incluye tanto presencia como ausencia.

En torno a la experiencia no-cosificadora del cuerpo, resultan relevantes también los aportes de de Dorothée Legrand y Susanne Ravn (2009) que surgen de una investigación en la cual entrevistaron fenomenológicamente a bailarín_s de ballet, de danza contemporánea y de butoh. La hipótesis de la que parten es que al danzar hay una experiencia que es una forma de acceso reflexivo a la subjetividad en un nivel corporal. Esta forma es diferente del “*prenoetic embodiment* (corporización prenoética)” y del “*pre-reflective bodily conciousness* (conciencia corporal pre-reflexiva)” (389). En esta forma de acceso hay una percepción del cuerpo, pero sin reificarlo. Esto contradice la postura de Maxine Sheets-Johnstone quien afirma lo siguiente:

Es en un nivel reflexivo que el/la bailarín_ contruye su cuerpo en movimiento como un objeto. Al establecer la forma-en-el-haciendo como una forma objetiva, el/la bailarín_ destruye la estructura espacial y temporal internas, de tal modo que ni la forma ni el el/la bailarín_ puedan devenir una totalidad espacio-temporal: las dimensiones espacio-temporales de la forma y del cuerpo están dispersas en una secuencia de movimientos discretos en el tiempo y aislados en el espacio que están relacionados externamente. La forma y el cuerpo ya no existen *ekstáticamente*. (Sheets-Johnstone, 1966:31)

Considero que estas autoras realizan un análisis que se encuentra más del lado del danzar que del bailar.

En oposición al planteo de Legrand y Ravn se encuentra la perspectiva desarrollada por Xavier Scribano. En el artículo “The Dancing Body and the Revelation of Prepersonal Existence through Art” (Escribano, 2014), afirma, se “revela la existencia pre personal”. Al referirse a la “existencia pre personal” se refiere al concepto de Merleau-Ponty de “natural self”, el cual es pre reflexivo y anónimo y corresponde a nuestra primera unión al mundo. Este se opone al “personal self” aunque esta distinción es sólo analítica ya que

¹⁷² Además de este problema, esta autora se interesó por la espacialidad del tiempo en la danza (2015), la memoria corporal (2009) y la empatía kinestésica (2019) y tomó como marco de referencia especialmente a Maxine Sheets-Johnstone, Elizabeth Behnke y Natalie Depraz.

uno y otro se encuentran en constante intercambio. Esta revelación del “natural self” se produce a partir de poner en escena los movimientos y la relación con el espacio y tiempo que damos por hecho en nuestra vida cotidiana. Es así que muestra otras formas de ser posibles y esto produce en los espectadores una celebración de la coexistencia entre cuerpo y mundo.

En el fondo de su reflexión se encuentra un intento por criticar y superar el dualismo cartesiano y lo hace a través de la crítica merleau-pontyana al mismo. Descartes distingue dos formas de la existencia humana: como una cosa o como una conciencia. Esto es, res extensa/ res cogitans. La danza borraría estos bordes ya que

el cuerpo danzante sitúa delante nuestro para nuestra consideración una fisicalidad viviente, substrato y boceto de nuestra existencia personal, dotado de posibilidades ilimitadas de coordinación y movimiento y con la posibilidad de entrar en comunión con los seres del mundo, de identificarse simbólicamente con ellos y de expresarlos usando su propia materialidad en transformación perceptiva. (*Ibid*:88-89).

Para Ariela Battán Horenstein, la corporalidad es también fundamental al considerar la danza. Saliendo del dualismo cuerpo- mente que, en el caso de la danza, toma la forma danzar- pensar, afirma que en la práctica de danzar hay un logos corporal” (Battán, 2019: 304), que es “intencional y responsivo.” (Ibid:319) El termino “intencional” tiene una larga tradición en la fenomenología como desarrollé en el capítulo 2 sobre situación. Por otro lado, “responsivo” fue desarrollado por Bernhard Waldenfels, quien retoma el modelo del cuerpo propio de Merleau-Ponty, pero agrega lo “responsivo” como un modo de comportamiento corporal. Estos modos, se basan en el pensamiento de von Uexküll. Como explica Graciela Ralón de Walton (2017:24) hay tres dimensiones: la sensorial o sensorio (Sensorium), que refiere a la percepción y la observación, una dimensión motora (Motorium), que está relacionada con el movimiento y la producción y la responsiva (Responsorium), que agrega Wandenfelds.

Esta característica responsiva de la corporalidad consituye un modo de responder creativo a la naturaleza. Naturaleza es para Merleau-Ponty aquello que nos precede y excede y que sobre el modo en el que Merleau-Ponty la racionalidad y el cuerpo propio. Para Waldenfels, la racionalidad es responsiva cuando

...surge de un responder creativo, el cual no está dado en las cosas ni puede distribuirse simétricamente entre los interlocutores. La exhortación merleau-pontyana a una razón ampliada, esto es, a una razón “capaz de comprender lo que en nosotros y en los otros precede y excede a la razón” Merleau-Ponty, 1960, p.154), se liga a esta búsqueda que intenta mostrar de qué manera aquello “a lo que” respondemos es siempre más “que aquello” que damos por respuesta en el marco de determinados órdenes (cf. Waldenfels, 2000, p. 367). La interpretación del cuerpo propio como un nudo de significaciones abierto a la interpelación de las cosas, de los otros, de la historia y de la Naturaleza ofrece motivos para una elucidación de una corporalidad responsiva. (Ralón de Walton, 2018:20)

Esta consideración de lo responsivo tiene en cuenta un aspecto fundamental que muchas veces es invisibilizado: el fondo construido donde la corporalidad se desarrolla. Esta es, en Merleau-Ponty, la naturaleza. Además, no toda acción en el mundo es responsiva, sino que es un responder creativo. Para que esta se de tiene que aparecer algo en el mundo que resulte “extraño”, concepto también de Waldenfels¹⁷³, esto es, algo que nos afecte y que no sea claro su sentido (*Ibíd*: 20-21)

Al bailar se daría entonces un logos corporal y responsivo. Este está atravesado por los saberes técnicos (*know how*) de l_s bailarín_s.

4.4. La experiencia de la danza entre la actividad y la pasividad

En el contexto francés, Romain Bigé en su texto “How do I know when I am dancing” (2019a) incluye descripciones de su propia práctica para contestar esta pregunta haciendo la aclaración de que no hay objetividad posible pero que escribe para transformar su práctica. Compara el momento donde nos entregamos al baile, como una experiencia de “*surrender*”, con las descripciones acerca de quedarse dormido de Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*. Este autor describe el momento justo antes de dormirse y dice que allí hay un momento donde hago como si estuviera durmiendo hasta que este ritmo de estar durmiendo, un ritmo que en principio es un como si, se vuelve una situación (Merleau-Ponty, 2013:246). Esto lleva a Bigé a afirmar que la danza aparece en el sujeto en un lugar entre la pasividad y la actividad, siempre en relación con un ambiente, ya que

¹⁷³ El concepto de “extraño” es clave en la obra de Waldenfels y se opone al concepto de lo propio. Lo extraño y lo propio conviven siempre. Pero, ¿cómo puede el cuerpo mismo constituir la experiencia de extrañeza? “La ironía de esta historia -sostiene Waldenfels- reside en que el cuerpo es simultáneamente descubierto y ocultado” (Waldenfels, 2015: 54). Como parte de su trabajo el autor quiere superar de alguna manera el dualismo del cuerpo, por lo menos la referencia a la res extensa y la res pensante cartesiana muestran claramente esta línea.” (Sánchez Muñoz, 2018, s/n)

en el ejemplo de Merleau-Ponty, debo hacer como si, pero al mismo tiempo es un ajuste corporal a un ritmo el que me enduerme. Bigé retoma a Steve Paxton quien dice: “la danza solitaria no existe” (329). Ambas ideas, permiten a Bigé considerar al danzar como un fenómeno atmosférico que no empieza especialmente en mí. Rescata, entonces, la posibilidad del idioma griego de una voz media entre la voz activa y la pasiva, en este caso bailo y soy bailado respectivamente (creo que en este caso es más apropiado el uso de “bailar”, aunque este término no existe en francés por lo que la autora usa “danzar”). Estas reflexiones se pueden relacionar con las de Straus sobre el ser movido, ya que además también incluyen una centralidad del ritmo en relación al movimiento y en especial a cuál es el motor del mismo.

Otro aspecto que muestra este lugar entre la actividad y la pasividad y la actividad de la danza es respecto a la adquisición de conocimientos. Bigé retoma el concepto de “somaesthetic practice” de Eric Mullis. Estas son prácticas artísticas, que pueden tanto resultar en la producción de una obra como no, en las que sus practicantes son llevados a la reflexión (322). Cabe recordar que, como expuse en el capítulo 1 dedicado a la metodología, para Bigé, la coreografía es una forma de epojé, es de puesta entre paréntesis del mundo que nos otorga un conocimiento sobre su constitución. Creo que este último punto debe ser ampliado en futuras investigaciones que incluyan no sólo los conocimientos prácticos, antepredicativos, sino también cómo se da la reflexión en la danza.

4.5. La experiencia de danzar como una experiencia intersubjetiva

Otras posturas hacen hincapié en el aspecto intersubjetivo de la experiencia de danzar, esto decir, en relación a un_ otr_¹⁷⁴.

Bernard Waldenfelds, en un artículo titulado “Fremdes denken – Fremdes tanzen (El pensar de lo extraño- El bailar de lo extraño)” (2015) reflexiona sobre la experiencia de la danza. Al ver esta obra, lo extraño percibido en los cuerpos de l_s bailarín_s, esto es, el extrañamiento en estos cuerpos, despierta la presencia de lo extraño en su propio cuerpo. Para Waldenfelds, la danza es posible solo en la inter-corporalidad ya que cada movimiento interno del o l_ bailarín_ incluye un movimiento externo en el que mira la obra (50). Sin embargo, uno y otro movimiento no son completamente equivalentes y

¹⁷⁴ Con esto no quiero decir que las posturas presentadas anteriormente no consideran al otro, pero el problema de la intersubjetividad no constituye sus puntos de partida.

esta “inter-corporalidad” nunca forma comunidad en nosotr_s, ya que esto sería captarlo, fagocitarlo y sacarle su caracter de extraño.

5. Lo que las entrevistas infieren: las experiencias de danzar y de bailar de los bailarines de *Km29* y el *CAD*

En este apartado intentaré poner en relación aquello que se afirma con respecto a la experiencia en general y a la experiencia de la danza en particular desde la fenomenología con las entrevistas realizadas a los bailarines de *Km29* y el *CAD*. Para ello, parto de las descripciones de l_s bailarín_s, que amplío y completo con mi propia experiencia como bailarina, así como también descripciones de otr_s bailarín_s obtenidas tanto en otras entrevistas como en textos escritos por ell_s. A través de la puesta en relación entre los conceptos fenomenológicos y las descripciones que los primeros son puestos a prueba. Repetiré esta estrategia en los otros dos capítulos que componen esta segunda parte de la tesis.

5.1. ¿Cuándo comienza una experiencia de bailar?

Al decir “la experiencia de bailar” me refiero no sólo a una experiencia sino a un plural “las experiencias de bailar” que se componen no sólo de la experiencia de cada bailarín_ sino también de la multiplicidad de experiencias que tiene cada uno de ellos. Además utilizo “bailar” porque me refiero a la experiencia misma sin ninguna vuelta reflexiva sobre ella. Cada experiencia está abierta a sus experiencias anteriores y posteriores, entonces, ¿cuándo comenzaría la experiencia de bailar?

En las entrevistas aparece el momento de lo que llaman “calentamiento” o “entrada en calor” como un momento liminal entre el pasaje de no-bailar a bailar. Incluso, en el caso de l_s bailarín_s del *CAD* que entrevisté, donde tod_s admiten que muchas veces “no calientan”, tod_s los bailarines coinciden en que “no está bueno”.

... vos le tenes que avisar a tu cuerpo de que tiene que hacer una función, de que tiene que durar y entonces que salir de cero a cien no es bueno. Así que...recomiendo siempre, calentar siempre el cuerpo por lo menos 20 minutos antes, avisarle al cuerpo de que vas a bailar (J. Salas- Cautivo, comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

¿Qué ocurre en el calentamiento? Poco a poco mi experiencia se va convirtiendo en una experiencia de bailar. En el flujo entre el momento previo a bailar y el estar bailando, el calentamiento es un ir hacia, un acercarse. El “calentar” demuestra que no hay una división experiencial clara entre el no-bailar y bailar, sino que tengo que ir creando experiencias previas que me lleven a la danza como experiencia posterior. Estas son, experiencias previas donde el cuerpo empieza a prepararse. Tomo el primer movimiento de un calentamiento. Por ejemplo, abro los brazos a los costados y los muevo hacia arriba como en un primer movimiento del saludo al sol de Yoga. Ese movimiento está encadenado hacia el pasado, como retención, con mi experiencia de llegar de la calle al estudio. Sin embargo, cuando realice el movimiento siguiente: llevar los brazos a los pies, ya estoy un poco más lejos de la calle.

¿Qué se activa y qué se desactiva en estas secuencias de movimientos realizadas con el fin de prepararse para danzar? ¿Cuándo ya estoy danzando?

Considero el relato del Cautivo, bailarín del *CAD*:

Yo siempre empiezo a trotar en el escenario, hago como 10 trotes, ida y vuelta y me pongo a saltar en el lugar, empiezo a mover los pies, los tobillos y las rodillas, que es lo que más uso. Quizás los brazos. Por ahí los brazos y lo que sí mucho las piernas. Activar el corazón, que es mi resistencia, porque es un show de 45 minutos. (J. Salas -Cautivo, comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

En esta descripción hay dos tipos de calentamientos. Por un lado, el de las partes cuerpo que va a mover y, por otro lado, uno que nombra como de una parte del cuerpo “el corazón”. ¿Qué significa “activar el corazón”? El corazón es un órgano que sabemos que puede ser considerado de dos maneras, la primera, por el discurso médico y, la segunda, por sus efectos, esto es, la vibración corporal que produce: su ritmo. Son menos habituales las situaciones donde efectivamente experimentamos una sensación que podríamos poner en palabras como “el corazón saliendo del pecho”, pero son mucho más comunes aquellas en las que la respiración se acelera y aunque nuestro cuerpo tenga la fuerza corporal para continuar una determinada tarea, esta respiración acelerada no nos deja realizarlo. Para lograr que este momento desde el punto de vista médico es de tener más oxígeno. ¿Hay un acuerdo sobre esto en el mundo de la medicina del deporte? ¿Es siempre progresivo el proceso de calentarse?

Cuando no hace esto, corre más riesgos de lesionarse. Las lesiones recuerdan que hay un aspecto del cuerpo que es el biológico. Este cuerpo es un cuerpo a ser cuidado por el bailarín. Este cuerpo es un cuerpo reificado, un cuerpo objeto, del que los bailarines tienen saberes prácticos acerca de sus reglas para estar listos para la escena. Siempre se puede elegir no hacer uso de este conocimiento, sin embargo, esto no es conveniente.

[me ha pasado de] cambiarme en el taxi o cambiarme en el show rapidísimo y salir a escena y la verdad que no está bueno. Porque me ha pasado de torcerme la rodilla o el tobillo por algún movimiento en frío. Además, te cansas más rápido. Encima, llegas tarde, sumada a la adrenalina del show, y la cabeza va por un lado y el cuerpo por otro (J. Salas -Cautivo, comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

Al final de este relato, aparece una segunda capa que se agrega a la necesidad de preparar el cuerpo biológico: la búsqueda de unión de “cabeza” y “cuerpo”. Es decir, mediante el calentamiento se busca lograr una experiencia corporal donde no haya separación *res extensa* y *res cogitans*. Sin embargo, el hecho de que se necesite una instancia para unir, indica que la autopercepción como cuerpo propio no es una experiencia habitual. Incluso los bailarines oscilan entre calentamientos del cuerpo biológicos y calentamiento de un cuerpo más ligado a procesos emocionales y/o mentales. Por ejemplo, Wizard, bailarín del CAD, dice que primero hace un calentamiento del cuerpo, pero después se “concentra” para estar en el “personaje” o lo que requiera la “dramaturgia”.

...concentración mental y un repaso de todo lo que es la escena y tratar de meterte en el personaje de lo que requiera la dramaturgia. [Es necesario] estar bien estar preparado a nivel cuerpo, pero si tu mente no está preparada tampoco vas a transmitir nada. [Hay que] tener ese equilibrio de las dos cosas... [Por otro lado] eso es lo que sí tiene el *hip hop*, es cien por cien cuerpo. Porque la actitud siempre va a estar en la batalla, tu narrativa no va a cambiar mucho. En cambio, en una obra...buscas meterte como en la historia, tratar de indagar en tu personaje y hacia dónde va, cuáles son sus motivaciones y alguna emoción o sentimiento que te lleve a ese lugar (Wizard, comunicación personal, 08 mayo 2020).

Los calentamientos no son siempre iguales. Por un lado, la situación en la que me encuentro cambia el calentamiento. Por ejemplo, cuando hace frío, tardo más en entrar en calor o necesito de movimientos más rápidos y enérgicos. Siempre el cuerpo es un cuerpo abierto al mundo, y el mundo siempre lo influye. Por otro lado, el calentamiento cambia

en relación al proyecto. Es decir, qué voy a bailar luego. Esto es bastante claro en las secuencias de barra de ballet clásico, donde, por ejemplo, la posición de las piernas en dehors, se comienza en una primera posición y luego se pasa a una quinta posición que exige una mayor apertura. Una vez terminada la barra, el cuerpo está “colocado”. Esto quiere decir que el cuerpo se ha transformado, ha adquirido la forma necesaria para bailar ballet. En otras danzas menos codificadas o con una tradición menos densa, también hay preparaciones privilegiadas. Volviendo al relato del Cautivo, quien baila folklore y en las obras del *CAD* las partes más exigentes que debe bailar son zapateos, él sabe que su corazón debe estar preparado para pasar de un latido normal a una frecuencia más alta en muy poco tiempo. Para eso debe ejercitar esas transiciones poco a poco, debe hacer aquello que hará, pero partiendo de una intensidad menor para poder llegar progresivamente a su objetivo. Por otro lado, Wizard trae como problema la concentración emocional.

Los bailarines de *Km29*, se centran sobre todo en este aspecto como objetivo principal de su calentamiento. Amparo Sola, describe:

Como poder estar... entrar en un estado físico activo, de transpirar, de atención que poder estar en ese otro estado des... deshabitado o un poco por fuera del hábito cotidiano. Eso genera también un estado de atención y perceptivo que hace posible otras cosas. Entonces creo que para mí siempre funcionaba eso: poder generar un estado físico dinámico. De hecho, hacíamos entrenamiento físico con circuitos intermitentes que, por un lado, digo, simples en el sentido que son dos para adelante, dos para atrás, uno para... con una simpleza que permita que el cuerpo vaya, carbure calor, que si uno está fijado en una idea eso también pueda circular (A. Gonzalez Solá, comunicación personal, 10 de enero de 2019).

A través de la repetición de movimientos y el cansancio, las ideas, afirma Amparo, cambian, circulan, se mueven de lugar. Además, para poder bailar hay que cansar el cuerpo antes. Esto parecería contradictorio, ¿cómo vamos a gastar nuestras energías al comienzo de una actividad que las requiere? Sin embargo, la energía con la que cuenta el cuerpo no es como la de una pila que disminuye con cada uso. Es la misma actividad, la que me permite más actividad. Esto me recuerda una descripción de mi propia práctica donde afirmo: “Empiezo a cansarme, pero continúo y siento que es el mismo esfuerzo seguir que parar. Me produce pereza parar el movimiento. Dejo de llevar mi atención al

esfuerzo y al tiempo que pasa.” (Cohen, 2020) Esto se puede relacionar con la idea de Erwin Straus de que los movimientos se dan en secuencias y nunca se dan aislados. El afirma: “Aprender movimientos sigue una sistemática interna” (Straus, 1935:131).

Por otra parte, no hay un solo tipo de cansancio. No es lo mismo sentir la respiración entrecortada, que los cuádriceps se me agarroten o que no pueda dejar de pensar en la comida que me espera después de la obra o de la clase.

El cautivo, Wizard y Jonathan Da Rosa coinciden en que el tiempo del calentamiento dura aproximadamente entre 15 y 20 minutos. Aunque la experiencia en su aspecto temporal es tiempo en tanto que vivido, aparece en los bailarines la necesidad de marcar un tiempo objetivo, de poder medir cuánto tiempo necesito antes de salir a escena o; en una clase o ensayo, cuánto tiempo debo ocupar antes de comenzar determinadas secuencias coreográficas¹⁷⁵.

Por otro lado, aunque no se pueda distinguir con un momento preciso, hay un momento donde la danza aparece. Lucas de *Km29* afirma: “Es cuando ya estoy en ese estado, ese estado de estar ahí bailando, que ya está, como eso, uno se engancha” (L. Yair Arujo comunicación personal, 24 de julio de 2018).

Aunque se llegue a un estado, ese estado no es inamovible, así como se llega, se puede salir. Tampoco todos los bailarines tienen la misma plasticidad para entrar y salir. Por ejemplo, Alfonso Barón de *Km29* cuenta que minutos antes de salir a escena se ponía a hacer chistes que no tenían que ver con la obra que iban a bailar. Él no tenía problemas en volver a concentrarse en lo que estaban por hacer pero que al resto de los bailarines les costaba más.

Podemos relacionar estas descripciones con la descripción fenomenológica de Romain/Emma Bigé quien se pregunta cuándo comienza a bailar. Para responder esta pregunta se pone en una situación: poner música, quedarse de pie y tratar de reconocer el momento donde la música comienza a moverlo/la. Es así que para este/a autor/a, la experiencia de la danza está relacionada a un estado entre la pasividad y la actividad que

¹⁷⁵ Uso el término “coreográficas” en sentido amplio que puede referir tanto a secuencias de pasos de movimientos como a consignas de interpretación libre.

está ligado a la dimensión sonora. En este sentido, esta visión se relaciona con la perspectiva de Erwin Straus con respecto a dicha dimensión sonora.

Al principio, la música es tan solo un ruido que se encuentra localizado a distancia, en los parlantes, reproducido mecánicamente. Pero pronto, el sonido cambia de status: se convierte en una melodía. Puedo percibir su fluir, compuesto por inflexiones, sinuosidades, percusiones: un ritmo. “Ritmo”, del griego *rhuo*, fluir, significa justamente esto: una forma tomada por un flujo. (Maldiney, 1994)

Y este flujo empieza a llevarme. Al comienzo, siento que es un poco forzado: inclino ligeramente la cabeza y mis hombros y brazos empiezan a moverse. Parece esos momentos torpes en una discoteca cuando trato de sumarme a un círculo de bailarines ya constituido: no sé exactamente qué hacer con mi cuerpo, imito los movimientos de los otros sin estar convencido, hago la mímica de estar en simpatía con sus ritmos, pero la verdad es que el ritmo no está en mis articulaciones, solo pretendo “estar dentro”. En ese preciso momento, ¿estoy bailando? Eso parece exagerado. Como mucho, puedo decir que estoy preparándome para danzar: estoy “vistiéndome” para danzar. Estoy entrenándome para bailar más que estar bailando.

Pero de un momento a otro, me aproximo hacia una experiencia completamente diferente, en la cual lejos de regular mi ritmo con el de la música, todo ocurre como si estuviera por dejarme mover por los sonidos, más que moviéndome “sobre” ellos. (...)

Es como si no fuera yo quien baila sino más bien como si la danza estuviera tomando forma a través de mi cuerpo, como si danzara a través mío y de otros movientes. (Bigé, 2019: 325)

Cuando comienza la descripción, Bigé afirma que el movimiento es forzado. ¿De dónde viene ese movimiento? ¿Es una decisión? Si lo fuera, ¿una decisión de qué tipo? Aunque en el mismo instante en el que se mueve la cabeza no hubiera una orden verbal y que incluya una voluntad activa de mover la cabeza, hay una orden previa dada al cuerpo por la misma actividad que se propone: danzar. Este objetivo está presente desde el mismo momento que se colocó de pie en el centro de la habitación. En ese sentido, el objetivo está presente como un horizonte pero que actúa, condiciona, guía el movimiento hacia un estado determinado. Es así como esta descripción muestra que, así como en el encadenamiento de experiencias podemos alejarnos de nuestra cotidianidad para entrar

en la danza, este mismo encadenamiento puede hacernos más presente algo que está en ese flujo que estamos dejando, en el caso de este ejemplo, la motivación de danzar. En casos de improvisación puede ser una frase, una idea, una imagen que se vio antes de bailar como motivación del movimiento. En ambos casos, danzar nunca es *ex-nihlo*.

Por otro lado, en la experiencia de la danza que describe aparece esta unión entre la dimensión sonora y la danza, esto es, aquello que Straus define como “ser movido” y que desarrollaré con mayor detenimiento más adelante.

En la descripción de Bigé, así como en la de Lucas, aquello que se está produciendo motiva el siguiente movimiento. Esto se puede relacionar con la visión de Dufrenne en torno al objeto artístico. Según este autor la misma materialidad que aparece en la obra de arte condiciona al creador.

Su obra clave se llama *Fenomenología de la experiencia estética* (1982) y fue publicada en 1953 en dos volúmenes, uno dedicado al “objeto estético” y el otro a la percepción estética. Dufrenne distingue analíticamente entre obra de arte y objeto estético. Afirma: “...para que conozcamos la obra debe sernos presente como objeto estético” (45). Para este autor, el aspecto empírico del objeto será muy importante, ya que hay una relación intencional entre la obra y el espectador, donde los *qualia* de la obra atraen, convocan al espectador. En torno a la relación entre el creador de la obra y el objeto estético, Dufrenne, afirma que el creador impone su ser estético, pero al mismo tiempo, hay una materialidad en el objeto que se impone al creador al exigirle su autenticidad (*Ibíd*:33). En la danza, el mismo bailarín crea su objeto con y en su propio cuerpo, del cual no puede separarse. Sin embargo, siguiendo el planteo de Dufrenne también debería aparecer al bailar un lugar hacia donde la danza tendría que ir, un próximo movimiento que debería hacer, que se le hace presente al o l_ bailarín_ y al o l_ coreógraf_ como dado, como el camino a seguir.

5.2. ¿Quién danza?

En las investigaciones sobre la danza desde la fenomenología se hacen alusiones constantes a las categorías merleau-pontyanas de “impersonal”, “pre-personal” o “personal” al intentar esclarecer la naturaleza del sujeto que baila. En primer lugar, debo clarificar estos conceptos. La distinción que hace Merleau-Ponty entre impersonal, prepersonal y personal es tan solo una distinción analítica, ya que como afirma, estos

deben considerarse como “momentos de una estructura única que es el sujeto concreto” (Merleau-Ponty, 1994: 458).

En cuanto al impersonal, este es el cuerpo percipiente que se encuentra siempre fluyendo temporalmente y como este fluir no se detiene, ni tiene momentos que prevalecen sobre los otros, este impersonal es pre-histórico. Esta dimensión impersonal realiza dos síntesis pasivas: de horizonte y de transición.

Luego se encuentra el par de conceptos: pre-personal/ personal. La dimensión pre-personal se configura por el cuerpo biológico que se inicia con nuestro nacimiento y termina con nuestra muerte. Es anónimo y es nuestra adhesión primaria al mundo. La dimensión personal, en cambio, es el cuerpo en acto, el cuerpo actual, el cuerpo en situación. Este cuerpo es el de la existencia, el que da significación a mi vida. Sin embargo, es intermitente, se puede retirar, puede desapegarse del presente y de aquello que lo rodea e ir hacia el pasado o hacia otro espacio a través del recuerdo y hacia el futuro a través de la expectativa.

Con respecto a la relación entre ambos, la dimensión impersonal permite la fusión de dos vivencias temporales: el tiempo como sucesión y como totalidad que son fundamentales para la existencia. En cada presente están comprendidos los pasados y los futuros afirma Merleau-Ponty. A su vez, en cada existencia personal está presente la “existencia biológica” y es por eso que “...incluso los reflejos tienen un sentido y el estilo de cada individuo es todavía visible en ellos, al igual que las palpitations del corazón se dejan sentir hasta la periferia del cuerpo.” (Merleau-Ponty, 1994; 103)

	Impersonal	Prepersonal	Personal
Cuerpo	Cuerpo percipiente	Cuerpo biológico Para Barbaras, el cuerpo habitual (1991).	Cuerpo en acto, abocado a fines prácticos. Cuerpo actual

Tiempo	Fluyendo siempre (102) Pre-histórico Realiza síntesis de horizonte	Tiempo de las funciones corporales y de la naturaleza. Nacimiento y muerte como horizontes.	Puede estar atado al mundo. (102) La existencia
Espacio	Realiza síntesis de transición	Adhesión al mundo	
Otros	“l'on” El modo del que se da la percepción (255) Condición para que los objetos sean manejables en sí (101) “Funciones impersonales” Expresaría una situación, ya que la percepción expresa una situación como por ejemplo “soy <i>sensible</i> a los colores” (231)	Anónimo Previo a la situación	Volitivo En situación “vida personal” “existencia personal” Da significación a mi vida. Sin embargo, es intermitente, se puede “retirar”.

Según Escribano, la experiencia de bailar revelaría la dimensión prepersonal, el natural self”, un cuerpo antes de la biografía. Si evocamos las imágenes de danza y las descripciones de danza donde se muestran a los bailarines como “animales” en su animalidad, esta revelación parecería evidente. Sin embargo, en el bailarín concreto que danza, ¿es su experiencia la que *le* visibiliza su dimensión pre-personal? Debido a que la dimensión personal es intermitente puede haber experiencias, hay experiencias que pueden ser solo pre-personales¹⁷⁶. Sin embargo, sería apresurado afirmar que el bailar es un caso de este tipo de experiencias.

En primer lugar, una distinción debe ser hecha entre ver danza, la danza y el bailarín que danza. El bailarín y su danza no se pueden separar y esto es uno de los problemas que aparecen recurrentemente al considerar la experiencia de la danza. Como marca Maxine Sheets-Johnstone ambos están en una relación ekstática.

En las entrevistas aparece que en el bailarín no hay olvido de sí, no hay olvido de una existencia personal:

Entonces por dentro había cosas, y se traducían físicamente en un ojo que te ve, o en un dedo que agarraste o en la experiencia de lo que sentiste por haber agitado el cuerpo. Pero ser muy presentes de eso, en términos de la agitación, como algo muy físico y concreto y no abstracto, y entonces ese poder desplegar y estar en potencia te permitía como tener la voluntad de producir algo concreto. Entonces bueno, de repente me cansé bueno, soy conciente de esto y estoy en este lugar y no termino de afirmar este lugar porque quiero que se vaya, y es como estar constantemente trampeándose para no quedarte en un trance básicamente, que podías haberte quedado en un trance. A mí me parecía muy interesante no sé, no abandonarme en un trance, pero me imagino que más de uno habrá estado en ese estado. Y con Juan, laburábamos esto de los gestos, con la repetición de gestos. Con esta idea de la repetición y de la diferencia en la repetición, y en que toda repetición hay una diferencia. (K. Castro, comunicación personal, Kun Castro, 2 de noviembre 2018)

Parecería que más que una dimensión prepersonal, al bailarín lo que se le revela es la dimensión impersonal, esto es, se encuentra con la estructura de su percepción o, más

¹⁷⁶ Se debería ahondar en futuras investigaciones si podría haber vivencias donde la dimensión personal esté ausente. En principio, parecería que, como la vivencia incluye un acto mental, esto no sería posible. Sin embargo, ahondar en experiencias alucinógenas o patológicas, permitiría pensar en la posibilidad de acto mental sin dimensión personal.

bien, se vuelve un especialista en la percepción, por ejemplo, encontrando las relaciones precisas entre una mirada y la ubicación en el espacio.

Mirá, hay algo que dice Andrea siempre, y Mario, que es la mirada. Mi profe de folclore siempre dice lo mismo, la mirada, estar mirando, y si vos estás mirando al frente y sabes que tenes que mirar al costado, yo por ejemplo ahora estoy mirando al mozo, y también te estoy mirando a vos, y sé que el mozo está acá al costado mío. Entonces es como tener, la perspectiva de la mirada siempre, ¡ay no me sale la palabra! Periférica creo que es, si, si la mirada periférica totalmente. Aparte imagináte que en el *CAD* hay muchas improvisaciones, y quizás estás bailando en el suelo, y de repente un compañero te salta (J. Salas -Cautivo, Comunicación personal, 14 de noviembre 2018).

5.3. ¿Qué se destaca en cada experiencia de danzar?

Una experiencia está compuesta de muchas experiencias, pero no todas las experiencias se nos dan de la misma manera. ¿Qué se destaca en cada experiencia? ¿Cómo se destaca y por qué lo hace? Cuando danzo, todo aquello que me ocurre es significativo, pero no todo es igualmente significativo. Merleau-Ponty destacaba la experiencia visual como más relevante que las otras experiencias. Straus, por su parte, consideraba la experiencia sonora como más pregnante que la visual. Aquí cabe aclarar que decir experiencia visual o sonora, no es referirse a lo visual o sonoro como materialidades u objetos en el mundo que funcionan como estímulos para el sujeto sino cómo estos son experimentados, es decir, en su relación intencional con el sujeto que percibe. En las entrevistas a l_s bailarín_s aparece una importancia de la experiencia visual sobre todo en el momento de aprender a bailar y especialmente en el caso de los bailarines de *hip hop*. Estos buscan, a través del espejo, llegar a una forma en sus movimientos. A partir de la imagen reflejada pueden registrar cómo deben sentir el cuerpo para luego poder repetir esta forma sin necesidad del espejo. (M. Moya, comunicación personal, 30 de julio de 2018) Excediendo estas experiencias de aprendizajes, en el *hip hop* es muy importante la experiencia sonora ya que es una danza que se construye a partir del ritmo de la música con la que se baila. En ella, los momentos donde se busca sorprender al público con alguna forma acrobática sólo generan este efecto si se realizan en sintonía con ella, esto es, en sus cortes rítmicos precisos.

En relación a esta pregunta quedan dos problemas para indagar que no aparecieron en las entrevistas. Por un lado, ¿cuándo y cómo una experiencia de danza se destaca sobre el resto de las experiencias y esto la vuelve extraordinaria y memorable? Y, por otro, ¿cómo mis experiencias de bailar son parte del resto de mis experiencias? Esto es, citando a Merleau-Ponty, ¿cómo “mis experiencias del mundo se integran en un solo mundo” (Merleau-Ponty, 1994: 343)?

5.4. ¿Danzar en lo virtual?

Según Maxine Sheets-Johnstone la forma en la danza aparece del movimiento imaginado por el bailarín y de la imaginación del espectador. En este caso, la imaginación aparece ligada a la percepción y está ligada al danzar y no al bailar. Sin embargo, mientras bailamos, hay otra imaginación que se pone en juego y que tiene que ver con la apertura de espacios virtuales que tienen la posibilidad de ser llenados con el cuerpo en movimiento. Al abordar este tema de manera teórica, había propuesto como término más preciso la virtualidad que la imaginación. Sin embargo, en las entrevistas realizadas aparecerá la palabra “imaginación” pero no como término técnico de la fenomenología sino en su uso del lenguaje natural.

Andrea Servera, coreógrafa del *CAD* afirma: “Lo más importante es la imaginación. Entrenarla y tener un cuerpo inteligente es un anclaje posible para inventar juntos.” (Lavandera, 2014). Es así que la imaginación que demanda Servera está ligada a buscar las potencialidades que puede tener el movimiento, a las posibilidades que se abren con un movimiento en relación a los próximos movimientos posibles. De lo que da cuenta esta afirmación es que la imaginación es posible de entrenar, esto es, de ampliar, mediante un acrecentamiento de las posibilidades del cuerpo propio. En estas posibilidades hay una posibilidad de inventar juntos, es decir que hay un lugar para la intersubjetividad. Esto es completamente contrario a lo que ocurre en la alucinación donde el sujeto que alucina percibe la alucinación, pero al mismo tiempo la sabe no compartible. A partir de la afirmación de Servera aparecen tres cuestiones: (1) si lo virtual puede entrenarse y ampliarse; (2) si esto es así: cómo se hace; (3) cómo sería la relación con l_s otr_s en la ampliación de lo virtual.

Wizard cuenta en la entrevista que le realicé un ejemplo de cómo lo virtual es modificado por la intersubjetividad. Durante una parte de una función en una escuela donde él bailaba

y Milo Moya hacía *beat box*, antes de entrar a escena le hizo una seña a Moya y y buscó un triciclo que había en el lugar. Entró en escena con el triciclo y Milo le “siguió el juego” (Wizard, comunicación personal, Wizard, 8 de mayo de 2020)

A partir de este caso, se puede decir también que hay algo que estimula la imaginación, algo del ambiente y de nuestro estar abiertos al mundo que posibilita la creación de espacios imaginarios que excedan aquello que nos rodea.

Por otro lado, en el relato Wizard también indica que imaginar en escena requiere un compromiso y se aprende (Wizard, comunicación personal, Wizard, 8 de mayo de 2020). Salir con el triciclo fue espontáneo pero que esa espontaneidad funcione escénicamente es resultado de dos trabajos anteriores: un trabajo individual de ampliación de las posibilidades de prever lo posible, y un trabajo en conjunto entre los dos intérpretes de conocimiento con el otro para poder improvisar juntos.

Capítulo 6: Los cuerpos que bailan. Los bailarines de *Km29* y el *CAD*, esquema e imagen corporal y la formación de habitualidades

“Soy bailarina. Creo que se aprende por la práctica. Ya sea el caso de aprender a danzar practicando la danza o a vivir practicando la vida, el principio es el mismo. Tanto en uno como en otro caso, de lo que se trata de realizar un conjunto de gestos físicos o intelectuales mediante los que ocurre una forma de culminación, una consciencia de sí, una satisfacción del espítu.”

Martha Graham (Graham, 2003: 59)

“Se, por que lo he visto, lo he vivido, que cuando la danza es parte de la vida todo se modifica, mover el cuerpo, entrenarlo sensiblemente, percibir el espacio y el tiempo desde pensamientos de danza cambia tu relación con el otro y con el mundo (obviamente estoy hablando de pensamientos flexibles, que incluyen al otro, al diferente, alejados de narcisismos y jerarquías). Te diría que es una forma de ver y construir la vida, la de cada día.”

Andrea Servera (Quecano, 2017)

1. Introducción

En el capítulo anterior me centré en la experiencia de bailar y de la danza a partir del concepto de experiencia de la fenomenología merleau-pontyana. Para este autor, la experiencia es siempre experiencia corporal. Por otro lado, como muchos estudios han marcado, el cuerpo es central en la danza (Fraleigh, 1987; Parviainen, año; 1998) y es esta misma centralidad la que produce que muchas veces sea invisibilizado. En este capítulo indagaré en este cuerpo que baila que, como marcan Behnke (2008) y Alarcón Dávila (2015), tiene como característica ser el mismo cuerpo que el que usamos para el resto de nuestros movimientos diarios. Es así, que la danza en una forma específica pone en evidencia la doble situación con respecto de *tener un cuerpo y ser un cuerpo* al mismo tiempo. Por otro lado, la experiencia de bailar difiere de otras experiencias habituales. ¿Qué particularidades adquiere este cuerpo? Además, en esta investigación los fenómenos que analizo son fenómenos donde además es un cuerpo puesto al servicio de la escena, un cuerpo para hacer arte. Para poder abordar este tema, me voy a basar en el concepto merleau-pontyano de cuerpo propio y de hábito.

Tomo como punto de partida la entrevista que realicé a Alfonso Barón quien era parte de la compañía *Km29*. En ella, el bailarín cuenta acerca del proceso de aprendizaje en danza que llevaron a cabo con los jóvenes de Casa Joven:

Entonces tuvimos que invertir mucho tiempo en explicar cosas, en que descubrieran su cuerpo, en traer un esqueleto humano y entender cuáles eran las extremidades: pierna, brazo, pierna, brazo [enfatisa señalando su brazo y su pierna]. Cosas básicas que para ellos eran re complejas. Para mí, las cosas básicas han sido complejas cuando me las pasaron a otro plano. (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019)

En el relato de Barón, él explica cómo fue el proceso de aprendizaje acerca del cuerpo que vivieron en *Km29*. En este caso, cuenta que debieron partir de mostrarles un esqueleto. Este es un objeto sin vida, sin carne, un cuerpo usado por la medicina. Este esqueleto es una representación de un cuerpo biológico del que forma parte, pero en el cual no se agota mi experiencia como ser corporal en el mundo. Este cuerpo esqueleto está compuesto de lugares nombrados como, por ejemplo, piernas o brazos, o, en su conjunto, “extremidades”, que son impersonales en el sentido de que pertenecen a tod_s y a ningun_ al mismo tiempo. Esto es, este esqueleto podría pertenecer indistintamente a un hombre o mujer del siglo XVII como a un_ coetáne_.

Como muestran las palabras de Barón, este cuerpo es usado como medio para aprender acerca del cuerpo en la danza. Parviainen (1998) y Fraleigh (1987) coinciden en que este tipo de maneras de nombrar el cuerpo, recurrentes en la danza, presentan una tendencia al dualismo. Sin embargo, el esqueleto, siendo un objeto exterior, les permite a l_s bailarín_s verse a sí mism_s y a l_s educador_s a ayudarse en aquello que quieren decir y mostrarles. El esqueleto se vuelve un medio que posibilita y potencia aquello que es compartible intersubjetivamente. El esqueleto aquí representa el cuerpo biológico sin serlo exactamente. El esqueleto es tan sólo la estructura sobre la cual se montan los órganos, los músculos, la piel. Sin embargo, en tanto que estructura es usado en la enseñanza de danza para las explicaciones. El esqueleto da una idea de espacio, que, aunque debe ser llenado imaginariamente de aquello que le falta, orienta las explicaciones, otorga un lugar a cada cosa. En las explicaciones con él, espejamos nuestro cuerpo con aquel esqueleto, impersonal, sin género, incoloro, inerte.

Además, en la continuación del relato de Barón se puede ver que el trabajo con el esqueleto es sólo un primer paso para adentrarse en el conocimiento del cuerpo.

(...) [Cuando llegamos al Teatro del Perro] habíamos visto muchas cosas de los niveles alto, medio, bajo. Un poco las calidades, la velocidad, la forma de entrenamiento. La tabla, ya sabían hacer una re buena tabla para entrenar. Ya sabían hacer unas figuras como las de yoga como para estirar el cuerpo. Ya sabían, sabían varias cosas, fuimos al Teatro del Perro y era como bueno, otro paso. Con todo eso, ya era ir un poco mas con un lenguaje más complejo, entrenamientos aún más duros, optimización absoluta del tiempo. Ya no había berrinche¹⁷⁷ posible, no había nada. Ya toda esa etapa la habíamos pasado en Catán. Entonces fue un cambio.

En este fragmento Barón enumera aquello que los bailarines ya sabían cuando empezaron a viajar a Capital Federal, al Teatro del Perro, para entrenar. En ese momento, ya no sólo era importante poder localizar externamente dónde estaban las extremidades del cuerpo, sino que a esto se superponía la necesidad de poder ubicarse en su propio cuerpo. Hay un cambio de atención de un tipo de conocimiento a otro, pero en ambos casos hay una centralidad del cuerpo y es este “la primera coordenada”, como afirma Merleau-Ponty, desde la cual se organiza el mundo. En el primer caso, llamamos extremidades a aquellas partes del cuerpo que se alejan del centro, que está definido por la cabeza y la columna vertebral, centro sin el que la vida biológica -y sin ella ninguna vida- sería posible. En el segundo caso, los niveles del espacio también son definidos por la posición corporal del cuerpo. Los niveles “alto, medio y bajo” son coordenadas que se definen por mi situación de estar ergid_, estar de pie¹⁷⁸. Sin embargo, este aprendizaje es aún el de un cuerpo impersonal. Los niveles son al mismo tiempo subjetivos, en el sentido, de que son definidos por la medida que tiene ese cuerpo (no será lo mismo, por ejemplo, un nivel alto para alguien alt_ o petis_) e impersonales: para cada hombre o mujer habrá un arriba, un medio y un abajo que estará en relación a la situación de su cuerpo en el mundo, ya que el ser hombre o mujer como situación es estar de pie en el mundo.

¹⁷⁷ “Berrinche” refiere a un enojo excesivo realizado por los niños.

¹⁷⁸ Me baso para esta caracterización en Erwin Straus “La posture érigée” y en “Mouvement vécu”. En el primer texto desarrolla la particularidad de estar de pie como condición humana y en el segundo, describe cómo cualquier movimiento que se realice es parte de un encadenamiento de movimientos que le dan origen (Straus, 1935 y 2004).

Sin embargo, en el relato de Barón aparecen otras capas que comienzan a superponerse. Por un lado, el aprendizaje está relacionado con la posibilidad de realizar determinadas formas, y esto es, a su vez, saber el encadenamiento necesario para llegar a una postura, a una ubicación en el espacio. Por otro lado, el aprendizaje temporal, que se da en dos sentidos. En primer lugar, de las posibilidades de concentración a lo largo del tiempo de ensayo, que se muestra en una “optimización del tiempo”. Esta optimización es posible gracias a que “ya no había berrinche posible”. Aparece aquí otro aspecto del cuerpo necesario para bailar: se requiere un cierto estado de ánimo.

Continúo con el relato de Barón:

El [Onofi] trajo algunas propuestas específicas y estaba obsesionado un poco con eso, entonces empezamos a trabajar con ejercicios simples pero muy concretos. Como, por ejemplo, para empezar lo único que había que hacer era aflojar las rodillas. Nada más. Y dejar como que el resto del cuerpo empezara a entender, que las otras articulaciones se empezaran a relajar. Pero hay una estructura que se mantiene en pie porque si no te caes. Entonces...y estábamos horas, horas, días y meses haciendo eso. Y después eso se empezaba a complejizar. Desde ahí era cambiar de nivel. Era irte para abajo. Después trabajar extensión de otra cosa en donde solo la repetición quedaba en algo.

Aquí aparece una superposición de cuerpos: el biológico, el cuerpo propio y el cuerpo con su historia y biografía. Por un lado, se ubica la motivación al movimiento en un lugar del cuerpo biológico: “la rodilla” y se propone una acción: “aflojar”, que cada quien encontrará diferentes maneras de realizar, dependiendo de su situación biográfica e histórica, pero también de su cuerpo biológica ya que, si, por ejemplo, tuve una operación de rodilla o un accidente en la rodilla, este “afloje”, “relajación” no será igual. Además, el movimiento depende de la propiocepción que tenga del cuerpo propio, cuándo siento que hay algo que se relaja y cuándo algo se tensiona. Es así que aquello que trabajé en la primera parte de la tesis en relación a la situación en Schutz y Merleau-Ponty, empieza a tener un nuevo sentido al considerar en profundidad su aspecto corporal.

Elegí estos fragmentos de la entrevista porque muestran el modo en que en la danza se mezclan diferentes concepciones del cuerpo: el biológico, el que me orienta en el espacio, el emocional y la unión entre ellos. También porque en el relato aparecen presentados como capas en orden creciente de complejidad. En este capítulo me propongo indagar

sobre estos múltiples cuerpos que bailan, así como también sobre la relación entre ellos, poniendo en cuestión si se trata efectivamente de capas o si el vínculo entre ellos es de otra naturaleza. Parto de la concepción del cuerpo merleau-pontyana, teniendo en cuenta los aportes de Drew Leder y Philip Zarrilli

2. La centralidad del cuerpo

En *Fenomenología de la percepción* Merleau-Ponty desarrolla el concepto de “cuerpo propio”. Según este filósofo, este se refiere al cuerpo tal y como es vivido con su conjunto de disposiciones corporales o habitualidades. Esto es, el cuerpo en sus posibilidades prácticas. Otros sinónimos de este término en la obra merleau-pontyana son cuerpo vivido y cuerpo habitual y lo diferencia tanto del cuerpo orgánico (biológico, objeto de las ciencias naturales) como del cuerpo actual (cuerpo del ahora)¹⁷⁹.

Se puede encontrar un antecedente de este concepto en la distinción que hace Edmund Husserl entre *Leib* y *Körper* que desarrolla sobre todo en *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro segundo: investigaciones fenomenológicas sobre la constitución* (2005) que publica en 1913. Allí, Usa *Körper* para referirse al cuerpo físico y biológico y *Leib* para el cuerpo de las sensaciones kinestésicas. Estas últimas incluyen tanto las sensaciones somáticas como las posibilidades de movimiento del cuerpo.

Para comprender el concepto merleau-pontyano de cuerpo propio, se debe, en primer lugar, comprender la noción de cuerpo en general que este autor maneja. “Yo soy mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1945: 186) afirma el filósofo. Este “yo” es un ser-en-el-mundo (*être-au-monde*)¹⁸⁰, es decir, un cuerpo que forma una unidad temporal y espacial con el

¹⁷⁹ En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty busca distanciarse de dos posiciones: el intelectualismo cartesiano y el atomismo empirista. En el primero habría una comprensión mental del mundo y en el segundo, el significado del mundo se establece por la suma de sensaciones. El mismo concepto de cuerpo propio contradice los dos argumentos, porque en este concepto el ser está ligado al mundo por una intencionalidad motora y es el mismo cuerpo el que es al mismo tiempo exterior e interior, ya sea que se trate de tocar un instrumento o usar un sombrero. Al mismo tiempo, esta comprensión no se logra a partir de una suma de sensaciones, de lo contrario existe una percepción de la totalidad donde cada elemento se condiciona y condiciona su trasfondo.

¹⁸⁰ Aunque Merleau-Ponty toma la expresión “*être-au-monde*” de Martin Heidegger, su concepto difiere del de filósofo alemán.

mundo que lo rodea. Es por esto que este cuerpo es la primera coordenada a partir de la cual se abre el mundo.

3. Esquema corporal e imagen corporal: de la generalidad a la danza

¿A qué se refiere Merleau-Ponty cuando afirma que el cuerpo propio es el conjunto de disposiciones y habitualidades de mi cuerpo? Como para Merleau-Ponty percibir es siempre movimiento, hay en el cuerpo propio un repertorio de movimientos posibles que fueron sedimentados a lo largo de la vida. Estos se encuentran en relación con la forma en la que se organiza el cuerpo propio. Merleau-Ponty llama a esta estructura “esquema corporal” y refiere a “el conjunto de *procesos* sensoriales y motrices que regulan la postura y también nuestros movimientos” (Battán, 2013:18). Este esquema, aunque es dinámico no requiere de “monitoreo perceptivo” o regulación de la conciencia. El esquema corporal se opone a la “imagen corporal”. Ariela Battán Horenstein, esclarece este concepto y afirma que la imagen corporal puede ser

...entendida como un *sistema* de percepciones, actitudes, creencias y disposiciones relativas al cuerpo en cuanto mío y constituye una representación abstracta y parcial (en la medida en que nuestra percepción es lacunaria) que contiene aspectos del cuerpo para otro, esto es, del cuerpo percibido (Ibíd)¹⁸¹.

El esquema corporal y la imagen corporal se encuentran en relación constante¹⁸². Gallagher en su libro *How the Body Shapes the Mind* (2005) rastrea o, como él lo presenta

¹⁸¹ La relación entre imagen corporal y esquema corporal está extensamente desarrollada en autores como Shaun Gallagher, Veroniek Knokaert, Ariela Battán., entre otros. Según ellos, estas dos dimensiones de la corporalidad que en Merleau-Ponty se encuentran más dissociadas, son colaborativas y solidarias. Para más información véase: De Preester, Helena y Knockaert, Veroniek, *Body Image and Body Schema. Interdisciplinary perspectives on the body*, Amsterdam □/□ Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 2005; Battán Horenstein, Ariela, “La centralidad de la noción de esquema corporal como quiasmo de espacio y movimiento” en *Investigaciones Fenomenológicas*, n. 10, 2013, Sociedad Española de Fenomenología. Dpto. de Filosofía y Filosofía Moral y Política (UNED), Madrid, 2013; Gallagher, Shaun (1986) “Body Image and Body Schema: A Conceptual Clarification”, *The Journal of Mind and Behavior*, Volume 7, Number 4, The Institute of Mind and Behavior, Maine, 1986

¹⁸² El concepto de “cuerpo propio” ha demostrado ser relevante para diferentes áreas de conocimiento como ser la antropología, las ciencias del deporte o la sociología e, incluso en áreas donde el anclaje en cuerpo orgánico es muy fuerte, como ser la medicina o la enfermería, en los que, fenómenos como el dolor o el caso del miembro fantasma, En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty también se ocupa de este fenómeno que consiste en que un paciente al cual alguna de sus extremidades le tuvo que ser extraída sigue sintiéndola e incluso el dolor que sentía en ella continúa. Los últimos avances en relación a la cura están relacionados con la modificación del esquema corporal a través de la transformación de la imagen corporal con el uso de un espejo que duplique el miembro que sí tiene el paciente. En todos estos casos, el concepto de cuerpo orgánico no les permitía explicar lo que sucedía.

en la introducción, “remapea” (i) el concepto de esquema corporal y de imagen corporal. Encuentra entonces las diferentes formas en las que estos dos conceptos fueron comprendidos, así como también las dificultades para esclarecer las diferencias entre uno y otro. Entre los puntos de vista que considera como más relevantes se encuentran la de Head, en la que se basó Maurice Merleau-Ponty, y la de Schilder. Head (1920, 1926) llama esquema postural al esquema corporal que para él son funciones preconscientes y no imágenes conscientes. Por otro lado, Schilder (1923, 1935) aunque en principio anuncia que está de acuerdo con Head, luego caracteriza al modelo postural como una sensación consciente de la posición, es decir, como aquello que para Head es la imagen corporal (19). Además, Schilder no distingue claramente entre este esquema corporal y la imagen corporal. Por su parte, Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1994/ 2016) sigue el concepto de Head de esquema corporal, para “referirse al funcionamiento dinámico del cuerpo en su ambiente”. Merleau-Ponty lo relaciona con la formación de habitualidades y no con una decisión consciente como lo hace Schilder (Gallagher, 2005: 20). Para Gallagher, el problema en los tres autores es si el esquema corporal es o no consciente. Para Head, el esquema postural está fuera de la conciencia, pero otorga información sobre la postura y el movimiento que emerge en la conciencia. Para Schilder, en cambio, es consciente. Para Merleau-Ponty, está asociado con una atención global o una conciencia marginal del cuerpo (22). No obstante, Gallagher aclara que, aunque algunos algunos autores (Feldman 1975; Fisher 1970; Ham et’al. 1983) consideran favorable no distinguir entre ambos términos, él dedica su libro a desarrollar la distinción entre ambos. Esta no es una tarea fácil de realizar ya que en la acción ambos interactúan y están coordinados. Sin embargo, la distinción conceptual es útil para entender las dinámicas del cuerpo y de la experiencia (24). De manera general pueden diferenciarse de la siguiente manera: “Una *imagen corporal* consiste en un sistema de percepciones, actitudes y creencias que conciernen al propio cuerpo. En contraste, un *esquema corporal* es un sistema de capacidades que funcionan sin percatación o la necesidad de monitoreo perceptivo” (24)

En el primer caso el objeto intencional es nuestro propio cuerpo (25) mientras que el esquema corporal opera *casi* de forma automática. Gallagher utiliza “casi” porque la acción motriz no es completamente automática, sino que es parte de un proyecto intencional voluntario. Empero, lo voluntario es el proyecto que intento alcanzar: me muevo para algo y la atención está dirigida hacia allí y no hacia la locomoción que lo

permite. Pero, en algunas ocasiones, la imagen corporal puede ayudarme a controlar el movimiento, por ejemplo, cuando aprendo un paso de baile. En esos casos, aunque monitoreo el movimiento, el esquema corporal no se reduce a la imagen corporal (27). En la imagen corporal el cuerpo aparece como mío en el sentido de que se presenta como personal y diferenciado del ambiente, aunque los límites entre mi cuerpo y el ambiente sean oscuros. Esta conciencia del cuerpo no refiere solo a aquello que percibo, afirma Gallagher, sino que también a aquello que “recuerdo, imagino, conceptualizo, estudio, amo o me odio” (29) Esta imagen además puede tener contradicciones. El esquema corporal por otro lado es prenoético y anónimo.

La relación entre imagen corporal y esquema corporal es dinámica. Para mostrar esto Gallagher se basa en diferentes casos médicos que le llevan a decir que, así como ciertas creencias sobre mi imagen corporal pueden afectar la manera en la que me muevo y percibo el mundo, puedo percatarme de lo que hace mi esquema corporal generalmente prenoéticamente, y que esta percatación se vuelva parte de mi imagen corporal (35). Además de los casos de miembro fantasma, los cuales también son tomados por Merleau-Ponty, me parece relevante el caso clínico de Ian, un hombre que no pudiendo sedimentar la experiencia de sus movimientos, requisito fundamental del esquema corporal, debía reflexionar sobre cada uno de los movimientos que realizaba, los cuales lograba hacer basándose en la imagen corporal especialmente a través de la atención visual. Según lo que presenta Gallagher, Ian debía imaginar el movimiento para poder realizarlo lo cual realizaba sobre todo visualmente¹⁸³. Este caso muestra como en los casos donde hay sedimentación de la experiencia de los movimientos que se articula en un esquema corporal, el cuerpo propio se organiza sin necesidad de control. Por ejemplo, en las clases de danza es común escuchar que el cuerpo resuelve para referirse a la situación donde una propuesta se propone como un lugar de llegada del movimiento y, a partir de ella, o por ella, el cuerpo encuentra cómo moverse para llegar. Sin embargo, esta resolución del cuerpo no es *ex-nihilo*, sino que se entrena. Otro ejemplo de la organización casi automática del cuerpo la he podido experimentar en la práctica de snowboard en los fueros de pista por el bosque. La táctica para poder esquivar los árboles es que la atención de la mirada se ubique por delante de aquello que se está atravesando con la tabla. Es así que

¹⁸³ Esto podría relacionarse con aquello que expresaba en el capítulo anterior acerca de cómo Maxine Sheets-Johnstone concibe que el o la bailarín_ forma el movimiento a través de la imaginación visual de la forma a la que quiere llegar.

el cuerpo resuelve en el sentido de que logra sortear los árboles que se le presentan porque los anticipaba a través de la mirada, mirada que ahora está en términos espaciales en el futuro, en el espacio que será recorrido. Llegué a este conocimiento práctico a través de la comunicación de esta información por un profesor de snowboard. Una vez que este profesor me dijo esto, tuve que experimentarlo, probarlo, de diferentes maneras hasta comprenderlo corporalmente y corroborar el cambio que provocaba en mi práctica. Como en la danza, a veces es necesario que alguien logre verbalizar una estrategia corporal que forma parte de los conocimientos prácticos. Al transferirla verbalmente, simplifica el proceso de aprendizaje de l_s otr_s practicantes.

Con respecto a esta relación dinámica entre el esquema corporal y la imagen corporal en la danza, Gallagher afirma lo siguiente:

En la danza, por ejemplo, puedo ser consciente en algunas instancias del lugar preciso en el que mi cuerpo se detiene y donde el cuerpo de mi compañer_ empieza. Sin embargo, en un determinado movimiento, para mantener el equilibrio necesario, mi cuerpo tiene que tomar en cuenta el esquema postural del movimiento en extensión de mi compañero, de modo tal que, se podría decir, el esquema corporal incluye información que va más allá de los límites más estrechos definidos por mi imagen corporal. (37)

Este ejemplo de la danza muestra como el esquema corporal se extiende hacia el entorno. Mi postura cambia y se adapta en relación al mundo que me rodea. Es esta adaptación la que permite el movimiento conjunto con un_ otr_ así como la manipulación de objetos.

En las entrevistas realizadas a l_s bailarín_s aparecen referencias tanto al esquema y la imagen corporal como a la relación entre ambos. Distingo tres temas alrededor de los cuales estas relaciones aparecen: el uso del espejo, la copia de pasos de danza y la imagen de sí mism_s de l_s bailarín_s.

3.1. El uso del espejo

El espejo aparece como el objeto donde las relaciones entre la imagen corporal y su relación con el esquema corporal se visibilizan. Aparecen sobre todo dos posturas en torno al uso del espejo: a favor y en contra. Estas representan diferentes relaciones con la imagen y el esquema corporal en relación a lo que es mejor para llegar a realizar la danza.

Diferentes danzas proponen diferentes relaciones con la imagen. El espejo es además el antecedente de otro método de control corporal del automovimiento: la filmación.

Entre l_s bailarín_s que se valen del espejo se encuentra Milo Moya del CAD. El afirma:

Lo ideal, es eso, bailar frente al espejo, filmarse también (...)

-(V): Y cuando probas con el espejo... el mirar al espejo no te condiciona?

-(M): Y sí, un poco sí, claro obvio. Sí, pero (...) en el *popping* estás más concentrado en figuras, como practicar las figuras, y el cuerpo tiene memoria entonces el cuerpo sabe que hasta acá llegás y que ahí está bien hecha la figura. Entonces ya después de tanto verte, ya sabes dónde estás, ya no hace falta porque ya entendiste: que tenés que llegar hasta acá, o que tal postura de tanto practicarla el cuerpo se la acuerda. Entonces si te pasaste un poco va a estar mal la figura.

-(V): Primero el espejo, y después ya....

-(M): claro, después tu cerebro entiende ya hasta donde es el movimiento, porque primero estás buscando, no es acá no es acá no es ahí, es acá, bueno ok, entonces tengo que practicar llegar hasta ahí, y ya lo pensás. Entonces ya después, ya sabes que llegas hasta acá, es un entrenamiento de la memoria del cuerpo... (M. Moya, comunicación personal, 30 de julio de 2018)

La experiencia que cuenta Milo Moya esta ligada a la práctica del *popping*. En ella se logra el efecto a través de llegar a una forma determinada. Es muy importante que la forma sea clara y precisa para que l_s espectador_s la puedan apreciar. Es así que a través del espejo es el esquema corporal, a través de la propiocepción, el que se adapta a la imagen.

Por otro lado, Amparo Alabarces construye una relación contraria con el espejo:

Pero hace poco me paso que fui a tomar clases y de golpe tuve que estar frente a un espejo para una coreografía y casi me muero. Me di cuenta que yo... no digo el resto del mundo porque creo que cada uno necesita lo que necesita, pero yo... me mata, tal vez porque tengo ese estigmatismo y mirar un espejo me mareo, o lo que es... pero me doy cuenta que para mí el estado de... sí, me... sí, tiene que ser, tengo que estar investigando, probando algo en lo cual no hay una respuesta. Digo, si siento que hay una... el objetivo es hacer esto y se me hace un... se me cae el deseo (Risas). Por eso me gusta trabajar

también con otras personas. Digo, el trabajo de diálogo. Y no digo... en contacto o sin contacto. Pero hay algo ahí que hay un espacio de incertidumbre que ahora diga “ah, bueno, ahora no sé qué va a pasar”. Digo, estamos... no lo sé. Entonces ahí se abre el deseo. (A. Alabarces Solá, comunicación personal, 10 de enero de 2019)

Para Alabarces, la imagen funciona como una coerción, como un límite a sus movimientos. Mirar el espejo le impide poder llevar la atención a sí misma, a la descomposición de sus movimientos. Esta descomposición, como se mostraba en el caso clínico de Ian es también una imagen corporal, pero de otro tipo diferente a la que presenta Moya, ya que, en el primer caso, el referente externo se vuelve interno. En el segundo, es sobre todo interno. Otro aspecto que aparece en el discurso de Alabarces es el lugar del otr_ en encontrar las posibilidades del movimiento propio, que era lo que Gallagher rescataba en torno a la danza.

3.2. Copiar los movimientos

Otro momento donde se ponen en juego las relaciones entre el esquema y la imagen corporal es al buscar copiar un movimiento¹⁸⁴. Aquí aparecen también diferencias en cuanto a los enfoques posibles. Por un lado, están quienes copian la forma de un movimiento ajeno. En esos casos, el o la otr_ pretende volverse lo más cercano a la imagen que nos devolvía el espejo.

Wizard describe una experiencia de este tipo de la siguiente manera:

W.: Sí... lo que te gusta a veces, y después no sé... es como empezás también a buscar lo que... una vez que copias un movimiento, empezás a desarmarlo y buscar impulsos hacia dónde te puede llevar ese movimiento y ver diferentes versiones, como descomponer el movimiento.

W.: Ahh, y... primero miras el video y tratás de empezar a buscar detalles y relaciones. Yo antes, ponele, de empezar a bailar *breaking*, dibujaba mucho. Entonces eso sí me sirvió, porque yo cuando dibujaba copiaba. Entonces cuando dibujaba veía “bueno, ¿cuántas cabezas entran dentro del dibujo?, ¿a qué distancia está el hombro de la cabeza?”. Entonces cuando veía un

¹⁸⁴ En el futuro debería realizar un análisis más pormenorizado de este aspecto teniendo en cuenta la cuestión y el problema de la mimesis. El grupo de investigación PICTTA "Dimensión performativa y teatralidad" de la Universidad Nacional de las Artes, dirigido por Susana Tambutti, del que formé parte como becaria doctoral, ha trabajado estos temas durante los años 2017, 2018 y 2019.

movimiento, bueno a ver, “La cabeza esta de una forma y los brazos están de otra”. Eh... y buscas como eso: cómo desde la visual analizarlo, y después lo copias. Una vez que te podía salir o no, entonces cuando no salía analizabas y decías “para, ¿por qué no me sale?”. Y lo que sí nos sirvió cuando empecé era filmarse. Porque capas que podés estar todo el día con un paso que no te salía, y decir “¿por qué no me está saliendo el movimiento?”. Entonces algo que sí servía un montón era filmarse. Entonces vos ves, te filmabas, y tratabas de compararlo con lo que estabas copiando para ver qué era lo que estaba diferente que vos hacías que el otro no hacía. Y ahí empezabas como a entender y decías: “ah, no, estoy poniendo las manos en cualquier lado”, “ah no, se me están cayendo los abdominales para el otro lado”. Como ese análisis también. O capas que tenías a alguien, si tenías la suerte de alguien que sepa, te decía “no, mira, estas poniendo mal las manos, estás haciendo esto”. Si tenías alguien algún mentor era genial y sino suerte. (Wizard, comunicación personal, 8 de mayo de 2020)

Otro abordaje posible viene de aceptar que no hay espejo posible y, por el contrario, partir de la imitación no de la forma general sino de los detalles que hacen al movimiento. En esta estrategia se tiene en cuenta que cada un_ se apropiará de una coreografía de maneras diferentes.

Jonathan Da Rosa describe este procedimiento de este modo:

¿Y en qué te vas fijando cuando tenés que imitar una coreografía?

-(J): Que tiene cosas viste. Pequeñas cosas. El brazo lo hizo así, la cabeza la movió allá, hizo esto, pero no me fijo todo porque el chabón hace esto y “ta ta ta”. Me fijo en pequeñas cositas, chiquititas.

-(V): Lo más chiquitito

Y de un movimiento ¿elegís copiar de una parte del cuerpo o de copiar la forma?

-(J): A eso, a lo chiquito. A lo inadecuado en algún sentido.

-(V): y eso lo aprendiste con Juan o fue algo que naturalmente te dieron el primer video para copiar y se te dio así?

-(J): No, no, eso lo aprendí con Juan. Juan me decía - cópiame esto que estoy haciendo, pero con lo tuyo, solo con lo tuyo- yo copiaba con lo mío no sé qué. Ah. Vamos a hacer esto pero más sutil con ten seriedad, acordate la afasia, no

se qué mira, hace que la columna la tenés enfrente de tus ojos, no se qué... bue todo eso. Re loco. (J. Da Rosa, comunicación personal, 28 de julio 2018)

Por otro lado, copiar el movimiento de un_ otr_ puede ser a veces copiarse a un_ mismo en la necesidad de la repetición. Lucas Yair Araujo afirma lo siguiente al respecto:

L: No, no, hay partes fijas, el punto exacto de a dónde tengo que ir y algunas otras fotos vivientes, como una forma de decir, fotos vivas que sé que las tengo que poner el algún momento, en algunos cortes de la música, de cajón, hay cosas, hay puntos que sí, y hay otras que se van desarrollando en el momento, como para que siempre sea algo distinto también, no vas a ver siempre lo mismo, pasa que en un momento está esto que te digo, hay un punto exacto, porque siempre en la obra podés ver otras cosas como distintas, pero iguales, pero eso...

V: ¿Y cómo es que elegís las imágenes?, porque son imágenes, ¿no?, que cuando hay un stop, un silencio en el movimiento...

L: Y eso fue todo de Juan, ¿viste?, que él mismo, de tantas veces que me dijo, bueno, en este ensayo y todo eso y como me quedó algo, y veo algo parecido, yo creo también que ya es bueno, es eso, primero que sé más o menos lo que Juan [Onofri] me decía, lo que estaban buenas las cosas, las cosas que están buenas, como algo similar y sentir lo que está bueno (L. Y. Araujo comunicación personal, 24 de julio de 2018).

En su discurso aparece fuertemente la necesidad del o la otr_ para fijar el movimiento. En este caso, ese rol está dado por Juan Onofri que a través de la palabra indica una imagen a la cual volver y provoca una autopercepción del cuerpo por parte del bailarín. Es relevante esto en relación a la imagen y esquema corporal porque estas palabras hacen a la imagen y luego pueden ser sedimentadas en el esquema corporal.

3.3 La autopercepción del cuerpo

Relacionado con aquel último aspecto del punto anterior, aparece la cuestión de la autopercepción del cuerpo. En relación con esta dimensión un tema que aparece en las entrevistas es la cuestión de la edad y la vigencia de sus cuerpos para poder seguir. El

Cautivo o Jonathan Da Rosa afirman que ya no son los de antes, que se sienten más pesados, que no es el mismo cuerpo.

J: Igual podría empezar a hacer una obra yo ¿Me entendés? Pero... tengo que juntar gente. Esa es la movida.

V: ¿Vos quisieras dirigir una obra?

J: Si. Pero bueno... ¿por qué no? Ya estoy gordo.

(Risas)

Vengo con una hamburguesa...

(...)

Ya estoy viejo también, tengo que agarrar pibes de 18, 19 años.

V: ¿Pero cuántos años tenés vos?

J: 25 y ya está.

V: ¿Por qué ya está?

J: Y sí. Ahora ya estoy para otras cosas. Puedo dirigir una obra, pero no moverme como antes. Porque eso ya queda en el cuerpo eh... tanto cachetazo y todas esas cosas. ¿Y el entrenamiento físico? Si vos dejasm ponele 1 año, 2 años, eso te vuelve al cuerpo. Ponele te empiezan a doler cosas.

V: ¿Vos crees que ahora si te ponés a entrenar de nuevo no vas a poder recuperar eso?

J: Sí lo voy a poder recuperar, pero me va a doler más que antes. Y sí, el entrenamiento va a ser más duro. No me siento tan viejo, pero sí, estoy gordo. La verdura me baja la carne. (J. Da Rosa, comunicación personal, fecha)

Esta autopercepción está ligada a una cuestión de identidad y de lenguaje, de un acto de llamarse a uno mismo.

3.4. Relación entre esquema e imagen corporal en la adquisición de conocimiento práctico

Estas relaciones entre esquema e imagen corporal, que se muestran dinámicas en las prácticas, resultan fundamentales para la adquisición de los conocimientos prácticos de

Los bailarines, retomando nuevamente el concepto de Alfred Schutz. En esta investigación, quedaron dos cuestiones donde esto se pone en juego. En primer lugar, en el uso del espejo, este objeto aparece como una herramienta para poder marcar la forma a la que se quiere llegar y poder, mediante la propiocepción, reconocerla en el cuerpo. Una vez que la forma es clara, se puede dejar de mirar el espejo. Aquel lugar corporal al que se quiere llegar y la forma de llegar a ellas se convierte a través del reflejo en un conocimiento práctico. En segundo aspecto en el que se vio la relación entre imagen y esquema corporal y conocimiento práctico fue en el copiar los movimientos de un_ otr_-. Aunque está de algún modo relacionado con el espejo, aquí lo que se busca en el otro son rasgos distintivos que van a ser necesarios para ese movimiento. Quedan sedimentados como conocimientos prácticos esos puntos fundamentales a los que hay que volver para repetir el movimiento.

4. Lo que el esquema corporal sedimenta: las habitualidades.

4.1. Revisión del concepto de hábito merleauPontyano

Las habitualidades son adquiridas durante toda la vida y en ese sentido son procesos temporales. Merleau-Ponty usa el concepto sedimentación para referirse a ellas, también de procedencia husserliana. Este concepto está ligado al de arco intencional, que es una proyección que da unidad a los sentidos, la inteligencia, la sensibilidad y la motricidad. (Merleau-Ponty, 1994: 53)

Al mismo tiempo, las habitualidades dan a mi cuerpo un estilo que le es propio. Para indicar la fuerza de esta noción, pone el ejemplo de que no reconoceríamos nuestra mano en una fotografía por más de cerca que la viéramos, pero sí nuestro “estilo de andar” aunque lo veamos de lejos. Como desarrollé en la primera parte de la tesis, en Merleau-Ponty el concepto no se limita al cuerpo, sino que también puede referir al estilo de un pintor o de una ciudad. Lo importante es que el estilo es siempre una constante (Merleau-Ponty, 1994: 341) y es siempre estilo de algo en particular. Como marca Singer, el estilo se reconoce, aunque no se constituya explícitamente (Singer, 1981:154)

El capítulo de la obra *La fenomenología de la percepción* donde se dedica especialmente al hábito y la formación de habitualidades es "La espacialidad del propio cuerpo y la motricidad". Allí, Merleau-Ponty presenta diferentes experiencias como ejemplos de

hábitos: bailar, tocar un instrumento y acostumbrarse a llevar objetos como una pluma en un sombrero o un bastón para una ciega¹⁸⁵. Estas situaciones son muy diferentes entre sí, ya que no hay nada que asocie el proceso por el cual siento que la pluma del sombrero forma parte de mi propia estatuta con la situación de aprender a tocar la guitarra. Salvo en el caso de la danza, que nombra una sola vez, en los demás ejemplos que presenta, el hábito está directamente ligado a la relación con un objeto. Estos objetos se vuelven extensiones de mi cuerpo. Por ejemplo, el bastón es para el ciego una extensión de su brazo. Una vez incorporado este a su esquema corporal, él sabe cómo moverlo, hacia dónde dirigirlo, el espacio que ocupa su cuerpo con él. En el caso del músico, la relación con el instrumento es también una relación de unidad, y en este sentido refuerza el concepto de estar-en-el-mundo, pero al mismo tiempo, esta capacidad no está relacionada con un instrumento en particular, porque el músico puede cambiar la guitarra, el violín, en fin, el instrumento que está tocando, y acostumbrarse a un nuevo instrumento después de cierto tiempo. En la danza, en cambio, el objeto es el cuerpo mismo. De esta forma se hace evidente la doble identidad de tener un cuerpo y ser un cuerpo. A su vez, como en el ejemplo de mecanografía donde Merleau-Ponty afirma que el intérprete puede no saber dónde están las letras, pero escribe de la misma manera, en la danza el bailarín puede no saber exactamente qué hace, pero su cuerpo se lanza a la acción.

En todas estas situaciones, hay dos procesos. Por un lado, el hábito es un proceso de adquisición por repetición en el que tanto la creación de nuevos hábitos como la transformación de hábitos existentes son posibles. Por otro lado, lo que se aprende en el hábito es probable que se transponga de una situación a otra. Estos dos procesos muestran que el cuerpo en sí es "expandible", "transformable" y "modificable" en y a través de la repetición.

Claude Romano, en un artículo titulado "L'equivoque de l'habitude", coincide con Merleau-Ponty tanto en que el hábito es un vínculo entre el interior y el exterior como en que es flexible. Sin embargo, critica la indiferenciación de Merleau-Ponty del concepto de hábito. Además, distingue tres patrones de hábitos diferentes: habituación (*accoutumance*), rutina (*routine*) y aptitud (*aptitude*).

¹⁸⁵ Para una mayor comprensión del concepto de hábito en Merleau-Ponty, véase: García, E. (2017) "¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación de la noción merleau-pontiana", en *Ideas. Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, Buenos Aires, Año 3, N° 6, nov. 2017, pp. 40-71

En primer lugar, la habituación es pasiva. Nace de la repetición, no de la acción. El ejemplo que da Romano es habituarse al frío: experimentar el frío a menudo nos hace más resistentes al mismo. Según afirma Romano, esta capa del hábito "se trata más del cuerpo fisiológico, aquel que existe en primera persona". Sin embargo, como observa Merleau-Ponty, en los humanos el cuerpo biológico nunca es solo biológico. En *Fenomenología de la percepción*, afirma que el cuerpo "no nos impone, como sí lo hace el cuerpo de los animales, instintos determinados desde el nacimiento" (Merleau-Ponty, 2016: 182). Es así que no se trata de ignorar las necesidades biológicas, sino de no darlas por sentado. En este cuerpo biológico, hay una "memoria pasiva y perdurable".

La segunda posibilidad del hábito es la rutina. Esta necesita nuestras prácticas y nuestra iniciativa y se construye a partir de una acción repetitiva que siempre podemos decidir detener. Por ejemplo, la rutina que tengo de cepillarme los dientes. No es algo que hago de forma espontánea: necesito recordar hacer esto varias veces al día, todos los días.

En tercer lugar, la habilidad tiene más que ver con las experiencias de tocar un instrumento o un baile, por ejemplo. En estos casos, lo que se repite son los "conjuntos (*gamme*)". "El aprendiz de músico 'ensaya', sin duda, pero no es para repetir". No son repeticiones de lo mismo. Para aprender la coreografía no basta con reproducir el mismo movimiento una y otra vez, sino que tengo que descomponerlo, repetir solo determinadas partes, hacer otro ejercicio mediante el cual pueda adquirir un determinado gesto de otro camino, y finalmente volver a la coreografía.

Por otro lado, según Romano: "El hábito es selectivo e innovador: no es un repertorio de gestos estereotipados idénticos a ellos mismos en situaciones cambiantes, sino una capacidad de trasponer gestos de una situación a otra, es decir variarlos según las circunstancias." (Romano, 2011)

También él afirma: "Aprender nunca es poder repetir un mismo gesto, sino dar a la situación una respuesta adecuada por diferentes medios". Esta transposición puede ocurrir a través de dos tipos diferentes de procesos. Por un lado, consiste, ante todo, en "la capacidad de adaptarse espontáneamente de un hábito a un nuevo contexto". Pero, por otro, la transposición también toma la forma de transferencia, que "es el proceso mediante el cual la posesión de un hábito previo facilita la adquisición de un nuevo hábito". Es este proceso el que prevalece más en el baile como hábito. Esto lleva a Romano a considerar

que "la danza sólo puede describirse como 'habitual' en [un] sentido bastante vago e impropio de la palabra" (*Ibíd*).

4.2. La composición de obras de *Km29* como caso

Aunque la distinción de Romano resulta útil para entender las habitualidades en la práctica de bailar, al retomar las entrevistas encuentro que en la danza no se ponen en juego solamente las aptitudes, sino que estas coexisten junto con la habituación y la rutina.

En relación a las experiencias de composición de la obra *Los posibles* de *Km29*, estas son, experiencias ligadas a la danza tomando en cuenta la distinción entre danzar y bailar realizada, propongo como punto de partida la siguiente hipótesis: en el trabajo de *Km29*, el coreógrafo y el equipo que lo acompaña en la puesta en escena, realizan dos procesos simultáneos: por un lado, la docencia de estilos de baile y, por otro, la reanudación de las habituaciones propias de los bailarines¹⁸⁶ que se encuentran en escena.

En las entrevistas realizadas, los integrantes de la compañía describieron algunos ejercicios que realizaron para adquirir cierta aptitud para el baile. Un ejemplo es la adquisición de habilidades a seguir. Alfonso Barón, uno de los bailarines con formación técnica, cuenta cómo partieron de juegos rítmicos muy sencillos que se fueron haciendo más complejos hasta generar una autonomía rítmica en los bailarines. En otras palabras, podían elegir cuándo seguir el ritmo de otro bailarín u oponerse a él, según el significado que quisiera darle a una escena en particular.

Al mismo tiempo que se daba este aprendizaje, en la obra de *KM29* se buscaba llevar a la escena cuerpos marcados por la exclusión social. En este sentido, en la composición se buscaba asegurar que las habituaciones del cuerpo no desaparecieran en la técnica de la danza. Es decir, se mantenía una cierta contradicción a nivel del proceso creativo. En las entrevistas, las habituaciones se expresan en forma de adjetivos o construcciones de adjetivos que describen una forma de estar en el mundo: "muy alta sensibilidad", "energía", "disponibilidad física", "cansado", "en apuros", "asustado" son algunas de las palabras que aparecen. Si miramos las obras, podemos ver el aspecto físico de estas

¹⁸⁶ En esta parte de la tesis usaré el masculino al referirme a los bailarines porque me estoy a la primera formación de la compañía en la que eran todos hombres.

habituaciones: marcas en el rostro, miradas marcadas por el hambre y formas de caminar atravesadas por la violencia.

Por otro lado, la importancia de la rutina como otra forma de hábito también emerge en las entrevistas. Poder bailar, ser parte de una obra, es poder lograr estar presentes en los ensayos y las funciones y poder hacerlo sin desmayarse de hambre y a la hora requerida. Los bailarines de *Km29*, cuando empezaron a ensayar su primer trabajo, no tenían despertador, ni celular; se levantaban cuando los perros ladraban o cantaba el gallo. Juan Onofri relata la experiencia de enseñarles una rutina de la siguiente manera:

Tenía que despertar a uno de las bailarinas (que tenía celular) a las 5.30 de la mañana para que desayunen y tomen dos colectivos¹⁸⁷ hasta una camioneta a la capital (Ciudad Autónoma de Buenos Aires). Con el paso del tiempo esto mejoró. (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018)

A su vez, en las entrevistas queda claro que estos tres hábitos están relacionados y la adquisición de un nuevo hábito-habilidad produce nuevas habituaciones y rutinas. Por ejemplo, Jonathan Da Rosa, uno de los bailarines, cuando no tiene trabajo como bailarín o actor, es repartidor de Glovo. En la entrevista que le hice, me habló de un accidente que tuvo con la bicicleta, y en el que no resultó herido porque su cuerpo reaccionó a partir de lo que tenía aprendido durante su formación en danza. En este caso, fue el trabajo en la técnica de la "tensegridad" que trabaja sobre la posibilidad de liberar afasias tensionales. Este trabajo corporal genera un cuerpo blando por dentro, pero con forma. Da Rosa dice que cuando cayó, su cuerpo estaba disponible para adaptarse al suelo, por lo que no sufrió fracturas. “[Hay un momento en que] lo incorporaste”, dice para explicar lo sucedido.

Otro ejemplo es el caso, relatado por Onofri, de uno de los bailarines que gracias al entrenamiento ganó masa muscular. A partir de ese cambio, describe Onofri, que cambió la forma de moverse, su vida cotidiana y su forma de ser en la villa. Todos los bailarines han transformado su cuerpo físico, pero este caso despierta un especial interés en Onofri, ya que a este bailarín se le diagnosticó una discapacidad motora. En este caso, se destaca la relación entre el propio cuerpo y el cuerpo físico u orgánico. Creo que aún no se han estudiado suficientemente estas relaciones dentro de la fenomenología, porque a menudo se piensa que hablar de un cuerpo orgánico equivale a un dualismo. Sin embargo, hay

¹⁸⁷ “Colectivo” es el nombre que se usa en Argentina para el bus.

enfoques como el de Drew Leder en *The Absent Body* (fecha), que luego es retomado por Phillip Zarrilli (fecha), abordan esta cuestión desde una perspectiva compatible e inspirada en el pensamiento de Merleau-Ponty.

El caso de Km29 sugiere que, si bien en principio parece que la experiencia de bailar es solo un proceso de adquisición de capacidades en términos de Romano, un análisis más detallado muestra que se compone de hábitos en general. Esto es, la habituación, la rutina y la capacidad coexisten e influyen mutuamente. Los tres forman parte de la experiencia total de ser bailarín_.

Por otro lado, como vengo mostrando a lo largo de esta tesis, estas conclusiones son en principio válidas para este grupo de bailarines en esta obra ya que la danza no puede considerarse un todo homogéneo. Cada técnica favorecerá también que ciertos hábitos se vean en el escenario y que otros sean invisibles. Por ejemplo, en ballet, hay prácticas para borrar la habituación de l_s bailarín_s.

5. Un cuerpo que baila con/en el espacio

Merleau-Ponty se refiere en dos ocasiones a la danza. La primera es la que ya referí sobre el hábito y la segunda, más directa en su enfoque, pero más indirecta en cuanto al lugar que ocupa en el texto, es una nota al pie en el capítulo titulado “Espacio”. Allí, Merleau-Ponty se refiere, en principio, a la percepción estética en general y, a partir de ella, deriva la cuestión de la percepción de la danza. Cuando se refiere a “estética” en esta nota, se refiere al significado de uso coloquial, esto es, como relativo a las artes o lo artístico¹⁸⁸. En primer lugar, presenta el problema de la pintura. Esta es un objeto situado en el mundo pero que contiene en sí otros espacios¹⁸⁹. El problema de esta multiplicidad de espacios que se presentan en el lienzo, es un problema que Husserl había tratado en su libro *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica* (1962) En el

¹⁸⁸ Hago esta aclaración porque en fenomenología “percepción estética” también puede ser comprendido como relativo a los sentidos en un sentido aristotélico.

¹⁸⁹ A lo largo del capítulo Merleau-Ponty presenta el ejemplo de la situación en la cual un amigo viene de visita a un pueblo en el que estamos confinados y nos trae noticias de la gran ciudad. El afirma que mientras lo escuchamos, estamos tanto en París como en ese pueblo. Es decir, el relato, las palabras de este amigo no solo nos transportan a otro espacio, sino que el vínculo es aún más existencial, “estamos” en ese otro lugar. Se podría decir que algo similar ocurre con los espacios que la pintura abre. Esto es tanto válido para la pintura figurativa como abstracta, aunque de diferentes formas que sería interesante analizar pero que no es el objetivo de esta tesis.

parágrafo 111(261-263), Husserl parte de la descripción de la percepción de un grabado de Durero, “El caballero, la muerte y el diablo”. Afirma que cuando vemos el grabado, se dan dos procesos. Por un lado, una percepción normal que es la percepción de la cosa, la hoja, en el espacio. Y, por otro lado, la conciencia perceptiva, en la que veo el caballero, la muerte y el diablo, esto es, las realidades “reproducidas”. En esta segunda percepción el “objeto-imagen” es percibido como cuasi-existente y se neutraliza. A esto se le llama “conciencia de imagen”.



Figure 1 "El caballo, la muerte y el diablo", Durero, 1513.

Como la pintura, para Merleau-Ponty, también la danza abre otros espacios. Sin embargo, esta tiene cuatro características particulares que la diferencian de aquella:

1. “...se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones (se déroule dans un espace sans buts et sans directions)”. ¿Cómo puede ser esto posible? Una posibilidad para entender esta descripción de la danza es comprenderlo desde una diferenciación entre dos tipos de movimientos que hace Merleau-Ponty en ese mismo capítulo. Distingue entre los movimientos concretos y abstractos. Merleau-Ponty encuentra esta diferencia a partir del estudio de lo que la psiquiatría tradicional llama “cegueras psíquicas” en las cuales el paciente no puede señalar partes de su cuerpo, pero puede hasta fabricar carteras que es su oficio. No puede señalar la punta de su nariz, pero sí sonarse la nariz. Incluso si se le toca una parte del cuerpo no puede distinguir donde es tocado.

Movimiento concreto	Movimiento abstracto
Centrípeto	Centrífugo

Fondo el mundo dado	Fondo construido -el cuerpo, fin del movimiento (pero en el sano siempre fondo)
Modalidad existencial actual	Modalidad existencial virtual
En el ser o en lo actual	En lo posible-en lo no-ser
Objeto absorbido por el cuerpo	Objeto a distancia en el señalar
Significación motriz	Significación intelectual/ función simbólica/función de representación.

En el caso de la danza, se encuentran tanto movimientos abstractos como concretos. Por ejemplo, si simplemente alzo el brazo, no hay nada que me motive en el mundo para hacerlo. No hay en la escenografía algo que quiera alcanzar. Es decir, no hay un fondo dado, sino que debo construirlo. Distinto es cuando dentro de una obra debo, por ejemplo, tomar una silla como si lo hiciera en la vida cotidiana. Sin embargo, el escenario nunca es la vida cotidiana, por lo que debe ponerse en consideración si este movimiento es efectivamente concreto, ya que aunque cumple con el requisito del mundo dado, no tiene tan sólo una significación motriz, sino que aparece la significación de representación propia del movimiento abstracto.

Se puede agregar también que el movimiento abstracto abre una zona de reflexión y tiene una función de proyección (Merleau-Ponty, 1994:128-129).

En ese mismo capítulo Merleau-Ponty presenta la posibilidad de un fondo construido para los movimientos, es decir, no motivados por el horizonte inmediato, sino un horizonte que el sujeto puede crear. Esto lo desarrollaré con más detenimiento en el capítulo X, dedicado al espacio. Es en ese sentido que puede comprenderse que no haya objetivos ni direcciones, ya que estos son contruidos y por eso, la danza, como el cuadro, abre un espacio. El bailarín a partir de sus movimientos en el espacio construye un diseño que “abre mundos” y en estos mundos representados no habría objetivos y direcciones reales. (Merleau-Ponty, 2003)

2. “...es una suspensión de nuestra historia (...est une suspension de notre histoire)”. El bailarín no danza *ex nihilo*. Tampoco el espectador observa *ex nihilo*. Sin embargo, podríamos tal vez decir que la danza es un paréntesis en su flujo temporal cotidiano, aunque más adelante analizaré si es efectivamente así para el bailarín.

3. En la danza el sujeto y el mundo son uno. Esto es, “ya no se oponen, no se separan el uno del otro (ne s’opposent plus, ne se détachent plus l’un sur l’autre)”. Que Merleau-Ponty marque esto como una particularidad de la danza contradice el mismo concepto de cuerpo propio, ya que sujeto y mundo siempre están unidos. Sin embargo, se puede profundizar en qué tipo de particularidades tiene esta unión en la danza.

4. “...las partes del cuerpo pierden las relevancias que generalmente tienen en la experiencia natural” Para Merleau-Ponty, en los movimientos cotidianos, en el cuerpo, el tronco tiene un lugar de fondo con respecto a las extremidades, brazos y piernas, que serían las figuras. El torso, que Merleau-Ponty considera en los movimientos cotidianos como un fondo de los movimientos, deja de serlo. En cambio, el tronco dirige los miembros: “los movimientos de los miembros son puestos a su servicio”. Sin embargo, la generalización de la transformación del lugar del tronco me permite considerar que Merleau-Ponty está tematizando un tipo de experiencias de danza de la época, por sobre otras. Esto es, en la danza moderna más que en el *ballet*.



Figura 2 Mary Wigman



Figura 3 Ballet romántico

Recapitulando, en esta nota al pie sobre la danza de *Fenomenología de la danza*, por un lado, se confunde la experiencia de quien danza con la experiencia del espectador. Por otro lado, abre aspectos interesantes para profundizar, sobre todo en relación a la espacialidad del cuerpo propio. Resulta necesario avanzar en este camino para tener una comprensión más amplia del espacio en la danza.

Capítulo 7: las relaciones entre danza y música¹⁹⁰

“Todo organismo, decía Uexkull, es una melodía que se canta a sí misma”

Maurice Merleau- Ponty (1976: 225)

1. Introducción

En el capítulo anterior he desarrollado el modo en que las experiencias de bailar y de la danza son experiencias de un cuerpo en el mundo. Este cuerpo es en principio un cuerpo propio en sentido que plantea Maurice Merleau-Ponty (1994, 2016) pero a medida que se hace un análisis más profundo a partir de las entrevistas y del análisis de las piezas de las compañías, se ponen en evidencia otras capas del cuerpo que también son relevantes en los trabajos de danza escénicos. Como el cuerpo es un cuerpo en el mundo, estas reflexiones sobre el cuerpo me llevaron irremediamente a investigar sobre el espacio y la espacialidad de ese cuerpo. Allí, dejaba afuera un análisis profundo de la dimensión temporal de la danza. En este capítulo, me propongo tomar en cuenta el tiempo y la temporalidad, pero de un modo indirecto a partir de comenzar la reflexión por la relación entre la danza y la música. A su vez, la manera en la que abordo estas relaciones está fuertemente relacionadas a los estudios sobre el espacio de Merleau- Ponty, no tanto por su contenido, sino porque recupero la forma en la que este filósofo clasifica el espacio como metodología. Esto es, Merleau-Ponty divide analíticamente el espacio del cuerpo propio y la percepción del espacio exterior. Aunque ambas experiencias se dan al mismo tiempo, esta distinción analítica resulta provechosa.

La división moderna de las artes ubica a la danza por un lado y a la música por otro. Sin embargo, difícilmente se puede ver un espectáculo de danza sin sonido, sea este el ruido de motor, un viento o una batería de chatarra o, incluso, en el caso de que los bailarines se muevan en silencio¹⁹¹, como por ejemplo en algunas experimentaciones realizadas a

¹⁹⁰ Una primera versión de estos problemas fue presentada en el capítulo “Aporte exploratorio sobre las relaciones entre danza y música” en Banega, H. (comp.) (2021) *Performance y fenomenología*, Bogotá : Aula de Humanidades.

¹⁹¹ Aunque excede los límites de esta tesis, a esto le debemos sumar la imposibilidad del silencio absoluto que ya demostró John Cage mediante dos experiencias artísticas. Por un lado, la obra 4'33" de 1952, donde el famoso pianista David Tudor aparece en el escenario, se presenta, se sienta frente al instrumento, pero no lo toca. Pero no hay silencio, el público realiza ruidos que devienen la música de la obra. Por otro lado, en 1951 se introdujo en una cámara anecoica que eliminaba cualquier sonido, y una vez dentro oyó dos

partir de los años 60 por la *Judson Dance Theatre*. Entre sus miembros destacamos a Steve Paxton, quien creó el *Contact Improvisation*, cuyos bailarines aún hoy en general elijen que sus “jams” se realizen sin “música”. Los sonidos se producen así a partir de los mismos elementos compositivos, esto es, la repetición de movimientos, los golpes de los pies en el suelo, los saltos. Desde el punto de vista de los músicos la diferenciación también resulta confusa: ejecutar una pieza es siempre moverse, hacer danzar los dedos, los brazos, el cuerpo entero. Una obra que se destaca por su radicalidad en mostrar la corporalidad de la ejecución musical es *Dos hombres orquesta* de Mauricio Kagel compuesta entre 1971 y 1973, en la cual dos hombres manipulan 200 instrumentos y objetos sonoros. La máquina fue construida a partir de las posibilidades corporales de los ejecutores, incluyendo sus medidas. El desafío físico que representa pone en evidencia la dimensión motriz de la música.

En este capítulo me dirijo a analizar el entrelazamiento danza/música, sobre todo a partir de las relaciones que establecen los bailarines con la música. Llamo “música” a todo sonido que se considere o experimente como tal por aquellos que lo ejecutan o que lo utilizan. Por otro lado, no uso el término “música incidental,” que refiere al acompañamiento sonoro en una obra teatral o dancística, ya que precisamente parto de la idea de verdadera imbricación que el término “música incidental” no da cuenta. Tampoco limitaré la música a lo auditivo: escuchar algo es una experiencia más amplia que el impacto que tienen las ondas sonoras en las cavidades del oído. Sentimos las vibraciones con lo que Merleau-Ponty (1994) llama cuerpo propio, esto es, el cuerpo en sus posibilidades prácticas.

A partir del análisis de musidanza, desarrollaré dos conceptos que se desprenden de los mismos: “musidanzalidad” y “musidanza vivida”, inspirados en las diferenciaciones de Merleau-Ponty en relación al espacio vivido que desarrollé en el capítulo anterior. Otro autor en el que me basaré en esta parte será Erwin Straus, quien ha dedicado su obra a los espacios sonoros y la relación con el movimiento¹⁹². El diseño de estos conceptos me permitirá mentar la unidad danza-música que es experimentada en el cuerpo propio. En

sonidos: uno que calificó de alto y otro de bajo. El primero correspondía al sistema nervioso y el segundo a la circulación sanguínea. Según Maurice Merleau-Ponty, el cuerpo es la primera coordenada. Tomando este experimento es posible agregar que esto no sólo está referido a la ubicación espacio-temporal sino también es la primera coordenada sonora. Este aspecto será interesante analizar en futuras investigaciones.¹⁹² Otro fenomenólogo que trabaja esta relación es Michel Dufrenne en *L'oeil et l'oreille* (2020), Aunque considero este texto de gran importancia e interés, no lo tomo en cuenta en este capítulo.

este análisis me ocuparé de la relevancia del concepto de “horizonte” (Merleau-Ponty, 1994) para la descripción y reconstrucción de la experiencia de la “musidanza vivida”. 2. Antecedentes: la música en los primeros estudios de fenomenología de la danza

En *Phenomenology of Dance*, Maxine Sheets-Johnstone (1966) afirma que la danza está compuesta por dos la “línea dinámica” (*dynamic line*) y el “ritmo” (*rhythm*). El primer concepto refiere al concepto de fuerzas que cómo expliqué anteriormente lo retoma de Langer y le permite pensar la dimensión estética de la danza. El bailarín se proyecta en una línea de fuerzas hasta el futuro, un futuro en el cuál imagina aquello que puede ir creando con su danza, las formas que esta puede adquirir. En segundo lugar, el ritmo, que es el concepto relevante para la relación entre música y danza. El otro elemento, de mayor importancia para este capítulo, es el ritmo, este es una cualidad del movimiento, pero no de la danza en sí. Por último, para ella se compone del acento, que refiere a qué momentos se hace más pesado o más liviano el movimiento, y del tempo, que tiene que ver con la velocidad en la que se producen estos cambios.

Esta perspectiva puede ponerse en relación con la de Jaques-Dalcroze. Este autor busca indagar en las posibilidades del ritmo desde el movimiento corporal, su coordinación y descoordinación (*disordination*) (ruptura de los automatismos psico-motores adquiridos¹⁹³). Sin embargo, la postura de Dalcroze mantiene una relación con la música diferente a la que establece Sheets-Johnstone, ya que también considera el *tempo*, pero desde la aproximación abstracta, esto es, el *tempo* como tiempo del reloj tal como lo mide el metrónomo. Esta característica se explicita en sus ejercicios (Jaques-Dalcroze, 1935) en los que el tiempo de cada movimiento se representa mediante figuras musicales. Por su parte, Sheets-Johnstone, en la descripción del acento como “liviano” y “pesado” y, en relación al *tempo* como “rápido” y “lento” para el *tempo*, se acerca a las descripciones que hacen los bailarines de su experiencia vivida.

3. Musicalidad del cuerpo propio y musidanza vivida

Como afirma Sondra Fraleigh es imposible realizar una generalización de lo que es la danza, sin tener en cuenta los diferentes estilos. Sin embargo, aunque cada técnica

¹⁹³ Jaques-Dalcroze toma este término de Forel de Prangins (Jaques-Dalcroze, 1935). Por otro lado, aunque usada por bailarines y músicos, Dalcroze aclara en varios momentos que su técnica y la comprensión del ritmo no supone un valor artístico *per se* (Godet, 1906: 354).

profundiza de un modo específico la relación entre el movimiento y la música, he encontrado líneas que se mantienen y que sintetizaré en el siguiente cuadro:

Musidanzalidad del cuerpo propio	Musidanza vivida
La onomatopeya interior	<p>Danzar con la música</p> <ul style="list-style-type: none"> - Seguir el beat - Seguir un instrumento - Seguir un ambiente
El ritmo propio	Ir contra la música

En primer lugar, considero música y danza como una combinación a la que llamo “musidanza”. Por un lado, utilizo la palabra “danza” y no “movimiento” porque quiero dar cuenta de la música y el movimiento en relación a la creación artística. Por otro lado, recupero de Sondra Fraleigh la concepción de que la danza se experimenta en el cuerpo y agrego que también esto sucede en la música.

En segundo lugar, distingo entre “musidanzalidad del cuerpo propio” y la “musidanza vivida”. Me baso en la diferenciación que realiza Merleau-Ponty con respecto al espacio en *Fenomenología de la percepción* (Merleau-Ponty, 1994, 2016) entre la espacialidad del cuerpo propio que presenta en la primera sección del libro titulada “El cuerpo”, en el tercer apartado (Merleau-Ponty, 2016:127-183) y el espacio que presenta en la segunda parte, “El mundo percibido”. En la primera, presenta la primera dimensión de la espacialidad que es en el cuerpo propio como frontera (*Ibid*:127) y, aunque ya desde el comienzo anticipa que se dedicará al espacio vivido y no objetivo o geometrizado, profundizará en él en la segunda parte. Ambas dimensiones están relacionadas pero la espacialidad del cuerpo propio antecede la percepción del espacio. Este está siempre orientado porque el tercer término entre lo interior y lo exterior es el cuerpo propio que como ya dije, es, además, el elemento que garantiza la unidad del mundo percibido. Afirma Merleau-Ponty:

“Cuando digo que un objeto está *sobre* una mesa, siempre me sitúo en pensamiento en la mesa o en el objeto y les aplico una categoría que, en principio, conviene a la relación de mi cuerpo con los objetos exteriores” (Merleau-Ponty, 1994: 118).

Todo *sobre* o *debajo*, *a un lado* o *al otro lado* es siempre en relación al cuerpo propio que a su vez está él mismo espacializado. Esta se da por una organización del cuerpo que es la que se muestra mediante el concepto de “esquema corporal”.

Es así que retomando esta distinción analítica de la experiencia del espacio analizo el concepto de “musidanza” a partir de la división en dos aspectos del mismo: la “musidanzalidad del cuerpo propio” y la “musidanza vivida”. Cabe aclarar que hacer uso de los dos estratos con respecto al espacio que utiliza Merleau-Ponty no implica que considero que la “musidanza” forme parte de ellos, sino que este forma parte de otro problema que no es trabajado por Merleau-Ponty. “Musidanza” presenta e intenta explicitar la experiencia de la música y la danza como una combinación entre dos términos, música y danza, y asume como hipótesis que ellos se dan de manera conjunta en la percepción.

En primer lugar, la “musicalidad del cuerpo propio”, se vive en éste y podría ser relacionado con algunas concepciones del ritmo como la de Erwin Straus, para quien el ritmo es lo que pone en movimiento a los seres vivos (Straus, 2000 recuperado en Boissière, 2014: 35). En relación al concepto de ritmo de Sheets-Johnstone, para esta autora éste está compuesto de acentos y tempo. Es decir, tomo por ejemplo un movimiento muy simple como caminar que se compone de la secuencia pie derecho empujando el piso, el pie izquierdo haciendo lo mismo y luego el pie derecho y así se repite, aunque no sea exactamente una repetición de lo igual, porque al mismo tiempo nos trasladamos hacia algún lugar y nuestro paisaje cambia poco a poco. Esa repetición de movimiento genera un tempo ya que se da cada una X medida de tiempo. Simultáneamente, y en esto consiste el acento, dentro de la secuencia caminar, hay momentos que tienen un énfasis diferente, que son acentuados. En el caso del caminar, éste sería el momento en el que se apoya el pie.

Por otro lado, esta musicalidad del cuerpo propio nada tiene que ver con las referencias del sentido común que se traducen en expresiones como “seguir el ritmo” o “tener ritmo”. En el primer caso, se entiende al ritmo como algo a lo que se llega, con lo que uno se

acopla, es decir, como un ajuste de lo interno a lo externo. Pero, interioridad y exterioridad son sólo en relación recíproca. En el segundo caso, “tener ritmo”, el ritmo se considera como aquello a lo que se llega y a la vez, que es juzgable bajo las categorías de bueno o malo. Sin embargo, siempre tenemos ritmo, es decir, siempre nos movemos con un tempo y acento, sea que éste guste o no a quien lo observa.

Dentro de este primer concepto, encuentro dos casos diferentes: “el ritmo propio” y “la onomatopeya interior”. El primero refiere a la búsqueda de un acento y tiempo en el sentido de de Sheets-Johnstone que genera una musicalidad del cuerpo propio. Esta es siempre una musicalidad de situación, esto es, no sólo se despliega en una situación determinada, sino que esta situación es parte de la música e influye en ella. Esto es, el calificativo “propio” no indica aislación o solipsismo, sino una indagación interna. Siguiendo a Sondra Fraleigh (1987:184) esta indagación se realiza de dos maneras: a través de la escucha de percusiones corporales y de la respiración. Por un lado, la atención al momento del acento del movimiento y, por el otro, la inhalación y exhalación como una manera de regular estos acentos. Se produce entonces una escucha del cuerpo propio de aquello que lo atraviesa en esa situación determinada, que exige en el bailarín el atender al espacio entre el cuerpo propio y la situación. Muchos bailarines relacionan esto con la idea de llegar a una “autenticidad”, con ser lo más fieles a su propio ritmo. Esta idea es confusa, ya que presenta al “ritmo propio” como un objetivo al que se llega y que es de una cierta manera, cuando, en cambio, es dinámico y cambiante.

El segundo caso de “musidanzalidad del cuerpo propio” es la “onomatopeya interior” y consiste en aquellas experiencias donde busco producir una secuencia rítmica. La llamo “onomatopeya” porque se manifiesta con la producción vocal de la imitación sonora de aquello que se quiere lograr. Por ejemplo: “Hago: pa pa pa¹⁹⁴” dice Jonathan Da Rosa, bailarín de *KM29*, en una entrevista. Esto se puede ver también en las clases de danza, donde incluso se puede ver el tarareo en el movimiento de los labios de los estudiantes. Este tarareo construye una situación y crea un fondo para el movimiento. Al mismo tiempo es una mediación entre aquello que mi cuerpo querría hacer y lo que efectivamente hago. En este caso, más que una búsqueda hacia uno mismo, hay una atención a qué se

¹⁹⁴ Entrevista a Jonathan Da Rosa realizada en agosto de 2018 en Buenos Aires, Argentina.

quiere lograr, incluso a qué estilo¹⁹⁵ se le quiere dar a la propia danza. Además, es tenido bajo consideración aquello que podría llegar a ser interesante o no para un posible espectador a través de la creación de un fondo construido para así sorprenderlo con un detenimiento inesperado o el continuar un movimiento cuando pareciera que debería haber un reposo. Es decir, se juega en este caso con la expectativa y el cumplimiento o no de ella. Se da en el espectador una experiencia perceptiva similar a cuando se observa un círculo que no termina de cerrarse al lado de otro cerrado o un cuadrado al que le falta un lado con otro completo. Es la presencia de ambos que provoca la sensación de incumplimiento en la figura incompleta.

Por otro lado, hay otro tipo de combinación vivida entre música y danza que considera cómo se da la experiencia de estos dos términos en relación al mundo percibido. A ésta la llamo “musidanza vivida” y convive con la “musidanzalidad del cuerpo propio”. Este concepto permite entender cómo vive el bailarín la experiencia de su danza en conexión con aquello que se llama comúnmente música. Esta no es considerada como un estímulo en tanto eso sería contrario a su consideración como objeto perceptivo¹⁹⁶.

La musidanza vivida se puede dar de dos formas. Por un lado, puede ser un “track” inamovible, o tan sólo cortable, en cuyo caso no existe posibilidad de *feedback*, en el sentido de modificación, de la danza a la música. Por otro lado, si la unidad musidanza se genera por una composición en vivo donde esté permitida la permeabilidad ya que música y danza pueden transformarse mutuamente durante la ejecución.

Respecto a la experiencia de la musidanza, para Straus hay una relación inmediata entre audición y movimiento (Boissière, 2014: 43). Por “relación inmediata” se entiende que es una experiencia antepredicativa, es decir, que antecede al juicio. Para él se dan al

¹⁹⁵ Uso este término en el sentido que le da la definición de la Real Academia Española: “Conjunto de características que identifican la tendencia artística de una época, o de un género o de un autor.” (Real Academia Española, 2019), y no de modo técnico como lo utiliza Merleau-Ponty.

¹⁹⁶ Otra manera posible de abordar esta relación la lleva a cabo la fenomenología del *Groove*. Autores como Guy Madison (2006) definen al *Groove* como “el deseo de mover una parte del cuerpo en relación a algún aspecto del diseño que presenta el sonido” (201). Estos estudios, cuya metodología es de la realización de experimentos con poblaciones no especializadas en música o danza, aunque no parten de una unidad danzamusical sino de una relación variable de dos términos independientes, aportan resultados que pueden ponerse en relación con la perspectiva presentada en este trabajo. Según esta investigación, no hay en la música alguna propiedad determinante que indique mayor o menor *Groove* (*Ibid*: 206) En las descripciones de los bailarines que he realizado encuentro que a veces la música es percibida de forma global y no hay elemento que se destaque, pero otras veces, el *tempo* o el *ritmo* o algún instrumento son los motores del movimiento.

mismo tiempo dos situaciones: moverse y ser movido. En los diferentes casos de esta segunda categoría se verá que este diálogo entre una experiencia que involucra mayor actividad o pasividad de parte del sujeto.

El primer caso de la musidanza vivida es “danzar con la música”, esto es, los bailarines buscan que danza y música devengan una unidad. Se puede realizar de dos maneras. Por un lado, a partir de la tematización de un aspecto de la música como el *beat* o un instrumento. Por otro lado, considerando la música como ambiente y en este sentido, como “horizonte”, valiéndome del uso merleau-ponyano del concepto.

En primer lugar, en cuanto al caso de musidanza donde se tematiza un aspecto, una posibilidad es seguir el *beat*, esto es el latido o la marcación de la percusión que presenta la música. En algunos casos, como ser la chacarera o el *hip hop*, éste es más fuerte debido a que el pulso tiene una métrica pareja, esto es, se repite el tiempo entre acento y acento. Por otro lado, así como la música tiene un *beat*, nuestro cuerpo propio también. El latido del corazón marca un pulso. Seguir el *beat* de una música es entonces olvidar este *beat* primario y entregarse a aquel que se presenta en el mundo. Sin embargo, el resultado que se genera por este olvido nos es familiar, cómodo, comprensible, da una sensación de cierre perceptivo, es decir, cuando un bailarín danza al ritmo de la música como espectadores nos resulta más simple la comprensión del movimiento.

Otra posibilidad de danzar con la música es seguir a un instrumento de la música. Por instrumento no sólo considero a los tradicionales y clásicos sino todo aquello que en teoría musical se llama *timbre*, es decir, aquella cualidad que permite distinguirlo de otros sonidos. Un ejemplo de esto es la obra *Opus* de Christos Papadopoulos¹⁹⁷ donde cada bailarín interpreta un instrumento de la pieza musical *Art of fugue* de Johann Sebastian Bach. No solo siguen el *beat* sino que hay un tono corporal y un fluir de los movimientos que también es diferente en cada uno de los bailarines. En una entrevista que el coreógrafo dio para *fromstagetopage* (2016) declara lo siguiente:

“Un peligro posible es que el movimiento se perciba como ‘pantomima’ de la música, pero evitamos eso usando movimientos desde un estado de realidad

¹⁹⁷ La función de la obra a la que asistí fue durante el Springback Festival organizado por Aerowaves en Sofía, Bulgaria, durante marzo de 2018.

para los intérpretes que reflejara sus mundos y que, por lo tanto, los involucrara” (fromstagetopage, 2016).

En esta descripción, al menos dos niveles operan en los movimientos de los intérpretes. Por un lado, el instrumento que están siguiendo y, por el otro, sus esquemas corporales y aquello que se encuentra sedimentado a lo largo del conjunto de sus experiencias vividas en el cuerpo propio.

La cara opuesta de este “seguir la música” es ir contra ella. Según Erwin Straus, esta situación es menos “inmediata”, en consecuencia, exige de los bailarines una atención diferente a “seguir la música”. Dos explicitaciones son posibles sobre el modo en que los bailarines ejecutan estas actividades perceptivas. Por un lado, considerar que ejecutan una decisión racional de “ir contra”. Esto implicaría suponer que, en la acción de danzar, los bailarines tienen una claridad intelectual sobre aquello que es “ir con” la música, cuando, por el contrario, esta situación es más bien una “entrega” a la música, en palabras de Erwin Straus, un *ser movido por*. Por otro lado, la otra descripción posible de aquello que ocurre en los bailarines es reconsiderar la “musicalidad del cuerpo propio,” esto es, para evitar la invasión de la música, el bailarín refuerza su ritmo propio o se crea una onomatopeya interior.

Por último, otra forma en la que aparece la relación danza/ música es cuando esta última se presenta para el bailarín como un ambiente. La música en ese caso opera como un “horizonte”, como el fondo sobre el cual se desarrolla aquello que se danza, pero como fondo no es independiente, está imbricado, opera sobre aquello que se presenta¹⁹⁸.

El “horizonte” es aquello que se presenta como fondo de los percibido. Es aquello que no es tematizado en ella, pero sin el cual esta tampoco sería posible. Afirma Merleau-Ponty:

“...en expresión de Rimbaud, *nous ne sommes pas au monde*, no estamos en el mundo, no somos-del-mundo, más que como el horizonte de nuestros compromisos particulares y como poder de algo en general que es el fantasma del mundo. El interior y el exterior son inseparables. El mundo está todo al

¹⁹⁸ Una obra que juega con todas estas variantes es *Le Sacre du Printemps* (2007) de Xavier Le Roy (<https://vimeo.com/359752481>). Tomando la obra homónima de Igor Stravinsky, tres bailarines ensayan modos de relacionarse con ella. La función de la obra a la que asistí se desarrolló en el Centre Charles Pompidou, en París, Francia, noviembre 2019. A diferencia de la versión del video, en la que baila el mismo Xavier Le Roy solo, en la presentación que pude presenciar participaban tres intérpretes quienes en principio aparecían solos por turnos y luego componían los tres juntos.

interior y yo estoy todo al exterior de mí. Cuando percibo esta mesa, es preciso que la percepción del tablero no ignore la de las patas, pues, de otro modo, el objeto se dislocaría. Cuando oigo una melodía, es necesario que cada momento esté ligado al siguiente, pues, de otro modo, no habría melodía.” (Merleau-Ponty, 1994:416)¹⁹⁹

Como se puede leer a partir de los dos ejemplos, la mesa y la melodía, el horizonte es tanto espacial como temporal. Por otro lado, esta relación entre aquello que es tematizado y el fondo, el filósofo francés la llama “estructura punto-horizonte de la cual “el cuerpo es siempre el tercer término, siempre sobreentendido”. A su vez afirma que “toda figura se perfila sobre el doble horizonte del espacio exterior y el espacio corpóreo.” (*Ibid*: 118) Esto es, que estos horizontes se superponen en el cuerpo.

De esta manera cuando la música se presenta como ambiente se pone en evidencia el segundo horizonte, aquel del espacio exterior. Si retomo aquello que expuse acerca de la musicalidad del cuerpo propio, esta siempre se daba en relación a un fondo. En el caso de la búsqueda del “ritmo propio” este se daba con respecto a la situación y en la “la onomatopeya interior”, el tarareo funcionaba como fondo del movimiento. En ambos casos, el concepto de fondo refiere al de primer horizonte del espacio corpóreo ya que Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción* (1994) utiliza uno u otro término para referir a la misma idea.

4. A l_s bailarín_s

En este apartado pondré en relación las categorías forjadas a las entrevistas realizadas a l_s bailarín_s.

¹⁹⁹ “... selon le mot de Rimbaud, ‘nous ne sommes pas au monde’, que comme l’horizon de nos engagements particuliers et comme puissance de quelque chose en général qui est le fantôme du monde. L’interieur et l’exterieur sont inséparables. Le monde est tout au-dedans et je suis tout hors de moi. Quand je perçois cette table, il faut bien que la perception du plateau n’ignore pas celle des pieds, sans quoi l’objet se disloquerait. Quand j’entends une mélodie, il faut bien que chaque moment soit relié au suivant, sans quoi il n’y aurait pas de mélodie” (Merleau-Ponty, 2016: 469)

4.1. Musidanzalidad del cuerpo propio

4.1.1. Onomatopeya interior

Como mostré anteriormente, algunas de las expresiones donde se muestra esta relación es el uso del “pa pa pa” como muestra Jonathan Da Rosa, o la “sss” que traía en sus entrevistas Lucas Yair Araujo. Jorge Salas, el Cautivo, quien es bailarín de folklore, aclara aún más cómo se da esta onomatopeya anterior y cómo juega con ella. El folklore requiere particularmente una ejecución ritmada. Salas explica que la onomatopeya le permite jugar con la expectativa y el cumplimiento o no de ella que se forma por lo musical. Estas expectativas están ligadas a una situación histórica que es la música tonal. Como público, desde que nacemos percibimos música tonal que cumple ciertas estructuras a las cuales estamos habituados y que esperamos que se mantengan. Por ejemplo, cuando una pieza musical va a terminar a un sonido más alto le sigue uno más bajo que la cierra le da un sentido de conclusión. Esto se puede traducir, por ejemplo, en el clásico “chan chan” que aparece al final de los tangos.

El Cautivo, en la entrevista realizada, explica cómo usa la onomatopeya interior para salirse de esos códigos esperados y sorprender a la audiencia.

C: Sí, sí obvio, estoy siguiendo, aparte uno en la cabeza ya tiene el “punch punch” “chim chim” y por dentro uno ya lo va haciendo con el zapateo. El trabajo como de las pausas también ¿no? Porque ponele que en el trabajo en las segundas escenas es más continuo. Y en las pausas, la gente se queda preguntándose qué voy a hacer. Está buenísimo eso.

V: Y también lograr que la pausa no sea esperada, ¿no?

C: Claro, porque no sabés cuándo va a llegar... esa pausa. A veces incluso juego a estar por hacerla y no, y la gente se queda copada, está bueno. Yo también voy buscando en eso de cambiar, escucharme a mí.” (J. Salas-Cautivo, comunicación personal, 14 de noviembre de 2018)

4.1.2. El ritmo propio

En este caso, l_s bailarín_s intentan a través del ritmo, dar un estilo a su danza y se tiene en cuenta lo que podría llegar a ser interesante para un posible espectador. Esto es, a través de un fondo construido se busca sorprender al espectador, detenerse

inesperadamente, seguir el movimiento cuando pareciera que debería haber un reposo.

Lucas Yair Araujo manifiesta su experiencia de la siguiente manera:

Como te digo, tengo un lenguaje en mi estilo de baile, fui desarrollándolo con Juan y todo eso, ¿cómo es?, estoy siempre con eso de tener el movimiento, la velocidad, no hace falta tener grandes rangos de movimiento como de buscar con el cuerpo, siempre es con la aceleración y desaceleración...no sé, buscar, hacer las pausas, no sé... (L. Y. Araujo, comunicación personal, 24 de julio de 2018)

El ritmo propio a veces cumple otra función que es la de ser motor del baile.

Físicamente un poco de calentamiento nomás y ya voy en lo mental como dejarme llevar como sin ser., estar como en neutro, estar ya totalizado en lo que voy a hacer, de un momento al otro, yo empiezo con una vibración, ¿viste?, y eso mismo me pone en un estado que no sé cómo decirte, como que me doy cuenta que me pone en esa presencia, neutro en una forma de decir en un momento, y después como no sé, que solamente no hay que moverse, hacer movimientos con el cuerpo, con las brazos o con las piernas, que también podés hacer movimientos con los gestos, con la cara, como hacer un movimiento con la cara, como recorrer eso, el estilo de velocidad del cuerpo, ¿a dónde puedo llevarlo?, puede estar en los dedos, puede estar todo en otro lado, en algún momento está en la cara, como buscar esas sensaciones y llevarlas a todo el cuerpo. (L. Y. Araujo, comunicación personal, 24 de julio de 2018)

Aquí aparecen algunas cuestiones que introducía Bigé cuando contaba como empezaba a su experiencia de bailar. En ellas, el ritmo, como unión entre la música y la danza, como musicalidad vivida, motiva el movimiento. A su vez, aparece en el relato de Lucas Araujo una interesante enumeración de lugares por los que puede activar el ritmo. Algunos son del orden del cuerpo biológico: un dedo, la cara, pero esto queda plasmado en el gesto. El gesto es forma y es un ritmo de movimiento, ya que en el danzar no es un gesto estático, aunque contenga quietudes.

4.2. Musidanza vivida

4.2.1. Danzar con la música

4.2.1.1. Seguir el *beat*

En este caso, fueron significativas para la reflexión sobre este asunto las entrevistas realizadas a bailarinas eslovacas durante la estancia doctoral que realicé en la University Constantine The Philosopher, en Nitra, dirigida por Renáta Belicová, quien se dedica a la investigación de la música y la musicología. Al entrevistar a Marta Poláková, coreógrafa y profesora en la Academy of Performing Arts de Bratislava, ella describe esta relación en sus producciones de la siguiente manera: “Generalmente dejo la música en manos del compositor, sólo le cuento algunas ideas que tengo. Después el compositor observa el movimiento y se le ocurre alguna idea musical y habitualmente la acepto porque abre otra dimensión” (M. Poláková, comunicación personal, abril 2019).

Quiero destacar lo que describe como una nueva dimensión que posibilita esta unidad musidanza. Poláková en la entrevista profundizó:

A veces sucede que el tempo no funciona. A veces el tempo es muy lento entonces la danza se vuelve pesada y, si es demasiado rápido, se vuelve insoportable, entonces el tempo tiene que ser muy preciso para que la cualidad del material siga siendo la misma. (*Ibíd*)

Petra Fornayová, coreógrafa y bailarina eslovaca formada en la tradición de la modern dance pero que luego desarrolló su técnica y obras en la línea de la danza posmoderna, afirma:

Cuando danzas con música con beat, puede ser más fácil bailar porque tenés algo que seguir. Y pienso que es más fácil para los espectadores también, porque es algo que nos surge orgánicamente (como seres humanos). Respiramos, tenemos un corazón marcando un pulso, caminamos en un determinado ritmo. Todo tiene pulso. Es por eso que tienes que mantenerte en tu propio eje para saber qué es lo que quieres que le de la música a la danza, para que forme parte de la obra y te lidere (Fornayová, P., comunicación personal, marzo 2019)

Fornayová describe no sólo una mayor comodidad en bailar siguiendo el beat de la música sino también que esto sería así para el espectador. Lo explica apelando al cuerpo orgánico,

un cuerpo que funciona en beat. Podríamos decir que el cuerpo orgánico funciona como horizonte del cuerpo propio, es decir, como fondo de este último y condicionándolo en la relación con el ambiente sonoro. Esta idea se refuerza con el lugar que tiene la respiración en seguir la música. A diferencia del latido del corazón, podemos variar el tempo y el acento, en términos de Sheets-Johnstone, de la inhalación y exhalación. Incluso existe la posibilidad de provocar o de que se provoque en nosotros, ya que puede deberse a un impulso consciente o no, la retención de aire en cualquiera de los dos puntos del ciclo respiratorio.

Esta resulta una de las formas de relación más comunes de relación con la música, sobre todo en en las técnicas más ligadas a las danzas urbanas y el folklore. El cautivo afirma al respecto:

C: Mira, si estoy en la calle y ponele que estoy escuchando reguetón o cumbia y aparece una chacarera, me sale de adentro.

V: Y ¿Que necesitas rítmicamente para poder meter un zapateo?

C: Y quizás un tiempo musical que marque, o una canción que se escuche de fondo, siempre estoy pensando que zapateo se puede meter, o ruidos o sonidos.

(...)

C: A veces sí, pero para la coreografía, porque en realidad cuando improviso escucho la música, y pienso que puedo improvisar tranquilamente mientras que vaya a tiempo va a estar todo bien, es muy natural eso (J. Salas- Cautivo, comunicación personal, 14 de noviembre d)

En esta relación, el tipo de música aparece como condicionante de lo que se baila.

4.2.1.2. Seguir un instrumento

En algunos casos, como por ejemplo en la en la obra *Work/Travail/Arbeit* de Anne Teresa DeKeersmaeker o la de Christos Papadopoulos, l_s bailarín_s intentan seguir un

instrumento²⁰⁰. Esto es por ejemplo lo que realiza Lucas Yair Araujo en una obra que comenzó a realizar solo en el 2017.

V: Vos trabajás con esto de la música, ¿trabajabas con alguien que hacía la percusión?

L: Sí, con un amigo que tenía un cajón peruano, primero fue así porque fue un día que lo encontramos, fue en juntada que fue este muchacho y pintó esto, empezó a tocar él como si nada, y el cuerpo mismo me dio como que quería reaccionar a eso. Bueno, a cada golpe reaccionaba el cuerpo y fue como armando un ritmo, iba sumando más rítmicas y el cuerpo también iba sumando movimientos y como que algo así se encontró eso, y después de ahí me dijo: “*Hermano, vamos a hacer esto*”, y bueno, con el tiempo no se pudo, él estaba con otra cosa, pero yo busqué por Internet algunos ritmos y seguí con eso mismo (L. Y. Araujo, comunicación personal, 24 de julio de 2018)

4.2.2. Como ambiente

En este caso se sigue la música., pero no el *beat*, sino que la música aparece como un horizonte que influye y condiciona pero que no es tematizada. En el siguiente relato de Juan Onofri aparece que este sonido puede ser la falta de música, lo que sería un silencio, que como silencio total será siempre imposible.

V: ¿Y te acordás como esas primeras pautas que dabas, que vos sentías que resultaban?

(...)

J: Después algunos juegos más individuales sobre lo rítmico, muy básico como poder trabajar con rítmicas con los pies sobre el piso, muy básicas, escuchar la rítmica de tus propios pies. Montado a la música o en silencio, combinaciones de juegos de pies en el piso ¿no? Juegos de pies y piernas. Mucho llevar el cuerpo a un estado aeróbico del bien bien bien intenso, bien muscular y de ahí empezar a hacer pruebas. Como que de ahí echar a rodar la investigación del día.

²⁰⁰ De Keersmaecker (MoMA, 2018) explica en una entrevista realizada para el video de la muestra en el Museo de Arte Moderno de Nueva York que no sólo tuvo en cuenta los instrumentos sino también el sonido del ambiente en la escena, lo cual resuena con las búsquedas de Cage en torno al silencio y el sonido de la sala que tienen su punto cúlmine en la obra *4'33''*.

Mucho trabajo en silencio, como de saturar musicalmente y sacar la música e ir al vacío, al vacío musical. Esas fueron como las primeras cosas que fuimos probando muy de comienzo. (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo 2018)

4.2.3. Ir contra la música²⁰¹

En las entrevistas aparece como un esfuerzo ir contra la música. Esto pareciera paradójico en el sentido que seguir la música, ir exactamente a tiempo es un entrenamiento en la danza que no resulta sencillo de adquirir como demuestran las materias dedicadas a este aspecto en las carreras terciarias y universitarias.

Kun Castro afirma al respecto:

No, bueno depende de la investigación, si es música como que trato de... bueno, actualmente ahora por ejemplo estoy tratando de disociar un poco de lo que hago de la música. Trato de atender más a todo lo otro que a la música, mismo en la obra que estamos haciendo con Bernardo, para entrar en calor entramos con música y encima hay como muchas músicas que no recuerdo y como que no le presto atención, entonces estoy en el ejercicio de correrme de la música y no montarme sobre ella, por ejemplo. Y después si sobre el pulso de la música, tratando de... no sé, de tomar un poco, bueno eso vibro mucho con la música, es algo que me quedo del laburo de Juan [Onofri]. (K. Castro, comunicación personal, 2 de noviembre de 2018)

En las entrevistas al *CAD* aparece también que este seguir o no la música está muy ligado a la técnica de danza en que se ha formado.

M: Hay veces que vamos a ritmo y hay veces que no tanto, de hecho, hay bailarines, que son más de danza contemporánea, no van tanto a ritmo, nosotros que somos más del palo del *hip hop* vamos más a ritmo, es un

²⁰¹ Retomado a Petra Fornayová, esta situación es menos natural y volviendo a Erwin Straus, menos “inmediata”, es por eso que exige de los bailarines una atención diferente a seguir la música. Soňa Ferienčíková, bailarina eslovaca formada en Academy of Performing Arts de Bratislava, describe esa situación como un “cambio de atención que puede ser una decisión mental que tomás para enriquecer tu danza” (“You could switch your attention as mental decision that you make to enrich you dance.”) “La decisión mental” es de orden predicativo. Sin embargo, aunque en las palabras de Ferienčíková pareciera que hay sólo voluntad racional de ir en contra de la música, hay que recordar que este nivel de análisis se superpone al de la musidanzalidad del cuerpo propio. Es así, que ir en contra de la música, puede ser ir hacia el ritmo propio o la onomatopeya interior.

variadito hay como de todo, nosotros mismos a veces nos vamos un poco, a veces estamos más acostumbrados a ir al beat que es inevitable salirte de ahí. Pero se logra, se logra, de hecho, lo logramos varias veces, pero bueno hay un trabajo ahí de...

V: Y en salir del ritmo.... Cuando el ritmo es a veces la palabra, como.... ¿Como se hace el beat ahí?

M: Claro, ahí esta justamente, y entra todo lo más contemporáneo que uno tiene, es el hecho de escuchar un sonido y seguirlo, no tiene beat no tiene tempo, tipo es voy... moviéndome, y me lleva, es más difícil por ahí, a nosotros que estamos ahí a...

V: ¿Y vos te perdías?

M: No, perdido no, me sentía un poco más libre, si no me faltaba algo que era... algo que estoy acostumbrado, que es el tiempo. Pero perdido no. Era como listo, disfrutalo. Estás en esto, uno con los años también se da ese lugar para disfrutar que antes me ponía re mil nervioso, pero ahora no, era “que hacemos, no tengo ni idea. (M. Moya, comunicación personal, 30 de julio de 2018)

En esta cita se puede ver que para sentirse más cómodo y poder experimentar con el beat es necesario que l_s bailarín_s cuenten con ciertos conocimientos prácticos sedimentados que actúen como una base para la experimentación.

4.3. El gusto musical como situación

Sobre todo en los bailarines de *Km29* aparece que antes de estar en la compañía escuchaban sobre todo cumbia y es, a partir de bailar, que comienzan a interesarse por otros. Afirma Alejandro Alvarenga:

No, no, no y ahí me empezaron a gustar un montón de esos temas así... por ejemplo, me pasó un par de amigos, viste, así mucho instrumental así me empezó a gustar, por ahí me pasaba algún tema y mirá que loco este y era como que me re cabió... y Ramiro, que hace... también el chabón era músico todo el chabón, yo sabía que era músico, hacía... instrumental todo, viste, como medio electrónica, una onda así, está muy bueno lo que hace (A. Alvarenga, comunicación personal, 20 de agosto de 2020)

La música y su bailabilidad aparecen entonces como también condicionadas por las situaciones biográficas de los bailarines que a su vez son transformadas por las experiencias de ser parte de las compañías²⁰².

5. Conclusiones

En este capítulo intenté mostrar por qué la música y danza se deben considerar como una combinación en la creación, ejecución y recepción artística. En primer lugar, lo he realizado brevemente en relación al campo de la fenomenología de la danza, y sus dos autoras principales: Maxine Sheets-Johnstone y Sondra Fraleigh. Aunque la idea que presenta la primera de la danza compuesta por la “línea dinámica” y “ritmo” funciona como un punto de partida para reflexionar sobre la relación entre música y danza, es preciso encontrar cómo se dan este sistema de relaciones en las descripciones de los mismos bailarines. Cuando Sondra Fraleigh critica el olvido del cuerpo en Sheets-Johnstone, lo hace desde esta perspectiva: ejercita una descripción de la danza en la que se da cuenta que sin cuerpo ésta no sería posible.

En segundo lugar, desarrollé un posible modelo para considerar la música y danza como una combinación a la que llamé “musidanza” donde se dan dos modos superpuestos y simultáneos de la misma: la “musidanzalidad del cuerpo propio” y la “musidanza vivida”. La necesidad de ambos se puede explicar por el doble horizonte: uno interior cuya frontera es el cuerpo propio y otro exterior que está en relación al mundo percibido. Sin embargo, esto no significa que haya una división exterior/ interior. El cuerpo propio es la medida de ambos y entre ellos hay siempre una comunicación, como pone en evidencia el caso de bailar “contra” la música, donde el bailarín refuerza su ritmo propio o su onomatopeya interior

Por último, queda abierto para un futuro trabajo el análisis del lugar del ambiente sonoro en el que se sedimentaron nuestras experiencias corporales a lo largo de la vida en la unidad musidanza. Esto es: la relación genética de nuestro ritmo corporal con el medio ambiente en el que nos criamos y el modo en que se danza/escucha en esos medio-

²⁰² Resulta interesante pero que excede los límites de esta investigación la investigación de Pierre Bourdieu (1979) relativa al gusto para una visión más amplia acerca de la desnaturalización del gusto como algo individual y propio y su puesta en contexto en relación a los condicionamientos de pertenencia a grupos sociales que en el gustar o no de algo, sea una comida, una música, un tipo de arte, se ponen en juego.

ambientes (rural / pueblo chico / gran ciudad)²⁰³. Y, en ese sentido, este “ambiente ciudad” no es sólo los gritos de los transeúntes y otros sonidos generados por los agentes sociales, sino también la geografía en la que se encuentran, como las ondas sonoras se desplazan en un plano o en subidas y bajadas, en una determinada temperatura.

²⁰³ Me inspiró a pensar esto una referencia en el libro de David Toop *Resonancia Siniestra*. Toop narra que Franz Kafka en 1908 cuando paseaba por Praga usaba taponos para los oídos porque el ruido de la ciudad le parecía demasiado fuerte (Toop, 2013).

Conclusiones

1. Introducción

He presentado esta investigación en dos partes, introducidas por la metodología como punto de encuentro entre ambas partes. En la primera parte consideré las compañías *Km29* y *CAD* en tanto que grupos, más allá de que se parta del relato de sus miembros. Para abordarlas en profundidad debí tomar en cuenta un fenómeno que se encontraba en el horizonte de las compañías: las danzas urbanas y que funcionan como estilo. En la segunda parte, ahondé en tres aspectos que hacen al fenómeno de la danza propiamente dicha desde una perspectiva fenomenológica: la experiencia, el cuerpo y la relación entre la danza y música. Aquí, las palabras de l_s bailarín_s son consideradas, ya no en relación a su pertenencia a una u otra compañía, sino en relación a su práctica artística. Mientras que en la primera parte el análisis es sobre todo sobre la experiencia del danzar, en la segunda, me muevo entre la experiencia del danzar y del bailar, justificando el título de la tesis: “Entre danzar y bailar”. Es precisamente en el “entre” ambas experiencias que la experiencia de la danza en general, experiencia corporal y efímera, se torna asible lingüísticamente y compartible intersubjetivamente.

Además, la organización en dos partes introducidas por una extensa reflexión metodológica muestra como esta tesis se encuentra entre dos disciplinas: la fenomenología y la teoría de la danza. Es así que sus contribuciones son a veces a una u otra disciplina y, otras, a la intersección entre ambas. Como marca Philipa Rothfield (2005), la clave de los estudios interdisciplinarios de fenomenología y danza está en la conjunción “y”. Esto es, en que ninguna disciplina sea subsumida a la otra y que se tengan en cuenta sus diferencias y particularidades

En estas conclusiones me centraré en tres aspectos en los que considero esta tesis realiza un aporte al campo de la danza y de la fenomenología y a las posibilidades y desafíos que se enfrentan al realizar este encuentro disciplinar. En primer lugar, en esta tesis la metodología es central y una búsqueda de acuerdo disciplinar. En segundo lugar, en lo que respecta a la historia de la danza, la tesis aporta elementos para pensar dos compañías, *Km29* y el *CAD* sobre las cuales no hay casi investigaciones, y las danzas urbanas en nuestro contexto local, que fueron tematizadas desde un punto de vista antropológico o sociológico, pero escasamente desde la danza. En tercer lugar, con respecto a la teoría de

la danza y la fenomenología, la investigación parte de poner en cuestión algunos presupuestos fundamentales en relación a los conocimientos prácticos y técnicos que l_s bailarín_s expresan en las entrevistas.

Por otro lado, la investigación estuvo articulada en base a los siguientes conceptos que resultaron fundamentales para poder comprender el fenómeno de la experiencia de danzar y bailar en *Km29* y el *CAD*: experiencia de danzar y de bailar; la situación; habilidades, conocimientos prácticos y técnicos; los cuerpos en escena; el estilo.

2. Conceptos fundamentales

2.1. Experiencia de danzar y experiencia de bailar

En primer lugar, el concepto de “experiencia” es un concepto clave para la fenomenología. Como he desarrollado, “tener experiencias”, siguiendo a Maurice Merleau-Ponty (1994) es estar abiert_s al mundo. Al mismo tiempo, podemos vivenciar múltiples experiencias al mismo tiempo debido a esta apertura espacio-temporal. En cuanto a la experiencia de la danza y del bailar, entre una y la otra se produce un cambio de atención. Como marca Agustín Serrano (2007), el cambio de atención es un cambio de tema. En este caso, mientras que en la experiencia de bailar el tema es la misma acción, en el caso de la danza, el tema es aquello que se danza como podría ser visto por un_ otr_.

2.2. Situación

El concepto de situación que en esta tesis está compuesto por las reflexiones de Schutz y de Merleau-Ponty. Este concepto funciona como una bisagra que permite ubicar al sujeto individual como condicionado al mismo tiempo por una biografía individual, por ser parte de un cuerpo social y por formar parte de la humanidad, con la que comparte una estructura perceptiva fundamental por el solo hecho de ser seres humanos.

La situación es abierta, pero se determina en cada decisión que se toma. Estas decisiones son prácticas y es lo que l_s bailarín_s aprenden a hacer con la acumulación de experiencias.

2.3. Habilidades o hábitos, conocimientos prácticos y técnicos o aptitudes

A través de estos conceptos tomados de Schutz, Merleau-Ponty y Romano pude indagar en aquello que se realiza ante-predicativamente y que está relacionado con la repetición de acciones. Repetición que nunca es la misma porque la situación siempre cambia. Por

otro lado, retomando a Eric Mullis, que sean antepredicativos nos significa necesariamente que no hay reflexión alguna, sino que es necesario indagar en esto de manera más profunda para ver reflexión de qué tipo y cómo se relaciona con el movimiento.

2.4. Los cuerpos en escena.

El concepto de cuerpo propio de Merleau-Ponty ha sido clave durante todo el desarrollo de la investigación. Al aporte merleau-pontyano de *Fenomenología de la percepción* (2004- 2016) se sumaron las revisiones de Leder y Zarrilli para poder comprender las corporalidades presentes en l_s bailarín_s de *Km29* y el *CAD*.

2.5. Estilo

Otro concepto que aparece clave para hacer una historización fenomenológica de las compañías es el concepto de estilo. Es a partir de este que se hace posible entender la relación que encuentran l_s bailarín_s con el hip hop, más allá de sus conocimientos técnicos sobre el mismo o de sus prácticas cotidianas, ya que aquello a lo que se sienten ligados no es a una técnica de danza en sí sino más bien a un sistema de constancias que sienten próximos a e ell_s.

3. Principales aportes

La metodología

La propuesta de una metodología híbrida basada sobre todo en las entrevistas aportó la posibilidad de reconsiderar las formas en las cuales obtener informaciones acerca de la experiencia de la danza, cuando esta experiencia no es propia. A su vez, en todo momento fue tomado en cuenta el lugar que el o l_ investigador_ como parte influyente de la investigación. como una herramienta metodológica que hace posible un acceso a la experiencia de la danza de otra persona, es decir de un_ otr_ que funciona en la entrevista como un “tú”, esto es, una segunda persona. Es entre quien investiga, una primera persona, a quién se investiga, una segunda persona, que surge una tercera persona, como una forma de conocimiento intersubjetivo, compartible y científico. Es por esto que la metodología pasó de ser una herramienta a ser un tercer objeto de estudio de la investigación.

Las compañías

Con respecto a las compañías he encontrado que, aunque *Km29* y el *CAD* guardan ciertas similitudes en cuanto a la fusión de estilos y a las situaciones biográficas de algun_s de sus integrantes y en cuanto a la estrategias escénicas de mostrar cuerpos diferentes, teniendo en cuenta los aportes de Erika Fischer-Lichte, son dos propuestas escénicas con características propias. *Km29* realizó 2 obras y un film y en ellas siempre se mantuvo la tensión entre el aspecto social del proyecto y su valor artístico. Por otro lado, el *CAD* ha realizado diferentes tipos de formatos más ligados a las intervenciones. Sus performances se basan en lo que hace particular a cada integrante, sobre todo aquello que l_s hace virtuosos. Esto pone en cuestión el carácter artístico de la compañía en relación a si hacen obra o si tienen un interés más espectacular.

En esta investigación, más que centrarme en el juicio valorativo de las producciones, lo que me interesó fue analizar las estrategias escénicas en relación a la corporidad y a lo que Fischer-Lichte llama el “bucle de retroalimentación autopoietico”. En base a esto, resultó importante la distinción de cuatro capas del cuerpo que realizan Leder y Zarrilli.

Luego, desarrollé las danzas urbanas como estilo para entender la situación en las que surgieron las compañías. Al hacer esto quedó un aspecto abierto que me interesa abordar en futuras investigaciones: la danza y la masculinidad y los cambios en cuanto a la percepción de sí y de la homosexualidad en l_s bailarín_s a través del trabajo de la danza. Mediante la práctica de la danza, los bailarines hombres de repente no se sienten más impedidos de tocar a otros bailarines hombres y dejan de sentir que eso es “de gays”. Creo que ahondar en este proceso puede aportar a comprender nuestras reacciones sedimentadas y cómo estas pueden cambiar. Por otro lado, poder bailar con otro hombre, ¿significa cambiar el discurso en cuanto a cuestiones de género? Tomo, por ejemplo la práctica del rugby, una práctica donde los jugadores necesitan un contacto estrecho y donde, sin embargo, los discursos homofóbicos son muy fuertes.

Fenomenología

En la segunda parte de la tesis, a partir de los casos de l_s bailarín_s tomó más relevancia la experiencia de la danza en general y me vi en la necesidad de completar las palabras de los entrevistad_s con entrevistas realizadas durante dos estancias doctorales, una en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, dirigida por Germán Vargas Guillén y otra en la University Constantine The Philosopher de Eslovaquia, dirigida por Renate Belicova. También otros relatos de bailarín_s publicados en diferentes libros y artículos y mi propia experiencia. Cada danza tiene su propia particularidad, pero también, en estos cruces aparecen puntos en común, estructuras comunes. Estas, además, queda para analizar, sino son compartidas con otras prácticas de movimiento como el atletismo u otros deportes.

3. ¿Para qué o por qué una fenomenología de la danza o del bailar?²⁰⁴

¿Para qué resultaría interesante comprender la experiencia del bailar y de la danza? ¿Estos actos de descripción aportan o no más conocimiento técnico a los bailarines? Eso aún no lo sabemos. Sin embargo, parto de que en estas prácticas se produce un conocimiento, hay un saber práctico que se pone en acción. Poder compartir intersubjetivamente el conocimiento es un primer paso para que, en primer lugar, este sea efectivamente reconocido como conocimiento y, en segundo lugar, para que pueda servir de información para los estudios del cuerpo y de creación artística. Además, resultan un terreno fértil para poner a prueba los conceptos fenomenológicos y que estos sean o no validados empíricamente

4. Autocrítica

Una vez terminada la tesis puedo realizar las siguientes autocríticas a mi investigación.

1. Cuando elegí los grupos, en el año 2005, estos estaban en pleno funcionamiento y su conformación parecía estable. Es por eso que los nombro como “compañías”. Sin embargo, durante los años de la investigación los grupos fueron disolviéndose y much_s

²⁰⁴ Una primera versión de esta reflexión fue presentada en el Taller "75 años de la publicación de Fenomenología de la percepción: lecturas, preguntas y debates" de la Universidad Nacional de Córdoba en diciembre de 2020.

de l_s bailarín_s fueron imposibles de encontrar para ser entrevistad_s. Además, este desmembramiento hizo difícil el análisis tanto de *Km29* como del *CAD*.

2. La posibilidad de realizar un cruce entre fenomenología y danza es aún un desafío, ya que, al abordar los casos particulares, la fenomenología aparece en muchos momentos de la tesis más como un marco teórico que verdaderamente entramado con el fenómeno. Es decir, termino reproduciendo la crítica de Rothfield a los estudios de fenomenología de la danza. Finalmente, el desarrollo teórico es extenso pero el trabajo de campo propio de la tesis no logra obtener la misma envergadura.

3. Durante la investigación, se abrieron otras líneas de indagación a partir de la pregunta por el movimiento, pero al no estar relacionados con los grupos elegidos quedaron de lado en la escritura de tesis.

Por estos motivos, en futuras investigaciones buscaré la manera de continuar en la indagación empírica en el cruce entre la metodología cualitativa de las ciencias sociales y de la fenomenología en relación al movimiento, pero no abocándome a una compañía en particular. Creo que un enfoque más provechoso será un enfoque por problema particular, a partir del cual desplegar el análisis, sin dejar de tener en cuenta los estilos de danza y sus especificidades propias.

Anexo 1: Las compañías

1. Km29

Onofri relata que, en el primer acercamiento a Casa Joven, confluyeron dos situaciones. La primera situación tiene que ver con la motivación inicial de crear la compañía y la forma que esta adquiere. Por un lado, Onofri afirma, en la entrevista realizada, que se encontraba “cansado” de la danza contemporánea local (Onofri, comunicación personal). ¿A qué se refiere con esto? Onofri critica especialmente su endogamia. En este sentido, “la danza contemporánea” puede ser tomado como ámbito de la realidad (*provinces of knowledge*), en términos de Schutz. Como he desarrollado en el capítulo anterior, entre un ámbito y el otro, hay siempre un salto, es por eso que cada ámbito es por su propia definición endogámico. Sin embargo, para Onofri el pliegue de la danza sobre sí misma es un problema, que lo lleva a buscar otros lugares donde dar clases. Así llega a Casa Joven, un centro de día donde los asistentes poco sabían de danza. Incluso, debe dar el nombre de “taller de *hip hop*” para que los jóvenes se acerquen ya que la palabra danza les resultaba “cosa de putos”, es decir, la veían como femenina. Allí, relata que se sorprende al encontrar en ellos una “fuerza” que no había encontrado en l_s bailarín_s contemporáne_s. Es así que empieza a pensar la posibilidad de realizar una creación artística con ellos y convoca a otros artistas a participar del proyecto: Matías Sendón, Marina Sarmiento, Alfonso Barón y Kun Castro. Est_s artistas junto a los bailarines del taller de Gonzalez Catán forman la compañía *Km29* en sus comienzos. Luego, se agrega Ramiro Cairo como músico. Luego, también se incorporan Amparo González Solá y Nicolás Varchausky quien reemplaza a Cairo.

Comenzaré en este anexo realizando una descripción del espacio Casa Joven y luego una breve biografía de cada un_ de l_s miembro_s de la compañía.

1.1. Casa Joven



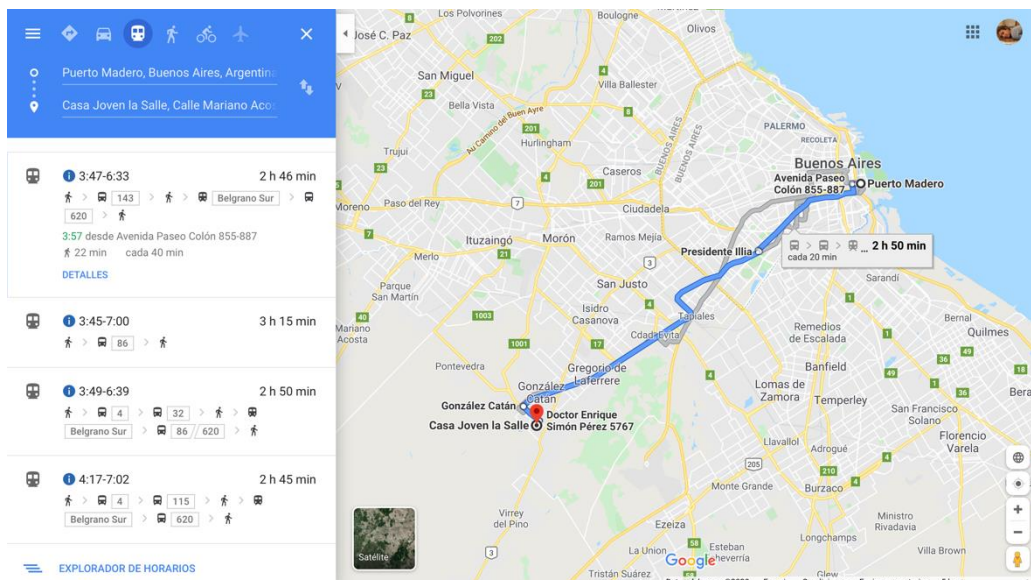
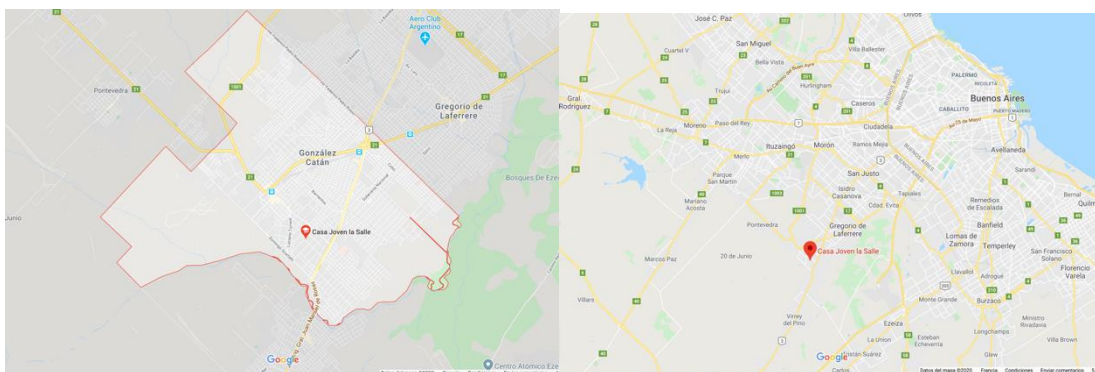
Figura 3 Fotografía tomada en Casa Joven

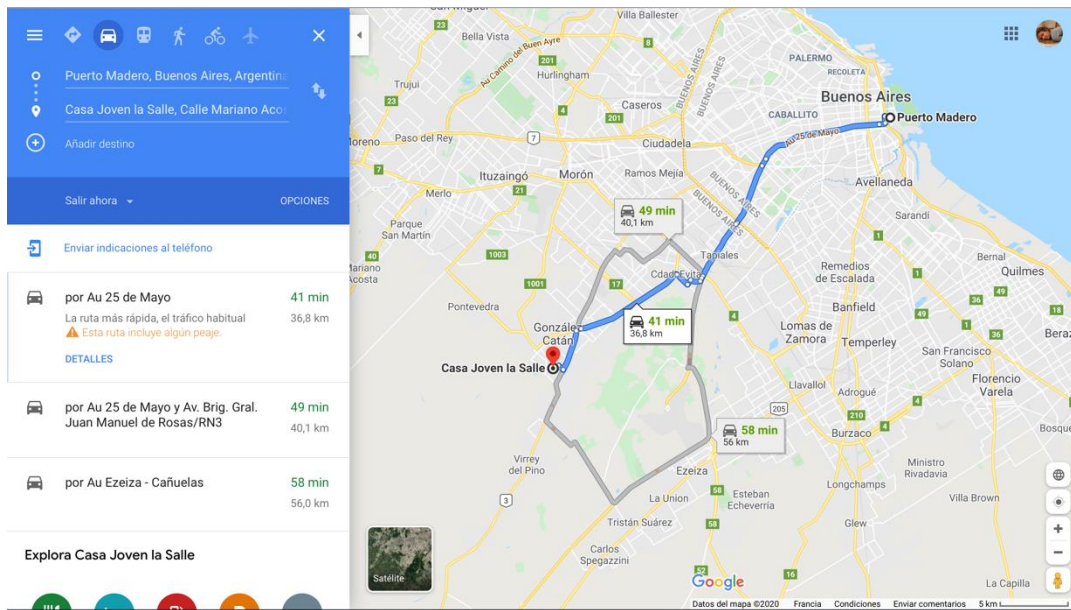
En la conformación de *Km29* fue fundamental *Casa Joven*. Esta institución fue creada en 2006 y pertenece a la congregación de los Hermanos de La Salle²⁰⁵. Se encuentra en el Kilómetro 29 de la ruta 3 y esa ubicación es la que le da nombre a la compañía. Es una casa de día donde jóvenes con situaciones de vulnerabilidad económica y social pasan de las 8 de la mañana a las 5 de la tarde. La institución propone diferentes talleres: carpintería, computación, cocina, huerta y, a partir de la experiencia de Onofri, danza. Cada taller tiene su espacio propio con los elementos necesarios. Los jóvenes desayunan, almuerzan y meriendan en la casa.

Una de las características que tienen l_s jóvenes de la casa es la situación de aislamiento de la capital. En el siguiente mapa puede verse que la distancia de Capital Federal es sólo 27 kilómetros y, aunque el viaje en auto lleva entre 40 minutos y 1 hora, en transporte público, puede llevar más del doble de tiempo e incluir varios cambios de colectivos. A este tiempo debe sumarse que l_s jóvenes que asisten a ella viven en general en partes de

²⁰⁵ Desde el año 2011 al 2016 fui profesora en el Colegio La Salle San Martín. A través de esta experiencia pude conocer la pedagogía lasallana. Esta no sólo se encuentra en el modo de enseñar que es influenciada por la “pedagogía del oprimido” de Paulo Freire, sino también en las decisiones de distribución económicas que se toman al interior de la institución. Por ejemplo, todos los colegios e instituciones que forman parte de ella tienen una cuota mensual según el barrio en el que se encuentren, esto es, aquellos barrios más pudientes, como ser el colegio en Recoleta en Capital Federal o la sede de Florida, en Provincia de Buenos Aires, pagan cuotas más altas, pero luego todo lo recaudado se centraliza en un fondo que distribuye según las necesidades de los centros.

González Catán y alrededores, muchas veces asentamientos ilegales, que están aún más aislados de la Capital Federal ya que no hay transporte público cerca. En este sentido, la característica de aislamiento no tiene que ver con la posición espacial objetiva sino con las posibilidades de movimientos desde y hacia Gonzalez Catán que está condicionado por el acceso al transporte público ya que la mayor parte de los habitantes de esta zona no cuentan con automóvil para poder moverse.





1 Mapas de las distancias en auto y transporte público desde Gonzalez Catán a Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

1.2. Biografías

Como desarrollé en el capítulo anterior, la “situación biográfica” de un sujeto está compuesta por todas sus experiencias vividas. Estas lo ubican en un determinado lugar del mundo social donde tiene acceso a un determinado “acervo de conocimiento”. Además, esta situación es siempre corporizada.

Además de las experiencias individuales de cada uno de los miembros de *Km29*, en Casa joven construyeron una situación compartida. Este centro de día posee un estilo propio que influyó en el grupo. Marina Sarmiento lo describe de la siguiente manera:

...en Casa Joven Lasalle trabajan con pibes desde un punto de vista cristiano. Esto es muy interesante, porque siguen trabajando con la lógica de la contención del amor y por sobre todas las cosas el desarrollo de oficios entonces lo nuestro entró como un oficio más... (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo de 2017)

En lo que sigue, realizaré una breve presentación de los integrantes de *Km29* teniendo en cuenta sus situaciones biográficas individualizadas. Salvo en los casos de Jonathan Carrasco y Daniel Leguizamón, que no pude entrevistar porque no fue posible encontrarlos, el resto de los retratos están contruidos especialmente por las entrevistas

realizadas. El orden de las presentaciones sigue el orden en el que entraron en el grupo, aunque en los casos de los jóvenes de González Catán, Jonathan Carrasco, Daniel Leguizamón, Jonathan Da Rosa, Lucas Yair Araujo y Alejandro Alvarenga, esto fue en simultáneo.

1.2.1. Juan Onofri Barbato

Km29 surge de la iniciativa del bailarín y coreógrafo Juan Onofri Barbato. Onofri estudió danza contemporánea en el taller del Teatro San Martín, una institución reconocida en el ámbito de la danza y que ofrece una formación oficial y en 2008 junto a Diego Mauriño creó el *Teatro del perro*, del cual se convierte en director. Un año después, a raíz de su obra *Tualet* que se presentó en festivales nacionales e internacionales, obtuvo un lugar relevante en la escena de la danza contemporánea "porteña"²⁰⁶. Casi en un acto simultáneo, aquel "ámbito de la realidad (*province*)"²⁰⁷ de la danza contemporánea que lo reconocía²⁰⁸ comenzó a incomodarlo. Luego de un viaje a Brasil en la búsqueda de cómo continuar su carrera artística, en 2010, comenzó a dar talleres en Casa Joven. En una entrevista que realicé en marzo de 2017, afirmaba que en el momento que comienza *Km29* estaba buscando salir de la endogamia que para él tenía la danza²⁰⁹. A principios de 2010, comenzó a dar clases en *Casa Joven*. El taller se llamó de "hip hop" para que los jóvenes quisieran acercarse, ya que era un título que les resultaba atractivo y cercano, porque ya existían en aquel momento grupos que bailaban *breaking* en el conurbano bonaerense. Sin embargo, él solo sabía algunos pasos simples y no formaba parte de la cultura *hip hop* local. Al principio se acercaron diez jóvenes de entre 15 y 17 años, de los

²⁰⁶ "Porteño" es el adjetivo calificativo con el que se nombra lo relativo a la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

²⁰⁷ Este concepto fue desarrollado en el capítulo 2.

²⁰⁸ Se podría comprender el movimiento de Onofri, también y no contradictoriamente con la perspectiva schutziana de esta investigación, desde un marco teórico bourdiano. Según Pierre Bourdieu (2006), el espacio social se divide en campos donde existen sistemas de relaciones entre las fuerzas a través de las acciones de los agentes que intervienen allí de acuerdo con sus hábitos. Estos son marcos de disposiciones constituidos a nivel social, cultural y económico de acuerdo con el lugar social que el agente ocupa en el espacio social. El lugar del artista dentro el campo, como agente, condiciona sus posibilidades de subversión. Los agentes que más posiblemente critiquen el campo serán aquellos que no estén en los niveles de reconocimiento más altos del mismo. En este sentido, Juan Onofri había logrado consolidarse en el campo de la danza contemporánea, pero al mismo tiempo seguía siendo un artista nuevo, es decir, estaba en los niveles más bajos. Por otro lado, en ese momento, codirigía un teatro *under* porteño, *El perro*, que le permitía una relativa independencia. También este dato será relevante para la historia de *Km29* ya que esto le permitió a la compañía tener espacio para ensayar en la ciudad de Buenos Aires sin tener que pagar los altos costos de las salas de ensayo.

²⁰⁹ En una entrevista con la radio *Decí Mu* amplia a qué se refiere con "endogamia". Allí critica que las obras "terminan siendo para una clase media porteña" ("Decí Mu con *Km29*: la danza...", 2017).

cuales permanecieron cinco. A medida que el grupo se consolidaba, Onofri fue introduciendo en las clases, además de una parte de preparamiento físico, elementos de danza contemporánea. El aprendizaje de movimientos típicos de *hip hop* fue progresivamente dejado de lado. Sin embargo, como desarrollé en la tesis, además de haber sido la manera de atraer la atención de los jóvenes de Casa Joven a la danza, sobrevivió como estilo retomando el uso merleau-pontyano del término. En las entrevistas, los bailarines de Casa Joven coinciden en que para ellos antes del taller de Onofri, la danza era cosa de "putos" y sólo habían tenido algunas experiencias de danza en las plazas. Alejandro Alvarenga, por ejemplo, cuenta que se "rateaban"²¹⁰ del colegio y bailaban con sus amigos.

1.2.2. Jonathan Carrasco

Estoy en el proyecto desde el principio. Acá [Casa joven], caí por quilombos²¹¹ de drogas, de familia, la calle. Y para que no me agarre la gorra²¹² me vine para este lado. Hice el taller de huerta. Me enganché con esto. Al principio sí me decía algo [sobre bailar], los amigos del barrio me jodían²¹³, pero no les pasé cabida²¹⁴. Me fueron a ver y se quedaron con la boca abierta. Y ahora hay más pibes que se quieren enganchar (Poner el cuerpo..., 2012).

Jonathan estuvo desde el comienzo del taller hasta después de la obra *Los Posibles*. No realizó la última obra con la compañía debido a que tuvo una segunda hija y necesitó tener otro tipo de trabajo. No fue posible contactarlo para entrevistarle porque nadie tenía su contacto. Juan Onofri lo describe de la siguiente manera:

"Jonathan [era] un pibe noble, buen compañero, muy inteligente, que entendía el tipo de obra que estábamos haciendo siempre. Creo que el grupo y la experiencia le dio una posibilidad de afirmarse como trabajador. Poder decir: 'yo puedo laburar' un sentido muy básico del trabajo" (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018).

²¹⁰ "Ratearse" o "hacerse la rata" de la escuela en lunfardo porteño significa faltar al colegio sin autorización.

²¹¹ "Quilombo" en lunfardo significa "problema, lío".

²¹² "La gorra" en lunfardo significa "la policía".

²¹³ "Joder" en lunfardo significa "molestar".

²¹⁴ "No pasar cabida" en lenguaje corriente "no darle atención".

1.2.3. Daniel Leguizamón

Tampoco fue posible contactar a Daniel. Sin embargo, en las entrevistas aparecen algunos relatos que permiten reconstruir su retrato.

El Dani cuando arrancó en Km 29 estaba en un estado de indigencia total, es muy probable que haya vuelto por esas rutas porque tiene una experiencia de vida bastante complicada en todos los sentidos, inimaginables e imaginables. Él estaba en una situación de indigencia absoluta y tuvo muchas oportunidades de salirse de ciertos vicios internos personales que él tenía. Pero bueno, fluctuaba mucho. (...) No tenía ningún tipo de contención, un pibe que nunca tuvo contención, siempre fue tratado como un perro o peor que un perro. Él tuvo un muy buen trato con el grupo, pero su situación biográfica... las huellas del cuerpo hacen que a veces te quedes ahí, ¿no?, que te quedes ahí, que no veas la posibilidad. Eso sumado que es analfabeto, no sabe escribir, no sabe leer, nunca fue a la escuela, siempre lo tildaron de que tenía algún tipo de retraso (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo de 2017).

Onofri también relata el cambio corporal que tuvo Daniel a partir del trabajo con *Km29*:

...creció 10 centímetros más desde que lo conocí, se irguió, porque el pibe era súper jorobado y creció un montón. Ganó masa muscular y otra solvencia, otra potencia y fue ganando en ese universo de referencias espaciales muy tergiversadas torpes. El proceso coreográfico, se hizo cuerpo en él y en resolver cosas que uno hubiese dicho: “no, este pibe no coordina los movimientos, va a ser imposible que haga estas obras”. (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018)

Daniel estuvo desde el comienzo hasta el final de la compañía.

1.2.4. Jonathan Da Rosa (El Pola)

Llegué por parte de un cura, Sergio, que vive en la casa quinta del kilómetro 35, en San Eugenio. Entré porque necesitaba para comer y esas cosas. Él habló con Juan [Onofri] para ver qué onda²¹⁵, si en Casa Joven yo podía bailar. Vine. Nos mintió que era hip hop. Nosotros le decíamos ‘poné cumbia’ (Poner el cuerpo..., 2012).

Jonathan llegó a Casa Joven a los 14 años. Antes de comenzar el taller de Onofri, bailaba en una esquina de su barrio con sus amigos. Estuvo durante todo el proceso de *Km29*. El trabajo con la compañía le dio a él la posibilidad de un trabajo en los medios como actor de películas independientes o series como *El marginal*²¹⁶. Sin embargo, debe intercalar estos trabajos con otros más informales como, por ejemplo, el día que lo entrevisté fue en medio de su jornada como repartidor de Glovo²¹⁷ un día que llovía.

1.2.5. Alejandro Alvarenga

...yo estaba yendo al colegio ahí y estaba terminando el secundario y después empezamos [*Km29*] y empecé a faltar porque tenía que entrenar, digamos, bastante. Después, ya andaba con una novia y ya andaba dejando el colegio pero igual hacía las cosas pero también tenía que conseguir plata y a veces era como: “bueno loco, hay que ponerse las pilas²¹⁸” y no es que... yo tampoco estaba ahí por la plata ponele, yo no le pasaba cabida a eso, ¿entendés?, pero también veía ponele los gastos que hacía Juan tenía que gastar una moneda²¹⁹, tenía que sacar de su bolsillo y todo y ahí era como “uh, la puta madre²²⁰”. (A. Alvarenga, comunicación personal, 20 de agosto de 2020)

²¹⁵ “Ver qué onda” significa en lenguaje corriente “saber o indagar qué pasó o pasa”

²¹⁶ Serie de televisión argentina creada por Leonardo Salinas y que se sitúa en una cárcel penal . Se estrenó en 2016 y hasta el momento tiene tres temporadas.

²¹⁷ Glovo es una aplicación del estilo de Uber que pone en contacto usuarios que necesitan un repartidor. Los “glovers”, como les llaman a estos últimos, los realizan en bicicleta y son trabajadores por cuenta propia. Es decir, que la empresa no se responsabiliza por ellos y son considerados como emprendedores que ofrecen su servicio vía la aplicación.

²¹⁸ “Ponerse las pilas” significa activar, ponerse a trabajar con esmero.

²¹⁹ “Gastar una moneda” significa gastar dinero. “Moneda” en esta expresión se usa irónicamente.

²²⁰ “Putá madre” es un insulto pero en este caso está usado como para indicar que se daba cuenta de todo lo que implicaba lo que pasaba.

Alejandro dejó el grupo después cuando terminó el proceso de la primera obra, *Los posibles*, pero participó también en un solo que Onofri realizó para él, *Todo junto* (2013) y reemplazó a Pablo Kun Castro en *Duramadre* durante una gira por Holanda. Muchos de los entrevistados cuando hablan de él repiten que era un bailarín con un “talento fuera de serie” (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018) pero era muy difícil trabajar con él. Lo pude entrevistar vía Facebook, una mañana cuando salía de su trabajo nocturno. Durante la entrevista se escuchaban sus hijos corriendo en el patio. En su relato aparece continuamente el tema de la vergüenza que le generaba bailar y como, paulatinamente, dejó de importarle las miradas de lo demás. El tono en el que se expresa indica un sentimiento de nostalgia, que se evidencia en los rodeos al hablar, los silencios, la vibración de la voz al recordar.

1.2.6. Lucas Yair Araujo

...[hasta] que fue Juan [a Casa Joven] y me dejé llevar por lo que sentía. Yo siempre veía otros estilos de baile, pero decía que no era lo que quería, aunque me llamaba la atención la música, los ritmos y alguna que otra cosa, pero nunca pensé que ese lugar se podía encontrar en la danza contemporánea (L. Y. Araujo, comunicación personal, 24 de julio de 2018).

Lucas viene de la provincia del Chaco. Cuando se mudó a Buenos Aires empezó a asistir a Casa Joven. Desde antes del taller de Onofri ya le interesaba la danza y en el Chaco veía a su tío bailar folklore. Participó en todas las obras de *Km29* y continúa trabajando con Onofri: Reemplazó a Alejandro Alvarenga en *Todo junto* (2013) cuando este último dejó la obra, después bailó en *La velocidad de las estatuas* (2018) dirigida por Juan Onofri y actualmente trabaja y colabora en *Planta*, el espacio de arte y experimentación que abrieron Juan Onofri y Elisa Carricajo en 2019. Sigue unido a Casa joven pero ahora como profesor: después de un tiempo como asistente de Amparo Solá y Pablo Kun Castro, ahora da las clases sólo los martes y viernes, por la mañana y la tarde. A la mañana realizan un trabajo más ligado al entrenamiento físico y a la tarde, *Break* y *hip hop*. Por otro lado, en el momento que lo entrevisté se encontraba realizando un número de danza propio en un evento que tenía lugar todas las lunas llenas en un bar de de Laferrere. En él mezclaba *popping* y danza contemporánea, con *groove*²²¹. Actualmente, además del

²²¹ En la entrevista que le realicé describe este como “un estilo también urbano, que viene de los indios, que es más agresivo, más corporal” (L.Y. Araujo, comunicación personal, 24 de julio de 2018).

trabajo escénico, baila en una plaza en el kilómetro 36 donde conoció “a la tribu”, expresión que usa para referirse a otros bailarines de danzas urbanas.

1.2.7. Matías Sendón

...el llegar [a Km29] tiene que ver de la mano de un trabajo constante que veníamos realizando con Juan. Yo empecé a laburar²²² con él en sus primeras obras de danza. Lo conocí de jovencito, yo le llevo diez años a Juan con lo cual había una diferencia generacional pero bueno, nos vinculamos a través de yo Matías iluminador y él Juan coreógrafo. Nos vimos trabajar juntos, nos gustó lo que hacía cada uno por su lado y empezamos a desarrollar una suerte de vínculo amistoso y a su vez profesional dentro de lo que hacía cada uno. Vínculo amistoso también porque, en este caso, tuvo cierta influencia en el devenir de *Km 29* para poder arrancar ese proyecto (M. Sendón, comunicación personal, 28 de agosto de 2020).

Matías es iluminador, pero en este proyecto realizó roles que no había imaginado, por ejemplo, ser el tesorero o colaborar en la construcción del espacio de entrenamiento en Casa Joven. Se sumó casi al principio, en marzo de 2010. En la primera reunión con Juan Onofri, él le mostró un video de las clases. Cuando le pregunté acerca de este momento me contestó que le llamó la atención “la potencia, una energía muy particular, con un lenguaje también urbano callejero” (M. Sendón, comunicación personal, 28 de agosto de 2020) de los jóvenes. Su primer contacto con los bailarines de *Km29* fue en un festejo que se hizo un fin de semana en Casa Joven. Esto da cuenta del carácter familiar que tenía el proyecto reforzado por las características que tiene la casa de los Hermanos de La Salle. Empezó a asistir regularmente a los ensayos cuando se trasladaron al Teatro del Perro. Al principio, asistía no tanto como escenógrafo o iluminador sino como parte de la producción y realizaba un registro en video. Realizó la iluminación de las dos obras de *Km29*.

1.2.8. Alfonso Barón (Ponchi)

Yo soy mendocino y trabajaba en una compañía que se llama “El árbol danza teatro”. Yo hacía poco tiempo que bailaba y fuimos con esa compañía a un festival en Rafaela. Allí, me encontré por primera vez con bailarines de la escena porteña de distintos grupos y me quedé tipo “¿Qué?”. Como mendocino

²²² “Laburar” significa trabajar en lunfardo porteño.

que recién empezaba dije “loco, quiero hacer eso”. Y me acuerdo que me acerqué a Juan [Onofri] y a Nicolas Poggi, que es uno de los creadores de “Poyo Rojo”. Yo no los conocía, de caradura. Y les dije “Loco, son unos bestias”. O sea, “quiero hacer eso”. Y me dijeron “Bueno, si querés hacer eso tenés que entrenar eso”. “Bueno, ¿y dónde se entrena?”. “Y, en Buenos Aires” (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019).

Alfonso se sumó a los cuatro meses, invitado por Juan Onofri quien lo había conocido en sus clases y ya habían realizado algunos trabajos juntos. Antes de ser bailarín era rugbier en la provincia de Mendoza, tanto Juan Onofri como él hacen hincapié en que esta experiencia le dio habilidades para el manejo de grupo. Su rol en la compañía era acompañar a los jóvenes de Casa Joven dentro de la escena.

Además de ser intérprete en *Km29* también participó de algunos eventos del *CAD* e incluso estuvo en la primera etapa de este grupo en Tecnópolis debido a que conoció a Andrea Servera, directora del *CAD*, a través de Juan Onofri. Estos vínculos entre uno y otro proyecto se repetirán también en el caso de Pablo Kun Castro. Barón dejó la compañía casi al final debido a que se mudó a París para trabajar con otro proyecto, *Un poyo rojo* de Hemes Gaido. La decisión se basó en las posibilidades económicas de vivir de la danza que le daba esa oportunidad. (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019)

1.2.9. Marina Sarmiento

...lo que empezó siendo una asistencia terminó siendo, para mí, una especie de codirección porque en realidad, digamos, en Km 29, los que coordinamos, los que dirigimos, los que sostuvimos el proyecto desde la cosa más pequeña desde coordinar un ensayo hasta hacer el espacio en Catán o estar involucrados con la vida de los pibes fuimos Matías Sendón, Juan Onofri y yo, entonces había un equipo directivo. (...) dentro de eso bueno, intentábamos tener diferentes roles para la vida pública, pero en realidad internamente hacíamos de todo, de todo, o sea, desde la coordinación de ensayos, la planificación de lo que iba a ser el ensayo hasta la gestión, la producción del vínculo institucional (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo de 2017).

Marina tenía el rol de asistente de dirección. Se sumó al grupo después de Alfonso Barón, aproximadamente en junio de 2010. Además de bailarina y coreógrafa, es asistente social. Al igual que Juan Onofri, su interés por este tipo de proyectos fue influenciado por las

experiencias de danza en las favelas de Brasil, especialmente *Lamaré* de Lia Rodrigues. Antes de *Km29*, había trabajado dando talleres en la Fundación Casa San Rafael en el barrio porteño de La Boca, proyecto que dejó porque encontraba una tensión entre el proceso que hacían los jóvenes que participaban de los talleres y el nivel artístico de las obras que realizaban. “Se generaba material increíble pero nunca terminaba de condensar en algo para ser mostrado” (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo 2017), explicó en la entrevista que le realicé.

Llegó a *Km29* debido a que un día se cruzó en el subte²²³ con Onofri y él la invitó a ver un ensayo. Quedó fascinada inmediatamente y decide sumarse al proyecto.

Marina colaboró en la creación de todas las obras de *Km29* y estuvo también en el proyecto “*Km29* Danza” donde participó en la creación de un horario de clases de danza para mujeres. Al poco tiempo del estreno de *Duramadre* tomó la decisión de irse porque no se encontraba cómoda con los roles del equipo.

1.2.10. Pablo Kun Castro

... al año salió *YouTube*, y yo ya estaba subiendo unos samblers míos (...) ahí me puse a conectar con unos chicos, y formamos un grupo que se llamó “Urban Conetion” y empecé a trabajar, con mi carrera artística, y en ese recorrido como en el 2009. Andrea Servera estaba con la primera edición de la Escena Emergente y quería un grupo de Parkour. Entramos con Urban que era el primer grupo de eso que había y que queríamos conformarnos como grupo y laburar de esto. Y ahí nos contactan, pero como no teníamos una estructura para hacer Parkour, y nosotros estábamos entre Parkour, Tricking y la acrobacia, entonces montamos en el escenario como un show de acro²²⁴ con unas cosas en la pared y yo aparecía en un momento haciendo una forma como de sable. Era como una improvisación bailada al ritmo de la música y bueno, se ve como que le gustó eso mucho [a Andrea Servera], entonces me propuso bailar con ella en la Casa de la Cultura y ahí empezamos a hacer ese cruce que culmina con el *CAD* (P.K. Castro, comunicación personal, 2 de noviembre de 2018)

²²³ “Subte” es el nombre que se le da al metro en Argentina.

²²⁴ Acrobacia.

Pablo Kun Castro es profesor de educación física y desde los seis años practica Kung-Fu. Antes de participar en *Km29*, fue parte del primer grupo del *CAD*. A *Km29* llegó por la invitación de Onofri quien lo había visto en una intervención de danza dirigida por Amara Ferrera y Fabiana Capriotti donde hacía *Parkur* con su grupo *Urban conection*.

Andrea me propuso ser asistente de dirección en *Bailas*. Y estuve ahí, como en dos caminos: seguía con Kilómetro o laboraba como asistente que me gustaba un montón, porque era depositar mucha confianza en alguien que recién es conocido. Y me terminé decidiendo por Kilómetro, porque me parecía algo mucho más interesante y estaba mucho más involucrado (*Ibíd*).

A partir del trabajo con *Km29*, pasa de un trabajo más físico a interesarse cada vez más por la danza. Estuvo hasta el final de la compañía y participó como profesor de los talleres de Casa Joven. Hoy en día da clases de danza y participa como intérprete en diferentes producciones escénicas.

1.2.11. Ramiro Cairo

Juan lo primero que me planteó fue que necesitaba un músico que hiciera la música para una experimentación que estaba haciendo, pero quería solamente batería. Entonces yo le dije que batería sola era medio aburrido. Una hora sola de batería para una obra de danza en vivo es un poco mucho (...) Entonces, le dije: “¿ningún músico puede estar?” Y me respondió que tenía presupuesto para tener solo un músico, pero quería que esté enfocado en el ritmo y yo tenía eso: yo tocaba con cacerolas, con una aspiradora. Tenía sonidos extraños, texturas extrañas en la forma en que yo enfocaba el ritmo y mezclaba todos esos sonidos. También tenía lo tradicional de una batería: el redoblante, el bombo, el *hi-hats*, pero después todo lo demás eran sonidos que yo había buscado. Y eso fue lo que él se imaginó, pero yo no lo veía factible realmente. Hacer una obra de una hora solamente con eso. Entonces, le dije mirá, con *Pirotecnia* usamos un teclado, el teclado toca solo (R. Cairo, comunicación personal, 15 de abril de 2020)

Ramiro Cairo, ya tenía experiencia improvisando en escena como percusionista con elementos no convencionales a partir de su trabajo con el grupo *Pirotecnia*, cuando Onofri lo contacta para trabajar con *Km29*. Respecto de sus comienzos con la compañía cuenta: “Me gusta hacer bailar con la batería (...) Lo primero que pasó fue que los chicos dijeron: ‘esto está buenísimo, quiero seguir bailando’” (R. Cairo, comunicación personal, 15 de

abril de 2020) Destaca también como fue importante en el proceso el disfrute de hacer algo juntos. Cairo fue el músico de la primera obra, *Los posibles*, luego emigró a Estados Unidos para seguir su carrera como baterista.

1.2.12. Amparo González Solá

Desde el día que llegué me puse a saltar y a transpirar a la par. Siempre estuve muy involucrada. Siempre desde el hacer, desde la práctica. Y en la complejidad de no negar en absoluto las diferencias, en el sentido de que era claro que yo vivía en una casa calentita con sábanas y buen desayuno, es decir, un bienestar asegurado y que la mayor parte de los chicos no, los que viven en condiciones muy diferentes a las mías. Sin negar tampoco que yo era mujer y que ellos eran hombres la mayoría. Sin negar que yo era más grande, profesionalizada de la danza. Sin negar todo eso, lo cierto es que se trabajaba en un lugar de horizontalidad muy grande y estábamos todos ahí probando y aprendiendo y no entendiendo (A. González Solá, comunicación personal, 10 de enero de 2019).

Conoció a Onofri en el Taller de Danza del teatro San Martín, pero él estaba un año más avanzado. Coincidieron en una obra y empezaron a investigar sobre el tejido facial y las afasias, indagación en la que se basa *Duramadre*, la segunda obra de *Km29*. Para esa obra, Amparo entró en el grupo como bailarina. Al mismo tiempo, daba las clases en Casa Joven con la asistencia de Lucas Yair Araujo, hasta que este último comenzó a dar clases sólo. Además, promovió en este espacio la formación de un grupo de danza de mujeres a través de un proyecto que se llamaba “Los cuerpos y las palabras”. Este consistía en un taller un día a la semana donde todas las mujeres dejaban sus actividades y realizaban el taller juntas. Durante la entrevista que le realicé, insiste en lo amical del vínculo entre todos los integrantes, la responsabilidad y la entrega.

1.2.13. Nicolás Varchausky

Para mí fue muy claro desde el primer ensayo que la dinámica no podía ser que yo voy a un ensayo compongo algo, te lo mando y a las dos semanas vuelvo a ver como quedó. Porque, precisamente, los veía a ellos que todo el tiempo iban buscando y buscando. No era que había una coreografía que ya existía y que la iban practicando y que la ensayaban, sino que el propio material

de la obra se iba generando durante los ensayos. Entonces para mí era claro eso y decidí sumarme a esa dinámica. Me parecía la única manera (N. Varchausky, comunicación personal, 23 de abril de 2020)

Nicolás Varchausky acababa de volver de hacer un doctorado en DXARTS (Center for the Digital Arts and Experimental Media, University of Washington) en Seattle, Estados Unidos, cuando se encontró con Matías Sendón. Matías le comenta que en *Km29* no tenían músico dado que Ramiro Cairo había emigrado a Estados Unidos. Fue justo cuando estaban empezando el proceso de creación de *Duramadre*. Al principio Varchausky dudó porque lo que él hacía como músico no se parecía al trabajo de Cairo. Sin embargo, cuando Onofri le comenta que para ensayar estaban usando un motor de aire comprimido como ambiente sonoro, Varchausky acepta, un poco por curiosidad, otro poco porque ese tipo de sonido se parecía más a lo que él realizaba: música electro-acústica con sintetizadores y micrófonos que van cambiando su sonido a partir de su movimiento. Es decir, que en su música había un fuerte componente de movimiento corporal.

3.3. Surgimiento de *KM29*

Al poco tiempo de comenzar los talleres en Casa Joven, Onofri decidió realizar dos ensayos por semana, uno en Gonzalez Catán y otro en Capital Federal, en el Teatro del Perro que co-dirigía. Al mismo tiempo, el director de TACEC, un espacio de experimentación en La Plata, le ofreció a Onofri la oportunidad de presentar una obra de danza allí y él decidió hacerla con los jóvenes de González Catán.

En relación a la creación y organización de la compañía, aparecen en las entrevistas tres cuestiones fundamentales relacionadas a la organización material.

1. La compañía decidió dividir el proceso en tres áreas: formación, creación y producción. En este caso, formación y producción no eran tomados como medios para la creación sino como partes fundamentales y condicionantes de un proceso creativo²²⁵. En primer lugar, la formación tenía dos aspectos. Por un lado, la de l_s jóvenes que integraban la compañía y por otra, la creación de un espacio en *Casa joven* donde más jóvenes pudieran aprender danza. En segundo lugar, la producción era el área que más trabajo y tiempo les demandaba ya que incluía múltiples tareas, como ser: conseguir el dinero para la

²²⁵ Esto es válido para toda obra artística. No obstante, hago énfasis en esto ya que en este caso adquieren una relevancia particular.

realización de las obras, el pago a los intérpretes y equipo de producción y, cuestiones particulares de este proyecto, por ejemplo, tramitar los Documento Nacional de Identidad (DNI) de los bailarines ya que algunos de ellos nunca habían tenido uno. Otro aspecto que formaba parte de la producción eran los traslados de Gonzalez Catán a Capital Federal o La Plata. Juan Onofri, en la entrevista que le realicé, describe el dispositivo que habían creado de la siguiente manera:

Para que llegaran al colectivo, yo tenía que despertar a cada uno de ellos a las 5:30 de la mañana para que desayunaran y se tomaran un colectivo hasta la línea 29 y después una combi hasta la capital. No tenían celular. No tenían la rutina de despertarse a una determinada hora, de poner el despertador o, incluso de acordarse de ponérselo. Se despertaban porque ladran los perros o el gallo, porque mi abuela no sé qué. Los chicos tenían que llegar a 9 de Julio e Irigoyen donde nos tomábamos el Plaza porque habíamos conseguido unos bonos de esa línea para viajar gratis. Fue un delirio conseguir eso y era difícil que nos lo respetaran cada vez que subíamos, porque éramos siete y había que mostrar los DNIs de los pibes y los pibes no los tenían. Entonces, si al colectivo le agarraba un pico de clase media, se fijaba atentamente que cada fotocopia coincidiera con la cara de los pibes. Subirse al colectivo era difícil. Muchas veces nos paraban además en la calle [la policía], y nos pedían los documentos de los pibes. Los documentos de 2 de ellos no los tuvimos hasta 2 años después porque las partidas de nacimiento estaban perdidas. Cada vez teníamos que mostrar un programa del Teatro Argentino de La Plata, o decir algún *chamuyo*²²⁶ para que no se llevaran detenido a los pibes. Cuando llegábamos al teatro eran las 11:30.” (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018)

Todas estas situaciones de la producción influían en que el grupo fuera percibido por sus miembros como una “familia”. Marina Sarmiento, afirma:

Me estaba metiendo en una familia, no me estaba metiendo en un proyecto, o sea, operamos como una familia, o sea, figura madre, padre, éramos un poco así, ¿no?, Eran muy chicos los pibes (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo de 2017)

²²⁶ “*Chamuyo*” en lunfardo porteño significa decir algo con el fin de convencer al otro sin solidez en los argumentos, pero logrando ser muy persuasivo.

En su entrevista también reflexiona sobre cómo formación, creación y producción se entrelazaban.

... había algo que estaba ahí latiendo en relación al movimiento, a la danza (...) creo que esa impronta inicial se sostuvo en el tiempo, ese interés por esos cuerpos y ese lugar de traducción entre la palabra dicha y lo que el cuerpo interpreta y cómo el cuerpo deviene en una imagen, en una forma y cómo eso genera un proceso de transformación que incluye cómo mirar, cómo generar un gesto, cómo entrar en un estado, cómo dialogar internamente en la escena. Pero después en el afuera [de esos momentos] estaban todas las cuestiones del orden de lo operativo: comer, tener la plata, el pasaje para volverse a Catán. Eran muchas cuestiones de lo operativo, muchas, infinitas. (*Ibíd*)

2. En segundo lugar, la compañía desarrolló un modo de organización material que llamaron “economía de la experimentación”. Este consistía en que el dinero que obtenían de las funciones y subsidios era organizado de tal manera que siempre se contemplara un fondo de dinero que permitía que los procesos se hicieran más largos, contemplando o errático y no lineal de la experimentación. Esto incluía no sólo detenciones, avances y retrocesos propios del proceso creativo sino también situaciones personales de l_s bailarín_s que a veces se imponían sobre el trabajo compositivo. Por ejemplo, dentro del ensayo debían incluir un momento de comer algo porque los jóvenes llegaban sin haber comido en todo el día²²⁷. El fondo de experimentación permitía que los procesos creativos se alargaran contando con el dinero suficiente si esto sucedía.

3. Otro aspecto material fue el manejo del tiempo de formación y de creación. Onofri decidió que el tiempo de formación debía superponerse al de la creación para “salir al escenario lo antes posible” (Decí Mu con Km 29: danza...:2013). La relación entre formación y creación era pensada:

²²⁷ Alfonso Barón en la entrevista que le realicé cuenta que, en uno de los primeros ensayos, uno de los jóvenes se dispersaba y frente al llamado de atención, respondió: “Loco, yo hasta el mediodía no como, entonces vos me hablas y yo no te escucho”. A partir de ese comentario empezaron a organizar que llegaran al ensayo habiendo comido algo. Otro problema que apareció fue el problema de los olores. Al hablar de esto con uno de los jóvenes, éste le respondió que no se podía bañar en invierno porque no tenía agua caliente. Relata Alfonso Barón: “Entonces listo, en ese lugar donde entrenábamos había una ducha y había agua caliente. Le dijimos que se tenía que venir quince minutos antes para bañarse y le trajimos un kit de limpieza para que se bañara (...) ellos lo entendieron porque no es lo mismo tener que levantar un cuerpo y poner la cara en el cuello y frotar, que la clase de informática donde entre ellos se bancaban el olor” (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019).

... como una situación de “aguas que se van cruzando” y obviamente, yo como coordinador y director empezar a empujar a eso, a darle seguridad a los pibes, a llevarlos a un terreno [diferente a] aprender unos pasos o una coreografía. Primero, porque no soy bueno para eso²²⁸, segundo, por los pibes, por el contexto en el que estábamos. Para mí era una pérdida de tiempo enseñar coreografía en términos de memorizar movimientos. En realidad, si se trabajaba más con el estado de los cuerpos y con una idea de investigación en el movimiento menos sujeta a la forma, pasaban cosas definitivamente más interesantes y en menos tiempo. Y el tiempo no era porque yo estuviera particularmente apurado, sino porque esos pibes que yo me encontré no son pibes (sino hablo en general) estos cinco pibes con los que yo trabajé, no disponían de un tiempo para un proceso [largo], había que estar muy en el presente. Yo no podía empezar una especie de meso ciclo de un año, de no se qué. Vamos semana a semana. (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018).

Estos tres procedimientos permitieron la profesionalización de la compañía, esto es, que todos cobraran un sueldo por su trabajo. Utilizo la palabra profesionalización porque considero que se acerca a los objetivos de la compañía ligados a crear artísticamente pero sin que fuera asistencialismo social. Cada uno de los integrantes cobraba según la cantidad de roles que realizaba. Es decir que todos los roles (dirección, producción, asistencia, iluminación, música, intérprete) valían lo mismo y se cobraba por rol realizado.

La profesionalización también significó para ellos no sólo la profesionalización como bailarines sino también aprender a valorarse como trabajadores en general. Marina Sarmiento reflexiona al respecto: “gracias al proyecto los pibes pudieron tener otros tipos de laburos²²⁹ y autovalorarse” (M. Sarmiento, comunicación personal, 13 de marzo de 2017)

²²⁸ En otro momento de la entrevista se expande sobre esto. Desde *Tualet* aparece en Onofri una investigación que busca apartarse de la composición como “una serie de formas que uno puede tomar y combinarlas como Lego” (J. Onofri, comunicación personal, 13 de marzo de 2018).

²²⁹ “Laburo”: del lunfardo, significa “trabajo”.

Por otro lado, la intención artística de estaba siempre en tensión debido a la “situación” en la que vivían los jóvenes. Relata Onofri:

Lo que sucedió y nos dimos cuenta puntualmente, sucedió durante este proceso del año pasado, de llevar a los chicos a Capital y luego, venir nosotros hasta acá. Nos dimos cuenta que como personas no tienen las mismas facilidades que nosotros para hacer lo que hacemos. O sea, nos enfrentamos a problemas y situaciones distintas y dispares. No tenían plata para viajar, para comer. Gente realmente pobre que no tenía recursos para moverse. Ahí tuvimos que generar los fondos de producción y salimos a conseguirlos para que los pibes puedan moverse. (Poner el cuerpo..., 2012)

Simultáneamente se consolidó en Casa joven un espacio de formación para otros jóvenes que continúa en la actualidad y se llama “Km29 Danza”. Fue fundamental la construcción de un espacio especial para las clases que fue posible a partir del aporte de tres partes: el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires dio un subsidio de materiales para el piso, los Hermanos de La Salle aportaron el cerramiento del galpón y Km 29, contribuyó con la mano de obra. Al comienzo se turnaban para dar clases Juan Onofri, Marina Sarmiento, Alfonso Barón, Kun Castro y Amparo Sola y luego l_s jóvenes que eran parte de la compañía comenzaron, primero, a colaborar como asistentes y luego, uno de ellos continuó como profesor.

1.4. La creación de *Los Posibles* (2011)

La primera presentación del grupo fue en el Festival de Danza en el Centro Cultural Recoleta a fines del 2010. Aquí no se puede hablar de una obra sino de un trabajo escénico para ese evento particular. Esta fue una primera prueba para el grupo ya que era la primera vez que se presentaban en un escenario. Para los bailarines de González Catán esta era su primera vez arriba de un escenario y la recuerdan como un momento de gran entusiasmo y júbilo. Esto inyectó de mucha energía a la compañía para seguir trabajando, ya que los jóvenes querían revivir esa experiencia.

En el contexto artístico local, la propuesta de Juan Onofri era novedosa: la decisión de mostrar en escena cuerpos atravesados por la violencia y la exclusión social. Estas corporalidades diferentes estaban presentes sobre todo en las prácticas de danzas urbanas en plazas o escenarios populares del conurbano bonaerense. En Capital Federal, Andrea

Servera, antes de crear el *CAD* en 2012, había realizado algunas obras donde aparecían algunos bailarines de *hip hop* pero todavía no lo hacía de una forma más sistemática.

La primera obra de *Km20, Los posibles*, fue estrenada el 4 de mayo de 2011. Fue creada a partir de una propuesta del director del TACEC en La Plata a Juan Onofri. Esta consistía, no sólo en presentar la obra, sino también realizar allí el proceso de experimentación. En cuanto a la propuesta de movimiento de *Los posibles*, Onofri afirma:

Logramos un lenguaje particular que tiene olorcito a danza callejera, *hip hop*, *breakdance*. Pero sólo eso, un aire. Porque yo no soy experto en ese tipo de danza y los chicos tampoco. Está porque es lo que se respira en las calles, pero lo más impactante es otra cosa. Es la intensidad escénica que manejan también cuando no bailan y se quedan parados mirando al público” (Prieto, 2011:28).

Tanto la corporalidad de los bailarines como sus preconcepciones acerca de lo que era bailar influyeron en este “lenguaje”. Por otro lado, Onofri en esta cita marca las estrategias utilizadas en la composición de *Los posibles*: en primer lugar, un trabajo corporal que consistía en generar estados y enseñar a los jóvenes las coordenadas básicas del movimiento: ritmo, niveles, tonos, etc; en segundo lugar, la construcción de la obra con aquello que iban produciendo en los ensayos y utilizando las habitualidades sedimentadas que traían esos cuerpos; en tercer lugar, decisiones escénicas que dieran lugar a la improvisación y donde no necesitaran memorizar toda la secuencia, ya que era posible preguntarse en voz baja en medio de la obra acerca de cómo seguía la secuencia de movimientos. Estas decisiones me permiten decir que la obra se basa en aquello que les queda cómodo a los bailarines. Esto era sobre todo una gran intensidad, un tono corporal elevado y mucha transpiración²³⁰.

Por otro lado, la iluminación que en esta obra funciona también como escenografía, y su música son fundamentales en la composición de la obra. Con respecto a la primera, es un diseño creado y derivado del mismo proceso. Está basada sobre todo en colocar las fuentes de luz en el escenario y así destacar la arquitectura de la sala. El concepto detrás de esta decisión era que la luz simulara el alumbrado público que es la luz que hay de noche en el conurbano bonaerense. El ambiente sonoro también rescataba algo de esa

²³⁰ Matías Gava en la crítica que realiza para *Segunda cuadernos de danza*, también remarca la importancia de la transpiración, afirma que en la obra aparece: “La danza como la principal generadora de emociones, la transpiración como un manifiesto frente a la danza conceptual.” (Gava, 2018: 119)

precariedad a través de una especie de batería hecha de diferentes elementos generadores de percusión que Cairo tocaba en escena.

1.5. El film realizado por Santiago Mitre (*Los posibles*, 2013)

En 2013 el director Santiago Mitre, ya reconocido en el medio por su película *El estudiante* (2011) que ganó varios premios, convocó a Juan Onofri para realizar un mediodocumental a partir de la obra *Los posibles*. Para ese momento, el grupo ya había realizado no sólo el ciclo de funciones en el TACEC, sino también en el Centro Cultural San Martín y algunas giras internacionales, es decir, ya tenían una mayor experiencia escénica. A nivel técnico, el proceso constó de once días de rodaje con jornadas de diez a doce horas. El rodaje fue un desafío para el equipo de trabajo ya que durante ese tiempo los jóvenes pasaron por diferentes situaciones anímicas que exigieron contención emocional.

En el film se mantuvo el equipo de la representación teatral, la mayor parte de la coreografía de la obra y el TACEC como escenario. Sin embargo, el cambio de medio transformó la obra ya que como en toda documentación de un arte escénico, a través de la cámara y el montaje, se selecciona qué mostrar, enfatizar, se jerarquiza y aparecen otros sentidos. El film permite planos cortos donde los cuerpos se pueden ver en detalle y puntos de vista diferentes a los del escenario a la italiana. La cámara además se sitúa en algunos momentos dentro del escenario mirando hacia el público y recorre otros espacios del TACEC. Por todas estas transformaciones, considero que el film es una obra diferente de *Los posibles* en su versión escénica. La obra incluye un prólogo y un epílogo que la introducen y la cierran. En una entrevista que dieron Juan Onofri y Santiago Mitre a Alejandro Cruz del Diario *La Nación* (Cruz, 2012) apenas comenzaban con el proyecto, el cineasta afirmaba que estos dos fragmentos funcionan como metatextos que dan cuenta de las condiciones de producción de la filmación de una obra de danza. El prólogo muestra los bailarines de Gonzalez Catán en el conurbano. El ambiente sonoro da cuenta del ambiente despoblado. En el epílogo, aparece la voz del director dando directivas y los bailarines haciendo comentarios entre sí acerca de lo que acaban de bailar. Mientras que en el prólogo la referencia al conurbano bonaerense es a través de la imagen, en el epílogo lo es a través de la palabra ya que los jóvenes bromean acerca de los medios de transporte para llegar al teatro. Uno dice: “Está 13 pesos la combi” refiriéndose al transporte que

se tomaban para ir de Gonzalez Catán a Capital Federal. Lo que podría ser considerado externo a la obra es traído dentro de ella dando cuenta de las condiciones materiales de la producción.

Otra característica del film con respecto a la obra escénica es que esta última sobrevive el paso del tiempo, debido a que el film permanece y es reproducible²³¹. Por otro lado, quien decide hacer esta película y que figura como director junto a Juan Onofri, era un director que no venía del campo de la danza y eso determinó que la obra no fuera promocionada y difundida como videodanza. Esto permitió un acercamiento al trabajo de *KM29* a un público que no necesariamente ve o es cercano a la danza. En ese sentido, la obra posibilita salir de la endogamia de la danza que Onofri buscaba evitar y que en su primera obra lo logra desde la propuesta de trabajar con bailarines no profesionales y con recorridos poco convencionales, pero no en relación a l_s receptor_s de la obra: el público de *Los posibles* en el TACEC y en el Centro Cultural Recoleta pertenecía, en su gran mayoría, los sectores que ya tenían incorporado como hábito ir al teatro.

1.6. Segunda obra escénica: *Duramadre* (2014)

En 2014 se estrena una nueva obra: *Duramadre*. La mayor parte del equipo se mantiene con excepción de que cambia el músico, Nicolás Varchausky, se incorpora una mujer, Amparo González Sola y uno de los bailarines de Casa joven, Alejandro Alvarenga decide dejar el grupo por sus obligaciones como padre y la necesidad de tener otros trabajos. Desde el mismo título se puede ver un cambio de dirección en el proyecto. “Duramadre” es el nombre de una membrana que protege el sistema nervioso y está relacionada con las búsquedas y experimentación de Onofri junto a Andrea Manso Hoffman, kinesióloga, fisiatra e investigadora de la danza. De manera conjunta indagaron -y continúan haciéndolo- en el concepto de “tensegridad” a partir del cual el cuerpo es percibido como una red de cadenas miofasciales²³². El trabajo que realizaron partía de la vibración intensa durante tiempos prolongados que permitía otra percepción del cuerpo propio donde este oscila entre la tensión y distensión manteniendo un estado abierto y permeable a lo que sucede alrededor del cuerpo. En *Los posibles* Onofri ya había empezado a utilizar elementos de esta indagación para generar sensaciones en los bailarines, pero *Duramadre*

²³¹ Un film es reproducible y, sin embargo, no se puede afirmar que sea siempre el mismo porque las condiciones de recepción sobre este, transforman sus sentidos.

²³² Incluso Hoffman figura en la ficha técnica de la obra como “kinesiología y asesoramiento”.

se basó casi exclusivamente en este modo de abordar la corporalidad.

Las referencias a las danzas urbanas en lo referido a la danza misma sólo se mantienen en algunas secuencias acrobáticas. A su vez, estas estrategias de movimiento se sedimentaban en cuerpos atravesados por diferentes situaciones biográficas. Esto producía que se percibiera, al mismo tiempo, igualdades y diferencias entre los intérpretes.

Con respecto a la recepción de la obra, el grupo ya tenía un lugar consolidado en la escena porteña debido a *Los posibles*. En la crítica que escribe Alejandro Cruz, quien nuevamente reseña para *La Nación*, es un buen ejemplo de los discursos que rodearon al estreno. Entre ellos llama la atención el de Agustín Mendilaharsu quien escribe:

"Los circuitos de legitimación artística nos aburren ensalzando obras que confunden opinión con reflexión, retórica con lucidez, ocurrencia con genio, autorreferencia con compromiso, mezquindad con sobriedad, tibieza con sutileza, impericia con innovación, chantada con sofisticación, canchereada²³³ con elegancia, medianía con democracia. Proyectos como KM29 ayudan a que el arte recupere sus formas más legítimas y poderosas de operar sobre la realidad" (Cruz, 2014).

En ella se ve como la consideración de la pieza como obra de arte aparece en algunos discursos más justificado por la recuperación de un discurso acerca del valor político del arte como herramienta de transformación social que por su valor estético.

1.7. Fin de la compañía

Duramadre fue la última obra de la compañía. Onofri continuó trabajando con algun_s de l_s bailarín_s de *KM29* pero en proyectos más pequeños de solos o dúos. En el 2016, realizaron las últimas presentaciones de *Duramadre* en el Galpón de Guevara. En esta ocasión, la última presentación prevista fue anulada por motivos personales. En las entrevistas que realicé, al hablar del fin de la compañía, los bailarines de *Km29* cuentan que debían comenzar un nuevo proyecto para el cual no había subsidio y que comenzaron a faltar a los ensayos. Onofri explica el fin como un devenir de procesosa vitales. Los jóvenes crecieron, él creció, y, por ende, no tienen la energía o las ganas de participar en

²³³ "Cancherear" del lunfardo "alardear".

un proyecto que demanda la cantidad de energía de producción que *Km29* requiere. En el caso de Marina Sarmiento, ella decidió abandonar el grupo un poco antes, pero por una cuestión diferente ya que consideraba que su lugar dentro no estaba siendo reconocido²³⁴. Alfonso Barón también había abandonado la compañía poco antes del fin debido a que emigró a Francia para trabajar con la obra *Un poyo rojo*, dirigida por Hermes Gaido.

La compañía terminó, pero algunos de l_s integrantes siguieron trabajando con Onofri, Lucas Yair Araujo y Jonathan Da Rosa, y siguen teniendo proyectos escénicos juntos.

También, en el caso de Lucas Yair Araujo sigue ligado con el proyecto como profesor del taller en Casa joven. Con respecto a este devenir del proyecto, incluyo a continuación una descripción de la experiencia que tuve cuando en una visita en agosto de 2018. Creo que la misma puede sumar a que el lector se forme una visión de *Km29* como proyecto en relación a Casa joven.

1.8. Descripción²³⁵ de visita a Casa Joven

Para aquell_s que nunca hicimos el camino, l_s inexpert_s, el viaje desde Capital Federal a González Catán dura tres horas, en las cuales se cruza Morón y San Justo y se cambia varias veces de colectivo. A medida que me alejo de la capital, las indicaciones de la aplicación de mapas del celular cada vez son más imprecisas. El último *bondi*²³⁶ me deja al costado de la Panamericana. Entro por una calle de tierra. En el camino había llovido y ahora sale el sol. Camino esquivando charcos. A los costados hay alguna que otra casita entre el descampado. Desde su entrada, *Casa Joven* es verde. Cruzando el portón aparece un jardín inmenso. En el medio hay una casa. El atraveso para llegar a la zona de talleres y por la pared de vidrio de la sala de danza ya se ven los cuerpos en movimiento: es la clase que da Lucas todos los viernes. Los cuerpos se encuentran distendidos por el sudor. Son las cuatro de la tarde de un día de invierno y el sol entra oblicuo por el vidrio con la

²³⁴ Sin embargo, no se puede olvidar la coyuntura social y económica que permite que un proyecto como este sea reconocido artísticamente. En el 2010/2011 la Argentina estaba en un momento de políticas públicas culturales, aunque el grupo no era partidario de un gobierno. Eso influyó en que, aunque a veces incluso con tintes paternalistas, sean aceptados unos chicos de González Catán con poca experiencia escénica en un escenario de danza. En 2015, cuando el grupo se separa, la situación había cambiado, el macrismo estaba en el aire y con él los discursos que criticaban los derechos adquiridos y nuevos accesos a consumos de las clases populares.

²³⁵ En este caso no realizo una descripción fenomenológica, sino que la descripción es cercana a la etnográfica utilizada por las ciencias humanas, en especial, la antropología.

²³⁶ “Bondi” significa en lunfardo “colectivo” o “bus”.

intensidad previa al atardecer. Adentro de la sala de danza hace calor. Ocupando el centro, Lucas, con su gorra floreada, muestra cómo hacer unas flexiones de brazos. Alrededor solo uno de l_s alumn_s mira en quietud, para el resto, observar es moverse. Se ríen, se tocan la ropa, se acomodan.

Uno de l_s chic_s no mira lo que Lucas hace. Se levanta la remera, mira hacia el jardín, pero sus ojos no están concentrados en mirar sino en recuperarse de un esfuerzo físico realizado. La recuperación es una acción, no hay quietud. Marcando una diagonal a él, otro chico mira de pie, recto, inmóvil, las mano en la boca. La cabeza sigue la línea de los ojos y se arquea hacia delante. Su cuerpo está cerrado, es puro ojos que miran.

Una de las chicas está en un estado intermedio: mira y, al mismo tiempo, se mueve. Sus ojos hacia Lucas. Esto la hace girar. Camina para mirar mejor, pero para hacerlo baja su centro de gravedad, abandona la vertical. Sus piernas acompañan la mirada, se involucran. Las manos están sobre las piernas ya dispuestas a la acción que se viene. Está dentro y afuera de sí.



Figura 4 Fotografía tomada en Casa Joven

Cuando la clase termina, ordenan el espacio y vamos todos a tomar la merienda: té con pan con mermelada. Compartimos el momento con los otros profes del lugar. Cada uno

tiene tareas a hacer cada día. L_s chic_s hacen chistes. Se muestran pasos de *hip hop* y cómo hacer una u otra pirueta. En los arcos de fútbol, me intentan enseñar el truco de poner el cuerpo paralelo al piso, sosteniéndose con los brazos de uno de los postes. Por supuesto no lo logro, y lamento no haber preparado algo, alguna destreza que pudiera interesarles. Siento la necesidad de ser parte de ese intercambio de saberes.

Llega la hora de salir de *Casa Joven* y el regreso es más simple. Lucas y dos de l_s chic_s me acompañan hasta una parada de colectivo en el centro de González Catán. Caminamos más de media hora. A paso tranquilo, sin apuro. Pienso que ni en vacaciones camino tan sin dirección. Esperamos el colectivo. Los despido y me subo. Es un bus “rápido” así que ahora vuelvo a mi casa en menos tiempo. Cuando bajo en Capital Federal siento la aceleración del tiempo. Al bailar, para que se perciba un movimiento como rápido debo contraponerlo a otro lento. Llego a mi casa, agotada.

Combinado Argentino de Danza (CAD)

3.4.2.1. Surgimiento

En 2011, Andrea Servera, fue invitada a hacer una intervención con danza en un desfile de moda cuyo tema era “la patria” en el primer MICA (Mercado de Industrias Creativas). Para esto decidió convocar a bailarines de danza contemporánea²³⁷, *b-boys* y bailarines de folclore y utilizar *rap* y *cumbia* como acompañamiento musical. En ese momento Servera desde ya hacía unos años que trabajaba en sus obras con la fusión de bailarines de danza contemporánea con *b-boys* o *b-girls* que había descubierto en la *Fundación Crear Vale la Pena*²³⁸, en las calles o en canales de *YouTube*. También en el 2001, había creado dos piezas “Planicie banderita” e “Interior americano”, donde además de danza contemporánea y *hip hop*, había incluido también folclore²³⁹ y *cumbia*. Es decir que la

²³⁷ Cuando utilizo el término “danza contemporánea” en relación a los bailarines me refiero a un recorrido y formación institucionalizada por escuelas de danza con ese nombre, como, por ejemplo, así es nombrada en el Taller del Teatro San Martín en C.A.B.A.

²³⁸ Sobre esta experiencia dice: “En Crear vale la pena, conocí *hiphoperos* locales, los primeros que llegaron a mi vida y nunca más los solté. Ya no sé cómo hacer cosas si no es con gente muy variada y real.” (“Combinado Argentino de Danza...”, 2018)

²³⁹ La relación de Servera con el folclore e había bailado folclore en su infancia. Por otro lado, en relación a los otros estilos que tiene CAD, el folclore está en su vida desde chica, es con lo que empezó a bailar.

experiencia de MICA se inscribe dentro de una investigación sobre la fusión de estos diferentes estilos de danza.

Por otro lado, la propuesta de Servera en principio no fue aceptada. Los organizadores no querían que se incluyera el hip hop, ya que lo consideraban demasiado norteamericano y no comprendían el vínculo con el tema de la presentación, la patria. Andrea Servera no estaba de acuerdo con ese punto de vista: había visto que en cada pequeño pueblo, en todo el país, había niños y adolescentes bailando *hip hop* en las calles. Finalmente, los organizadores aceptaron. Esta primera toma de posición de Servera muestra una de las características de la compañía: estar atenta a lo que se baila en las plazas y las calles de los barrios tanto de la Capital Federal, el Conurbano Bonaerense como las otras provincias de la Argentina. En esa discusión se contraponen dos conceptos de patria, basados en dos diferentes percepciones de la Argentina. La de l_s organizador_s, donde los elementos constituidos como la patria son el folclore y la danza contemporánea como culta, y el que busca verificar qué es lo que hoy significa patria, qué se está danzando hoy, así sea productos como el *hip hop* que en ese momento era considerado baja cultura, o la cumbia, que aún hoy sigue siendo considerada de ese modo.

Andrea Servera relata la situación de la siguiente manera:

Discutí mucho, me peleé mucho y logré que el hip hop estuviera porque me parecía ridículo que no esté cuando en cualquier pueblo o barrio al que vas levantas una baldosa y salen pibes que bailan hip hop. Cómo no va a ser parte de la Argentina. Pero bueno, lo entendieron, lo vieron, les encantó... hicimos esa primera experiencia con algunos de los chicos que todavía hoy son del CAD, estaban en ese elenco. Folcloristas fueron unos que yo invité, que saqué de YouTube, que conseguí y ahí enseguida... (A. Servera, comunicación personal, marzo 2018)

Esta resistencia por parte de l_s organizador_s pone al descubierto que, aunque en el CAD hay una coexistencia de la danza contemporánea, el *hip hop*, el folclore y la cumbia, en el espacio social no todas tienen el mismo lugar y la misma aceptación.

Después de esa primera experiencia, el CAD fue invitado a presentarse en Tecnópolis, que era espacio cultural público, muy masivo, que se había inaugurado unos meses antes. En él, armaron una arena en el “Galpón Joven” donde los bailarines de CAD improvisaban y el público bailaba con ellos. Cuando comenzaron todavía no había una

conformación grupal, sino que la invitación había sido a Servera para que reuniera un conjunto de bailarines. Alfonso Barón describe que en esta primera experiencia cada uno de los bailarines hacía lo que sabía y no había todavía una unión entre los diferentes estilos de danza. Sin embargo, en el encuentro periódico en este espacio, el grupo fue consolidándose y encontrando su estilo propio donde se destacaba la convivencia de bailarines formados en diferentes estilos y con diferentes recorridos pero que generaban una fusión en la escena. También los bailarines fueron compartiendo entre ellos los conocimientos de danza previos que traían.

Al principio, los miembros del grupo cambiaron mucho pero luego se consolidó. Algunos de ellos se mantuvieron durante toda la historia de la compañía como Mariela Puyol. Otros, como Pablo Kun Castro y Alfonso Barón, bailarines de Km29, estuvieron al principio y luego dejaron el proyecto. También aparecieron otros dos elementos en ese proceso de consolidación. Por un lado, la producción de piezas audiovisuales y, por otro, la colaboración con DJs, como por ejemplo Villa Diamante y Pato Smink, y Beatboxers, incluso uno de los bailarines, Milo Moya, participa en el grupo tanto como bailarín como beatboxer.

Las presentaciones en Tecnópolis fueron desde el 15 de julio al 28 de noviembre de 2011 y en 2013, de julio a noviembre. En ambas ocasiones se presentaban todos los días. Esto generaba un espacio fijo de experimentación y de afianzamiento de los lazos grupales. También había allí una mezcla de mundos y superposición de actividades y obligaciones de cada uno de esos mundos: las competencias de hip hop y de folklore, el dar clases de danza, estar en otras obras o en otros proyectos. Sin embargo, poco a poco el CAD va ganando cada vez más espacio en la vida de los bailarines.

Por otro lado, un aspecto que posibilitó el compromiso de los bailarines del CAD fueron las decisiones entorno a las condiciones materiales de producción. El CAD se definía también como un “espacio laboral” (Rubín, 2014) como dice Servera. Es así que sus bailarines cobraban un sueldo y la compañía tenía la cantidad de bailarines que podía pagar. Servera afirma al respecto: “Tratamos de impulsar este pensamiento de la danza como trabajo. Eso está muy presente desde que empezamos con el CAD. Vendemos fechas y trabajamos de bailar (...)”, asegura Andrea.” (Rubín, 2014). Para poder llevar a

cabo esto, fue muy importante la presencia de Alejandro Mazzei como productor y de Facebook como plataforma por donde se organizan los ensayos y las fechas.

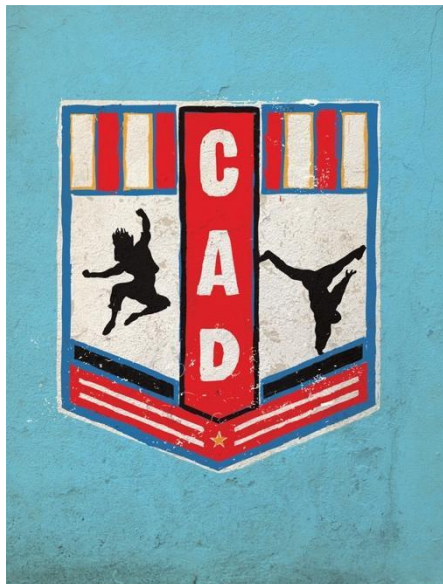


Imagen 1 El logo de la compañía. La imagen se asemeja a una bandera de club de barrio.

3.5.2.2. Biografías

Entre l_s bailarín_s del CAD encontramos situaciones biográficas muy diferentes. Estas diferencias están presentes en dos aspectos de las mismas: en las procedencias sociales y en las formaciones en danza. En cuanto al primer aspecto, l_s bailarín_s provienen tanto de sectores medios de la sociedad como de lo más humildes. Est_s crecieron en ambientes disímiles entre sí ya que mientras que algun_s lo hicieron en barrios de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, otros lo hicieron en el conurbano bonaerense en barrios de sectores bajos o en villas miserias, como ser la villa de la CABA. En cuanto al segundo aspecto: los recorridos con respecto a la danza, una parte de l_s bailarín_s vienen de trayectorias de educación formal en danza como ser el caso de Mariela Puyol o Jimena Pérez Salerno; otr_s, vienen del folklore como Jorge Salas, Cautivo y; una gran parte viene la práctica de danzas urbanas en las calles y plazas, como por ejemplo Bruno Klewzyc, Chiza. Entre estos último también hay diferencias, ya que algun_s de estos últimos además formaron parte de Fundación Crear Vale la Pena y allí se encontraron con Andrea Servera. Esto da un espectro de situaciones bastante amplio con las cuales cada bailarín_ llega al grupo en el que, a su vez, corporizan una situación común.

Esta situación común es sobre la que hace hincapié Servera en la entrevista que le realicé. Allí afirma que lo importante para ella es construir de manera conjunta entre todas estas trayectorias diferentes:

hay una búsqueda como de trama social o de tejido social que es en la que yo creo porque (...) la vida te tiende a llevar hacia burbujas, ¿no?, la sociedad que tiende a llevar hacia... la clase media con la clase media, los pobres con los pobres, ¿no?, como... pobres que les gusta la cumbia con pobres que les gusta la cumbia... (...) tenés miles de burbujas alrededor. A mí me interesa o me gusta tener otra trama o intentar tener otra vivencia. (...) me parece que me interesa más charlar con un pibe que proviene de otra realidad y ver qué podemos construir juntos... (A. Servera, comunicación personal, marzo 2018)

También en el CAD intentaban realizar formaciones con diferentes profesores de danza contemporánea, contact improvisation, composición, para que los intérpretes adquirieran aquello que faltaba a su formación de base. En el CAD pareciera que se da una unión de todo a partir de la acción de bailar. Lo más importante para Servera no es tanto la formación o la técnica específica sino la potencia de los movimientos, lo que puede transmitir un intérprete, su fuerza.

Al mismo tiempo, debido a las diferentes situaciones biográficas de las que provienen l_s bailarín_s, ser parte del CAD tiene diferentes sentidos para l_s integrantes. Por ejemplo, Milo Moya cuenta en la entrevista que le realicé que en la villa de la CABA donde él nació y creció, la trayectoria esperada era “juntarse” es decir, formar una pareja y tener hijos bastante jóvenes. Cuenta también que él tenía una novia que también bailaba pero que a los 18 años quería tener hij_s. En cambio, él decidió que quería dedicarse a bailar y al *beatboxing*.

También es recurrente que l_s bailarín_s tengan otra práctica artística además de bailar. Por ejemplo, Agustín Franzoni, combina la danza con la fotografía y el video. De hecho, muchas de las últimas fotos y videos de CAD son realizadas por él.

En otras trayectorias como la de Jimena Pérez Salerno, el CAD fue un momento de una carrera que luego incluyó una maestría en España (Master en Práctica Escénica y Cultura Visual (MPECV) de ARTEA impartido por la Universidad Castilla La Mancha y el Museo Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España [2018-2019]). y el trabajo en

Europa con diferentes coreógrafos. Es decir, un momento de experimentación dentro de un recorrido más formal, que, a su vez, lo transforma y lo enriquece.

Con respecto a l_s bailarín_s de folklore, entrevisté al Cautivo. Él comenzó a tomar clases en Burzaco, Provincia de Buenos Aires. Al principio le daba vergüenza que los ballets de folklore estuvieran compuestos por hombres y mujeres. También en paralelo al CAD tenía sus proyectos propios: dirigía a su propio grupo de danza e imaginaba su futuro más como director que como bailarín.

Para otr_s bailarín_s como Chiza, Bruno Klewzyc, más allá de que el CAD tenía como premisa la profesionalización de sus miembros y que pudieran cobrar un salario de la danza, él considera que un_ bailarín_ baila porque disfruta y que el dinero debe proceder de otro lado:

– El bailarín, normalmente le gusta bailar, se dedica a eso, pero el dinero viene de afuera otro lado.

– ¿Vos qué otros trabajos tienes?

– Yo soy muy busca vida, veo una oportunidad, veo las oportunidades antes de que sucedan las oportunidades. De decir bueno, ahora se viene el mundial, va a subir todo. Entonces digo: bueno, vamos a aprovechar, vamos hacer la movida ahora, vamos a aprovechar, comprar cosas, comprar cosas afuera, en dólares porque va a subir. (B. Klewzyc, comunicación personal, abril 2018)

Chiza empezó a bailar cuando estaba en una escuela Waldorf-Steiner y le enseñaban eurritmia²⁴⁰. Luego le empezó a gustar primero el *hip hop* por las letras en inglés y cuando empezó a ver a los b-boys a los 16 años, empezó a querer bailar. Al principio no le salía fácilmente, pero a través de la práctica de la capoeira fue encontrándose con el *break* y luego su formación más fuerte fue en el festival de *Hip-Hop* de Curitiba donde tomó clases con diferentes profesores.

Por otro lado, otra variedad que presenta el CAD es en relación a los cuerpos biológicos. Hay bailarín_s más alt_s, más baj_s, más flac_s, más blanc_s, más oscur_s. Sin embargo,

²⁴⁰ La eurritmia es una práctica de movimiento creada por Rudolf Steiner en 1912 como parte de la antroposofía.

tod_s son jóvenes. Aunque crecieron en el tiempo que estuvieron en el *CAD*, la compañía terminó cuando aún seguían siendo jóvenes. En la entrevista que le realicé a Servera, antes de la disolución, ella se preguntaba cómo sería cuando l_s bailarín_s fueran más viejos. El Cautivo también decía la entrevista que no sabía cuánto tiempo le “dará el cuerpo” para bailar. Aunque la compañía busca mostrar diferentes corporalidades danzantes y diferentes formas posibles de acercarse a la danza, la idea de la edad en la que se puede bailar permanece. Esto también apareció de dos maneras diferentes en dos entrevistas de *Km29*. Por un lado, el Pola se encontraba preocupado por no poder seguir bailando. Por otro lado, Alfonso Barón que contaba que hoy en día, en la obra *Un poyo rojo* que realiza hace muchos años, ya no siente que pueda hacer lo mismo que antes y que por eso han cambiado algunas partes de la coreografía. Sin embargo, él aclara que aquello que perdió en velocidad y fuerza del movimiento, lo ganó en expresividad a lo largo de los años.

3.6.2.3. Las producciones del *CAD*

Se pueden agrupar las producciones artísticas del *CAD* en cuatro grupos diferentes: las intervenciones, las obras, las producciones audiovisuales y las actividades pedagógicas. Estos cuatro pilares de trabajo se encuentran también en las giras que realizaba la compañía. Estas eran realizadas periódicamente por las diferentes provincias de la Argentina²⁴¹. También hacían giras internacionales, en año viajaron a Sudáfrica (2014) donde realizaron una residencia junto a la compañía *The Forgotten Angle Theatre Collaborative*, y bailaron en Johannesburgo y Soweto²⁴². En 2015, lo hicieron a Estados Unidos, seleccionados por el programa Southern Exposure de la Mic Atlantic Foundation. Allí, la compañía dictó clases en universidades y escuelas de arte y realizaron funciones en teatros de Miami, Nueva York y Seattle.

²⁴¹ Entre estas giras donde se destacan algunas como ser la realizada en el marco del programa “Verano de emociones” del Ministerio de Cultura de la Nación o la llevada a cabo por diferentes municipios de la Provincia de Buenos Aires en el marco del programa “Acercarte” del Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires.

²⁴² Un video de esta experiencia se encuentra disponible en *YouTube* mediante el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=IgpfnEnAs3M&t=23s>

2.3.1. Las intervenciones

La mayor parte de las producciones del *CAD* son intervenciones. Diferencio intervención y obra considerando esta última como una estructura más fija y donde hay una idea de un desarrollo a lo largo del tiempo. Esto es, hay una secuencia elegida y que se sigue durante la función. En las intervenciones, bailan entre el público, muchas veces en espacios no convencionales como ser escuelas o patios de Centros Culturales. En estas ocasiones lo más importante para la compañía es lograr una conexión con el público por sobre tener o no las condiciones ideales para la presentación en relación al piso, la música y demás elementos.

Alfonso Barón afirma:

...desde el comienzo el *CAD* tuvo una idea pedagógica de acercarnos completamente hacia las masas y hacia los jóvenes, en donde invitábamos con las propuestas escénicas y las cosas que hacíamos, era invitar todo el tiempo invitar al público a bailar, a hacer como pasitos, a acercarnos como de una manera muy humana, bajarnos del escenario en altura. Nosotros siempre nos bajábamos y lo que hacíamos era como muy cerca de los otros. Andrea me parece que desde el primer momento tuvo muy en claro que ella quería llegar a meter la danza como culturalmente. (A. Barón, comunicación personal, 11 de octubre de 2019)

Andrea Servera hace especial hincapié en este aspecto de acercarse al público que tiene el *CAD*. En la entrevista que le realicé, afirma: “Donde quiera que vayamos, inmediatamente la gente se lleva bien. De inmediato hay niños que quieren bailar con *CAD*. Este es un gran valor que tenemos y enfatizo”. Para ella, para lograr esto es importante “soltar la espectacularidad” que hay en las danzas (A. Servera, comunicación personal, marzo 2018).

Andrea Servera también marca que esta relación con los espectadores hace que muchas veces sean considerados como "populares". Ella no reniega de este calificativo, pero advierte que esa etiqueta podía encasillarlos. De hecho, el calificativo de popular muchas veces es ligado a la idea de simple entretenimiento. En el caso del *CAD*, se puede utilizar “popular”²⁴³ en dos sentidos. Por un lado, considerando al campo de recepción, popular

²⁴³ Servera contrapone en la entrevista que le hice lo popular a lo intelectual y respecto de la tendencia a la intelectualización en la danza afirma: “El Papo o el verbo en la danza va en contra, como que a veces hay

aparece como sinónimo de masivo. En este sentido, el *CAD* es un grupo accesible a tod_s. Por esto quiero decir que no requiere de conocimientos específicos de danza o haber adquirido la habitualidad de ver danza para poder disfrutar del espectáculo. Esto no solamente se da por la cercanía física de l_s bailarín_s sino que también tiene que ver con la temporalidad de las intervenciones, donde hay estímulos constantes que no permiten el aletargamiento del público, con la música que utilizan que son ritmos masivos, con cuerpos que entran en escena como si estuvieran fuera de ella y con las muestras virtuosas como ser los giros sobre la cabeza que producen la sorpresa y admiración necesaria para mantener la atención del público. En cuanto a esto último, Andrea Servera explicaba que cada bailarín tenía algo que sabe hacer muy bien y les pedía que repitieran eso en cada show (A. Servera comunicación personal, marzo 2018). Por otro lado, aunque mezcladas con danza contemporánea, muchos de los estilos de danza de sus performances son populares: el folklore, el *breakdance*, la cumbia. En uno y otro caso, la discusión sobre la popularidad de la compañía la ha puesto en el lugar de ser cuestionada acerca de su valor artístico: ¿producen obras o producen mero entretenimiento? Dejo la respuesta abierta en este trabajo, ya que requeriría de un desarrollo más extenso que en parte realicé en el artículo “Showing the sweat. Analysis of the play *Saliva y ritmo of the Combinado Argentino de Danza*” (Cohen, 2018) donde abordé el concepto de “popular” a partir de la obra *Saliva y ritmo*.

El *CAD* estuvo siempre ligado a los eventos organizados por el gobierno tanto de la Ciudad y Provincia de Buenos Aires como el Gobierno de la Nación. La primera intervención del *CAD* fue la de Tecnópolis en el año 2011 que dio origen a la formación. En el 2013, repitieron la experiencia. El mismo año, formaron parte del Festival Emergente, organizado por el Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires. En 2013, fueron parte de la Feria del Libro, organizada por el Ministerio de Cultura de la Nación de 2016²⁴⁴. Participaron también de las Bienales de arte joven de 2015 y 2017. En 2015, cerraron el evento en el Abasto (“El festival de la bienal..., 2015) y en 2017, estuvieron en la apertura, donde hicieron una caravana de 40 bailarín_s y 20 músicos desde Av. Libertador y Pueyrredón hasta el Centro Cultural Recoleta para marcar

demasiada filosofía y demasiada palabra y y cuando se pone el cuerpo no hay nada, ahí yo me atajo, como que, para mí, la palabra, llega, o sea, la palabra en cuanto a la teoría de...” (A. Servera, comunicación

²⁴⁴ Un video de esta experiencia se encuentra disponible en YouTube mediante el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=rtWUPmpoYGw>

el comienzo (Arsoblog, 2017). En 2018, participaron de Pequeño Gran Festival en el Centro Cultural Konex. Este se proponía como un espacio para que compartan “grandes y chicos” (<https://www.cckonex.org/anteriores/pequeno-gran-festival-sexta-edicion/>).

Además, realizaban intervenciones periódicas en geriátricos²⁴⁵, institutos de menores de la Ciudad y Provincia de Buenos Aires.

2.3.2. Las obras

Las obras se componen por fragmentos de solos y dúos y partes colectivas.

El *Combinado* tiene una dinámica de trabajo y un repertorio flexibles que permite un trabajo ecléctico, focalizando en grupos y en las disponibilidades, habilidades y conocimientos de cada uno de los bailarines: “Hay células de movimiento que se trabajan en grupos pequeños y quedan reservadas para esos bailarines. En la obra *Tu casa, ritual de deseo primitivo*, que hicimos en el San Martín [en el ciclo “Rituales de Pasaje”, que se lleva a cabo cada año en el hall del teatro], por ejemplo, uno de los bailarines llegó de viaje poco tiempo antes y pudo participar igual. **Tenemos esa cintura**. Entrenando la improvisación se adquieren herramientas técnicas para abrir la escucha y se empieza a armar un código común”. (Rubín, 2014)

En la entrevista que le realicé, Andrea Servera también hace hincapié en que como estrategia compositiva intenta que las obras estén abiertas.

...cuando tenemos que ir a hacer una obra a un Festival ponele, tengo que ver cómo armo la obra porque las obras están todas desarmadas, son todas construcciones, aparte a mí me gusta mucho que estén abiertas porque también hacemos una cosa balanceada, al que le toca un viaje no le toca a otro... (A. Servera, comunicación personal, marzo 2018)

También están abiertas a las propuestas de los intérpretes.

Algunas de las obras que realizaron fueron

- *Tushh* (20120) en el Centro Cultural Kónex.

²⁴⁵ Un video de una de estas experiencias se encuentra disponible en YouTube mediante el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=I4nF-btkIUM_2012

- *Tu casa (ritual de deseo primitivo)* (2013) en el Hall del Centro Cultural General San Martín. Formó parte del programa Rituales de pasaje que se realizó en este teatro. La música fue de DJ Villa Diamante. La propuesta de la escenografía era armar una especie de villa en el escenario. En cuanto a la escenografía, se imaginaban muchas pequeñas casitas pero no contaban con los recursos para poder realizarla. Entonces, junto con la escenógrafa, hicieron un taller donde el equipo del CAD sumados a familiares y amigos hicieron sus casas usando materiales reciclados de publicidad. El escenógrafo Romeo Fasce reflexiona sobre la obra:

Entonces: el espacio se arma como “entorno”. No como una escenografía propiamente dicha. Cada participante del taller de construcción (bailarines, equipo técnico, artístico, allegados, familia, amigos) es dueño de su casa. De una parte del decorado. Es un trabajo colectivo. Cada unidad arma un todo junto a las otras.

El espacio está hecho por los que lo usan. No hay una idea previa del final, de la necesidad, del armado. Hay riesgo, hay vértigo (...) Pero no puede ser una constante del laburo nuestro. Limitaciones presupuestarias. Espacios que terminan pareciéndose, los teatros del off: casas o galpones reciclados pintados de negro. Piso de fenólico o cemento alisado. Mismos materiales en todos lados. Los directores tienen ideas e imágenes fuertes que tienen que resignar. Muchas veces el lugar del escenógrafo de una obra es el del que se encuentra con la resignación: no hay dinero, no hay lugar, no hay tiempo. Tres imponderables a los que no podemos renunciar...

No puede ser que una y otra vez haya poco. TU CASA es una experiencia de abundancia. Esto está asociado, y de esto no tengo dudas, a la experiencia de lo que es una casa. En el plano de lo inconsciente y de lo pretendidamente real, una casa “se tiene”. Una casa para ser una casa... “tiene”: paredes, techo, piso, objetos. Una casa es. Parece poco pero es mucho. Es un tema ontológico. Tuvimos mucho material, muchos realizadores, bastante tiempo, espacios enormes donde pensar (espacio mental), donde construir (taller de Willy) y donde montar (hall del teatro). (Fasce, 2018: 106)

Luego, incluso gente del público trajo casas para ayudar con la escenografía.

- *Bomba ninja* (2013) en el Centro Cultural Matienzo. Esta obra es tiene más la estructura de las instalaciones. Sobre esta obra, Andrea Servera afirma:

“Bomba ninja es la búsqueda de un nuevo proyecto, y es pasar el domingo juntos en un proceso abierto al público, son funciones para tal vez encontrar, fallar, inventar o imaginar... Lo que sí es seguro es un espacio para bailar y divertirse. Cada función es un viaje sobre la música que generan Villa Diamante, Patricio Smink y Milo Moya, un proceso para no ir a ninguna parte y a todas a la vez, para seguir bailando hasta quedar exhaustos. Poner el cuerpo, accionar, mover, mezclándonos, desde la singularidad de cada uno, mirando al otro y permitiendo su influencia. Es tan simple como hacer lo que mas nos gusta y compartirlo.” (Quecano, 2017)

- *Cielo Stravinsky* (2013- 2016- 2017) En el 2013 y 2016 presentaron la obra en el Cetc del Teatro Colón y en 2017, en Centro Cultural Kónex
- *Gurisito Cósmico* (2014) en Tecnópolis
- *Grandes éxitos* (2015) en Tecnópolis.
- *Recreo* (2016) en la Usina del Arte.
- Show central de inauguración de MICA (2015). En 2015 vuleven a inaugurar el MICA con el tema de la patria²⁴⁶. Los músicos son DJ Villa Diamante, Santiago Vazquez y Sebastián Schon y Milo Moya haciendo *beatboxing*. Al año siguiente, recuperan muchos de los elementos de esta obra para una presentación en las charlas TEDx La Plata.
- *Ruta 40* (2016/2017) En su página web, Andrea Servera describe esta obra de la siguiente manera:

²⁴⁶ Un video de una de esta obra se encuentra disponible en YouTube mediante el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WhrGwo95Sjw> Allí se puede ver como comienzan dos bailarinas de danza contemporánea que llevan unos vestidos estampados con el mapa político de la Argentina. Luego, se suceden partes de folklore, *hip hop* y cumbia siguiendo una secuencia de canciones populares argentinas. Por populares en este caso quiero decir, canciones que en cada década de la historia de nuestro país fueron escuchadas masivamente y representativas de los gustos musicales. Incluso incluyen en el ambiente sonoro una parte de una publicidad y discursos políticos.

Obra en constante desarrollo fruto del intercambio de lenguaje y la creación de territorios poéticos mestizos e impuros. La ruta 40 es un camino que atraviesa la argentina. Es como una herida o como un tajo. Me pregunto que somos o que aparentamos? La cultura popular es la inspiración de este trabajo. La obra un refugio que construimos en medio del desierto solo con música, cuerpos y el viento que arrasa. ¿Cómo se baila hoy a la Argentina? [sic] (Andrea Servera Website)

- Saliva y ritmo (2017) La primera presentación de *Saliva y ritmo* fue para un MICA pero luego la trabajaron como obra para presentar en el Teatro 25 de Mayo, ubicado en Villa Urquiza, CABA. Esta obra fue una colaboración con el poeta Mariano Blatt. Esta fue su segunda colaboración con la pieza de baile. Lo había hecho en *Todo piola* en 2015, dirigido por Gustavo Tarrío, donde los bailarines recitaron el poema del mismo nombre mientras se movían, pero en esa ocasión no estaba en la escena²⁴⁷. En cuanto a las características de su obra, sus poemas reflejan la vida del barrio y los problemas de la juventud. Hablan sobre pasar el rato, beber cerveza, fumar marihuana, patinar, el amor y la homosexualidad. También utiliza referencias recurrentes a referencias geográficas de la Capital Federal y el Conurbano Bonaerense como ser nombres de calles o estaciones de tren. Su poesía juega con el uso diario del lenguaje. Entre sus procedimientos, los más regulares son la repetición y la enumeración²⁴⁸. Desde 2005, escribe *Mi juventud unida*, una antología de poemas que tiene la intención de "seguir escribiendo toda su vida" (Halfon, 2015). También usa internet para transmitir sus poemas en videos de YouTube, el más famoso es "Papelitos de locura"²⁴⁹.

La obra se realizaba en la terraza del teatro. Mientras el público llegaba podía comprar choripanes y hamburguesas que estaban siendo cocinadas en la parrilla

²⁴⁷ Un fragmento de esta obra se puede ver en <https://www.youtube.com/watch?v=B6t-xJk2S9U>

²⁴⁸ Un ejemplo del uso de referencias espaciales es "Fin de semana en el Tigre" (<https://www.youtube.com/watch?v=8dRD7Qjr2-w>) y de repetición y enumeración "Ahora" (<https://www.youtube.com/watch?v=k4aKMdjhNIQ>)

²⁴⁹ Retomando la distinción entre "alta" y "baja" cultura que realiza Andreas Huyssen En su libro *After the Great Divide* (1986), Andreas Huyssen explica cómo la aparición de un defensor de la alta cultura se separa de la baja cultura fue un proceso de modernidad. Al mismo tiempo, su tesis es que ahora aparece un nuevo paradigma, el posmodernismo, con una relación diferente entre lo alto y lo bajo. Blatt como Servera habita este lugar entre lo que en términos de Andreas Huyssen se llama lo alto y lo bajo. Él usa este lenguaje diario, habla sobre cosas relacionadas con la cultura "baja" como cosas callejeras, drogas, bebida, homosexualidad, no en un sentido gay, sino cómo los viven jóvenes de clase media y baja. Por otro lado, sus procedimientos muestran su educación. Estudió Literatura en la Universidad de Buenos Aires.

por algunos de los bailarines. Los bailarines deambulaban por el espacio, comían, hacían chistes. En una parte de la terraza había sillas dispuestas en filas y un espacio delimitado como escenario. Una vez que el público estaba sentado, Mariano Blatt comenzaba a leer uno de sus poemas. Algunos bailarines entraban en el espacio delimitado, mientras otros quedan atrás mirando. Esta estructura de *jam* se mantenía durante toda la obra, en la que algunos bailarines caminaban, rodaban por el suelo, hacían contorsiones con sus cuerpos y pasos de *hip hop*. Algunos poemas eran recitados por los bailarines. Los movimientos eran repetitivos como el texto. A veces, el movimiento y las palabras iban en el mismo sentido, por ejemplo, cuando se decía "el tiempo corre para atrás, el tiempo también es mi amigo", algunos de los movimientos de los bailarines eran pasos hacia atrás. En algunos de los poemas usaban algunos leitmotivs, como, por ejemplo, un brazo y una mano estirados, que se repiten de vez en cuando. Esto también funcionaban como un refuerzo de los procedimientos que usaba el poeta.

Cada presentación tenía también un poeta invitado que recitaba su obra. *Saliva y ritmo* termina con el poema de Blatt "Diego Bonnefoi"²⁵⁰ que era recitado por todos los bailarines mientras se ponen de pie en quietud. "Que no haya más en este mundo, cosas imposibles" (Que no hay más en este mundo, cosas imposibles)

2.3.3. Producciones audiovisuales

Desde el comienzo la producción del *CAD* estuvo siempre de materiales audiovisuales realizados por diferentes realizadores. Entre ellos se destacan los filmados a partir de las presentaciones en MICA y que tienen como tema la patria²⁵¹.

²⁵⁰ Diego Bonnefoi fue asesinado por la policía, un acto que llamamos "gatillo fácil". En este caso, la policía actuó en función de la apariencia de un cuerpo. Los cuerpos populares (piel morena, cabello negro, etc.) gestos populares (caminatas lucrativas), incluso la ropa popular (chaqueta con capucha, gorra) son causas de la primera persecución y, en muchos casos, desencadenante feliz. La audiencia, la mayoría de nosotros cuerpos blancos, nunca perseguidos, se pone la piel de gallina mientras este poema fue recitado por todos estos cuerpos "populares". Sentimos escalofríos con todas las contradicciones de sentirlos, sabiendo ese sentimiento que reproduce el estereotipo de la policía, sabiendo que eso no es políticamente correcto. El poema termina con la frase: "Que haya solo cosas de la realidad" (que solo eran cosas reales). De hecho, lo que es real es que los cuerpos son cuerpos, ni más ni menos.

²⁵¹ Un ejemplo de estos videos se puede ver por *Vimeo*: <https://vimeo.com/111204129> Allí al ritmo de la "Chacarera del engaño", interpretada por el grupo Tremor de folklore electrónico, se pueden ver bailar a bailarín_s de contemporáneo, de hip hop y de folklore vestidos con ponchos.

Otro grupo de video está formado por los que realizaron en relación al movimiento *Ni una menos*. En estos se muestran coreografías acompañadas por canciones representativas del movimiento con letras donde se refiere a la lucha de las mujeres por hacer valer sus derechos.

2.3.4. Las actividades pedagógicas

El *CAD* siempre realizó actividades pedagógicas a través de talleres y seminarios. Cada gira siempre incluía esta parte pedagógica²⁵². Al principio Andrea Servera cuenta que l_s bailarín_s no se sentían capacitados para enseñar. Much_s de ell_s habían aprendido a bailar sin haber tomado nunca una clase, entonces se preguntaban cómo podían entonces ahora dar ell_s una. Andrea Servera contaba esta experiencia de la siguiente manera en la entrevista que le realicé:

cuando viajamos a... cada vez que vamos a dar un seminario no es que voy yo y doy clases sino que las damos entre todos, a muchas voces, nos vamos repartiendo la clase fluidamente y va hablando todo el mundo y todos va proponiendo. Porque hay una idea de no entrar en jerarquías entre el docente y el alumno sino como algo más mezclado y más flexible, eso nos...eso, a mí sobre todo, me interesa, me gusta mucho...

Además de que este formato de clases hizo la experiencia más accesible a l_s bailarín_s, también influyó que en el mismo *CAD* ell_s fueron tomando clases. También, algun_s como Milo Moya, habían tenido algunas clases de pedagogía del movimiento.

Bueno yo tuve la suerte de que cuando fui a Puertas al Arte tuve pedagogía del movimiento con Mónica Lozano. Que justamente me hablaba de eso, de cómo... me enseñaban a enseñar. Eran clases gratis y yo veía que era una herramienta que me podía ayudar en el futuro y empecé a estudiar con ella. Y Bueno, era entender tu cuerpo. Preguntarte a vos mismo cómo podés explicar esto lo bastante simple como para que otra persona lo entienda (...) Cómo poder ser simple, sí, creo que esa es la palabra, de cómo ser simple.

²⁵² Algunos de los programas en los que participaron fueron “Casas del Bicentenario” del Ministerio de Cultura de la Nación, en el año 2016, dando talleres por las provincias de Santiago del Esperero, Entre Ríos, Chaco, Mendoza y San Juan; Gira por municipios de la Provincia de Buenos Aires en el marco del programa “Acercarte”, Ministerio de Gestión Cultural de la Provincia de Buenos Aires

(...) De no rebuscarla tanto, de no buscar palabras de más, de no marear al otro sino hacerlo lo más simple posible. Ya pensándolo es más fácil. Entonces eso me ayudó un montón (M. Moya, comunicación personal, 30 de julio de 2018).

El había dado clases de *hip hop* en Fundación Vale la Pena y allí también mantenía esta falta de estructura que mencionaba Servera:

... lo que más me gustó a mí era el que se conocieran el que intercambiaran. Yo era el referente, pero no era el quien decía que era lo que se hacía, para nada. A mí me interesaba que sea un espacio. No ser el profesor y que todos me sigan a mí y que yo tenía la verdad. (...) Y después empecé a abrir el campo y empecé a invitar djs. Y entonces tocaba el Dj tocaban música y por otro lado estaban los *beatbox* por allá, y hacían *popping* por otro lado. Y las pibas iban a tomar mate y ya se armaba una... el lunes estaba buenísimo. O sea, los lunes todos estábamos ahí y era tipo pibes grafiteros. Empezó a armarse una movida re copada (M. Moya, comunicación personal, 30 de julio de 2018).

También dieron los talleres “Una danza posible” en el Centro Cultural Matienzo. Allí, en noviembre de 2013, realizaron el Encuentro Federal de Danza. Durante este evento, organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación y que contó con la participación de Fabiana Capriotti, Martín Piliponsky, Elia Mrak y Andrea Fernández como docentes, se encontraron bailarín_s de todas partes del país²⁵³.

Con el mismo sentido se hicieron varios encuentros en Tecnópolis donde viajaban bailarín_s de todas las provincias para bailar juntos. En Tecnópolis también funcionaba el Semillero del CAD, un espacio de aprendizaje para niños y adolescentes.

En 2016, dictaron varios talleres en los institutos de menores de la Ciudad de Buenos Aires y en las villas 31, 21 24, en Ciudad Oculta y en Lugano. Y en los últimos años de la compañía participaban del programa Recreo. Este consistía en ir a las escuelas a hacer funciones y luego interactuar con los niños durante los recreos.

²⁵³ Se puede ver un video de esta experiencia en You Tube mediante el siguiente enlace: https://www.youtube.com/watch?v=4LW92TYR_ik

3.7.2.4. Fin de la compañía

El 23 de abril de 2019, un texto en la página del fin de la compañía fue anunciado con un texto en Facebook.

The screenshot shows a Facebook post from the page 'Combinado Argentino de Danza'. The post is dated '14 février 2019'. The text of the post reads: 'Desde que nacimos en el 2011 en adelante nunca dejamos de crear y hacer del arte una herramienta de transformacion e inclusion , sembrando semillas de esperanza para quienes defienden el arte y la cultura . En este presente que nos toca el CAD ya cumplio su etapa y quienes formamos parte de el nos despedimos y decimos adios a una hermosa familia , compañia de danza independiente , pero sobretodo seres humanos que convivian y aprendian juntos. Nos abrimos para dejar que nueva... **Afficher la suite**'. Below the text are three photographs: the top one shows a group of dancers in black and grey clothing; the middle one shows a larger group of people, some holding a banner with 'CAD' and a logo; the bottom one shows a group of people in a more casual setting. The post has 139 reactions and 70 comments. The left sidebar shows 'Transparence de la Page' with information about the page's creation date (3 février 2012) and 'Pages connexes' listing Eduardo Levy Yeyati, CEM, and Ricky Pashkus.

Wizard, a quien entrevisté luego del fin de la compañía hace hincapié más que en el final en lo que el CAD representó para l_s niñ_s y jóvenes que fueron su público:

Sí, y también como mostrarle a los pibes y las pibas de que eso que estaban haciendo no estaba mal. (...) lo más importante también creo que lo que mostraba el CAD era eso: mostrar que tu herramienta artística tiene un valor. Que la cultura es trabajo también. Entonces eso también es, más allá de la fusión y del lenguaje, es mostrar de que no es una hippeada lo que estamos haciendo. Sino como que es una herramienta de trabajo u oficio, que a lo mejor te puede generar más transformación e inserción dentro de la sociedad, que los cinco años de secundario (Wizard, comunicación personal, 8 de mayo 2020)

3.8.2.5. Descripción

Ahondando en el aspecto pedagógico del CAD y la relación con el público, haré una descripción de una de sus performances dentro del programa *Recreo*, realizada en base a la observación participante realizada en la escuela N° 3 D.E. 5to Bernardo de Irigoyen, el 21 de agosto de 2018.

Antes de ir, me contacté con Malena Dujovney, quien a veces baila en el CAD y otras, está en la producción. La escuela primaria queda en la Boca. Es temprano. El sol de la mañana del invierno que termina da de lleno en la puerta. Entro al patio. Los niños están en sus aulas. En el fondo ya se encuentra una mesa con el equipo del DJ. De a poco empiezan a llegar l_s bailarín_s, relajad_s, con sus mochilas al hombro. Se saludan, se dan la mano, se preguntan cómo están. Mariela Puyol les propone empezar a estirar. Cada un_ va haciendo lo que necesita. Los movimientos son sobre todo tónicos. Hacen abdominales, estocadas, lagartijas. También empiezan a saltar y se estiran. Paran, se siguen saludando con algun_ que bailarín_ que recién llega y siguen. Mientras, el DJ prueba el sonido. Atrás de su mesa, está la cocina de la escuela, entran y salen de ella. A veces toman agua o comen algo allí. A los 20 minutos de mi llegada, la directora les avisa que ya está por ser el recreo.



Figura 1 Fotografía tomada en Escuela N° 3 D.E. 5to Bernardo de Irigoyen

L_s niñ_s salen de sus aulas hablando entre ellos, gritando, y se acomodan formando un medio círculo alrededor de la mesa donde está el DJ. Hay unas gradas donde algunos de los cursos se sientan y otros están de pie o sentados en el piso de cerámica. El espacio para bailar que tiene la compañía no es muy grande, pero el show empieza. L_s bailarín_s salen solos o en duos o en grupo. En cuanto a lo sonoro se encadenan temas de *hip hop*, *rap*, electrónica y folklore. L_s estudiantes miran fascinad_s: aplauden, gritan, se mueven. Los momentos que más respuesta generan son cuando Wizard hace un giro con la cabeza y un zapateo del Cautivo, en el que en un momento se le sale la colita que sospenía su largo cabello y este queda suelto. Cuando las mujeres del grupo hacen una secuencia de pasos más ligados a la danza contemporánea, el público se tranquiliza un poco y se quedan observando concentrados. En un momento, tod_s l_s integrant_s hacen una coreografía tod_s junt_s. A pesar de que repiten los movimeintos cada uno les da una tonalidad propia. Hacia el final, Milo Moya comienza a hacer *beatboxing*. También comienza a hablar como MC e invita a l_s chic_s a bailar. De a dos, tres o cuatro por vez, se sitúan en el escenario. Toda la escuela sigue con el clima festivo y aplauden a cada grupo que se presenta. Luego, Moya invita a quienes sepan hacer *beatboxing*. Dos niños de 10 u 11 años levantan la mano y toman el micrófono. El espectáculo termina con todos bailando y con el toque de timbre que indica que el recreo ha terminado.

Poco a poco, l_s alumn_s regresan a sus aulas, el DJ comienza a desarmar sus equipos, l_s bailarín_s toman sus mochilas.

Anexo 2: Las danzas urbanas

1. De los barrios pobres de Nueva York al conurbano bonaerense

Las danzas urbanas surgieron junto con la cultura *hip hop* en los barrios de población negra y latina, especialmente puertorriqueña, de Nueva York. Con esto me refiero principalmente a Bronx, Harlem, Brooklyn y Queens. A finales de los años 60's aparecieron la música *funk*²⁵⁴ y disco que eran bailadas en fiestas. Las formas de bailarlas cambiaron cuando los Disk Jockeys (DJ's) comenzaron a "quebrar (*break*)" los ritmos de los discos a través del juego con los discos de vinilo. Algunos jóvenes comenzaron a combinar los pasos que se ejecutaban de pie con secuencias de movimiento en el piso, girando sobre el apoyo de las manos. Estos bailarines comenzaron a llamarse a sí mismos "bboys" y las bailarinas "bgirls" -aunque al principio no había casi mujeres, y la danza, *breaking*. En las calles de Nueva York, el *hip hop* se practicaba sobre cartones, en rondas donde todos, a su turno, bailaban y donde el acto de mirar era un acto activo de atención a los pasos de los otros para intentar aprenderlos y poder reproducirlos.

Durante los años 80's estas prácticas se consolidaron y apareció el *rap*²⁵⁵. En cuanto a las formas de exhibición de esta primera época, como cuenta Crazy Legs, uno de los bailarines de Rock Steady Crew, una de las primeras *crews* o bandas de hip-hop, "lo más importante eran las batallas (it was all about the battle)" (Brücker, 2014: 3'). Estas surgieron como una alternativa a los enfrentamientos armados entre pandillas que había en el barrio, impulsadas sobre todo por dos grupos: los *Demonios del Bronx* y *The Afrika Bambaataa Crew* (Amaya Urquijo y Caicedo, 2000:68). Las batallas son encuentros que se realizan periódicamente donde las bandas o pandillas de *bboys* muestran sus pasos y por medio de los aplausos del público y/o de un jurado se decide qué grupo es el mejor. Durante esos primeros años, los bailarines se preparaban durante toda la semana para estos encuentros, donde el objetivo era encontrar o, mejor dicho, inventar, un movimiento

²⁵⁴ El *funk* es un género musical que surgió en Nueva York en los años 60 y mezcla géneros musicales que provienen del *soul* afroamericano como ser el *soul jazz* y el R&B (*Rhythm and Blues*) y tiene como característica "un *beat* muy sincopado ("a strong syncopated beat)" ((History of Funk Music, 2016). El músico Prince, uno de los músicos más conocidos de este género, afirma lo siguiente: "Si podés describirlo, no es *funky*. (*If you can describe it, it ain't funky*)", refiriéndose al bailar que produce la música y que no deja lugar a la reflexión. Otro músico muy importante en el desarrollo de este género fue James Brown.

²⁵⁵ El *rap* es un género musical compuesto por poesías recitadas a un ritmo asincopado y repetitivo. Las letras usan un lenguaje coloquial o vulgar y tratan sobre la realidad social y política de la vida en los barrios más pobres de las ciudades.

mejor que el de la pandilla contraria. La diferencia entre un mejor o peor movimiento estaba dado por la sorpresa que producía, la energía del bailarín y la dificultad acrobática de las ejecuciones. Muchas veces se usaba como recurso retomar algo del movimiento que había hecho otro pero agregándole algo o parodiándolo.

También surgieron como parte de esta cultura urbana el *popping*, el *tricking* y el *parkour*. El *popping* es tipo de danza en el que se produce un movimiento en el que se llega a una forma que se sostiene en quietud por unos instantes hasta que se cambia a una nueva forma. Es decir, se produce un movimiento entrecortado. Para realizarlo, antes de llegar a los momentos de quietud que requieren una contracción muscular, el bailarín realiza un pequeño acento y rebote. También se la llama danza de robot.

El *parkour* es una práctica que busca modos de desplazarse a través del espacio urbano usando los objetos que se encuentran en él, como ser barandas, escaleras o postes de luz. En ella, el uso espacio urbano es fundamental. En ocasiones, involucra peligro físico como, por ejemplo, la “hazaña” de saltar entre edificios.

En el caso del *tricking*: su nombre viene de “*trick*” que significa truco. Los *tricks* son como saltos y piruetas y sus movimientos se derivan de las artes marciales, la *capoeira* y el *breaking*.

Luego de este comienzo en Nueva York, las danzas urbanas se expandieron de Nueva York al resto de Estados Unidos y del mundo de dos maneras. La primera, a través de la presencia física, esto es, de bailarines que viajaron a Estados Unidos, conocieron estas danzas y luego regresaron a sus países de origen. La segunda, y más importante, a partir de la aparición de ellas en películas y medios de comunicación, principalmente las cadenas de videos musicales como *MTV* o *Much Music*, que surgieron en 1981 y 1994 respectivamente. Entre las películas más relevantes se encuentran *Wild Style* (1982) y *Flash Dance* (1983) (Shapiro, 2012: 172). En 2005, la creación de *YouTube*, plataforma de videos web *on demand*, aceleró este proceso de difusión debido a que los usuarios ahora pueden elegir qué video desea ver y cuántas veces desean repetirlo. Esto resultó fundamental ya que les permitió a los bailarines copiar los pasos de un videoclip más rápidamente sin tener que esperar a que éste sea transmitido por las cadenas de televisión²⁵⁶.

²⁵⁶ Roberta Shapiro describe la historia de la *danse hip hop* a través del concepto de artificación. Este designa “... el proceso de transformación del no-arte en arte, que resulta de un trabajo complejo que genera un cambio en la definición y el status de las personas, los objetos y las actividades. No incluye solamente los cambios simbólicos (la nueva calificación de las acciones, el ennoblecimiento de sus actividades, el

En Argentina, un antecedente que propició la aparición de las danzas urbanas fue el fenómeno Michael Jackson en los años 80's. Los jóvenes intentaban imitar los pasos que el artista realizaba en sus videoclips. En 1984, a partir del estreno de la película *Breakin'* (DeBevoise, Zito y Silberg) muchos jóvenes conocieron la danza *hip hop* y empezaron a interiorizarse por lo que pasaba en Estados Unidos. En los barrios del conurbano, los jóvenes empezaron a practicar estas danzas en principio en las plazas y parques y, hacia fines de los 90's, también en espacios más institucionales como la Fundación Crear Vale la Pena²⁵⁷. Esta situación se reprodujo en las diferentes las otras provincias de nuestro país. Estos jóvenes no sólo “consumieron” la cultura *hip hop* a través de los medios de comunicación, sino que copiaron las danzas, las transformaron, crearon sus propios *raps*. Es decir, no sólo se sintieron identificados con el movimiento americano, sino que, más aún, se sintieron parte.

crecimiento de practicante, el desplazamiento de fronteras), la artificación se basa sobre todo en fundamentos concretos: la modificación del contenido y de la forma de la actividad, transformación de las cualidades físicas de las personas, la reconstrucción de sus cosas, la importación de objetos nuevos, la reorganización de dispositivos institucionales, la creación de instituciones. (...*le processus de transformation de non-art en art, résultant d'un travail complexe qui engendre un changement de définition et de statut des personnes, des objets et des activités. Loin de recouvrir seulement des changements symboliques (requalification des actions, ennoblissement des activités, gradissement des personnes, déplacements de frontières), l'artificiation repose avant tout sur des fondements concrets : modification du contenu et de la forme de l'activité, transformation des qualités physiques des personnes, reconstruction des choses, importation d'objets nouveaux, réagencement de dispositif organisationnels, création d'institutions*)” (Shapiro, 2012: 20). Sobre todo, en Francia, la danza *hip hop* es producida para la escena. Esto cambia las condiciones de producción de las obras: las bandas se convirtieron en compañías que cuentan con subsidios estatales para su desarrollo, la escena les demanda la realización de coreografías y la improvisación pasa a ubicar otro lugar, el objetivo de la práctica ya no es ganarle a otro en virtuosismo sino generar una obra. También la danza *hip hop* se incluye dentro de obras que originariamente eran de *ballet* o danza contemporánea. Un ejemplo de esto es la opera-ballet *Les Indes Galantes* de Jean-Philippe Rameau coreografiada por Clément Cogitore junto a Bintou Dembélé y sus bailarines de *Krump*. Sin embargo, esto no significó que la desaparición de la práctica callejera, sino que, por el contrario, esta continúa creciendo. Otro lugar híbrido de la danza *hip hop* es entre arte y deporte. Un ejemplo de esto es su futura inclusión como deporte olímpico invitado en las Olimpiadas Paris 2024.

²⁵⁷ Fundación Crear Vale la Pena es un Centro Cultural ubicado entre los barrios La Cava, San Cayetano, Sauce y Las Torres en el partido de San Isidro, Buenos Aires, donde imparten talleres de arte, entre ellos de danza. Fue fundado por Inés Sanguinetti y Juan Bautista Peña. También tiene una compañía de danza que realiza presentaciones con giras nacionales e internacionales. Consideré la posibilidad de incluir esta compañía en la tesis, pero preferí mantener la acotación del objeto para una mayor profundidad. Sobre el proyecto Inés Sanguinetti dice: “...esto no es solamente trabajar a favor de la equidad y la justicia, un valor totalmente devaluado en la Argentina. No se trata de dar, colaborar de una forma asimétrica con el que menos tiene, porque entonces resulta que no sólo has acumulado como clase social todo el poder y la riqueza, sino que encima te adjudicás el poder de ser bueno. Lo que queremos es conocer esa realidad y reivindicar una vida infinitamente mejor para todas las personas que viven en la pobreza. Se trata de mostrar aquello que está dentro de las personas que viven en estos barrios y que se vincula con nosotros en un encuentro humano recíproco” (Szperling, 2001).

2. Las danzas urbanas en Ciudad Autónoma de Buenos Aires (C.A.B.A.) y el Conurbano Bonaerense

En cuanto al estado del arte sobre las investigaciones acerca de la cultura *hip hop* en el medio local, encuentro, por un lado, una sola investigación académica que se ocupa de este asunto y que no lo hace desde el campo de la danza sino de la comunicación²⁵⁸ y, por otro, investigaciones informales, videos, documentales realizados por los mismos protagonistas.

En primer lugar, la tesis de licenciatura realizada entre 2004 y 2006 por Milka Mingardi Minetti y Carolina Roxana Román para la carrera de Ciencias de la comunicación de la Universidad de La Plata, analiza la práctica de *hip hop* como cultura juvenil en cuanto a la comunicación y la formación de identidad. Su recorte geográfico es La Plata pero para poder analizar esta ciudad toman también algunos eventos de C.A.B.A. y el Conurbano Bonaerense. Aunque su enfoque y recorte espacial difiere del de esta investigación, este estudio sistematiza algunos eventos de la historia de la cultura *hip hop* en C.A.B.A., el Conurbano Bonaerense y La Plata que es donde se centra específicamente la investigación.

En segundo lugar, se encuentran materiales audiovisuales documentales acerca de la cultura *hip hop* en los cuales sobre todo se aborda la historia del *rap* y, en menor medida, la del *grafiti* y el *breaking*. El primero de ellos fue *El juego* (La Turma: 1999), documental dirigido por Ariel Winogrand y producido por Juan Martín Data que recopila material de archivo con entrevistas. En 2016, aparece *Respuesta hip hop*, una serie documental de 23 episodios producidos por *Un3TV*. En cada episodio, Mustafa Yoda realiza una entrevista a diferentes personalidades relacionadas con esta cultura. Por otro lado, hay una serie de materiales realizados para *YouTube* por los mismos participantes. Entre ellos destaco *Documental rap argentino* (2018) de Facundo Bello (Faka, 2018) y *Hip hop argentino* de Martín Parkman, ambos realizados a través de la recopilación de trabajo de archivo.

²⁵⁸ Otros estudios donde este tema es tratado indirectamente son: en primer lugar, un estudio de Martín Biaggini (2020) sobre el *rap* en Argentina; en segundo lugar, una investigación sobre los inmigrantes paraguayos y bolivianos realizada por Natalia Gavazzo (2016) desde la antropología, donde la cultura *hip hop* sobre todo en cuanto a la práctica del *rap* y del *breaking* aparecen en las generaciones de hijos de los inmigrantes de estos países; por último, las danzas urbanas fueron muy usadas en contextos de educación no formal con poblaciones desfavorecidas. Algunos talleristas escriben sobre estas experiencias, como ser el caso de Casita de los Pibes en La Plata, Provincia de Buenos Aires (Burga, M., Maiori, M., Chirico, H., & Suárez, 2017).

En cuanto a la historia del hip hop en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense, Milka Mingardi Minetti y Carolina Roxana Román distinguen tres momentos dentro de su evolución: los 80's, 90's y los 2000.

En los 80's, la cultura *hip hop* llegó al país través de las películas y los videoclips. Convivieron en esta década la práctica privada de mirar la televisión en las casas y otra práctica pública de mostrar aquellos pasos que se aprendieron. A los participantes de esta etapa se los llama la *old school*. Dentro del *rap* o *MC* los principales artistas eran: Los adolfos rap, Frost, Mike Dee, Hollywood, Money y Jazzy Mel. Este último bailaba *hip hop* en sus videos y esto contribuyó a la difusión de esta danza.

En los 90's con la popularización de las videocaseteras, las películas y videoclips eran grabados y reproducidos. Esto cambió la relación con la posibilidad de copia de los pasos. También, llegaban más revistas de Estados Unidos donde leían acerca del movimiento en aquel país. Para esa época el *hip hop* se había diseminado por otros países y los referentes no eran solo de ese país. Los representantes de esta segunda década son Black, como DJ, Pasec, como *bboy*, y Mustafá Yoda, como MC, quien se convierte en la década siguiente en un promotor del movimiento impartiendo talleres de *rap rap* y creando el encuentro *El quinto escalón*. Este era una competencia de *freestyle* que se realizó periódicamente en Parque Centenario desde el 2012 al 2017. El *freestyle* consiste en la posibilidad de improvisación de movimientos o letras. Se masificó por la aparición de un documental sobre la cultura hip hop en Nueva York²⁵⁹ que se transmitía por el canal de televisión I-Sat durante los años 90's²⁶⁰ (Mingardi Minetti y Román, 2009). Un momento importante en la consolidación de una cultura *hip hop* local en este periodo es la aparición del disco *Nación hip hop*, producido por Zeta Bosio (1997) que era una compilación de los grupos más importantes de *hip hop* de aquel momento realizado por iniciativa del grupo *Sindicato Argentino de Hip-hop*²⁶¹. También, en esa época se forman las primeras *crews*. En los años 2000, la posibilidad de acceso a lo que ocurría en otros países creció con la masificación de Internet y luego con la aparición de *YouTube* y los teléfonos celulares.

²⁵⁹ Hay varios documentales sobre *hip-hop* que salieron en la misma época y no queda claro en la tesis cuál de ellos se refieren. Podría ser *Beat This: A Hip-Hop History* (Fontaine y British Broadcasting Corporation, 1984) ya que fue uno de los más difundidos.

²⁶⁰ Años más tarde, la película *8 Mile* (Grazer y Iovine y Hanson, 2003) donde Eminem aparece rapeando *freestyle* contribuyó aún más a la expansión de esta práctica.

²⁶¹ Este fue uno de los grupos que más masividad adquirió. Otra banda de esta época que también tuvo mucha repercusión fue *Illya Kuryaki and the Valderramas* compuesta por Emmanuel Horvilleur y Dante Spinetta. Sin embargo, los canales de circulación no fueron los mismos que los del resto de las bandas y grupos que se sentían representantes de la cultura hip hop.

También, las *crews* se consolidaron y se empezaron a dictar talleres en fundaciones e instituciones como *Fundación Vale la Pena*. A través de esta fundación surgió una primera experiencia de circulación institucional de las danzas urbanas: la *crew Dancetimegroup*, dirigida por Benny Moya y creada en el marco de la Fundación Crear Vale La Pena, presentó el espectáculo *Podría ser yo* en dos ciclos realizados en teatros del circuito porteño. En noviembre de 2001, se presentaron en el Teatro del Sur dentro de un espectáculo llamado *De la Cava al Bajo Boulogne* realizado por Susana Tambutti e Inés Sanguinetti (“En danza. Modern...”, 2001) y, en junio de 2002, en el marco del festival *Tendencias*, organizado por CoCoA-Datei, (“Es hora de ver nuevos bailes. La...”, 2002). *Podría ser yo* está formada por tres coreografías y es descripta por uno de sus bailarines, Ignacio González, de la siguiente manera:

“cada una [de las coreografías] varía en la interpretación. ‘Podría ser yo’ trata de unos muñecos que se mueven al ritmo de la música, ‘Desafiantes’ es como una lucha o un ritual que hay entre tres personas bailando. Es una competencia por saber quién es mejor, quién es el que gana. Y ‘Pop maniático’ es algo mucho más loco, muy elevado a la moda, muy nuevo. En esta última hacemos una parte donde nos mostramos como somos²⁶²: el físico, las caras, las poses, los colores llamativos que usamos²⁶³”. En cada coreografía difiere el ritmo musical: la primera tiene una acentuación pop, la segunda se basa en los ritmos del breakdance y la tercera es más tecno. Ignacio coincide en esta interpretación y señala que “‘Desafiantes’ es más tipo pelea callejera, que tiene que ver con el breakdance. La última es más moderna. (Ranzani, 2002)

Este grupo resulta un antecedente de las compañías *Km29* y el *CAD* debido a que la *crew* no se consolidó en la plaza sino en una institución²⁶⁴, la *Fundación Crear Vale la Pena*, y compuso una obra que luego se presentó en la escena porteña para un público que no participaba de la cultura *hip hop* sino que era un público de danza²⁶⁵.

En los 10’s, comenzó un proceso de institucionalización de las danzas urbanas. En 2010 se formó *Km29* y en 2011, el *CAD*. En 2015 apareció la carrera de intérprete en Street Dance con orientación en docencia y composición en *Dance and Move* y, a partir de ese mismo año, el Centro Cultural Recoleta realizó la *FDL JAM*, una competencia de *breaking* que se organiza cada año en su explanada y a la que asiste un público cada vez

²⁶² Este tipo de expresiones se repiten también en las entrevistas a los bailarines de *Km29* y el *CAD* y en sus directores quienes plantean que en algunas partes de las obras el objetivo es mostrar a los bailarines como son.

²⁶³ Este discurso de usar el escenario para mostrarse tal cual son, donde lo que vale es la presencia física escénica, se repite luego en los discursos de las compañías.

²⁶⁴ La práctica en la institución convive con las prácticas en las plazas.

²⁶⁵ En ese sentido, el título del *Diario Clarín* dice “Es hora de ver nuevos bailarines” (2002). Es decir que los anuncia como nuevos en el campo.

más numeroso. También en el Centro Cultural Recoleta, se empezaron a dictar talleres realizados por diferentes *crews* y en 2019, se realizó allí un ciclo titulado “Hip Hop en escena” organizado por la *crew* Recoleta FDL Clan, el grupo de *hip hop hip hop* y *breaking* que reside en el Recoleta y que da las clases de *breaking* y *street dance*. (Centro Cultural Recoleta, 2019).

Esta institucionalización estuvo acompañada de una masificación. Una muestra de esto es su aparición en los medios de comunicación y, por otro lado, cómo estas danzas se vuelven una referencia para los niños. Como ejemplo de lo primero, el programa de televisión *La cocina del show* realizaba un concurso de danza *hip hop*²⁶⁶. Como ejemplo de lo segundo, en 2017 y 2018 se estrenó una obra para chicos llamada “Lucero tiene un plan” y dirigido por Maruja Bustamante e Iti El Hermoso cuyo argumento consiste en una chica que quiere aprender a bailar para cambiar la ciudad triste y oscura en la que vive y emprende un camino donde diferentes personajes le enseñarán a *locking*, *popping*, *breaking* y *hip hop* (Alternativa teatral, 2017). Esta apropiación de la cultura *hip hop* por los niños es relevante en relación a los modos de circulación del CAD. No sólo muchas de las obras de esta compañía estaban dirigidas a un público infantil sino que también llevaban a cabo el programa el *Recreo* primero bailan y luego, abren el escenario a los niños. Cuando esto pasa, siempre hay chicos que bailan *breaking* o *rapean* o hacen *beat boxing* y que tal vez su acercamiento fue por videos de *YouTube* (A. Servera, comunicación personal, marzo 2018)²⁶⁷.

Durante los años 10’s también se producen cambios en las prácticas callejeras. Según Wizard, uno de los bailarines del CAD, en el *rap*, aparece la cuestión de género²⁶⁸ en las letras²⁶⁹ y las “batallas” de *rap* y de *breaking* dejan de ser tan competitivas, sino que se convierten en un lugar para “mostrar cosas más diferentes, originales” (Wizard, comunicación personal, 9 de diciembre de 2019).

²⁶⁶ Se realizaba un concurso de *hip hop* y antes o después de que bailaran los participantes. En él, Lucas Alvarez, uno de los bailarines de *popping* más conocidos en el medio local, explicaba cómo hacer pasos (Artear Argentina, 2011).

²⁶⁷ Tuve también la posibilidad de presenciar esta situación en la observación participante realizada en la escuela N° 3 D.E. Sto Bernardo de Irigoyen, realizada el 21 de agosto de 2018.

²⁶⁸ Por cuestión de género me refiero a la problematización sobre las relaciones desiguales entre hombres y mujeres que en nuestro país fue especialmente movilizadora a partir del movimiento Ni una Menos que apareció en 2015.

²⁶⁹ Por ejemplo, Nathy Peluso, es una *rapera* que lanza su primer disco en 2007. Sin embargo, se debe recordar también el grupo *Actitud María Marta* como precursor en el planteo de temáticas referidas a la cuestión de género y que surgió en 1995. Wizard pone también como ejemplo a *Wos*, un *rapero* argentino que ganó varias veces las competencias en *El quinto escalón*.

Es así que en los años que se forman las dos compañías, en la cultura *hip hop* convivían la práctica callejera con una incipiente institucionalización. Por otro lado, al hacer un mapa de la circulación de los grupos y de estas danzas en ese momento, se puede ver sus como los principales focos donde creció el movimiento fueron los barrios de clase media y baja del Conurbano Bonaerense, especialmente Morón²⁷⁰. Por esta razón las instituciones que promovieron estas danzas como parte de sus programas de inclusión social, se encontraron también localizadas en estas zonas: Fundación Vale la Pena, en el norte del Conurbano Bonaerense, y Casa Joven, donde se conformó *Km29*, en González Catán. Además, habían focos dentro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que eran ocupados tanto por bailarines y raperos que habitaban en la capital, como por bailarines y raperos que viajan desde el conurbano a encontrarse en la calle Florida, la plazoleta del Obelisco, Parque Rivadavia, donde se realizaba “El quinto escalón” o la plaza seca del Teatro San Martín. Estos puntos eran ocupados principalmente a la noche, cuando el movimiento laboral diario de esas zonas se apaciguaba.

En el caso de la plaza seca del Teatro San Martín se puede cómo fue cambiando la forma en la que se consideraron estas prácticas. Wizard cuenta:

Nosotros practicábamos en la plaza seca y en un momento nos echaron. Después lo cerraron, y después volvimos al San Martín con el CAD para bailar en el hall del teatro y nos hicieron una entrevista para Canal A a algunos chicos y a mí me llamaron y me preguntaron “¿cómo empezaste?, que esto que el otro” y ahí fue cuando les dije “nosotros practicábamos en la parte de atrás del teatro hasta que nos echaron. Ahora volvemos y estamos en el hall del teatro. (Comunicación personal, Wizard, fecha)

Otro ejemplo de este cambio de sentidos en torno a la cultura *hip hop* se puede ver en otro evento realizado también en el Teatro San Martín: el espectáculo “El último baile del rey”, realizado en el hall dirigido por tres coreógrafos, uno argentino –Edgardo Mercado- y dos franceses - Virgile Dagneaux y Benjamin Tricha. Este se presentó en conmemoración de la toma de la Bastilla (14 de julio). La reseña de Laura Falcoff describe al elenco que participó de la siguiente manera: “veintinueve jóvenes bailarines, la mitad de ellos intérpretes de hip-hop de la Villa 31 y la otra mitad, egresados del calificado Taller de Danza del Teatro San Martín” (Falcoff, 2019) En ella, el uso del

²⁷⁰ Ariel Pukacz (2020) en un artículo para La Nación marca específicamente el playón de la Escuela N° 503 de Morón. Milka Mingardi Minetti y Carolina Roxana Román (2009) marcan una división geográfica entre el norte, el sur y el oeste de CABA y Conurbano Bonaerense. Ellas afirman que entre estos puntos existían ciertas rivalidades (cita).

adjetivo “calificado” para referirse formación de un_s y no de los otr_s, establece una distinción jerárquica de formaciones y recorridos.

Edgardo Mercado, cuenta esta experiencia de la siguiente manera:

Hip-hop en escena consistió en una primera residencia en el Centro Cultural Recoleta y allí participaron bailarines exclusivamente de hip-hop: un grupo de la Villa 31, otros invitados por el Recoleta y otros venidos de varios países de Sudamérica y que pertenecen a la red Battle of the year, una red internacional de hip-hop. Los tres coreógrafos fuimos encargados de una tarea: darles herramientas coreográficas para llevar a escena su danza, es decir, orientarlos hacia la creación. Luego se hizo una muestra con las obras que habían ido surgiendo durante la residencia. (*Ibíd*)

Es así que el desafío de los coreógrafos fue lograr que estas prácticas callejeras adquirieran una forma teatral y para eso l_s bailarín_s debían adquirir saberes prácticos propios de las prácticas escénicas.

En ese sentido, se producen cambios en las danzas urbanas cuando estas son llevadas al escenario. Esto se puede ver, por ejemplo, en el trabajo de Bruno Beltrao quien formó en 1996 el Grupo da Rua. En una entrevista realizada para *La Nación* por Alejandro Cruz con motivo de la presentación del espectáculo *H3* en Buenos Aires, Beltrao afirma su interés de partir del lenguaje del *hip hop*: “Es un punto importante -reconoce-, pero yo quiero trabajar con gente que domine el hip-hop. Si otras compañías tienen como base el clásico, yo apuesto a un hip-hop trabajado desde una forma de lo sensible.” (Cruz, 2012) Sin embargo, luego el periodista le pregunta: “¿Cómo trabajaste esa escena con bailarines que manejan el código de la calle?”

Beltrao responde:

Para algunos fue un poco shockeante. No creían que fuera necesario, como tampoco consideraban necesario bailar sin música. Pero yo siempre supe que no quería una danza espectacular, creo que la gente ya está cansada de eso.” “Lo primordial que aprendí, y que me sirve hasta el día de hoy, es que la escena del hip-hop está montada sobre la lógica del entretenimiento con música muy fuerte y mucho despliegue físico, que apunta al impacto; ése no era mi camino. La facultad me posibilitó reflexionar sobre aquello y verlo desde otra perspectiva. El resto de todo eso no me interesa. Y no es que quiera levantar alguna bandera de lo que hago porque no es lo mío. A lo sumo, siempre fui crítico hacia esta tendencia coreográfica del hip-hop que considero que está muerta porque siempre repite una fórmula. (Cruz, 2012)

El periodista Durante la nota hace énfasis en las similitudes que la compañía de Beltrao tiene con *Km29*. Sin embargo, como desarrollaré en la segunda parte de este capítulo, la relación de l_s bailarín_s de *Km29* con las danzas urbanas es diferente al vínculo que plantea el coreógrafo brasileño.

Anexo 3: La descripción fenomenológica como herramienta para futuras investigaciones²⁷¹

1. Introducción

Durante la investigación me presenté constantemente con el problema de cómo poner en palabras un hacer que es en principio corporal. Esta preocupación alcanzó no solo la práctica de l_s bailarín_s de las compañías sino también mi propia práctica. En 2018, hice una estancia doctoral en la Universidad Pedagógica Nacional, dirigida por Germán Vargas Guillén y financiada por BECAR Cultura. Allí, Vargas Guillén me propuso realizar un prácticum con l_s estudiantes de una de sus materias de licenciatura donde estaban leyendo *Husserliana XXIII*, que es un texto dedicado a la imaginación y la conciencia de imagen. Con esto quiero decir, que l_s estudiantes, aunque no eran especialistas en fenomenología, tenían algunos conocimientos. Con esta experiencia comencé a trabajar profunda y colectivamente en el problema de la descripción fenomenológica. Mientras que mis primeras experiencias intentando realizar una descripción fenomenológica de mi propia práctica en soledad, habían sido poco exitosas, a través de los talleres con tanto filósof_s como bailarín_s en los que se combinaba la práctica de bailar con la práctica de escribir pude ahondar en la descripción fenomenológica y llegar a las reflexiones que aquí presento como una deriva del trabajo de mi tesis²⁷².

2. La descripción como método fenomenológico

Etimológicamente “coreografiar” significa escribir la danza (χορος: danza y γραφή: grafí, escritura). Esto permite ver hasta qué punto los intentos de hacer la danza

²⁷¹ Las primeras reflexiones acerca de este problema fueron expuestas las comunicaciones “Je danse, je me vide” en el Colloque Première Personne, EHESS, octubre 2020; “¿Por qué y para qué una fenomenología de la danza?” en el Workshop *75 años de Fenomenología de la percepción*”; “Danza butoh y fenomenología” en el Congreso de Neurodanza, Universidad de Chiapas, México, febrero 2021, así como también el artículo “Yo bailo, ell_s danzan

²⁷² Realicé estos talleres en la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia, 2018; Residencia Brote, Centro Cultural Paco Urondo, CABA, Argentina, 2018; École d’été de Phénoménologie organizada por el grupo ARP, Atelier de Recherche “Phénomènes”, Le Mans, Francia y Festival Archipiélago, agosto 2020 (modalidad virtual).

escribible se encuentran en el mismo origen de la danza. Uno de los primeros ensayos de escritura de la danza es el de M. Feuillet que se encuentra explicado en el texto *Chorégraphie, ou L'art de décrire la danse par caracteres et figures demonstratifs* (Coreografía, o el arte de describir la danza por caracteres y figuras demostrativas) (1700). En ella, el coreógrafo crea un sistema de notación para el ballet, donde cada signo representa una posición corporal y trayectorias en el espacio. A su vez, en lo sonoro, este sistema se completa con la misma notación musical clásica del pentagrama para dar cuenta de los ritmos que tiene que seguir una determinada secuencia.

Sin embargo, incluso en danzas tan “codificadas” como el ballet, esta representación no refleja la experiencia. Tomo, por ejemplo, las palabras de Véronique Doisneau en una pieza homónima de Jérôme Bel (2004):

Una de las cosas más bellas de la danza clásica es el pasaje del Lago de los cisnes donde las 32 bailarinas del cuerpo de ballet bailan juntas. Pero en esta parte hay momentos muy largos de inmovilidad, de pausa, donde nos convertimos en un decorado humano con el fin de dar valor a las étoiles. Y, para nosotras, es la cosa más horrible a hacer, yo, por ejemplo, quiero gritar o abandonar la escena. (Bel, 2004)

Lo que le sucede a Doisneau, su vivencia de esa parte del Lago de los cisnes es mucho más compleja que lo que la notación de esa posición revelaría. Simultáneamente, la posición no podría ser realizada sin un deseo de gritar y huir que se contiene. Todo forma parte de la experiencia.



Figura 1 M. FEUILLET, CHORÉGRAPHIE, OU L'ART DE DÉCRIRE

LA DANSE PAR CARACTERES ET FIGURES DEMONSTRATIFS (1700 : 88.)



Figura 2 BEL, JERÔME, VERONIQUE DOISNEAU (2004) ESCENA DE "EL LAGO DE LOS CISNES"

¿Cómo generar una escritura que dé cuenta de la complejidad de la experiencia?, ¿cómo generar una escritura en la que lo pre-reflexivo pueda aparecer?, ¿cómo accedo a la

experiencia? No sólo nos hacemos estas preguntas en relación a un_ mism_ sino también a la relación con l_s otr_s: ¿es una experiencia compartible intersubjetivamente?

La filosofía fenomenológica se encarga precisamente de describir la experiencia tal y cómo es vivida. Es famosa la frase de Edmund Husserl, que Merleau-Ponty introduce en *Fenomenología de la percepción* (1994, 2016) donde dice que el objetivo de la fenomenología es “describir y no explicar”. Para lograr esto se utiliza un método que es la descripción fenomenológica funciona entonces como una forma de “volver a las cosas mismas”, un enfoque en primera persona en el cual como bailarines realizamos una experiencia de bailar. Esto es de nuestras percepciones, de nuestros cuerpos vividos con sus kinestesis durante la práctica. Se realiza así un acto de rememoración de la experiencia y de puesta en palabras.

2.3. ¿Cómo se aprende a realizar una descripción fenomenológica?

Teniendo en cuenta la consideración de Susan Kozel (2015) del hacer fenomenológico como proceso, intentaré dar cuenta del proceso de realizar una descripción fenomenológica de una práctica. En primer lugar, realizo una práctica corporal. Finalizada esta, tomo notas, la describo. Esta primera descripción es exhaustiva. En ella, detallo los diferentes momentos que fui atravesando en la práctica y las sensaciones que van despertando. Esta primera descripción la llamaré subjetiva, ya que es realizada desde la primera persona y el cuerpo ya está presente como primera coordenada. No obstante, esta se parece más a lo que Susan Kozel llama “basurero mental”. En ella describo situaciones de la situación de bailar que acabo de vivir. La situación se compone de las situaciones en plural, que puedo identificar en la práctica realizada, pero, al mismo tiempo, es más que la suma de estas situaciones. La descripción fenomenológica no sólo da cuenta de todas estas situaciones, sino también de aquello que las atraviesa a todas y de su misma constitución como situaciones.

Además, durante las realizaciones de los talleres “Describir la danza” me encontré con otro tipo de descripciones que aparecían cuando los asistentes intentaban realizar una descripción fenomenológica: la objetiva. En lo sucesivo, esclareceré estos tres tipos de

descripciones para luego ahondar en cómo a partir de la descripción fenomenológica se puede acceder a los conocimientos prácticos de l_s bailarín_s.

3.3.1. Descripción objetiva

Dedos trepan a la cara

Palmas, puños con ojos

Abre manos adelante

Aparece un pájaro con las palmas. Mira al costado de la ventana. Empuja su mano a la cámara. Sacude el puño

Se agarra la cabeza

Cuello se alarga

Dedos a los ojos

Palmas, mano en la boca

Nariz se acerca, oído a la cámara. Cierra y abre la mano

Pestañas

Frunce los ojos

Cuello atrás

Antebrazo que cruza delante de la cabeza

Cabeza de lado, palmas

Sumatoria de dedos

Empuja dedos arriba

L. A. en Workshop “Describir la danza”, Festival Archipiélago 2020, en línea.

Leyendo esta descripción se puede ver lo que sucede en la escena, esto es, aquello que L.A. está mirando. Las palabras que elige además para realizar la descripción son las de un cuerpo biológico: manos, dedos, cabeza. Su lugar como observadora está invisibilizado y pretende un lugar de tercera persona, que coincidiría con una ilusión de objetividad. Esto mismo ocurre en la descripción de Feuillet. Siempre la descripción objetiva será una descripción del danzar si tomamos en cuenta la distinción con la que comencé este anexo.

3.3.1.2. Descripción reflexiva

Me asustaba cuando veía las actuaciones de butoh. Los bailarines suelen estar desnudos y con la cabeza rapada. Haciendo muecas que parecen expresiones irreflexivas de gran dolor, realizan movimientos lentos y absurdos. Su incomprendibilidad radical, su sufrimiento inefable, su crueldad salvaje: es casi inhumano. Me daba escalofríos de terror y quería cerrar los ojos.

Me recordaba a Yukio Mishima, a Yasunari Kawabata, al Dit de Genji, a las masacres y los crímenes que los japoneses cometieron durante la Agresión y a Hiroshima. A mi parecer, los japoneses son un pueblo de contradicciones encarnadas. Oscilan vertiginosamente entre la alta civilización y el salvajismo. Tienen tendencia a caer desde lo más bajo, hasta los animales, hasta los polvos, hasta el barro²⁷³.

J. S. en École d'été de Phénoménologie organizada por el grupo ARP, Atelier de Recherche Phénomènes, 2020, Le Mans, Francia.

Como un subtipo de la descripción objetiva se encuentra la descripción reflexiva. Esta no debe ser confundida con el análisis reflexivo. Mientras que este se desprende de la descripción fenomenológica y busca estructuras de la experiencia, la descripción reflexiva describe aquellas ideas que tenemos del fenómeno con el que nos encontramos.

²⁷³ “Il m’a fait peur, quand je regardais des performances de butô. Les danseurs sont souvent nus et avec les crânes rasés. En faisant des grimaces qui ressemblent à l’expression irréfléchie de grande douleur, ils font des mouvements lents et absurdes. L’incompréhensibilité radicale, la souffrance ineffable, la cruauté sauvage — c’est quelque chose presque inhumain. J’ai des frissons de terreur et je veux fermer les yeux. Elle me rappelait de Yukio Mishima, de Yasunari Kawabata, du Dit du Genji, des massacres et crimes que les japonais ont commis pendant l’Agression et de Hiroshima. A mes yeux, les Japonais sont un peuple de contradictions incarnées. Ils basculent vertigineusement entre la haute civilisation et la sauvagerie. Ils ont la tendance de tomber de s’abaisser, jusqu’aux animaux, jusqu’aux poudres, jusqu’à la boue.”

3.3.2. Descripción subjetiva

La transpiración me despellejó, soy una cebolla a la que se le arrancó una capa. Salgo de la clase, camino por la calle Corrientes hasta Pueyrredón. Soy otra.

Descripción propia realizada en base a una clase de butoh con Rhea Volij, Espacio Pata de Ganso, CABA, abril 2009.

Nervios, calor, ser vista, estar en la pantalla. Acciones que cobran tridimensionalidad, la temperatura corporal aumenta

¿Estoy siendo vista?

Me muevo y me pregunto, ¿soy clara en lo que muevo?, muevo el brazo, largo, hacia atrás, observo la luz de la compu, me acerco, nervios...

Latidos del corazón son fuertes, acerco la mano a la cámara como queriendo no ser vista.

L.A. en Workshop “Describir la danza”, Festival Archipiélago 2020 (modalidad virtual).

En este mismo grupo de descripciones podemos incluir la de Véronique Doisneau en la obra de Bel. Para entender la diferencia entre la descripción subjetiva y la fenomenológica resulta útil indagar en la diferencia entre la experiencia privada y en primera persona. La primera es de la dimensión de un yo como identidad. En cambio, en el segundo caso, el “yo” es en tanto que sus dimensiones pre personales y personales, utilizando los términos Merleau-Ponty (1994, 2016). Este autor define a la dimensión prepersonal como una primera adhesión al mundo, es el cuerpo habitual, el tiempo de las funciones corporales y de la naturaleza, que tiene al nacimiento y la muerte como horizontes. En esta dimensión el yo es anónimo y previo a la situación. Por otro lado, en la “dimensión personal”, el cuerpo está en acto, esto es, abocado a sus fines prácticos. Es el cuerpo actual, en situación.

Al igual que en la descripción fenomenológica, estas descripciones en tanto realizadas por I_s bailarín_s se corresponden al concepto de bailar que desarrollé anteriormente.

3.3.3. Descripción fenomenológica

Y empecé a sentir la relación esencial con el mundo, a ser este mundo, indistinguible de la tierra y de los animales que la habitan.

Pero se trataba de una sensación siempre efímera: la conciencia nunca nos abandona, está ahí, sumergida, lista para despertar. Está en estado latente y los sentidos la despiertan constantemente: esta danza fue, por tanto, para mí una lucha constante en contra de mi conciencia para poder entregarme al mundo. Era una lucha (un esfuerzo, como dije al principio) por soltar la mirada que siempre tengo sobre mí, la mirada que me juzga, y ser, simplemente ser, nada más que eso. Esta es otra paradoja de la danza -o más bien de la vida, pero que la danza revela- que he experimentado: se está más en la plenitud del ser cuanto más se intenta escapar del propio ser²⁷⁴.

Francesca en École d'été de Phénoménologie organizada por el grupo ARP, Atelier de Recherche Phénomènes, Le Mans, Francia.

El enfoque es el de la “primera persona”. Esto implica considerarse a un_ mism_ como el punto cero de la experiencia, como un cuerpo en situación y no en una posición objetivable. Los riesgos con los que nos encontramos al realizar una descripción fenomenológica son al menos dos. Por un lado, realizar la descripción en base a las ideas previas que tenemos de lo que hacemos cuando danzamos. Por otro lado, siempre habrá algo del orden de lo no decible de esta experiencia. Podemos pensar esto como un límite o como posibilidad, creación.

²⁷⁴ “Et j’ai commencé à sentir la relation essentielle au monde, d’être ce monde, indiscernable de la terre et des animaux qui l’habitent.

Mais il s’agissait d’une sensation toujours éphémère : la conscience ne nous abandonne jamais, elle est là, souterraine, prête à se réveiller. Elle est assoupie mais les sens la réveillent sans cesse : cette danse a été, donc, pour moi, une lutte constante contre ma conscience pour m’abandonner au monde. Elle a été une lutte (un effort, comme j’ai dit au début) pour arriver à laisser tomber le regard que j’ai toujours sur moi-même, le regard qui juge sur moi-même, et pour arriver à être, tout simplement à être, rien d’autre que cela. Voilà un autre paradoxe de la danse - ou plutôt de la vie, mais que la danse dévoile - dont j’ai fait l’expérience : on est plus dans la plénitude de l’être quand on s’efforce d’y échapper de son propre être-là.”

3.4. Descripción fenomenológica

Una vez realizada la descripción es necesario realizar un “análisis reflexivo” (Embree, 2012: 76-84) para poder encontrar los conocimientos prácticos que se desprenden de la misma. Introduciré aquí un ejemplo de mi propia práctica a partir de notas tomadas a partir de la obra “¿Cómo la pasaste en Mar del Plata?”, CABA, septiembre 2018. Para presentar la descripción, usaré las estructuras de escrituras utilizadas en la obra *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing* (2003) por Natalie Depraz, Pierre Vermersch y Francisco Varela²⁷⁵.

3.5.1. Breve fondo de la práctica (*brief background of the practice*)

La danza butoh surgió en Japón en los años 60's, creada por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno²⁷⁶. Esta danza fue concebida en la tensión entre las prácticas corporales japonesas tradicionales y la llegada de la americanización y de las prácticas artísticas europeas, sobre todo las vanguardias (surrealismo y dadaísmo principalmente) y el expresionismo alemán (un discípulo de Mary Wigman, Eguchi Takaya, forma a toda una generación de bailarines japoneses entre los años 50's y 60's). Su proyecto, como comenta Stephen Barber, consistía en la búsqueda de una forma transformadora del cuerpo que lo acercara a la muerte y a aquello que se encontrara en la sombra de nuestra experiencia en el mundo (Stephen Barber, S. 2010:16). El cuerpo en el butoh es concebido en dos movimientos: el morir o vacío y, luego, el ser habitado por fuerzas animales, vegetales o humanas que dancen al cuerpo. Esto último también puede ser expresado como que el bailarín o la bailarina deviene estas fuerzas.

²⁷⁵ Aunque me baso en la estructura que usan en esta obra para la escritura de la descripción, las experiencias que aparecen en el mismo son más bien generalizaciones de muchas experiencias de la misma práctica. Dos preguntas pueden hacerse con respecto a esto: ¿se puede no generalizar cuando una realiza una práctica regularmente? La misma práctica, al incluir las prácticas precedentes, ¿no es en sí misma una generalización?

²⁷⁶ En japonés los nombres propios se deben escribir primero el apellido y luego el nombre, es decir, sería Hijikata Tatsumi. En esta comunicación usaré la convención occidental de nombre y apellido para la homogeneidad entre los artistas y autores.



Figura 3 Tatsumi Hijikata performs “Revolt of the Body (Red Dress),” 1968, in a photo on view at Nonaka-Hill gallery. (Roku Hasegawa / Nonaka-Hill / Keio University Art Center)

3.5.2. Marco general (*the overall setting*)

La exigencia del vacío mental/corporal como punto de partida para la danza exige sesiones prolongadas donde muchas veces se busca llegar a ese “estado para” a través de atravesar el agotamiento corporal/mental. Esto podría traducirse verbalmente en la frase: “ya no puedo más”, y, empero, se sigue bailando. El objetivo de esto es la disolución del “yo” que danza, es decir, un estado personal e identitario, e incluso de reconocimiento de uno/a mismo/a. Una vez llegado a ese estado de apertura al mundo, el/la bailarín/a atraviesa, se “llena” de fuerzas que aparecen en el movimiento y, al mismo tiempo, lo producen, en un estado de “ser movidos”. Las sesiones se suceden en un continuo, es decir, desde que se comienza a bailar, se busca no detenerse ni salir del estado. Es por esto que las correcciones son realizadas luego de bailar.

En este caso, la sesión a la que me referiré fue realizada en soledad utilizando como ambiente sonoro el álbum *Eau nouvelle* de Hiroko Komiya. La sesión consistió en un momento de preparación y otro de realización de una secuencia de devenires de la obra.

3.5.3. Punto de partida (*starting point*)

Estoy en un cuarto blanco, vacío con piso de madera.

Después de encender la música, me ubico de pie en un lugar que elijo y a partir de ahí mi cuerpo se orienta hacia un adelante y hacia un atrás. No siento igual uno y otro lado. En el frente, aunque estoy sola, está la sensación de otro que mira, del otro que mirará. Siento mis pies presionando el piso. Desde esta presión comienzo a rebotar de los pies a la cabeza, hacia arriba y hacia abajo. Intento relajar todo el cuerpo. Relajo la mandíbula. Para poder hacer eso la muevo y la tensiono, luego expiro con ruido. A...uffffffff...rrrrr. Repito esta forma de relajar con otras partes. Imagino un hilo luminoso que recorre desde la cabeza hasta los pies y vuelve a subir. Es una imagen que se siente dentro y no se funde con el blanco de la pared. De hecho, mientras sigo rebotando con los ojos abiertos, el blanco de la pared empieza a desdibujarse y por la mirada desenfocada, veo manchas deformes. Las rodillas están blandas. El aire entra y sale a un ritmo diferente que el rebote, pero ambos ritmos se sienten armónicos entre sí. Se me va aumentando la velocidad del movimiento. El tiempo entre la subida y la bajada se reduce y la energía se vuelve más y más circular hasta que los pies se desprenden del piso y el rebote incluye saltos.

3.5.4. Suspensión (*suspension*)

Empiezo a cansarme, pero continúo y siento que es el mismo esfuerzo seguir que parar. Me produce pereza parar el movimiento. Dejo de llevar mi atención al esfuerzo y al tiempo que pasa. De a poco la velocidad comienza a descender hasta que el rebote vibra internamente. Más lento voy, más se desdibuja el mundo exterior y más vibraciones internas siento, sobre todo en las rodillas. Algunas son como burbujas más chicas y otras como vibraciones más grandes, siempre en sentido perpendicular al piso. Me dejo mover por la sensación. El tiempo se estira.

3.5.5. Redirección (*redirection*)

Antes de comenzar me di una tarea que era la secuencia coreográfica de una obra. Esta reaparece...

...las piernas y manos se abren. Refuerzo la sensación de calor en la piel con la tensión de los músculos de las extremidades y al mirar alrededor en lo que veo se destaca cómo pega la luz. Desde el primer movimiento hasta el final de la secuencia, esta fluye sin cortes. El sonido de la música es pregnante. No tiene beats regulares y, aunque la conozco, todavía

me sorprende y reacciono a ella cambiando la velocidad y/o dirección de lo que hago. Hay momentos en que olvido lo que sigue mientras sigo haciendo. El olvido se me anticipa a lo que sigue, es un tiempo futuro que ingresa al presente pero el presente continúa en la sensación de estar jetée al espacio y tiempo donde el olvido es forzado a ser resuelto. Otros momentos se sienten más “justos”. No estoy adelante, ni atrás del tiempo y estoy cerrada en mí misma y abierta al espacio al mismo tiempo.

3.5.6. Final (*end*)

La secuencia termina en tensión y en un silencio, en una nada, en un intento corporal de un punto final. Lo sostengo el mayor tiempo posible y luego relajo. Estoy más relajada que cuando empecé, siento los ojos más abiertos.

3.5.7. Efectos posteriores (*after-effects*)

Luego de realizar la secuencia me pregunto qué momentos sentí más “justos”, dónde mi sensación era mayor o, como se dice en danza, qué partes “funcionaron”. Estoy transpirada y siento la piel ligeramente despegada.

3.5.8. Análisis reflexivo²⁷⁷

Al principio me doy direcciones a mí misma, como tensionar para relajar o la imagen del hilo mental. Estas pautas son conocidas para mí. No recuerdo cuándo, dónde o de quién las aprendí pero las repito hace muchos años como un catálogo de relajación. El cambio del estado cotidiano al requerido por la danza es un cambio en la percepción del tiempo y del espacio que se da en esta experiencia sobre todo por la mirada pero se sostiene en el ritmo del ambiente sonoro. No hay un momento de vacío sino la acción de vaciarse que se actualiza en diferentes momentos. El vaciarse además incluye un inmediato llenarse.

²⁷⁷ El análisis reflexivo es un trabajo posterior a partir de la descripción de vuelta a esta para encontrar sus elementos estructurales. Germán Vargas Guillén afirma lo siguiente acerca de esta etapa: “...el análisis no puede ser desconectado de la reflexión. Así, pues, tanto valor tiene el uno como la otra. Ahora es posible detener la atención en esta última. La reflexión pone en juego el campo de las variaciones. Es, en sí, apertura y despliegue del polo noético. No se trata sólo de lo que se da, sino de la manera como se nos da. No sólo es el sentido, sino la diáspora de posibilidades de sentido que se abren cuando vivimos, cuando tenemos una experiencia. No es sólo la manera en que lo entendemos, sino los múltiples horizontes en los cuales puede ser entendido y realizado el sentido” (Vargas Guillén, Germán “El análisis reflexivo y el método fenomenológico. Contribución de la destrascendentalización de la fenomenología”, Investigaciones Fenomenológicas, vol. Monográfico 7, (2018) [245])

Este llenarse es un dejarse llenar. Los momentos de olvido, sin embargo, muestran que ese vacío no es un estado sino una acción siempre en vías de realización.

3.9.3.6. Palabras finales sobre describir la danza

Con el objetivo de poder definir y realizar una descripción fenomenológica, debí distinguirla de dos otras descripciones: la objetiva y la subjetiva. En cuanto a la primera, esta supone un punto de vista sobre el danzar y no sobre el bailar. La segunda, en cambio, es una descripción del bailar, pero en cuanto experiencia privada, mientras que en la descripción fenomenológica el objetivo es describir la experiencia en primera persona.

Luego, realizo una descripción de mi propia experiencia, usando la forma propuesta por Varela, Vermesh y Depraz. Esta me permite poner en evidencia cuáles son los conocimientos prácticos que requiere la práctica de bailar una danza determinada, en este caso el butoh. Allí encuentro que aquello que es enunciado respecto de esa danza por l_s practicantes se debe esclarecer para poder explicar más claramente de qué se trata esta danza o, en términos de Schutz, cuál es el estilo de vivencia requerido por ella. Es así que aparece como un conocimiento práctico necesario e indispensable para bailar el saber vaciarse y llenarse. Sin embargo, estos conceptos presentados aislados de la descripción son metáforas. Por el contrario, en contexto, esclarecidos por las referencias corporales y emocionales, que refieren tanto al cuerpo físico, como al cuerpo actual atravesado por las sensaciones, corporaliza los conceptos y los vuelve intersubjetivos.

Vaciarse y llenarse pueden considerarse como cambios de atención, esto es, cambios en la tematización. En la descripción estos cambios se muestran frágiles y efímeros mostrando la fluidez de la atención.

Por último, considero importante estos ejercicios de describir la danza, o mejor dicho, de describir el bailar porque hacen compartibles intersubjetivamente aquello que l_s bailarín_s hacen sin saber que están haciendo. Este conocimiento no solo es útil al campo de los estudios de danza y de la corporalidad, sino que también pueden ayudar a comprender más acerca de la experiencia de tener/ser un cuerpo.

Bibliografía

1. Bibliografía citada

Alarcón Dávila, M. (2009) “La inversión de la memoria corporal” en *A Parte Rei* 66. Noviembre 2009. Disponible en: <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/alarcon66.pdf>
Fecha de última consulta: 18 de marzo 2019.

Alarcón Dávila, M. (2015). “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza”, *Anales Del Instituto De Investigaciones Estéticas*, 1(106), 113-147.

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

Alloa, E (2012) “Le theatre du virtuel. D’un double impensé chez Merleau-Ponty” en Alloa, E. y Jdey, A. *Du sensible à l’oeuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bélgica: La lettre volée.

Alloa, E. (2012), “Du sensible à l’œuvre. Sur le rapport entre Merleau-Ponty et les arts” en Alloa, E. y Jdey, A. (eds), *Du sensible à l’œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bélgica: La lettre volée.

Amaya Urquijo, A. y Marín Caicedo, M. (2000). “Nacidos para la batalla” en *Nómadas*, 13. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3989374> Fecha de última consulta: 15 de julio de 2020.

Andén, L. (2019) “Literature and the Expressions of Being in Merleau-Ponty’s Unpublished Course Notes”, *Journal of the British Society for Phenomenology*, 50:3, 208-219.

Aristóteles, (S.IV) La poética, Recuperado de: https://www.ugr.es/~encinas/Docencia/Aristoteles_Poetica.pdf Fecha de última consulta: 22 de octubre de 2020.

- Bachelard, G. (2000) *La formación del espíritu científico*, Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Badiou, A. (2008), “La danza como metáfora del pensamiento” en *Pequeño manual de inestética*, Buenos Aires: Prometeo.
- Bakka, E. y Karoblis, G. (2010), “Writing ‘a dance’: epistemology for dance research” en *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 42 (2010), pp.167-193.
- Balanfat, E. (2021) *L'Espace Vide. Phénoménologie et chorégraphie*, Paris: Zeta Books.
- Banega, H. (2014) “Stock of Knowledge as Determined by Class Position a Marxist Phenomenology?” en *Schutzian Research* 6, 47-60.
- Banega, H. (2016) "Notas para una fenomenología de la escena", *Revista El taco en la brea*, N° 4, Santa Fe: CEDINTEL.
- Banega, H. (2019), “La voz, conciencia y cuerpo del actor. Una descripción fenomenológica” en *I Coloquio Filosofía y Performance*, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 22 y 23 de agosto de 2019.
- Banega, Horacio (2009) “Fenomenología empírica y naturalización: una presentación” en *I Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVI Jornadas de Investigación Quinto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Banes, S. (1998) “Break dancing” en Benbow-Pfalzaf, Taryn, *International Dictionary of Modern Dance*, Saint James Pres, pp. 538-539.
- Barbaras, R. (1991), *De l' être au phénomène. Sur l' ontologie de Merleau-Ponty*, Grenoble: Jérôme Millon.
- Barbaras, R. (2000), “Perception and Movement: the end of the metaphysical approach”, en Evans, F. and Lawlor, L. (eds.) *Chiasms: Merleau-Ponty' s notion of Flesh*, Albany: State University of New York Press.

Battán Horenstein, A. (2015) "Movimiento e intencionalidad: ¿qué tienen en común los bailarines y los futbolistas?" en *Hacer espacio. Circulaciones múltiples entre cuerpo y palabras*, La Plata: Ecart/ClubHem.

Battán Horenstein, A. (2010) "M. Merleau-Ponty: fenomenología y naturalización" en *Ideas y Valores*, Número 144, diciembre 2010, Bogotá.

Battán Horenstein, A. (2016), "Percepción y movimiento. El modelo merleau-pontyano de cognición encarnada" en *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, vol. XXI-No1 (2016), pp. 33-50.

Battán Horenstein, A. (2019), "El dilema del Bailarín famoso: el danzar como estructura de sentido", en Escribano, X. (ed.) *De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar. Anatomía fenomenológica del cuerpo vivido*, 2019, Madrid: Ed. Síntesis.

Behnke, E. (1997) "Ghost Gestures: Phenomenological Investigations of Bodily Micromovements and Their Intercorporeal Implications" en *Human Studies Journal* Número 20, Netherlands: *Kluwer Academic Publishers*, pp.181–201.

Behnke, E. (2008) "Interkinaesthetic Affectivity: A Phenomenological Approach." en *Continental Philosophy Review* 41, pp. 143–161.

Belvedere, C. (2015) "Un sentimiento que se baila: Reflexiones sobre la danza en el tango desde la fenomenología material", en *Enfoques* vol.27 no.1 Libertador San Martín jun. 2015.

Belvedere, C. (2016) "Why I cannot dance the Tango: Reflections of an incompetent member of the 'milingas porteñas'", en *Schutzian Research* 8, pp. 179-200.

Benjamin, W. (1996) "La tarea del traductor" en López García, D. *Teorías de traducción. Antología de textos*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Bérillon, D. y Ramires T. (2014), *Danse hip-hop*, Union Europea: éditions EPS.

Bigé, R. (2016) "Ce que la phénoménologie peut apprendre de la danse. Straus, Merleau-Ponty, Patočka", *Recherches en danse* [en línea], 5 | 2016, 15 de diciembre de 2016, Fecha de consulta: 18 de diciembre de 2016. URL : <http://danse.revues.org/1394>

Biaggini, M. (2020) *Rap de Aca. La historia del Rap en Argentina*, Buenos Aires: Leviatán.

Bigé, R. (2018) "Le poids vivant. Vers une phénoménologie du mouvement dansé" en Camilleri & J.-S. Hardy (éd.), *Ens mobile. Conceptions phénoménologiques du mouvement*, France: Peeters.

Bigé, R. (2019a) "How Do I Know When I Am Dancing?" En Shottenkirk, D., Curado, M. Gouveia, S. (eds.) *Perception, Cognition And Aesthetics*, Nueva York/London: Routledge, pp.319-332

Bigé, R. (2019b) "Où commence la danse?" en Couillaud, E. et Girard, E. *On danse?*, catalogue de l'exposition "On danse?" Francia: Museum à Marseille.

Bobant, C. (2019), "Merleau-Ponty et l'art" en *Chiasmi International 21*, pp. 337-354.

Bobant, C. (2020), Séminaire "Phénoménologie et art, Collège International de Philosophie. Disponible en: <https://vimeo.com/405783622> . Fecha de última consulta: 29 de octubre de 2021.

Boissière, A. (2011), "Vers une psychologie du mouvement : l'espace acoustique d'Erwin Straus, entre musique et danse", en *Insistance*, 5(1), pp. 55-68.

Boissière, A. (2018), *Le mouvement à l'oeuvre. Entre jeu et art*, Francia: Mimésis.

Borges, J.L. (1996) "El escritor argentino y la tradición" en *Obras completas*, Buenos Aires: Emece-Planeta

Bourdieu, P. (1975), "La spécificité du champ scientifique et les conditions sociales du progrès de la raison", en *Sociologie et Sociétés*, 7 (1), pp. 91-118.

Bourdieu, P. (1976), "Le champ scientifique", en *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 2-3, pp. 88-104.

Bourdieu, P. (1979) *La distinction*, Francia : Éditions de Minuit.

Bourdieu, P. (1984) *Homo academicus*, Paris: Minuit.

Brandstetter, G. y Klein, G. (2013) *Dance (and) Theory* , Bielefeld: Transcript

Bresnahan, A. (2019) "The Philosophy of Dance" en AAVV, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2019 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2019/entries/dance/>, Fecha de consulta: 15 de noviembre de 2019.

Brosman, P. (1961), "Old French 'Dancier', German 'Tanzen'" en *Romance Notes*, 2(2), pp.141-146.

Bruzina, R, (2001) "Chapter 9: Eugen Fink and Maurice Merleau-Ponty: The Philosophical Lineage in Phenomenology" en Toadvine, T. y Embree, L, (eds.) *Merleau-Ponty's Reading of Husserl*, EEUU: Springer, pp. 173- 200.

Bullentini, A. (2013) "Servera: 'el CAD es la vida en movimiento'" en *Revista NAN*, <http://lanan.com.ar/servera-el-cad-es-la-vida-en-movimiento/> Fecha de última consulta: 13 de julio de 2020.

Burga, M., Maiori, M., Chirico, H., & Suárez, M. (2017), "Niñez y juventud en movimiento: Talleres de danzas urbanas y taekwondo en La Casita de los Pibes" en *12º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias 13 al 17 de noviembre 2017 Ensenada, Argentina. Educación Física: construyendo nuevos espacios*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Educación Física.

Carbone, M. (2015) *The Flesh of Images. Between Painting and Cinema*, New York: Suny.

Carman, T. y Hansen, M. (2005) "Introduction" en *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*, Cambridge: Cambridge University Press.

Cefaï, D. (1998) *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schutz. Naissance d'une anthropologie philosophique*, Ginebra: Librairie Droz.

Cohen, V. (2020) "Je danse, je me vide", octubre de 2020, Coloquio "Première personne" en la EHESS.

Cohen, V. (2021) "Yo bailo, ell_s danzan. La descripción fenomenológica y la validación intersubjetiva de la experiencia de la danza", *Revista Tópicos*, aceptado, en prensa.

Cohen, Verónica (2019) “Telepatía corporal. Notas sobre forma, cuerpo y espíritu”, en *Revista Bordes*, 19 de marzo, http://revistabordes.com.ar/telepatia-corporal-notas-sobre-forma-cuerpo-y-espiritu/?fbclid=IwAR1Wni_rCT4dR72mdg3uIF3FtVGHD2FMtmisqAzDPj2Te2WrDYS6-cJx3pw. Fecha de última consulta: 8 de octubre de 2019.

Cortázar, J. (1997) "Las babas del diablo" en *Cuentos Completos/1*. Argentina: Alfaguara.

Cunningham, M., Lesschaeve, J. (1985) *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in Conversation with Jacqueline Lesschaeve*, London: Marion Boyards Publishers.

D'Hers, V. Y Musicco, C. (2016) “La expresividad y el movimiento desde una mirada metodológica. Reflexiones en torno a las ‘Entrevistas Bailadas’” en *Arte y Sociedad. Revista de Investigación*, Número 9, Octubre 2016. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5227706> Fecha de última consulta: 12 de septiembre de 2020.

Danto, A. (2019) *Después del fin del arte*, España: Paidós.

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

De Naverán, I. y Ecija, A. (Eds) (2013), *Lecturas sobre danza y coreografía*, Madrid: Artea.

Depraz, N. (2021) “Phenomenologie de la micro-phenomenologie” en *Colloque L'idée de la phénoménologie*, organisé par CRHI, Université Côte d'Azur, 7-9 octobre 2021.

Depraz, N., (2005), L'épochè phénoménologique comme éthique de prise de parole, *Expliciter n° 61*, pp. 1- 7.

Depraz, N., Varela, F. y Vermesh, P. (2003), *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing*, Philadelphia: John Benjamins.

Descartes, R. (2005), *Meditaciones metafísicas*, España: Alianza Editorial.

Diccionario de la Real Academia Española, “Bailar” y “Danzar”, Disponible en: <https://dle.rae.es/bailar> y <https://dle.rae.es/danzar?m=form>, Fecha de última consulta: 22 de febrero de 2021.

Diccionario Enciclopédico Sopena Tomo 1 y Tomo 3 (1980), Barcelona: Editorial Ramón Sopena S.A.

Drummond, J. (2007) “Encounter” y “Experience” en *Historical Dictionary of Husserl Philosophy*, The Scarecrow Press, Inc.

Dufrenne, M. (2018) *La experiencia estética*, Valencia: Universitat de Valencia.

Dufrenne, M. (2020) *L'oeil et l'oreille*, Paris : Nouvelles éditions Place.

Dutoit- Carlier (1965) *Émile Jaques-Dalcroze. Créateur de la rythmique*, Neuchâtel: Éditions de la Bacconière

Ellis, C., Adams, T. y Bochner, A. (2011) “Autoethnography: An Overview” en *Historical Social Research / Historische Sozialforschung*, 2011, Vol. 36, No. 4 (138), Conventions and Institutions from a Historical Perspective / Konventionen und Institutionen in historischer Perspektive, 273-290

Embree, L. (2017) *Análisis reflexivo: Una primera introducción a la investigación fenomenológica*, Bucharest: Zeta Books.

Escribano, X. (2014) “The Dancing Body and the Revelation of Prepersonal Existencia through Art” en Scarinzi, A. (Ed.) *Embodied Aesthetics. Proceedings of the 1st International Conference on Aesthetics and the Embodied Mind*, 26th-28th August 2013, Boston: Brill, 73-90.

Esser, H. y Noch Einmal, I. (2000), Alfred Schütz, „Die Definition der Situation“, *Grenzen von Rational Choice. Koelner Z.Soziol.u.Soz.Psychol* 52, pp.783–789.

Fernandez, V. (2019) “Cuerpo practicado y deixis expresiva. La investigación académica y los saberes de experiencia en el cuerpo que danza” en *Estudios sobre Arte Actual*, Número 7. Disponible en: <http://estudiosobrearteactual.com/tag/viviana-fernandez/> Fecha de última consulta: 4 de junio de 2020.

Feuillet, M. (Raoul Auger) (1700), *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes demonstratifs*, Paris, Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image> Fecha de última consulta: 4 de agosto de 2020.

Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de los performativo*, Madrid: Abada Editores.

Flick, U. (2015) *El diseño de investigación cualitativa*, Trad. Amo, T. y Blanco, C., Madrid: Ediciones Morata.

Føllesdal, D. (1991) “El concepto de Lebenswelt en Husserl” en *Boletín de la Sociedad Española de Fenomenología*, 4, pp. 49-78.

Fraleigh, S. H. (1987) *Dance and the lived body: a descriptive aesthetics*, Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press.

Fraleigh, S. H. (1987), *Dance and the lived body: a descriptive aesthetics*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press.

Frank, W. (2019) “El teatro como Medio Sonoro: El Caso de Mauricio Kagel”, Informe Final – Proyecto de Investigación Disciplinar Centro de Estudios en Diseño y Comunicación / Facultad de Diseño y Comunicación Universidad de Palermo

Gaete Celis, M. (2019) “Micro-Phenomenology and traditional qualitative Research Methods” en *Constructivist Foundations*, Volume 14, Number 2, pp. 146-149

Gallagher, S. 2012, “Taking stock of phenomenology futures” en *The Southern Journal of Philosophy*, vol. 50, no. 2, pp. 304-318.

Gallagher, S. (2005) *How the body shapes the mind*, Oxford, England: Oxford University Press.

- Gamboa, S. (2008) *Hip hop. L'histoire de la danse*, París: Scali.
- Garcés Montoya, A.; Medina Holguin, J. (2008) “Músicas de Resistencia. Hip Hop en Medellín” en *La Trama de la Comunicación*, vol. 13, 2008, Rosario, Argentina: Universidad Nacional de Rosario, , pp. 119-131.
- Gavazzo, N. (2016). “Música y danza como espacios de participación de los jóvenes hijos de migrantes bolivianos y paraguayos en Buenos Aires (Argentina)” en *Revista del Museo de Antropología*, 9(1), pp. 83-94.
- Gély, R. (2010), “Imaginaire, incarnation, vision. Réflexions à partir de Merleau-Ponty”, en Gély, R., & Van Eynde, L. (Eds.), *Affectivité, imaginaire, création sociale*. Saint-Louis : Presses de l'Université Saint-Louis.
- Giddens, A. (1987) *Las nuevas reglas del método sociológico. Crítica positiva de las sociologías interpretativas*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Godet, R. (1906) *L'Education par le rythme: Méthode Jaques-Dalcroze*, Neuchatel: Sandoz Jobin et cie.
- Graham, M. (2003), “Le mouvement ne ment pas”, France : Actes Sud.
- Graham, M. (2003), “Le mouvement ne ment pas”, France : Actes Sud.
- Greenberg, C. (2002), *Arte y cultura: Ensayos críticos*, España: Paidós.
- Greenberg, C. (2002), *Arte y cultura: Ensayos críticos*, España: Paidós.
- Greiner, C. (2010) *O corpo em crise. Novas pistas e o cuto-circuito das representações*, São Paulo: Annablume.
- Gros, A. (2017) “The Typicality and Habituality of Everyday Cognitive Experience in Alfred Schutz's Phenomenology of the Lifeworld” en *Meta: Research in Hermeneutics, Phenomenology, and Practical Philosophy*, Vol. IX, N° 1, Junio 2017, pp. 63-85.
- Gros, A. E. (2017) “Tipificaciones y acervo de conocimiento en la fenomenología social de Alfred Schutz: Una reconstrucción teórico-sistemática” en *Revista Mexicana de Ciencias políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año LXII, Núm. 231, septiembre- diciembre 2017, pp. 23-46.

Gros, A. E. (2017) “Tipificaciones y acervo de conocimiento en la fenomenología social de Alfred Schutz: Una reconstrucción teórico-sistemática” en *Revista Mexicana de Ciencias políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año LXII, Núm. 231, septiembre- diciembre 2017, pp. 23-46.

He, J. y Ravn, S. (2017), “Sharing the dance. On the reciprocity of movement in the case of elite sports dancers”, en *Phenom Cogn Sci*, Springer Science+Business Media Dordrecht.

Heinich, N. y Shapiro, R. (Dir.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Francia: Editions de l'école des Haute Études en Sciences Sociales.

Henry, M. (1990), *Phénoménologie matérielle*, París: Presses Universitaires de France.

Høffding, S. (2018). *A Phenomenology of Musical Absorption*. Disponible en: <http://link.springer.com/10.1007/978-3-030-00659-4> Fecha de última consulta; 10 de marzo de 2019.

Husserl, E. (1962), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, Trad.: de José Gaos, México: Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (1982) *Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy. First Book. General introduction to a pure phenomenology*, transl. F. Kersten. The Hague: Martinus Nijhoff.

Husserl, E. (1996) *Meditaciones cartesianas*, México: Fondo de Cultura Económica.

Husserl, E. (2001) *Logical investigations I-II*, trans. J.N. Findlay. London: Routledge.

Husserl, E. (2002) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*, Madrid: Trotta.

Husserl, E. (2005) *Ideas relativas una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica. Libro Segundo: Investigaciones Fenomenologicas Sobre La Constitucion*, Trad.; México: Fondo De Cultura Economica: USA.

Husserl, E. (2009) *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Buenos Aires: Prometeo.

Husserl, E., & Moreno, C. (1994) *Problemas fundamentales de la fenomenología*, Madrid: Alianza Editorial.

Idhe, D.(2007), *Listening and voice. Phénoménologies of sound*, Estados Unidos: Suny press.

Jakobson, R. (1963), *Essais de linguistique générale*, París: Minuit.

Jaques-Dalcroze, E. (1935) *Coordination et disordination des mouvements corporels. Exercices pour l'harmonisation des actes moteurs spontanés et volontaires et le développement de la concentration. Avant-propos du docteur O.-L. Forel. Livre du maître...*, Francia: Cavel.

JoeyStarr (2008) “Préface” en Gamboa, S. *Hip hop. L'histoire de la danse*, París: Scali.

Karoblis, G. (2012) “Triple Disembodiment of Dance: The Waltz” en *Nordic theatre Studies 24*, Dinamarca: Association of Nordic Theatre Scholars.

Karoblis, G. (2019) “Ballroom Dance in Its Golden Age”, *Dance Chronicle 42(2)*, May 2019, London: Routledge, pp. 255-258.

Karoblis, G., “Dance” en Raine Sepp, H. y Embree, L. (Eds.) (2010), *Handbook of phenomenological aesthetics*, London y New York: Springer.

Kozel, S. (2007), *Closer. Performance, technologies, phenomenology*, Cambridge, Mass: MIT Press.

Kozel, S. (2015), “Process Phenomenologies”, en Bleeker, M., Foley Sherman, J., Nedelkopoulou, E. (eds.), *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*, USA: Routledge.

Langer, S. (1953) *Feeling and Form. A Theory of Art*, New York: Charles Scribner's Sons.

Lapierre, C. (2015), “Le fondement imaginaire du perçu chez Merleau-Ponty et Grimaldi”, *Revue de métaphysique et de morale*, 87(3), pp. 353-376.

Lapierre, C. (2015), “Le fondement imaginaire du perçu chez Merleau-Ponty et Grimaldi”, *Revue de métaphysique et de morale*, 87(3), pp. 353-376.

Larison, M. (2010), “Merleau-Ponty y Sartre sobre el problema de lo imaginario” en *II Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XVII Jornadas de Investigación Sexto Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR*. Facultad de Psicología -Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://www.aacademica.org/000-031/98.pdf> Fecha de última consulta: 10 de agosto de 2021.

Leder, D. (1990) *The Absent Body*, Chicago: The University of Chicago Press.

Leder, D. (2007) “The actor’s body: Symposium reflections” en *Contemporary Theatre Review*, Vol. 17 Número 1, pp.107-109.

Leder, D. (2005) “Moving Beyond ‘Mind’ and ‘Body’” en *Philosophy, psychiatry & psychology* 12.2 Print.

Legrand, D., & Ravn, S. (2009) “Perceiving subjectivity in bodily movement: The case of dancers. Phenomenology and the Cognitive Sciences”, en *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 8(3), pp. 389–408.

Leloy, C. (2021) *Phénoménologie de la danse. De la chair à l'éthique*, Paris : Herman.

López Sáenz, C. (1995) “La sociofenomenología de A. Schutz: entre el constructivismo y el realismo” en *Papers: revista de sociología*, N. 47, pp.55-74.

Lubrano, Milady (2018) *Les danses de la culture hip-hop*, Francia: L’Harmattan.

Macé, M. (2016) *Styles. Critique de nos formes de vie*, Paris : Gallimard.

Madison, G. (2006) “Experiencing Groove Induced by Music: Consistency and Phenomenology” en *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 24, No. 2 (December 2006), <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2006.24.2.201>, 201-208. Fecha de última consulta: 2 de febrero de 2020.

Merleau- Ponty, M. (2010) *Lo visible y lo invisible*, Buenos Aires: Nueva Visión.

- Merleau-Ponty, M. (1960), *Le philosophe et son ombre*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1960), *Signes*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1979), *Le visible et l'invisible*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1985), *L'oeil et le sprit*, Paris: Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1994), *Fenomenología de la percepción*, Trad.: Jem Cabanes, Barcelona: Planeta.
- Merleau-Ponty, M. (1995), “La doute de Cézanne” en *Sens et non-sens*, Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M. (1997), “L’Imagination” en *Parcours. 1935-1951*, Francia: Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2001) *Psychologie et pédagogie de l'enfant, cours de Sorbonne 1949-1952*, Lagrasse: Verdier.
- Merleau-Ponty, M. (2008), “Présentation de la candidature de Claude Lévi-Strauss à la chaire d’Anthropologie sociale (extrait) ”, *La lettre du Collège de France* [en línea], Hors-série 2 | 2008. Disponible en: <http://journals.openedition.org/lettre-cdf/231> Fecha de última consulta: 5 de mayo de 2021.
- Merleau-Ponty, M. (2016), *Phénoménologie de la perception*, Paris : Gallimard.
- Merleau-Ponty, M., y Bannan, J. (1956) “What is phenomenology?” en *CrossCurrents*, 6(1), 59-70, en www.jstor.org/stable/24456652. Fecha de consulta: 30 de marzo de 2020.
- Merleau-Ponty, M. (1989), *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques précédé de Projet de travail sur la nature de la perception (1933) et La Nature de la perception (1934)*, Grenoble : Cynara.
- Mingardi Minetti, M., & Román, C. R. (2009), “Culturas juveniles: prácticas de hip hop en la ciudad de la plata”. *Question, 1*.
- Moïse, C. (1999) *Danseurs du défi. Rencontre avec le hip-hop*, Montpellier: Indigène éditions

Mújica Angulo, R. (2008), “¿Bailar o Danzar? Reflexiones en torno al uso y contextualización del significado de la danza” en *Reunión Anual de Etnología N° 22, Anales XXII*, La Paz, MUSEF, pp.499–208.

Muñoz Pérez, E. (2017) “El concepto de empatía (Einfühlung) en Max Scheler y Edith Stein. Sus alcances religiosos y políticos”, en *Veritas*, núm. 38, pp. 77-95. Disponible en: <https://www.redalyc.org/journal/2911/291153712004/html/> . Fecha de última consulta: 16 de agosto de 2021.

Nietzsche, F. (2011), *Así habló Zaratustra*, trad. A Sánchez Pascual, Madrid: Alianza Editorial.

Ostachuk, A. (2013) “El Umwelt de Uexküll y Merleau-Ponty” en *Ludus Vitalis*; 21; 39; 7-2013; pp.45-65.

Parviainen, J. (1998) *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Tampereen; TAJU.

Petitmengin, C. (2006). “Describing one’s subjective experience in the second person: an interview method for the science of consciousness” en *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 5(3–4), pp.229–269.

Quecano, D. (2017) Entrevista a Andrea Servera , Miércoles, 31 Mayo 2017 <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/274/entrevista-a-andrea-servera> Fecha de consulta: 14 de mayo de 2020.

Petito, J., Varela, F., Pachoud, B. y Roy, J.M. (eds.) (1999), *Naturalizing Phenomenology. Issues in Contemporary Phenomenology and Cognitive Science*, Stanford: Stanford University Press.

Pouillaude, F. (2009) *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d’œuvre en danse*, Bégica: Vrin.

Rivière, E. (2017), *Ob.scène – Récit fictif d’une vie de danseur*, Paris : Les presses du réel.

Romano, Claude (2011) “L’équivoque de l’habitude” en *Revue germanique internationale*, 13, pp. 187-204.

Rothfield, P. (2005) "Differentiating Phenomenology and Dance" en *Topoi*, 24(1), 43–53.

Sacks, O. (2006) *La isla de los ciegos al color*, Barcelona: Anagrama.

Saison, M. (1999), "Le tournant esthétique de la phénoménologie" in *Revue d'esthétique*, n°36 : "Esthétique et phénoménologie", ed. J-M Place.

Saison, M. (1996), "De la nostalgie a l'art: voir de tout son corps", *Filozofski vestnik, letnik* 17, številka 2, pp. 141-157.

Saint-Aubert, E. (2017) *À la recherche de l'unité de notre vie- La torsion de l'intentionnalité à partir de la Phénoménologie de la perception*, Paris : Vrin, 2017.

Sánchez Muñoz, Rubén. (2018). Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño, Bernhard Waldenfels. *Revista de filosofía open insight*, 9(15), 321-328.

Sartre, J.P. (2012) *L'imagination*, Paris : Presses universitaires de France.

Smith, D. (2018) "Phenomenology" en AAVV, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Summer 2018 Edition), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/sum2018/entries/phenomenology/>, Fecha de última consulta: 5 de junio de 2020.

States, B. (1987) *Great Reckonings in Little Rooms. On the Phenomenology of Theater*, California: University of California Press.

San Martín, J. (1986), *La estructura del método fenomenológico*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

San Martín, J. (1986), *La estructura del método fenomenológico*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Shapiro, R. (2012) en "Avant-propos" en Heinich, N. y Shapiro, R. (Dir.) (2012), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, France : Editions de l'école des Haute Études en Sciences Sociales.

- Servera, A. (2018) “Combinado Argentino de Danza” en Zuain, J. y Garaloces, M. P., *Catálogo. Los textos de la danza*, Buenos Aires: 2da en Papel Editora, p.163.
- Serrano de Haro, A. (2007) *La precisión del cuerpo Análisis filosófico de la puntería*, España: Editorial Trotta.
- Scribano, A. (2000) “Reflexiones Epistemológicas sobre la Investigación Cualitativa en Ciencias Sociales” en *Cinta de Moebio*, núm. 8, 2000, Universidad de Chile, Santiago, Chile, Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10100802>, fecha de última consulta: 18 de septiembre de 2020.
- Scribano, A. (2008) *El proceso de investigación social cualitativo*, Buenos Aires: Prometeo.
- Scribano, A. (2013) *Encuentros creativos expresivos: una metodología para estudiar sensibilidades*, Buenos Aires: ESE, pp. 72-3.
- Sheets-Johnstone, M. (2015), *The phenomenology of dance*, Philadelphia: Temple University Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1966), *The phenomenology of dance*, Madison: University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2020) “Performing phenomenological methodology” en Cull Ó Maoilearca, L. y Lagaay, A. (eds.) *The Routledge Companion to Performance Philosophy*, 2020, Londres: Routledge, pp.387-407.
- Sheets-Johnstone, M. (2011) Husserl and Von Helmholtz — and the possibility of a trans disciplinary communal task, On learning to move oneself: A constructive phenomenology, Merleau-Ponty: A man in search of a method, Does philosophy begin (and end) in wonder? or what is the nature of a philosophic act?, en *The primacy of mouvement*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Singer, L. (1981). “Merleau-ponty on the concept of style” en *_Man and World_ 14* (2):153-163.

Sinha, D. (1963). Phenomenology and Positivism, en *Philosophy and Phenomenological Research*, 23(4).

Sobchack, V. C. (2004) *Carnal thoughts: Embodiment and moving image culture*, Berkeley: University of California Press.

Shutz, A. y Luckmann, T. (2001), *Las estructuras del mundo de la vida*, 2001, Buenos Aires: Amorrortu editores.

Schutz, A. “Making Music Together: A Study in Social Relationship” en *Social Research*, Vol. 18, No. 1 (MARCH 1951), pp. 76-97 URL: <https://www.jstor.org/stable/40969255>
Fecha de última consulta: 15 de junio de 2020.

Schutz, A. (1967) “The world of predecessors and the problem of history” en *The phenomenology of the social world*, EEUU: Northwestern University Press.

Schutz, A. y Luckmann, T. (1973) *The Structures of the Life-World. Volume 1*, Evanston: Northwestern University.

Schutz, A. (1976), *Problemas de la sociología interpretativa. La filosofía de la explicación social*, México: Fondo de Cultura Económica.

Schütz, A. (1972) *Fenomenología del mundo social*, Buenos Aires: Editorial Paidós.

Stein, E. (2012) *Le problème de l'empathie*. Paris, Toulouse: Ad Solem — Les Éditions du Cerf-Éditions du Carmel.

Stein, E. (2004) *Sobre el problema de la empatía*, Trad.: J. L. Caballero Bono, Madrid: Trotta.

Straus, E. (1935-1936) “Le mouvement vécu” en *Recherches philosophiques* (1935-1936), Paris: Bovin et Cie Éditeurs pp. 112-138.

Straus, E. (2004) “La posture érigée”, en *Quant à la danse*, n° 1, Sète, Images En Manœuvre/Le Mas de la Danse, octobre 2004, pp. 22-37.

Straus, E. (2015) “El movimiento vivido”, trad.: Jorge Nicolás Lucero, *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología*, Volumen 10, N° 33, pp. 59-72.

Tambutti, S. (2008) “Itinerarios teóricos de la danza” en *Aisthesis*, núm. 43, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago. Disponible en : <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=163219835001> Fecha de última consulta: 01 de marzo de 2018.

Tambutti, S. (2019) “Escena y página. Crear investigando es producir nuevas experiencias” en *Revista IDyM – Investigaciones en danza y movimiento*, Vol. 1, Núm. 1, Año 1, Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes.

Thorne, S. (1997) “Pearls, Pith, and Provocation. Phenomenological Positivism and Other Problematic Trends in Health Science Research”, *Qualitative Research*, Vol. 7 No. 2, May 1997, 287-293.

Toadvine, T. (2019) "Maurice Merleau-Ponty", Edward N. Zalta (ed.) *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2019 Edition), <https://plato.stanford.edu/archives/spr2019/entries/merleau-ponty/>, Fecha de última consulta: 5 de junio de 2020.

Toop, D. (2013) *Resonancia siniestra. El oyente como médium*, Buenos Aires: Caja Negra.

Valenzuela-Monguillansky, C. y Vásquez-Rosati, A. (2019), “An Analysis Procedure for the Micro- Phenomenological Interview” en *Constructivist Foundations* Volume 14, Number 2

Van Dyk, K. (2014) “Usages de la phénoménologie dans les études en danse”, *Recherches en danse* [en línea], 1 | 2014, 01 de enero de 2014. Disponible en : <http://danse.revues.org/607>. Fecha de última consulta: 39 de septiembre de 2016.

Vargas Guillén, G. (2018) “El análisis reflexivo y el método fenomenológico. Contribución de la destrascendentalización de la fenomenología”, en *Investigaciones Fenomenológicas*, vol. Monográfico 7, pp.237-255.

Vanzago, L. (2005) “Body or Flesh? The Problem of Phenomenological Reduction in Merleau-Ponty’s Philosophical Development” en A.-T. Tymieniecka (Ed.), *Logos of Phenomenology and Phenomenology of the Logos. Book One* (Vol. 88, pp. 355–

366). Disponible en: http://link.springer.com/10.1007/1-4020-3680-9_18 Fecha de última consulta: 21 de octubre de 2021.

Valery, P. (1923), “L’âme et la danse” en *Eupalinos pu l’Architecte precede de l’âme et la danse*, Francia: Nouvelle Revue Française, pp.1-32.

Valéry, P. (2012) *Degas. Danza. Dibujo*, Barcelona: Nortedur.

Valery, P. (2016a) “El alma y la danza” en *Opción 194 Año XXXVI- Mayo 2016, ISSN 1665-4161*, México: Producciones Editoriales Nueva Visión, 6-25

Valery, P. (2016b), *Filosofía de la danza*, España: Casimiro Libros.

Vasilachis, I. (coord.) (2007), *Estrategias de investigación cualitativa*, Bs. As.: Gedisa.

Venturini, R. (2015) “Time, intersubjectivity, and musical relationship in Alfred Schutz” en *ScietàMutamentoPolitica*, vol. 6, n. 12, pp. 165-201.

Waldenfels, B. (2015) Exploraciones fenomenológicas acerca de lo extraño, *Anthropos/UMSNH*, Barcelona/Morelia, p. 333.

Warburton, E. C. (2011) “Of Meanings and Movements: Re-Languaging Embodiment” en *Dance Phenomenology and Cognition. Dance Research Journal*, 43(2), pp.65–84.

Weber, M. (2012) *La ética protestante y el “espíritu” del capitalismo*, Madrid: Alianza Editorial.

Wizard (2018) “Combinado Argentino de Danza” en en Zuain, J. y Garaloces, M. P., *Catálogo. Los textos de la danza*, Buenos Aires: 2da en Papel Editora, p. 186.

Zahavi, D. (2019a) “Applied phenomenology: why it is safe to ignore the epoché” en *Continental Philosophy Review*.

Zahavi, D. (2019b) “Getting It Quite Wrong: Van Manen and Smith on Phenomenology” en *Qualitative Health Research*, 29(6), pp.900–907.

Zarrilli, P. (2004) “Toward a Phenomenological Model of the Actor's Embodied Modes of Experience” en *Theatre Journal* , Dec., 2004, Vol. 56, No. 4, Theorizing the Performer (Dec., 2004), pp. 653-666

2. Filmografía

Arias, M. (productora) y Paniagua, M. (director) (2016) Respuesta hip hop [cinta documental], Argentina: UN3TV.

Beat This: A Hip-Hop History (Fontaine, D. dir y British Broadcasting Corporation, prod. , 1984)Reino Unido,

Bel, J. (2004), *Véronique Doisneau*, Francia. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=L10LIVPE-kg&t=107s> Fecha de última consulta: 5 de agosto de 2020.

Bello, F. (Faka) (dir.y prod.) (2018) Rap Argentino, [documental].

DeBevoise, A. y Zito, D. (productor), Silberg, J. (1984) *Breakin´* [cinta documental], Estados Unidos

Grazer, B. y Iovine, J. (productores) y Hanson, C. (director) (2003) *8 Mile*, [cinta documental], Universal Pictures e Imagine Entertainment

León, F. y Martínez, M. (dir.) y Monteoliva, J. y León, F. (prod.) (2007), *Estrellas* [documental], Tresplanoscine.

Lucas Alvarez en La cocina del Show, explicando como bailar y después bailando <https://www.youtube.com/watch?v=IujoL6ZiYpY>

MoMA (2018) Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid | ARTIST STORIES. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=utCIm-TQJiI&t=34s&ab_channel=TheMuseumofModernArt Fecha de última consulta: 9 de noviembre de 2021.

Parkman, M. (2020) Hip hop argentino, [documental]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rKdAsmuXxHk&t=42s> Fecha de última consulta: 14 de noviembre de 2020

Rock Steady Crew (s/f)Capítulo 1: Rock Steady Crew. The origins, Capítulo 2: Rock Steady Crew. The story, Capítulo 3: Rock Steady Crew. The exposure. Capítulo 4: The

European School. Capítulo 4bis: Storm. Berlin Break. Capítulo 5: Benji. Flexible Style. Capítulo 6: Graffitidance. Junior/orel. Capítulo 7: BBoy Moves with Mounir. Capítulo 8: Hong 10. The Korean Way.

Winograd, A. (dir.) y Data, J.M. (prod.) (1999) *El Juego, documental de Hip-Hop Argentino*, [documental], Turma producciones. Disponibles en: <https://www.youtube.com/watch?v=3pB3e5y1dP4> Fecha de última consulta: 14 de noviembre de 2020

3. Artículos periodísticos

Bullentini, A. (2013) “Servera: “el CAD es la vida en movimiento” en *Revista NAN*, <http://lanan.com.ar/servera-el-cad-es-la-vida-en-movimiento/> Fecha de última consulta: 13 de julio de 2020.

Halfon, M. (2014) “Vamos a la ruta” en *Radar, Página 12*, 3 de agosto de 2014. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9927-2014-08-03.html> Fecha de última consulta: 20 de octubre de 2021.

Cruz, A. (2014) “Fronteras en tensión” en *La Nación*, 25 de abril de 2014. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/sin-titulo-nid1684841/> Fecha de última consulta: 20 de octubre de 2021.

Pukacz, A. (2020) “Antes de las batallas: la historia secreta del rap en Argentina” en *La Nación*, 30 de abril de 2020. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/antes-batallas-historia-secreta-del-rap-argentina-nid2360200> Fecha de última consulta: 16 de noviembre de 2020.

“Decí Mu con Km 29: danza para romper maleficios” (2013) en *La vaca*, 15 de marzo de 2013, Disponible en: <http://www.lavaca.org/dec-mu/dec-mu-con-km-29-danza-para-romper-maleficios/> Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

“Decí Mu con Km 29: la danza de lo posible” (2017) en *La vaca*, 24 de marzo de 2017. Disponible en: <https://www.lavaca.org/dec-mu/km-29-la-danza-de-lo-posible/> Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

“En danza, Modern...” (2001) “En danza. Modern Jazz Ballet. Teatro del Sur. Intercambio. Por ley.”, en *La Nación*, 26 de julio de 2001. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/en-danza-nid323079/> Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

“Es hora de ver nuevos bailes. La..” (2002) “Es hora de ver nuevos bailes. La obra de doce coreógrafos, en el Centro Cultural Recoleta” en *Diario Clarín*, 04 de abril de 2002, Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/hora-ver-nuevos-bailes_0_B1Q-8DSg0Ffx.html Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

“Poner el cuerpo” (2012) en *Lavaca*, 25 de julio de 2012. Disponible en: <https://lavaca.org/mu56/poner-el-cuerpo-4/> Fecha de última consulta: 12 de febrero de 2022.

Ranzani, O. (2002) “Bailar contra la exclusion” en *Página 12*, 21 de julio de 2002. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-6554-2002-06-21.html>. Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

Szperling, S. (2001) “Las viejas locas” en *Página 12*, 01 de abril de 2001. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/2001/suple/Las12/01-04/01-04-27/nota2.htm> . Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

Falcoff, L. (2019) “Experiencia participativa. Hip-hop en el hall del Teatro San Martín para festejar la toma de La Bastilla”, *Diario Clarín*, 11/07/2019. Disponible en: https://www.clarin.com/espectaculos/hip-hop-hall-teatro-san-martin-festejar-toma-bastilla_0_KFxQ68EIG.html Fecha de última consulta: 14 de diciembre de 2019.

Cruz, A. “Danza/ Ciclo Panorama Sur. El hip-hop después del hip-hop”, *Diario La Nación*, 18 de julio de 2012. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/danza/el-hip-hop-despues-del-hip-hop-nid1491243/> Fecha de última consulta: 14 de diciembre de 2020.

4. Páginas Web

AAVV. “Vergegenwärtigung” en *Diccionario Husserl* <https://www.diccionariohusserl.org/#/diccionario/husserl/pasaje/5984/i199-2> . Fecha de última consulta: 5 de junio de 2020.

Aerowaves, Dance Across Europe (2018) “Christos Papadopoulos - Leon & the Wolf Opus” <https://aerowaves.org/artists/detail/opus>

Alternativa teatral “Lucero tiene un plan” (2017), <http://www.alternivateatral.com/obra52295-lucero-tiene-un-plan> Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

Amparo Gonzalez Sola, “Tensegrity Training”, <https://amparogonzalezsola.com/tensegrity-training/> Fecha de última consulta: 13 de febrero de 2020.

Centro Cultural Recoleta (2019) <http://www.centroculturalrecoleta.org/agenda/hip-hop-en-escena> Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

Crear Vale la Pena, <https://www.crearvalelapena.org.ar/index.php>

festival de *break* de Curitiba <http://fih2.com.br/o-festival/> FIH2

fromstagetopage. On the Greek Dance Scene (2016) “Christos Papadopoulos interview” <https://fromstagetopage.wordpress.com/2016/04/10/christos-papadopoulos-interview-fromstagetopage/>

Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (2018), <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/noticias/la-energia-del-hip-hop-hace-vibrar-al-recoleta> Fecha de última consulta: 22 de noviembre de 2020.

Groupe de Recherche sur l’Explicitation (s/f) <http://grex2.com> Fecha de última consulta: 14 de septiembre de 2020.

History of Funk Music. (2016, July 21), <https://study.com/academy/lesson/history-of-funk-music.html> Fecha de última consulta: 10 de marzo de 2019

Educalingo, <https://educalingo.com/es/dic-de> , <https://educalingo.com/es/dic-de/fuhlung>

<https://educalingo.com/es/dic-de/einfuehlung>, <https://educalingo.com/es/dic-de/sympathie>

Real Academia Española (2019) “Estilo” <https://dle.rae.es/?w=estilo>

Real Academia Española (2021) “Mezcolanza” <https://dle.rae.es/mezcolanza>

Vimeo (2017) “OPUS- Christos Papadopoulos”, <https://vimeo.com/244129498>

3. Bibliografía de consulta

Badiou, A. (1988), *L'être et l'événement*, París: Seuil.

Badiou, A. (1998) “La danse comme métaphore de la pensée”, dans *Petit manuel d'inesthétique*, France: Le Seuil.

Banega, H. (2004), “Una aproximación a la sociología comprensiva de Alfred Schutz como teoría pragmático-fenomenológica del Mundo de la vida, en Pío García y Patricia Morey, (eds.) *Epistemología e historia de la vida. Selección de trabajos de las XIV Jornadas*, Volumen 10, Nº 10 (2004) [55-61].

Banes, S. (1987), *Terpsichore in Sneakers. Post-Modern Dance*, Connecticut: Wesleyan University Press.

Barber, S. (2010), *Hijikata: Revolt of the body*, Washington: Solar Books.

Bardet, M. (2012), *Penser con mover, un encuentro entre danza y filosofía*, Buenos Aires: Cactus.

Beauquel, J. (2010) “Introduction : La danse a-t-elle une philosophie?”, Rennes: Presses Universitaires de Rennes, http://www.pur-editions.fr/couvertures/1283264494_doc.pdf, Fecha de consulta: 28 de septiembre de 2019.

Beauquel, J.(2018), *Danser, une philosophie*, Francia: Carnets Nord.

Boissière, A. y Kintzler, C. (éd.) (2006), *Approche philosophique du geste dansé*, Francia: Presses universitaires du Septentrion, coll. “Esthétique et science des arts”.

Cefaï, D. (1998) *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schutz. Naissance d'une anthropologie philosophique*, Ginebra: Librairie Droz.

Collado, I. A. (2019). *El lenguaje del cuerpo en la danza urbana: panorama actual del discurso dancístico popular en españa* (Doctoral dissertation, Universitat de València).

Cortázar, J. (1997) "Las babas del diablo" en *Cuentos Completos/1*. Argentina: Alfaguara.

Denby, E. (2007). *Dance writings*. Gainesville.: Univ. Press of Florida.

Flusser, V. (1994) , *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, Barcelona: Herder.

Franko, M. (2011) "Writing for the body. Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance" en *Common Knowledge*, Volume 17, Number 2, spring 2011, Durham Duke University Press.

Giglia, Angela. (2003). Pierre Bourdieu y la perspectiva reflexiva en las ciencias sociales, en *Desacatos*, (11), pp. 149-160. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2003000100010&lng=es&tlng=es Fecha de última consulta: 21 de septiembre de 2020.

Kéradec P. y Kéradec , H. "L'entretien d'explicitation. Entretien avec Pierre Vermersch", *Perspectives*, pp. 64- Disponible en: <https://cdn.reseau-canope.fr/archivage/valid/feuilleter-l-entretien-d-explication-N-18368-29984.pdf> Fecha de última consulta : 08 de marzo de 2019.

Leigh Foster, S. "Dancing and Theorizing and Theorizing Dancing" en *Dance (and) Theory*, Bielefeld: Transcript.

Merleau-Ponty, M. (2013) *La estructura del comportamiento*, Argentina: Hachette.

Pakes, A. (2011) "Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations" en *Dance Research Journal*, 43(2), 33–49.

Podcast British Rachel Elliot, "The Futurity of the 'We': A Merleau-Pontian Account of Group Temporality and Improvised Music", BSP Podcast British Society of Phenomenology <https://www.britishphenomenology.org.uk/bsp-podcast-rachel-elliott-on-merleau-ponty-group-temporality-and-improvised-music/>

Rainer, Y. (1974) *No manifesto*.

Schelling, F.W.G (1999) *Filosofía del arte*, Madrid: Tecnos.

Shapiro, R (2004) "The Aesthetics of Institutionalization: Breaking in France", *Journal of Arts Management, Law and Society*, Winter 2004, 33, 4, Arts Premium Collection pg 316- 335.

Siegmund, G., "Introduction. Aesthetic Experience" en) *Dance (and) Theory* , Bielefeld: Transcript.

Tambutti, S. (2013) "Inicio de una poshistoria. Judson Dance Theatre: 1962-68 la época de oro", *Fichas de Cátedra Teoría General de la Danza*, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Tambutti, S. (2014)" Apuntes de cátedra. Historia y Teoría de la Danza", Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

Torné, L. (2008) "Tensegridad" en *La Revista del Instituto de Posturología y Podoposturología*. Disponible en: http://www.ub.edu/revistaipp/hemeroteca/2_2008/1_torne.pdf Fecha de última consulta: 13 de febrero de 2022.

Young, I. (1980). "Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality". *Human Studies*, Vol. 3, No. 2 (Apr., 1980)3 (2): 137–156