



**DE LA *CORPORALIDAD* EN LA FENOMENOLOGÍA DE HUSSERL
AL CONCEPTO DE DANZA**

Autor: Paloma Sanjuán Cuéllar

Director: Félix Alberto Vargas Rodríguez

Magíster en Estética e Historia del Arte

Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte

Los aportes realizados a esta monografía fueron necesarios para redireccionar y clarificar los objetivos de la presente investigación. Agradezco al director de esta tesis Alberto Vargas, a los profesores Milton Dionicio, Henry Sampedro, Elkin Rubiano, Alejandro Molano y al director del Departamento de Humanidades Álvaro Corral, quienes aportaron con sus comentarios al desarrollo de este trabajo.

Resumen: El presente trabajo de grado tiene el propósito de desarrollar una definición del concepto de danza a través de la relación entre la teoría de la danza como ruptura de la cotidianidad y algunos principios filosóficos de la fenomenología trascendental husserliana. Esta definición se constituye con la finalidad de formular un concepto de danza general, que se piense desde algunas de sus características ontológicas, más allá de sus experiencias danzarias particulares. Con ello se pretende evidenciar la idea de la danza como condición humana inmanente.

Palabras claves: Concepto de danza, fenomenología trascendental, universalidad y experiencias danzarias.

Abstract: The objective of this degree thesis is to develop a definition of the concept of dance through the relationship between the theory of dance as a departure from everyday life and certain philosophical principles of Husserl's transcendental phenomenology. This definition aims to arrive at a general concept of dance according to its ontological characteristics and beyond its particular forms. The result will be to show that dance is part of the innate human condition.

Key words: Concept of dance, transcendental phenomenology, universality and dance forms.

ÍNDICE

Introducción	5
Capítulo I: El concepto de danza como construcción de <i>relaciones de compatibilidad e incompatibilidad</i>	11
1.1 La teoría sostiene la idea de la universalidad de la danza.....	14
1.2 La consideración de la danza como ruptura de la cotidianidad.....	26
1.3 La danza como condición universal: un acercamiento a la “ACTITUD TRASCENDENTAL”.....	29
Capítulo II: De la forma universal a la liberación del contenido	32
2.1 El <i>axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad</i> y la posibilidad de una definición general del concepto de danza.....	34
2.2 La “ACTITUD NATURAL” y su concordancia con el <i>axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad</i>	37
2.3 La “ACTITUD NATURAL” y la omisión de la <i>corporalidad</i> : el cuerpo del sujeto y la constitución del <i>axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad</i>	39
2.4 La “ACTITUD TRASCENDENTAL” y la posibilidad de definir el concepto de danza a partir de la <i>corporalidad</i>	41
2.5 La <i>reducción trascendental</i> como camino para pensar algunos elementos que constituyen el concepto de danza.....	44
2.6 El <i>yo</i>	45

2.7 La condición corporal.....	47
2.8 La conciencia intencional.....	50
2.9 El movimiento.....	53
2.10 El espacio-tiempo: el ritmo.....	55
2.11 El otro y lo otro.....	58
2.12 La <i>reducción trascendental</i> y la posibilidad de definir el concepto de danza.....	60
Capítulo III: De la “ACTITUD TRASCENDENTAL” a la danza como fenómeno universal.....	62
3.1 El yo que danza el yo del gesto.....	63
3.2 La condición corporal como lugar del desarrollo del gesto.....	66
3.3 La intencionalidad de la conciencia como voluntad de danzar de ciertas maneras.....	69
3.4 El movimiento como el desarrollo del <i>Gesto</i> en la danza.....	73
3.5 El ritmo como lugar y duración del gesto.....	77
3.6 Lo otro y los otros como construcción cultural del gesto: el espejo.....	79
Conclusiones.....	83
Bibliografía.....	90

Introducción

El presente trabajo de grado busca un fundamento fenomenológico para establecer algunos principios generales en la definición del concepto de danza. Esto se debe a que la teoría de la danza -y también su práctica, dada la experiencia concreta del movimiento corporal- suelen estar a una distancia considerable de investigar los elementos fundacionales de ésta; tienden a definir su concepto a partir de las características de algunas danzas: *el significado aparece desde expresiones particulares y no desde los puntos de partida que todas estas expresiones danzarias deberían contener.* (Cfr. Copeland, 1983: 1) La fenomenología de Husserl -en su pretensión de buscar los principios universales del mundo- resulta una herramienta útil para encontrar algunos elementos valiosos en la definición del concepto de danza. Se selecciona la filosofía husserliana, dado que sus estudios piensan el papel del cuerpo, de su movimiento y de su ritmo. Dichos conceptos sirven para delimitar algunos aspectos necesarios en toda práctica danzaria.

En este marco de referencia, podemos preguntar cómo aporta la fenomenología a una disciplina artística cuyo propósito investigativo no es ni debe ser forzosamente acercarse a reflexiones filosóficas tradicionales, pues los sistemas de conocimiento que se producen en la danza y en la filosofía son válidos desde sus propios métodos y orillas. A pesar de tales brechas, la idea central de esta tesis es que la fenomenología reflexiona sobre el carácter universal del movimiento del cuerpo humano y sus principios, así como la danza se desarrolla a través de la manifestación práctica de dicho movimiento y sus principios. Por eso, la fenomenología tiene un alto potencial teórico para pensar algunos aspectos generales que sirven para definir el concepto de danza.

El propósito de este trabajo es desarrollar la búsqueda de algunos elementos que la componen, con independencia de si ella se manifiesta en ballet, danza contemporánea o folclor: *se trata de establecer un encuentro con la danza más allá de sus experiencias concretas*. Una revisión como ésta también permite identificar algunas causas que producen la incertidumbre con que se asume este concepto y permite apostar por una definición y aclaración de la danza. Como dice el filósofo británico Bertrand Russell «todo concepto es vago en un grado en el que no somos conscientes hasta que intentamos precisar dicho concepto.» (1923: 84) Este trabajo es eso: un «intento» de precisar el concepto de danza revisando algunas incertidumbres en las que suele caer. Pero no agota ni pretende agotar la exploración de este concepto. No es una culminación de la pregunta por la posibilidad universal de la danza. Antes bien, la respuesta somera que se entrega es sólo una construcción inacabada para entrar a explorar a futuro qué otros aspectos deben hacer parte de la definición del concepto de danza.

Ideas como las que sostiene esta tesis nos ubican en un lugar poco explorado de la danza: su teoría. Por eso, la aproximación que se hace en este trabajo es arriesgada. Desafortunadamente no poseemos tantos documentos escritos acerca de la danza como sí de otras artes: «el hombre ha compuesto danzas a través de las edades, desde la era prehistórica más temprana hasta el momento presente, pero sólo fue hasta los años treinta que las teorías de la composición de la danza fueron desarrolladas y pensadas.»¹ (Humphrey, 1987: 16) Además, este campo está en mora de profundizar analíticamente sobre su quehacer, pues esto le permitiría justificar los grandes aportes que entrega a la humanidad, así como jerarquizar,

¹ Algunos textos como éste, que en el corpus bibliográfico aparecen titulados en inglés, los he traducido al castellano en las citas de este trabajo.

generalizar y llegar a acuerdos estructurales sobre qué elementos deben tenerse en cuenta en su caracterización conceptual.

«El impulso de teorizar acerca de la danza continúa con una considerable resistencia, no sólo de parte de bailarines y coreógrafos, sino también de muchos críticos de la danza e historiadores quienes tienden a olvidar esta teoría como si fuera irrelevante o impertinente. De acuerdo con tal visión, los escritos sobre danza deben ser primordialmente descriptivos. [...] Algunos escritores, sin duda, quieren ir más lejos y argumentar que, de todas las artes la danza es la más resistente a la consideración teórica, el arte que continuamente redirecciona nuestra atención a lo concreto y lo inmediato. En su visión, una de las funciones de la danza es mantenernos firmemente enraizados en la tierra, para prevenirnos de flotar lejos en la embriagadora atmósfera del pensamiento “puro”. Pero la comunidad de la danza paga un precio considerable por esta predisposición contra la teoría. Ella raramente disfruta de esta clase de debates intelectuales que avivan la discusión de las otras artes. [...] ¿Por qué la danza debe ser inmune a los modos de investigar que son aplicados a las otras artes? [...] La teoría es la mente reflejándose en la experiencia sensible, destapando los principios generales que gobiernan (y hacen posible esa experiencia).» (Cfr. Copeland & Cohen, 1983: VIII-IX)

En este orden de ideas, la relación de la fenomenología con la danza puede ayudar a vislumbrar un camino que apenas se está construyendo en este arte y que puede hacer germinar en la mente de quienes lo amamos, ideas sobre su trascendencia teórica. La relación entre estas dos disciplinas también es posible porque la fenomenología husserliana desarrolla varias referencias al arte. En *Lecciones sobre la conciencia inmanente del tiempo*, la música es utilizada por Husserl para mostrar cómo el movimiento corporal, su ritmo y sus percepciones son determinantes en la visión de mundo que construimos. (Cfr. 2002: 23; 33; 35) Así también, cabe reconocer que la fenomenología ha inspirado un sinnúmero de estudios

en estética², de tan diversos campos del arte, que resulta apropiado transferirla a la danza. Por ejemplo, el polaco Roman Ingarden la utilizó para hacer teoría de la literatura, pintura, música, teatro o arquitectura. Jean Paul Sartre, quien no sólo figura como uno de los filósofos más reconocidos de Occidente, sino como dramaturgo, crítico y Premio Nobel de Literatura en 1964, también toma de la fenomenología recursos fundamentales para pensar la existencia y el arte. Tampoco debemos olvidar las herramientas fenomenológicas que utiliza uno de los filósofos más representativos de la teoría estética: Martin Heidegger, al escribir sus textos sobre poesía, pintura, arquitectura o música.

Esta relación también es viable porque ha sido una propuesta de algunos bailarines y teóricos de la danza, como Maxine Sheets-Johnstone, Michael Levin y Marie Bardet³. Autores que, por cierto, se retoman en el presente trabajo, con la debida distancia que requiere el tratamiento de la hipótesis sugerida al inicio de esta introducción. Así, se indican en la tesis algunas estructuras fenomenológicas primordiales para cualquier práctica, ciencia y desenvolvimiento humano (*Cfr.* Husserl, 1992: 35) y se usan para definir el concepto de danza. La relación que se establece entre la fenomenología y la danza no sólo es posible porque el proyecto de la fenomenología pretende extenderse «a la vida en su totalidad, [...] a la vida estética y valorativa en cualquier otro sentido, y a la vida práctica, merced a las cuales el mundo [...] aparece con su cambiante contenido, se configura para nosotros siempre

² También la formación académica de Husserl se ve atravesada por los intereses artísticos de sus maestros más conocidos. Por ejemplo, Carl Stumpf, a quien dedica las *Investigaciones lógicas*, desarrolla serias reflexiones sobre la música en sus libros *Los inicios de la música* o la *Psicología del sonido*, así como Wilhelm Wundt lo hace sobre la danza ritual en su ensayo *Psicología de los pueblos*.

³ También se retoman y enriquecen estas posturas fenomenológicas a través de otros autores memorables que han escrito sobre danza. Entre ellos cabe mencionar a Isadora Duncan, Roger Copeland, Marshall Cohen, Paul Valéry, Georges Didi-Huberman, David Le Breton y Alain Badiou.

[...] como un mundo de valores y un mundo práctico», (Husserl, 1990: 20) sino que también es posible porque, al vincular la danza con algunas de las condiciones universales que propone la *fenomenología trascendental*, se encuentra una correlación fundamental: el movimiento del cuerpo humano y su ritmo, es decir, la *conciencia intencional*. (Cfr. Husserl, 2009: 26)

Por último, en relación con el título del presente documento, el haber escogido el concepto de *corporalidad*, a diferencia del de *corporeidad*, no es accidental. Antes bien, se debe a las precisiones que de ellos dos establece Antonio Ziri3n en la traducci3n del texto *El art3culo de la Encyclopaedia Britannica*. El cuerpo vivo, el cuerpo subjetivo, lo concibe como *corporalidad (Leiblichkeit)*, mientras que cuerpo en extensi3n, cuerpo objetivo, lo traduce por *corporeidad (K3rperlichkeit)*.⁴ (Cfr. 1990: 12) En palabras de Husserl, la diferencia de estos dos t3rminos est3 en que «en el objeto hay duraci3n; en el fen3meno, cambio.» (2002: 30) Este trabajo habla de *corporalidad* porque es un concepto cuya referencia no es el cuerpo de los objetos o el cuerpo inanimado, sino el sentido universal que le corresponde al cuerpo humano: su movimiento, su transformaci3n. (Cfr. Husserl, 1992: 63) La *corporalidad* adem3s hace referencia estricta a la consideraci3n del cuerpo del sujeto como cuerpo intersubjetivo, cuerpo de sentido, (Cfr. Husserl, 2006: 28) cuerpo que puede danzar.

⁴ Esta distinci3n entre *cuerpo vivo* y *cuerpo f3sico*, adem3s de ser expl3cita en textos de Husserl como *Meditaciones cartesianas*, tambi3n aparece en un art3culo de David Woodruff del *Cambridge Companion to Husserl*, titulado *Mente y cuerpo*. El autor muestra c3mo dicho *cuerpo vivo* no s3lo est3 constituido por sus condiciones *espacio-temporales* y *motrices*, sino que a ellas se unen necesariamente sus condiciones *intencionales*.

«Se pone a ello, se consagra a su manera... La manera de un filósofo, su forma de entrar en danza es bien conocida... Esboza el paso de la *interrogación*. Y, como celebra un acto inútil y arbitrario, se entrega a él sin prevenir el fin; entra en una interrogación ilimitada, en el infinito de la forma interrogativa. Es su oficio. Acepta el juego. Comienza por su comienzo normal. Y he aquí que se pregunta: “¿Qué es la Danza?”.» (Valéry, 1990: 179)

Capítulo I:

La danza como construcción

de relaciones de compatibilidad e incompatibilidad

La fenomenología sostiene que la extensión de la “ACTITUD NATURAL”⁵ -caracterizada por Edmund Husserl como paso previo estructural desde donde parte la concepción de su sistema filosófico- (1992: 52) irrumpe en todos los campos del conocimiento, pues no hay discriminación alguna sobre las disciplinas más consolidadas o los sucesos más cotidianos. Tal concepto se utiliza para designar la orientación natural con que el sujeto entiende el mundo, es decir, la actitud con la que espontáneamente se dan por hecho las verdades del mundo y el mundo mismo, sin tener en cuenta la mediación de la cultura, de la existencia subjetiva o de la percepción corporal. Husserl califica esta actitud como orientación positivista. (Cfr. Husserl, 1990: 71) Teniendo en cuenta esta idea fenomenológica, se puede indicar que la teoría de la danza también está sumergida en la “ACTITUD NATURAL”.

⁵ El concepto “ACTITUD NATURAL” se pone en mayúsculas debido al grado de importancia que tiene en la constitución de la fenomenología y debido a que también es la forma en que aparece escrito en los textos de Husserl. Y sirve a la fenomenología para caracterizar la necesidad de pasar a una “ACTITUD TRASCENDENTAL”.

La idea bajo la que se sustenta este síntoma “NATURAL”, está localizada en los sistemas intersubjetivos de clasificación, usados para establecer *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* como si fueran relaciones objetivas, verdaderas e inamovibles para cualquier sujeto del mundo.⁶ (Cfr. Husserl, 1995: 678) Estas *relaciones* hacen que toda definición, bien sea la de un concepto disciplinar o la de un concepto cotidiano, deba incluir algunos elementos y excluir necesariamente los que no caben en su relación de inclusión. Husserl dice que en esta “ACTITUD NATURAL”, los sujetos hacen que los conceptos pertenezcan a unos elementos del mundo que creen se relacionan “objetivamente” entre sí y, al mismo tiempo, prescinden de los que “objetivamente” no les corresponden: clasifican las cosas para que entren en ellos. (Cfr. Husserl, 1995: 678)

Cabe aclarar que en esta “ACTITUD NATURAL”, los conceptos no se definen por sus “características propias” o “por sí mismos”, pues esto es imposible: en esta “ACTITUD” los conceptos son de carácter subjetivo, humano, experiencial. Así, se determinan desde las creencias y posturas del sujeto, la vida intersubjetiva y la vida cultural e histórica particular. Por eso, las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* son selecciones voluntarias de elementos que se pretenden conjugar. Sólo que esta determinación no se hace *consciente* en la “ACTITUD NATURAL”. Antes bien, en ésta, los sujetos consideran que los conceptos que han definido poseen estas *relaciones* “NATURAL” y objetivamente; consideran que estas *relaciones* que ven en ellos las han descubierto porque ya estaban allí antes de observarlas;

⁶ En la fenomenología, las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* corresponden a uno de los axiomas del texto *Investigaciones lógicas*, que se refiere a la forma en que el sujeto de la “ACTITUD NATURAL” regula y ordena la información del mundo a través de los contenidos que entrega a los conceptos. (Cfr. Husserl, 1995: 678) Un tratamiento más detenido de este axioma se da en el segundo capítulo del presente trabajo de grado.

que no son construcciones de carácter humano, sino de carácter “NATURAL”: construcciones pre-dadas. (Cfr. Husserl, 2006: 44)

Pero, desde el marco fenomenológico, son los sujetos los principales actores de los conceptos, dado que hablan en torno a las *relaciones* que establecen *intencionadamente* en ellos. Así como puntualiza en que estas *relaciones* tampoco se dan en el vacío, pues son mediadas por las ideas culturales que las comunidades intersubjetivas establecen en ellos. Tal motivo indica que lo que se entiende por un concepto en una cultura determinada, puede variar de significado desde la postura que toma otra cultura, contexto, grupo social o momento histórico.

¿Qué ocurre con la danza dado este panorama? ¿Qué elementos se *relacionan* dentro de ella para saber a qué se refiere? ¿Qué condiciones culturales están incluidas en dicho concepto dado el síntoma “NATURAL” que esta tesis pretende diagnosticarle? En definitiva, ¿qué se entiende por danza?

De acuerdo con las características propias de la “ACTITUD NATURAL”, podemos decir que la danza se define y se desarrolla con base en inclusiones y exclusiones de contenidos y técnicas particulares. El concepto de danza aparece desde lo que acontece en las danzas. Por ejemplo, los elementos representativos del ballet, de la danza contemporánea, de las danzas folclóricas o rituales. Dichos contenidos del concepto se ubican en los ejemplos experienciales, culturalmente cercanos o tradicionalmente aceptados por individuos de determinadas comunidades.

Pero aquí aparece el principio rector que esta tesis pretende sostener: *preguntar por la danza no es lo mismo que preguntar por algunas danzas*. Mientras que esta última inquietud se

refiere a ciertas experiencias, aquélla se refiere al carácter estructural, general y abstracto de la danza. De esta manera, para la consolidación del concepto de danza se debe acudir primero a la indagación de su origen, su ontología⁷ y su existencia inmanente, más allá de sus ejemplos representativos. La definición que resulta del examen de danzas particulares no es idónea para definir la danza en términos generales, gracias a que ésta inclinación clasificatoria y experiencial, genera contradicciones y constantes cambios entre lo que consideran unos y otros acerca de este concepto.

1.1 La teoría sostiene la idea de la universalidad de la danza

La intuición⁸ original que tiende a aparecer en el intento de definir el concepto de danza, es que ésta se presenta como «patrimonio cultural de toda civilización», (Sampedro & Botana, 2010: 1) pues «el ser humano ha bailado desde siempre»; (Villegas & Kant, 2010: 5) Algunos autores que hablan de danza sostienen esta idea: «todo pueblo tiene danza, no hay cultura sin ella, es un arte universal como la arquitectura o la música». (Cfr. Ellis, 1983: 478) Isadora Duncan, por ejemplo, creía profundamente en dicha postura. (Cfr. 2008: 55) Hay autores como Wilhelm Wundt que incluso consideran a la danza como la primera y más primitiva manifestación artística que el hombre creó. (Cfr. 1916: 94) Sin embargo, pareciera como si en la teoría de la danza, la trascendencia de esta intuición no fuera más allá de que por

⁷ Por ontología u origen, no se entiende en esta monografía una investigación de carácter etimológico, en la que se entraría a explorar el concepto de danza desde el proceso histórico de determinadas culturas. Más bien, para estos términos se utiliza el marco de referencia husserliano de las *Investigaciones lógicas*, donde se considera la ontología como una estructura formal y universal que permite comprender el origen como las *condiciones de posibilidad* de los fenómenos, (Cfr. 1995: 385) en este caso, de la danza.

⁸ Para este texto se utiliza el concepto de intuición en términos husserlianos, pues se refiere al acto de intelección que permite establecer una «unidad idéntica frente a la multitud dispersa de casos concretos. [...] Esta intuición es una unidad de validez en el reino intemporal de las ideas y pertenece a la esfera de lo que vale de modo absoluto.» (Husserl, 1995: 122) Por lo que la intuición no se ubica en los ejemplos o experiencias particulares, sino en la estructura que permite que estos ejemplos sean de una forma u otra: ya no en las clases de danzas, sino en la danza en general.

accidente todos los pueblos tengan bailes representativos, en vez de pensar en que es una condición de la existencia intersubjetiva, histórica y cultural de ellos, es decir, una condición humana: no hay pueblo sin danza y no hay danza sin pueblo; no podrían existir las comunidades sin la danza, ni tampoco podría existir la danza sin las comunidades. (Cfr. Didi-Huberman, 2008: 13) Hablar de ella como condición humana, no es lo mismo que considerar la casualidad permanentemente repetida de su existencia en todas las culturas: la primera tesis entrega necesidad a la danza, mientras que la segunda sólo entrega coincidencia. Si ella existe en los espacios intersubjetivos, más allá de la ubicación geográfica particular o de la orientación ideológica, esto implica su universalidad y si se asume la danza como algo que permanece, se considera al mismo tiempo la emancipación del momento histórico al que corresponde, de su región, de sus costumbres: la hipótesis que se pretende sostener en esta tesis es que la danza, más allá de algunas danzas que conocemos, subsiste a pesar de las inevitables transformaciones de los pueblos y de las distancias geográficas: *la danza es impercedera*.⁹

«Alrededor del mundo, desde el hombre de la Edad de Piedra hasta los bailarines de ballet Margot Fonteyn y Rudolf Nureyev, la danza es un amplio e importante tema; no hay pueblo sin baile típico, ya se piense en los nativos de Australia, tiradores de *boomerang*, o los habitantes de modernas ciudades con su *yaz* y bailes *pop*. [...] Creemos que el baile es un instinto. En otras palabras: algo dentro de cada uno nos *hace* querer bailar.»¹⁰ (Haskell, 1971: 7)

⁹ Michael Levin, en su artículo *Los filósofos y la danza*, considera que una teoría de la danza, corregida desde la fenomenología husserliana, debe tener en cuenta el transcurso histórico que determina y particulariza a toda experiencia danzaria. (Cfr. 1983: 94) Sin embargo, este trabajo de grado retoma un elemento epistemológico distinto: ciertos criterios estructurales de la danza que pueden ser aportados por la fenomenología, no así en los criterios diferenciados de la historia de las danzas.

¹⁰ Marta Castañer considera que «aunque no existe una evidencia muy clara y concreta, cabe suponer que hombres y mujeres bailaron desde el principio de su existencia. Lo que podría estimarse como una danza rudimentaria aparece en testimonios gráficos de la última época glacial, entre diez y quince mil años atrás.»

Después de la intuición sobre la danza como principio universal, aparece la siguiente pregunta: si permanece en medio de los cambios, entonces «¿qué es danza? ¿Podemos formular una definición lo suficientemente abarcante como para cubrir la amplia variedad de actividades definidas en su rutina como danza?» (Copeland, 1983: 1) Porque si ella es en un momento y en un espacio determinado ésta o aquella técnica y luego se transforma en otra y en otra *ad infinitum*, ¿es apropiado definirla por algunas manifestaciones experienciales? Y si no es apropiado por las contradicciones que suscita o por las diferencias mayúsculas que tienen las danzas entre sí ¿cómo definir algo que puede ser invariante en medio de lo que varía? ¿Es necesario tomar como ejemplo alguna experiencia danzaria para definir la danza, tal cual lo suele hacer su teoría y su práctica?

Paul Valéry es un ejemplo ilustrativo de la forma en que tiende a abordarse la definición de este concepto. En su texto *Filosofía de la danza*, antes de entrar a considerar el famoso caso de la bailarina la Argentina,¹¹ anuncia con certeza la intuición que no han evitado la teoría y la práctica general, a saber, que «es un arte fundamental, universal y de inmemorial antigüedad». (Cfr. 1990: 174) Así mismo, en su texto *El alma y la danza*, afirma que la vida «¡toda ella se hace danza, y se consagra toda al movimiento total!» (2000: 98) Pero, de nuevo,

(2002: 21) Pero partir de la suposición de la danza universal, a través de la idea de que los pueblos conocidos poseen manifestaciones danzarias propias, puede ser un argumento sobreinducido. Una cosa es que tengan danzas las culturas que conocemos y otra cosa es que por ello la danza sea universal, pues no poseemos todos los registros históricos bajo los que se puede comprobar la existencia de las danzas en todo lugar, ni tampoco podemos decir con este argumento que, a futuro, todos los pueblos sobre la faz de la tierra tendrán danzas. La forma de darle un tratamiento universal a esta intuición, debe partir de principios estructurales, no de suposiciones experienciales. Más adelante, en el capítulo tres de este trabajo de grado, se profundiza en esta suposición y los inconvenientes epistemológicos que tendría al pensar una definición formal de danza.

¹¹ La Argentina hace referencia a la famosa bailarina de danzas populares españolas y gitanas, Antonia Mercé Luque, que hacia los años 1920 dirigía el ballet español en París.

la caracteriza a través del acercamiento de un ejemplo técnico particular: el ballet.¹² Con estos dos intentos de definición del concepto, Valéry se distancia de la arriesgada afirmación de la danza como fenómeno de carácter universal, pues superpone la experiencia de ésta sobre de su generalidad, sin dejar en claro cómo tal generalidad atraviesa a las danzas de las que habla. Es posible que esto se deba a que los propósitos de los textos de Valéry no son encontrar los principios universales de esta intuición. Sin embargo, los ejemplos del ballet o de la Argentina no son un elemento estructural de la definición del concepto al que estamos apelando, porque la búsqueda de un significado general de la danza debe comprender la organización de los componentes que suceden en cualquier acontecimiento danzario, más allá de la multiplicidad de experiencias que alguien pueda incluir en él. Y si bien estos dos textos de Valéry son loables por las reflexiones estéticas que suscitan y permiten revisar cómo la experiencia danzaria particular puede llegar a tener un grado de perfeccionamiento técnico y dramático tan alto, no nos conducen a revisar qué corresponde a una definición general de danza. Su definición debería estar por encima de cualquier ejemplo representativo, por encima del ballet o de la Argentina: la definición general de la danza es todas las danzas al mismo tiempo, así también las posibles experiencias danzarias a futuro, no una o dos consideradas importantes.

¹² Cabe anotar que estas dos obras de Paul Valéry se concentran en el papel predominantemente femenino en la danza. Sesgo que, además de reunir los argumentos en una técnica específica, la limitan a la práctica de unos cuantos. Sobre la idea que se sostiene acerca del género femenino para el desarrollo de la práctica danzaria, cabe anotar que Isadora Duncan, Maxine Sheets-Johnstone e, incluso, Marie Bardet suscriben esta idea. Al respecto, Michael Levin sostiene que la teoría de la danza es inadecuada no sólo por sus posturas contradictorias, sino porque tradicionalmente se asocia con un principio de carácter femenino, que es producto de una sociedad paternalista e históricamente constituida desde el cristianismo. Por eso Levin sugiere que la fenomenología husserliana debe proveer las correcciones necesarias para establecer la danza desde lo que sucede en ella, por encima de sus prejuicios particularistas. (*Cfr.* 1983: 85-93)

En su libro *El arte de la danza y algunos escritos*, Isadora Duncan también afirma la universalidad de la danza, pero se concentra en hablar de las condiciones particulares que más le preocupan: los problemas técnicos del ballet y su necesidad de constituir una nueva experiencia danzaria. La introducción de este libro empieza con la siguiente idea: «si indagamos en el verdadero origen de la danza, si vamos a la naturaleza, encontramos que la danza del futuro es la danza del pasado, la danza de la eternidad, y ha sido y siempre será la misma.» (Duncan, 2008: 55) Pero esta idea de su universalidad se ve subyugada por el problema que durante su vida quiso resolver, a saber, cómo encontrar, según ella, una experiencia danzaria que a diferencia del ballet sí se adecúe a las condiciones fisiológicas del cuerpo humano, del contexto y de la naturaleza del mundo. (Cfr. 2008: 58) Sin embargo, si la danza es eterna y universal, no puede ser, en principio, un problema de carácter técnico que sólo se reduce a un proceso histórico de pocas culturas y de pocos sujetos. Cómo se renuevan y deben renovarse ciertas experiencias danzarias, para que cada vez más se acerquen a las condiciones biológicas de algunos bailarines, es una pregunta de orden fáctico, no de orden universal. La discusión de Duncan puntualiza en considerar que:

«La escuela de ballet actual, que lucha vanamente en contra de las leyes naturales de la gravedad o de la voluntad natural del individuo, y que trabaja en desacuerdo en su forma y movimiento con la forma y movimiento de la naturaleza, produce un movimiento estéril que no engendra un movimiento futuro, sino que muere en cuanto es hecho. La expresión de la moderna escuela de ballet, en la que cada acción es un fin y ningún movimiento, pose o ritmo es sucesivo o puede ser realizado para desarrollar una acción sucesiva, es una expresión de degeneración, de muerte en vida. Todos los movimientos en nuestra moderna escuela de ballet son movimientos estériles porque son innaturales: su propósito es crear la ilusión de que la ley de gravedad no existe para ellos. Los movimientos primarios o fundamentales de la nueva escuela de danza deben contener en ellos las semillas de las que se

desarrollen todos los otros movimientos, que a su vez engendrarán otros en una secuencia infinita de expresión, pensamiento e ideas cada vez más altas y grandes.» (Duncan, 2008: 56)

En efecto, las ideas de Isadora Duncan generaron perspectivas en la danza tan trascendentes y novedosas, que el impacto de sus creaciones marcaron otros horizontes técnicos para generar experiencias artísticas únicas. Sólo que esta escuela que se funda con ella no presenta, si se quiere afortunadamente, la desaparición del ballet ni tampoco la universalización del novedoso proceso danzario que desarrolla. Antes bien, siguen apareciendo nuevas formas de bailar, con independencia del ballet o de la danza moderna que ella quiso crear. Por eso, el alcance mayúsculo del concepto: su posibilidad universal, trasciende el desacuerdo técnico o el surgimiento de un nuevo movimiento danzario. La danza existe a pesar de los conflictos internos entre algunas danzas y existe a pesar de la gran acogida académica que tenga una forma de bailar.

La intuición primordial sobre la universalidad de la danza no ha recibido, por cierto, un tratamiento universal.¹³ La dificultad estriba en que para esta intuición se adecúa un método particular, experiencial y, a lo sumo, inductivo. Una vez se habla sobre esta intuición, la teoría de inmediato pasa a postular algunos ejemplos representativos en la danza. Es decir, pasa a las *relaciones de compatibilidad* y de *incompatibilidad* que entregan límites imprecisos al concepto por el que se pregunta: se pasa a «la contingencia de los actos, con su temporalidad y caducidad.» (Husserl, 1995: 150) Con esto, la definición de danza se aparta de la posibilidad de pensarse en términos formales y, por lo tanto, de concebirse como necesidad humana.

¹³ La fenomenología husserliana entiende por universal la búsqueda de los principios y los fines de los aspectos más generales de la existencia humana. (Cfr. Husserl, 1995: 36) Si se dice que la danza es universal, entonces es necesario buscar sus principios y fines dentro de su condición humana universal.

Cabe aclarar que estos términos formales no suprimen la exploración teórica de los despliegues fácticos de las danzas, pues esta exploración no es un despropósito investigativo. Antes bien, abandonar este tipo de descripción es dejar de lado la experiencia danzaria y su desarrollo en el mundo, es dejar de lado la vida misma de quien baila y el impacto cultural que tiene. Si el bailarín desaparece del discurso teórico de la danza, desaparece con ello la posibilidad de que exista la danza misma, pues la danza no acontece en el vacío, la danza opera con los movimientos particulares de quienes bailan. Isadora Duncan dice: «desde el primer momento, yo no he hecho sino bailar mi vida.» (1995: 20) Del mismo modo Javier Sampedro & Martha Botana afirman cartesianamente: «yo danzo, luego existo.» (2010: 112) No se trata entonces de situar el concepto de danza fuera de la vida, pues como muestra la intuición de su universalidad, ella aparece en la existencia misma de todos los pueblos, en la experiencia comunitaria. Negar las danzas, implicaría anular una parte esencial de los acontecimientos culturales. Por eso, el llamado de la fenomenología es también «a las cosas mismas», es decir, a las experiencias mismas, (2008: 19) dado que en esta orientación se abandonan los prejuicios sobre los fenómenos y se busca la purificación perceptual: se pregunta por la transparencia experiencial que debe corresponder a la vida, en este caso, a la danza.

Sin embargo, Husserl también considera que un acercamiento a las cosas sin la condición universal que les atraviesa, es caer en el riesgo de entregar a estas cosas algunas predeterminaciones generales que no les corresponden; predeterminaciones que, así mismo, funcionan bajo los cambios incesantes de las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad*. En el caso de la definición del concepto de danza, es caer en el riesgo de universalizar el ballet o de universalizar técnicas de danza folclórica. Se cree con ello que

una experiencia danzaria tiene primacía sobre otras y que el concepto se debe definir a través de esta jerarquía. Entran en él todas aquellas danzas que son “compatibles” y se descartan las que no corresponden a las relaciones establecidas. Es por esta razón que se encuentra una amplia bibliografía en la que cada teórico de la danza establece sus propias *relaciones de compatibilidad*, según sus gustos, su formación y su contexto.¹⁴

Carlos Pérez Soto, en su texto *Proposiciones en torno a la historia de la danza*, concuerda en que este concepto es determinado por la asociación de experiencias danzarias y también por la exclusión de las que más distancia dicha asociación presentan. Sin embargo, esta distancia no se expresa desde un punto de vista “objetivo”, sino desde la perspectiva y los gustos del teórico que busca definirla. Lo que implica que sean relativas las *relaciones de compatibilidad* en la definición de danza que quiera establecer:

«La expresión “eso no es danza” se escucha en este gremio con una frecuencia insólita [...]

En el mejor de los casos esta intolerancia general se expresa en una curiosa tendencia a traducir unos estilos a otros, es decir, a considerar aceptable la práctica de un estilo distinto sólo en la medida en que se aproxima o recoge elementos del propio.» (2008: 14)

Las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* están sujetas a la transformación histórica, a los cambios de perspectivas, a las posturas de los observadores y a sus lugares de enunciación. Esto causa ambivalencias entre los límites pre-establecidos para las *relaciones* que se dan en torno al concepto de danza. Incluso dichas *relaciones de compatibilidad* se

¹⁴ Roger Copeland y Marshall Cohen, por ejemplo, en la edición y compilación de textos del libro titulado *¿Qué es danza?* recogen escritos tan variados y opuestos sobre técnicas y estilos, que en efecto las *compatibilidades* en el concepto de danza se modifican y contradicen a través de la reunión de ellos. Por ejemplo, hay textos como *Striptease* de Roland Barthes; *Los derviches giróvagos: un vacío conectado con todo* de Ross Wetzsteon; *De “Esta Noche de Ballet”, el ballet clásico* de Adrian Stokes; *Anna Pavlova, 1920* de Carl van Vechten; *Martha monumental* de Deborah Jowitz; o *La danza del futuro* de Isadora Duncan. Todos estos textos aparecen bajo la pregunta del título de la compilación: *¿Qué es danza?* Sin embargo, cuando se miran las características de ellos, no se habla de lo que cuestiona la pregunta, sino sólo de algunas experiencias.

modifican constantemente dentro de los ejemplos particulares que se incluyen en el concepto. Por ejemplo, no tiene igual significado el ballet del siglo XVII que el de hoy en día. ¿De cuál ballet se habla cuando se intenta definir la danza desde éste? ¿Hay un ballet universal correspondiente a la danza universal de la que hablan los teóricos? Cuando se define su concepto desde una técnica específica, los límites se vuelven tan estrechos que sólo cabe aquello que se le intenta asociar: sólo caben los contextos o las danzas que se pretenden *relacionar* “objetiva” y “NATURALMENTE”¹⁵ entre sí. Sin embargo, estos contextos están en constante modificación, son imprecisos, cambiantes. La definición se muestra vaga por las características vivenciales que se trata incluir en ella:

«Así por ejemplo la danza clásica, propia del siglo XVII, responde a un trato del cuerpo del bailarín que encaja con ideales de cortesía, elegancia y pudor que se valoraban en esa época. En estas obras, el espacio es utilizado de una manera equilibrada, ordenada, simétrica y con cierta jerarquía espacial, llegando a ser ocupado el centro de la escena por el Rey Sol (Luis XIV), llamado así por una coreografía en la que todos los demás bailaban a su alrededor haciendo visible su poder a través de la metáfora espacial de la jerarquía. A partir del siglo XX una serie de revoluciones empiezan a ver la danza como un lenguaje expresivo de otro tipo de ideas y el espacio se convierte en un elemento de composición que añade valores de orden, equilibrio y jerarquía propios de épocas anteriores.»
(Sampedro & Botana, 2010: 100)

Aparece otro inconveniente cuando vemos que, aun al tratar de definir la danza desde las técnicas que el observador relaciona entre sí, cada pieza danzaria es distinta. No importa si hablamos de un momento histórico muy preciso del ballet, las piezas que le corresponden son incomparables entre sí.¹⁶ Todos los actos danzarios, sean o no orientados a través de los

¹⁵ De la “ACTITUD NATURAL”.

¹⁶ Con la idea de que todas las danzas son distintas entre sí, no se quiere decir que sean innecesarios los estudios históricos sobre las características generales que comparten ciertas formas de bailar. Antes bien, lo que se

límites establecidos por una definición específica, presentan diferencias fundamentales. Así se trate de repetir una misma coreografía, con los mismos bailarines y con las mismas condiciones escénicas, en esta repetición habrá desigualdades propias de los múltiples cambios que corresponden al sujeto, de los tiempos designados al desplazamiento, de las perspectivas en bailarines y espectadores, de sus circunstancias de vida.

Como principio fenomenológico tenemos que ningún movimiento corporal se repite, que ninguna experiencia es enteramente igual a otra. (Cfr. Husserl, 1995: 275) Hans-Georg Gadamer, en su texto *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, afirma: «lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso del movimiento, del auto movimiento y del cambio». (Cfr. 1991: 31) Si lo que ocurre en la vida no se repite por su constante transformación, más aún lo hace la danza que se asienta en la exploración inacabada del movimiento corporal. Por eso, «cada coreografía construye sus propios relatos o se deja llevar por los movimientos de los intérpretes, es íntima, inasible, nunca fija en el tiempo. La danza se ofrece como una superficie de proyección.» (Le Breton, 2010: 106) Es posibilidad,¹⁷ más que límite definitorio de experiencias y prácticas específicas. Cada movimiento es único, de ahí que las demarcaciones que se le den a la danza desde una *relación* de bailarines,

pretende decir es que estos estudios no definen el concepto de danza, pues se tienden a concentrar en sus aspectos particulares.

¹⁷ El concepto de posibilidad es fundamental para la superación de la “ACTITUD NATURAL”, pues esta superación -denominada por Husserl como “ACTITUD TRASCENDENTAL” o *fenomenología trascendental*- muestra, paradójicamente, que lo que no varía en las *relaciones de compatibilidad* es su constante transformación: estas relaciones siempre se modifican de acuerdo con los cambios que hacen la historia y la cultura. La *fenomenología trascendental*, pensada por Husserl como ciencia apriórica, se mantiene dentro del «reino de la posibilidad pura, la cual, en lugar de juzgar sobre efectivas realidades [...] lo hace más bien sobre posibilidades *a priori*, prescribiendo así, al mismo tiempo, reglas *a priori* a esas realidades efectivas.» (Cfr. Husserl, 2009: 40) La *fenomenología trascendental* permitiría pensar el concepto de danza ya no como algunas realidades efectivas que se relacionan entre sí, sino como posibilidad ilimitada y universal de experiencias danzarias, que parten de ciertas estructuras *aprióricas*. Una revisión más detallada de la relación del concepto de posibilidad con el de danza, se da en el tercer capítulo de este trabajo.

coreografías, técnicas danzarias y momentos históricos, por principio no puede mantener sus criterios, pues estos evolucionan en sus particularidades.

De acuerdo con el cambio constante de las apuestas danzarias, el historiador Carlos Pérez sostiene que es errada la tarea de una definición para el concepto de danza, pues este propósito es inalcanzable. Considera que una hipotética definición no podría contener a todas las danzas, ya que muchas de ellas no se logran incluir dentro de las perspectivas de los teóricos y sus *relaciones de compatibilidad*. Considera más bien que la danza es todas sus experiencias cambiantes y no una definición inamovible:

«Nunca se puede definir un concepto. Afortunadamente. En eso consiste la riqueza y la complejidad del lenguaje. Nos comunicamos, nos entendemos habitualmente sin definiciones. La idea de una definición es que se podría establecer una equivalencia completa, exhaustiva, entre una palabra y un conjunto finito, en lo posible breve, de enunciados. Algo así como “danza = ...”, y en lugar de los puntos suspensivos, unas cuantas frases que satisfagan la ambiciosa expectativa que abre el signo igual. Así como “entender exactamente” qué es danza y qué no.» (2008: 17)

No obstante, caracterizar el concepto de danza para entender qué es, no implica necesariamente la idea de su finitud. Antes bien, esta idea radica en que algunas experiencias particulares se constituyen como definición de un concepto que, por principio e intuición, se declara universal. De manera que el problema está en que, dado el marco de la “ACTITUD NATURAL,” las experiencias danzarias que se insertan en él se ven “estáticas” y se observan como relaciones inamovibles y “objetivas”; así como está en la creencia de que sólo muy pocas cosas son danza “desde cualquier punto de vista”, negando su posibilidad multicultural y su existencia generalizada. ¿Para qué limitar lo universal cuando carece de medida? Por eso, las *relaciones de compatibilidad y de incompatibilidad* que se establecen dentro de dicha

definición, no le pueden entregar una forma precisa y “suficientemente abarcante”. Es entonces necesario superar la “ACTITUD NATURAL” que restringe la posibilidad de trascender y de entregar al concepto su alcance universal.

Una solución común a este inconveniente en la teoría y práctica de la danza, sería la que plantea Pérez Soto: debe considerarse «siempre como danza, y como experiencias sociales y estéticamente válidas, a todas las presentaciones que se hacen bajo ese nombre, dentro o fuera de lo que se considera “culto”, o incluso “artístico”, por unos y por otros.» (2008: 15) Es decir, danza es todo a lo que se le quiera llamar danza.¹⁸ Sin embargo, en esta asignación de sentido, el concepto pierde límites y se acentúa en una ambivalencia mayor; ya no en las experiencias cambiantes de las danzas, sino en la indeterminación del concepto: se extravía el referente. Si todo puede ser danza, ¿cómo se justifica ésta como campo disciplinar, como desarrollo ritual o como comportamiento popular? Nos enfrentamos a un problema mayor: ¿qué es la danza al ser cualquier fenómeno motor del mundo? ¿Qué es la danza si ya no está determinada por algunas experiencias danzarias, sino por cualquier campo empírico sin discriminación alguna? Además de desaparecer las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad*, prevalece la incertidumbre. De nuevo ¿dónde están los principios estructurales para que las llamadas danzas puedan entrar en el concepto de danza? ¿Qué hace que la experiencia danzaria sea ésta y no más bien otra experiencia?

¹⁸ Los autores Roger Copeland y Marshall Cohen consideran que las posturas que tratan a la danza como cualquier fenómeno posible del mundo, no sólo pierden el límite entre lo que se debe entender por este concepto, sino que superan las acciones humanas: «a veces la danza es definida como cualquier dibujo o movimiento rítmico en espacio y tiempo. Una definición tan amplia como la de esta clase, la cual se niega a distinguir entre el movimiento humano y no humano, nos permite describir como “danzas” los movimientos de las olas o de las órbitas de los cuerpos pesados.» (1983: 1) Podemos tomar como ejemplo el texto del teórico Juan Francisco Carrillo, titulado *La vida es ritmo, danza y movimiento* en donde se sostiene que «la vida es danza. Todas las expresiones de la vida implican danza, movimiento, ritmo, vibración. Danzan los planetas, los átomos, las galaxias. La vida humana, desde el nacimiento hasta la muerte, es también una danza.» (2013: 13)

1.2 La consideración de la danza como ruptura de la cotidianidad

Así como es frecuente poner en la teoría y la práctica de la danza la intuición de su universalidad, también es frecuente que desde las *relaciones de compatibilidad*, se postule la idea de que ella es auténtica frente a la repetición de otros movimientos del cuerpo humano: suele definirse la danza desde la diferencia que tiene con el movimiento corporal de la vida cotidiana. Incluso, se sostiene que cabe en ella toda sucesión de movimientos que estén por fuera de lo común. «Y es que la Danza es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica.» (Valéry, 1990: 173) Desde este marco de referencia, en el concepto de danza se introducen manifestaciones de movimientos que requieren de cierto grado de experticia para su ejecución y que, por lo mismo, permiten establecer parámetros de diferencia frente a la cotidianidad. «Con respecto a la danza, la dinámica es incuestionablemente compleja, en parte porque una danza es incomparablemente más compleja que los movimientos diarios o incluso más que la serie de movimientos diarios comunes como arreglarse o secarse el cabello después del baño.» (Sheets-Johnstone, 2011: 8) Muchos denominan danza a la dificultad y perfectibilidad de los movimientos del cuerpo humano, en comparación con los que incorporan las personas en sus hábitos diarios. «Danza es el arte fino de la perfección (o de la perfecta presencia) del movimiento del cuerpo humano.» (Levin, 1983: 90) Sin embargo, ¿cómo se diferencia de cualquier otra actividad física compleja; el deporte, el juego u otras artes en las que se involucra claramente un movimiento tecnificado y diferenciado del cuerpo humano?

David Le Breton, por ejemplo, la considera a la danza «interrupción del orden de las cosas». (Le Breton, 2010: 99) Es decir, «una forma de subversión radical de la simbólica corporal que subordina los comportamientos a significaciones necesarias.» (2010: 100) Según esto, la danza es la separación de los usos ordinarios del cuerpo, a través de la creación de movimientos, exploración y significación distinta de ellos. La danza es posible porque confronta los usos cotidianos del movimiento humano que ordenan el cuerpo en un régimen de hábitos y conductas motrices;¹⁹ la danza entra a diversificar y a resignificar la organización de los movimientos corporales que nuestra cultura hace comunes. Así, sostiene Le Breton, que ella «surge fuera de las vías previsibles de lo cotidiano, que es una ruptura de lo esperado que engendra emoción, asombro, y abre una nueva dimensión de lo real.» (Cfr. 2010: 102) Sin embargo, nuevamente aparece la inquietud sobre cómo se diferencia de cualquier otra actividad física que cumple con estos parámetros.

Al querer establecer una diferencia entre la danza y el movimiento cotidiano, esta comparación toma matices diversos. Surgen, por ejemplo, distinciones de carácter dualístico, como es el caso de las grandes diferencias de capacidad y comprensión del movimiento que se instauran entre público y bailarín, así como entre bailarín y coreógrafo.²⁰ Esto se debe a

¹⁹ Esta postura de David Le Breton se puede relacionar con el concepto de conducta motriz tomado del texto *Juegos, deporte y sociedad* del sociólogo francés Pierre Parlebas. Dicho concepto hace alusión al movimiento del cuerpo humano desde la personalidad y las intenciones de los sujetos y no desde las meras técnicas motrices. (Cfr. Parlebas, 2001: 85)

²⁰ Estas distinciones llegan a hacerse incluso entre danza ritual, danza popular y danza académica, bajo la idea de que las dos primeras reproducen las tradiciones de la cultura, mientras que esta última se encarga de renovarlas. (Cfr. Castañer, 2002: 30) Es decir, se considera que las danzas rituales y populares absorben la forma en que la sociedad concibe el cuerpo, el movimiento y las ideas religiosas, pues están al servicio motor de esta concepción, mientras que la danza académica tiene un papel activo porque toma una postura creativa al tecnificar y estudiar el uso de cada movimiento, para entregarle un sentido mucho más independiente por parte del artista. (Cfr. Copeland, 1983: 4) Frente a estas distinciones, resultaría útil revisar la postura de Walter Benjamin en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, pues podríamos pensar cuáles han sido las transformaciones de la producción danzaria, desde sus tradiciones antiguas hasta su desarrollo académico. Benjamin dice que, a diferencia de la actualidad, la «integración de la obra de arte en el contexto de la tradición encontraba sin duda su expresión en el seno del culto. Así, las obras de arte más antiguas

que el nivel de especialización en el movimiento danzario, desde el parámetro de ruptura con la motricidad cotidiana, causa jerarquías en este campo del conocimiento. Surgen grandes diferencias que reparten para el público el papel pasivo (que se habitúa a los desarrollos motrices de su comunidad) y para el bailarín el papel motor activo -pero asume también el papel pasivo frente a la actividad creadora del coreógrafo. Mientras el que baila ilustra, el público recibe su ilustración; y mientras que el coreógrafo ilustra cómo es el movimiento más adecuado, el bailarín interpreta las ideas del primero.²¹ Optar por la definición de este concepto como movimiento corporal especializado, no resuelve la pregunta por la definición de la danza, sino que la complejiza más, en la medida en que si no es claro de qué elementos cotidianos y con qué herramientas se pretende diferenciar la danza, cualquier cosa se puede tomar como referente. Estas diferencias se encuentran caracterizadas en dos textos de Maxine Sheets-Johnstone, *La fenomenología de la danza* y *Del movimiento a la danza*, en los que la autora muestra cómo la definición de la danza desde la ruptura con el movimiento corporal cotidiano, no es un indicador de claridad sobre lo que significa este concepto:²²

«La tendencia, cuando esta cuestión es respondida sobre terrenos estéticos, ha adquirido peso hacia el lado del bailarín (expresión de sentimientos o ideas), hacia el lado de la audiencia (evocación de

nacieron, como sabemos, al servicio de un ritual que fue primero mágico y, en un segundo tiempo, religioso.» (Benjamin, 2012: 58)

²¹ En su texto *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, Marie Bardet pone en discusión estas distinciones en la danza, a través de la disolución de los dualismos entre público y espectador que Jacques Rancière expone en el *Espectador emancipado*. «Ver danzar es poner a danzar: ninguna parte predefinida en la repartición de los lugares entre aquel que mira y analizaría, y aquel que danza.» (2008: 32)

²² Estos dualismos, por el mismo marco teórico fenomenológico de los textos de Sheets-Joshtone, pueden ser discutidos desde la *fenomenología trascendental*, en donde las características del sujeto son determinadas por unos principios intersubjetivos y comunitarios que se determinan como estructuras apriorísticas. Con éstas se busca diluir los dualismos desde donde se establecen prejuicios epistemológicos para el receptor y para el actor o creador.

sentimientos e ideas), o hacia el balance equilibrado de las dos partes (comunicación), sin describir en realidad qué es la danza en sí misma o cómo funciona». (1966: 30)

A pesar de que algunos teóricos consideran, desde sus *relaciones de compatibilidad*, que a la danza le corresponde un terreno distinto al común, cabe preguntar ¿cómo surge esta ruptura? Si no es ella misma el movimiento habitual ¿de dónde viene la danza? Es más, ¿puede la danza presentar condiciones universales, con independencia de los necesarios desarrollos del movimiento corporal cotidiano o habitual?

1.3 La danza como condición universal: un acercamiento a la “ACTITUD TRASCENDENTAL”

El síntoma “NATURAL” que en este caso se sustenta en las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* en torno a la definición del concepto de danza, puede depurarse a través del acercamiento a lo que se denomina en la fenomenología husserliana, la “ACTITUD TRASCENDENTAL”.²³ Esto surge porque desplaza el predominio de la experiencia en la interpretación del mundo y se ubica más bien en los fundamentos universales que deben tenerse en cuenta para que esta experiencia sea posible. Y dado que el salto apresurado a las prácticas danzarias implica una ruptura con el descubrimiento universal que les antecede, la “ACTITUD TRASCENDENTAL” permite ubicar la discusión sobre la definición de este concepto en el plano universal que la teoría ha identificado. En esta actitud se determina que si bien «todo conocimiento *«empieza con la experiencia»*, no por esto *«surge»* de la experiencia»:

²³ “ACTITUD TRASCENDENTAL” es un concepto determinante para la fenomenología husserliana, pues éste designa la transformación que debe sostenerse para alcanzar la universalidad que atraviesa a la vida humana en general y a los distintos campos del conocimiento. Husserl considera esta actitud como constitución de un pensamiento científico universal. Un estudio más detallado de este concepto aparece en el segundo capítulo del presente trabajo de grado.

(Cfr. 1995: 85) el concepto de danza además de nutrirse de ésta, debe desarrollarse desde su condición universal.

En el texto *La danza como metáfora del pensamiento*, Alain Badiou coincide en la condición trascendental para que el concepto de danza corresponda con la universalidad intuida que se le adjudica. «Si la danza va a proporcionar una figura para el pensamiento [...] sólo puede hacerlo conforme a una dirección universal. La danza no se dirige a la singularidad de un deseo cuyo tiempo, por lo demás, apenas tiene que constituirse.» (Badiou, 2013: 7) Desde la “ACTITUD TRASCENDENTAL”, en este caso, desde la danza como condición universal, se hace posible pensar algunos elementos estructurales que pertenecen a cualquier apuesta danzaria, más allá de las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* que se encuentran en constante cambio y que desdibujan qué se debe entender en algunas danzas.

Si hablamos de la danza como pensamiento, en el sentido que Badiou considera este concepto, la “ACTITUD TRASCENDENTAL” es una herramienta adecuada para dicho propósito. En la medida en que se sitúa en los principios universales que hacen posible los fenómenos del mundo -y los fenómenos danzarios- también se sitúa en los principios constitutivos del concepto de danza. Estos son los que permiten considerarla como una forma del pensamiento humano, como una manifestación de las culturas, como una condición de posibilidad de la existencia humana. La danza se vuelve un principio constitutivo de las comunidades humanas, en este sentido, se vuelve un fundamento de la existencia: *la danza es pensamiento, la danza es universal*. ¿Cómo puede ser considerada en su permanencia, no en sus modificaciones? ¿Cómo puede ser la danza desde la “ACTITUD TRASCENDENTAL” que propone Husserl?

De manera que algunos intentos de definir este concepto permiten ver cómo la teoría de la danza suele transitar por la caracterización desde algunos ejemplos experienciales, desde la idea de que todo puede ser danza o desde la danza como ruptura del movimiento corporal cotidiano. Estas tres posturas permiten ver cómo manejan una relación estrecha con la “ACTITUD NATURAL”, en la medida en que acuden constantemente a argumentos fácticos y, con ello, a *relaciones de compatibilidad*. Sin embargo, también están en concordancia con la “ACTITUD TRASCENDENTAL” en la medida en que sostienen que la danza es universal. Por ello, se hace necesario revisar en qué medida una localización en la reflexión “TRASCENDENTAL” husserliana, puede permitir una definición de la danza como condición humana, como elemento esencial sin el que el sujeto no puede constituirse como sujeto, evitando recurrir a la generalización de algunas danzas.

«Toda prueba, invención y descubrimiento descansa, pues, en las regularidades de la forma.» (Husserl, 1995: 47)

«¿Cómo llegamos a distinguir entre la esfera blanca [...] y la blancura (o la esfericidad)?»
(Husserl, 1995: 360)

Capítulo II:

De la forma universal a la liberación del contenido

A partir del «axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad» (Husserl, 1995: 678) se permite observar cómo el paso a la “ACTITUD TRASCENDENTAL” favorecería la posibilidad una definición general del concepto de danza. Esto se debe a que dicho axioma postula que todas las relaciones de contenidos experienciales, establecidas al interior de los conceptos, tienden a transformarse. Por lo tanto, se puede pensar en la constitución de los principios que no deben cambiar dentro de los conceptos que desde la fenomenología se consideran fundamentales para humanidad,²⁴ como concepto de cuerpo, de percepción o de movimiento. En el caso de esta tesis, el concepto de danza también es fundamental para la

²⁴ En esta hipótesis, es posible que el lector observe una contradicción con respecto a la postura que sostienen algunos teóricos de Husserl sobre los periodos de su filosofía. Si bien Mario A. Presas, Reyes Mate, Antonio Ziri6n e incluso Elisabeth Str6ker, consideran que los axiomas l6gicos husserlianos presentan una separaci6n cronol6gica y conceptual con respecto a la *fenomenologfa trascendental* (la “ACTITUD TRASCENDENTAL”) depurada en *Ideas*, cabe se6alarse que las *Investigaciones l6gicas*, donde se desarrollan estos axiomas, es un texto revisado y reformulado por Husserl insistentemente. De ahf el comentario de Walter Biemel, en el *Pr6logo a la edici6n alemana de 1950*, sobre «todas las ampliaciones y modificaciones esenciales de Husserl sacadas de los tres ejemplares personales que se encontraron en el *Archivo de Husserl*. De 1913 a 1930 el autor revis6 y refund6 repetidamente el texto de las *Ideas I* como es visible por las numerosas correcciones, notas marginales y adiciones.» (1995: 5) Asf como es cierto que hay una distancia de trece a6os separando el pr6logo de la primera edici6n del de la segunda edici6n de las *Investigaciones l6gicas*, tambi6n es cierto que en tal tiempo Husserl encaden6 este libro con *Ideas*. Por eso previene atentamente al lector sobre la importancia de relacionar estas obras como parte de un mismo y 6nico proyecto filos6fico: la *fenomenologfa trascendental*: la “ACTITUD TRASCENDENTAL”. (Cfr. 1995: 26) En este marco de referencia, es v6lida la hip6tesis del *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad* como un principio esencial para la *fenomenologfa trascendental*. Incluso en las *Meditaciones cartesianas* publicadas en 1931, Husserl retoma este axioma como estructura de las s6ntesis que desarrolla el sujeto para crear ideas acerca de lo que pasa en el mundo. (Cfr. 2009: 59)

humanidad, en la medida en que la teoría considera que es universal. Además, al incorporar este axioma en la revisión de las diversas definiciones del concepto de danza, es posible pasar de las experiencias danzarias a la disposición *trascendental* que debe corresponder a la intuición de su universalidad. Con ello, se logra acercar la danza al pretendido cambio de “ACTITUD”, es decir, a la configuración trascendental de la universalidad²⁵ que debe corresponderle, dada la intuición general sostenida en la teoría de la danza: *la danza es eterna*.²⁶ (Cfr. Duncan, 2008: 55)

La relación entre el paso de la “ACTITUD NATURAL” a la “ACTITUD TRASCENDENTAL” y el *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad* es fundamental para pensar por qué la definición del concepto de danza desde la teoría no suele ser general. También permite reconocer en qué medida «una reforma metódica» (Cfr. Husserl, 1992: 35) del significado de la danza requiere observar primero cómo su “ACTITUD NATURAL” se constituye a través de lo que la teorización considera *compatible e incompatible* de las experiencias danzarias. Esta

²⁵ En este caso, la configuración trascendental que debe corresponder a la danza, se sustenta desde la posibilidad de definirla a partir de la universalidad que los teóricos le adjudican, teniendo en cuenta las ideas de la fenomenología trascendental. Esto se debe a que Husserl desarrolla su propuesta filosófica con el objetivo de contribuir a reformar las visiones particularistas de las distintas ciencias y campos disciplinares. En el caso de la danza es útil este enfoque, pues las definiciones de ella acuden constantemente a la experiencia y no a la generalidad de su universalidad. En su artículo *El motivo y el método de la fenomenología husserliana* Ken Nishi señala que «Husserl siempre consideró su fenomenología como un método de estricta construcción universal», (Cfr. 2010: 175) dado que creía que era «una filosofía de orden estructural, que podía suplir un *organon* para la revisión metodológica de todos los campos del conocimiento.» (Cfr. 1992: 35)

²⁶ La eternidad de la danza pensada por Isadora Duncan hace referencia a la relación del movimiento corporal con su naturaleza. Es decir, a la necesidad perpetua que tienen los organismos de moverse de acuerdo con sus condiciones biológicas. Desde la perspectiva fenomenológica, se puede decir que considerar la atemporalidad, la inmutabilidad o la eternidad de algún elemento de la vida humana, es considerarlo a partir de una postura lógica que pretende estabilizar los principios que, con independencia del transcurso del tiempo vivencial, puedan instituir lo universal sobre lo particular. (Cfr. Husserl, 1995: 81) En este orden de ideas, lo eterno responde a la necesidad de poner el pensamiento en función de la unidad, que permite establecer acuerdos entre perspectivas particulares. Desde allí, la “ACTITUD TRASCENDENTAL” pretende fundamentar todo descubrimiento humano bajo el crisol de la forma. «Lo esencial de la cuestión no estriba en el contenido cambiante, sino en la unidad de la intención enderezada hacia las notas constantes.» (1995: 317)

revisión permite un acercamiento a un concepto que se independice del contenido cambiante y que se piense desde su estructura formal.²⁷ ¿En qué consiste el *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad*? ¿Por qué se puede establecer una dependencia entre dicho axioma y la “ACTITUD NATURAL” en la danza? ¿Cómo se llega a la “ACTITUD TRASCENDENTAL” para alcanzar una definición general del concepto de danza?

2.1 El *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad* y la posibilidad de una definición general del concepto de danza

En el capítulo anterior se sostiene que el *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad* permite observar cómo el concepto de danza varía de contenido y de sentido, pues algunos teóricos establecen nuevas relaciones de experiencias en torno a ellos. Este axioma es planteado por Husserl en las *Investigaciones lógicas*, con el fin de demostrar que el significado de los conceptos está sujeto a constantes cambios históricos, debido a las prácticas culturales que se asocian con ellos. (Cfr. 1995: 679) Dicho principio aparece, porque Husserl considera que las definiciones de los conceptos esenciales en las “ciencias”²⁸ y en la vida cotidiana están sujetas a cambios permanentes, debido a que las prácticas de las comunidades van incluyendo y excluyendo nuevas *relaciones* en éstos. Existe una amplia diversidad de casos que ilustran cómo los conceptos se modifican de acuerdo con los

²⁷ El concepto de lo *formal* en Husserl, hace referencia a las ideas universales que permanecen y que trascienden el momento histórico con sus posturas particulares, es decir, a las condiciones de posibilidad de las diversas experiencias de mundo. (Cfr. 1995: 22)

²⁸ Al encerrar en comillas el término “ciencia” se establece una diferencia entre lo que Husserl en todo su proyecto *fenomenológico-epistemológico* definió como *ciencia*, a diferencia de todas las “ciencias” ya instituidas en el *mundo*. «Naturalmente no se trata de formar el concepto de ciencia mediante una abstracción comparativa basada en las ciencias efectivamente existentes. En efecto, el sentido de toda nuestra consideración involucra el hecho de que no son la misma cosa las ciencias, en cuanto hecho de la cultura, que la ciencia en el sentido auténtico y verdadero.» (Cfr. Husserl, 2009: 13)

contextos. Por ejemplo, en la *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche muestra cómo los conceptos de bien y de mal no son absolutos, pues el sentido que se les entrega depende de la cultura en la que se sitúan; no significan lo mismo en un contexto cristiano que en uno griego homérico. (Cfr. 2005: 37) Es posible encontrar un ejemplo distinto en el campo de la física, dado que ésta ha variado el sentido de sus conceptos fundamentales de acuerdo con las relaciones que se establecen entre los contenidos, las experiencias de los teóricos y los avances culturales que van enriqueciendo su comprensión: no es lo mismo la física de Newton que la física de Einstein.²⁹ De manera análoga a otros campos disciplinares o experienciales, la danza ha variado tanto de contenidos y sentidos, que no es posible encontrar una postura unánime sobre cuáles corresponden a ella y cuáles no. Tenemos entonces que las *relaciones de compatibilidad* no son inamovibles, pues las experiencias que permiten estas *relaciones*, se encuentran en constante cambio: «*las experiencias no son definitivas porque ellas son en movimiento, son en la medida en que se transforman*». (Cfr. Husserl, 2002: 34-35) Así, la historia de las disciplinas muestra cómo se revierten una y otra vez las ideas que se sostienen al interior de ellas, pues la evolución de sus conceptos manifiestan cómo cambian sus sentidos, dependiendo de las experiencias colectivas y los contextos que se les asocien. Pero, *lo individual del fenómeno experiencial no es lo universal o esencial que se pretende identificar*: (Cfr. 1995: 684) lo individual de las danzas, no es lo universal de la danza.

²⁹ El texto de las *Investigaciones lógicas* es también un recorrido minucioso sobre la forma en que el concepto de lógica ha variado desde sus orígenes hasta la actualidad. La intención de Husserl en esta obra es precisamente encontrar los elementos esenciales de la lógica que permiten situarse en su composición estructural y no en su contenido cambiante y, a partir de allí, lograr pensar en una ciencia universal y eterna: la *fenomenología trascendental*.

Cabe aclarar que el principio del que se habla es establecido por Husserl como un *axioma*, porque considera que la siempre cambiante experiencia del ser humano determina la manera en que se entienden los conceptos y se interpreta el mundo. En este caso concreto, las ideas en torno a las danzas han variado y cambiarán de significado siempre, de acuerdo con la forma en que se relacionen y se nieguen nuevas experiencias danzarias, es decir, de acuerdo con la forma en que se establezca una «coincidencia parcial» (Husserl, 1995: 679) entre algunas danzas. Como se ve, dicho *axioma* aplica también para la construcción incesante de su significado, en relación con la pregunta sobre lo que es y lo que se considera que acontece en ella en cada caso de teorización.

Sin embargo, cabe preguntar si este principio, en calidad de axiomático o de aplicación en todos los casos, es definitivo. Dado que si así lo fuera, no permitiría pensar una definición general para la danza y la tendencia que se ha repetido en su teorización no podría modificarse. Cabe aclarar que la razón bajo la que la fenomenología plantea este axioma, es precisamente para esbozar derroteros generales en la definición de un conocimiento universal, *transcendental*, a pesar de las experiencias eternamente cambiantes de los individuos y sus comunidades.³⁰ (Cfr. 1995: 731) Entonces, ¿cómo es posible romper con la estructura de un axioma que fundamenta las transformaciones de los significados de los conceptos? ¿Cómo es posible pensar en unos parámetros universales para la consecución de una definición general de danza, teniendo en cuenta el principio que sustenta este axioma?

³⁰ En el texto de *Investigaciones lógicas*, Husserl considera que lo universal y lo experiencial (o particular) son enteramente distintos. Es decir, que la experiencia no puede llegar a ser universal a través de procesos inductivos y que lo universal no puede llegar a ser particular, a través de procesos deductivos. Esto implica que el *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad* no impida que se piensen los principios generales desde los que se puedan definir conceptos fundamentales como el de danza, dado que lo universal y lo particular no presentan una relación de dependencia entre sí. «Las leyes generales y puras no encierran ningún contenido existencial.» (Cfr. Husserl, 1995: 82) Con lo que se puede decir que el concepto de danza en general no encierra una experiencia de danza particular.

2.2 La “ACTITUD NATURAL” y su concordancia con el axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad

Es necesario aclarar que, según la fenomenología, el contexto en el que se desenvuelve parcialmente este axioma es el de la “ACTITUD NATURAL”, pues en ella el mundo experiencial y el proceso inductivo son determinantes para la consolidación del sentido de los conceptos. (Cfr. 1995: 679) En dicha actitud las prácticas de la vida cultural e histórica particular se tornan absolutas, pues se cree que están predeterminadas por el mundo y que no pueden ser de otro modo. Así, el sentido que se le da a una disciplina en un momento histórico determinado se considera definitivo; por eso, el sentido que se le entrega a la danza desde el ballet o desde la danza moderna, se ha considerado en muchos casos concluyente. No obstante, a falta de observar la caducidad y renovación de las experiencias en la “ACTITUD NATURAL” -*la reversibilidad de las relaciones de compatibilidad*- el sujeto no encuentra que el significado de las prácticas y las prácticas mismas son más bien *posibles* y no permanentes. (Cfr. Husserl, 1992: 52) De no ser así, todas las culturas tendrían experiencias iguales e, incluso, no se hablaría en plural de ellas, sino de una sola cultura humana, de una sola forma de bailar. Por su *posibilidad*, las prácticas son diversas y nos caracterizan como comunidad intersubjetiva con intenciones específicas: he aquí el sentido de este axioma. (Cfr. 1992: 57)

Dada la tendencia a la definición de conceptos generales a partir de ejemplos encontrados en las experiencias particulares, en las experiencias *posibles*, la “ACTITUD NATURAL” no permite ni pretende ver la unidad que permanece en medio de la variedad infinita de prácticas. Por eso, en dicha actitud se habla de algunas artes para explicar el arte, de algunas ciencias para explicar la ciencia, de algunas filosofías para explicar la filosofía y de algunas danzas para explicar la danza: *se habla del contenido para explicar la forma*. (Cfr. 1995: 697) Todo

está disgregado en un mar insondable de posturas que pretenden ser más válidas que otras, pero ellas no están unificadas bajo las estructuras que las atraviesan. Por eso, un primer principio que aparece para explicar lo que ocurre en la “ACTITUD NATURAL” es el *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad*: todas las relaciones consideradas de forma inductiva alrededor de un concepto esencial cambian con el movimiento constante de las experiencias que se relacionan en él.³¹

Husserl propone trascender la “ACTITUD NATURAL”,³² pues, como aparece mencionado en el capítulo anterior, en ella el sujeto es propenso a considerar, por naturaleza propia -por «pensamiento natural», (1992: 35) por «vida natural»- (Husserl, 2009: 6) el «mundo como pre-dado»: las experiencias como “realidades” indudables. (Cfr. Husserl, 1992: 52) Es decir, en esta actitud el sujeto no reconoce cómo la “verdad” es constituida por la vida intersubjetiva, así como no es consciente de que dicha “realidad” es relativa de acuerdo con la constitución comunitaria que determina qué tipo de experiencias son más válidas que otras

³¹ Con la explicación de la “ACTITUD NATURAL” a través del *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad*, no se quiere decir que este axioma se agota en tal “ACTITUD”. Antes bien, lo que se pretende decir es que es un principio que permite ver cómo en la vida “NATURAL” el sujeto se localiza en las experiencias particulares, para explicar el sentido de conceptos esenciales, pero que sin el cambio de actitud hacia un enfoque “TRASCENDENTAL”, no logra ver de forma consciente que estas experiencias no son determinantes sino más bien posibles, es decir, no logra identificar la *reversibilidad de las relaciones* que considera verdaderas. Este es un axioma de la “ACTITUD TRASCENDENTAL”, planteado para comprender algunos elementos de la “ACTITUD NATURAL”.

³² Como se dice en el primer capítulo, según Husserl, el concepto de “ACTITUD NATURAL” se relaciona con una tendencia histórica denominada *psicologismo*. (Husserl, 1992: 41) Este concepto hace referencia a la forma en que los sujetos consideran que los objetos, temas o ideas del mundo tienen un significado objetivo y permanente, al que todos pueden acceder por medio de la experiencia. Así, no importa la variedad de experiencias que se desarrollen, siempre el significado que se obtendrá de éstos será indudable para todos. El *psicologismo* no tiene en cuenta los valores, las aspiraciones, las emociones, las voluntades, es decir: las intenciones de los sujetos que atraviesan todo significado del mundo. Por eso, Husserl considera que éste es positivista, objetivista o naturalista, en tanto que ignora la intervención permanente del sujeto en la construcción relativa del sentido del mundo, de las ideas, de los conceptos y de los objetos. (Cfr. Husserl, 1990: 71)

y cuáles deben relacionarse entre sí para visualizar a qué conceptos se refieren.³³ (Husserl, 1997: 2)

2.3 La “ACTITUD NATURAL” y la omisión de la *corporalidad*: el cuerpo del sujeto y la constitución del *axioma de reversibilidad de las relaciones de compatibilidad*

Las consideraciones naturalistas sobre lo “real” omiten la manera en que interviene el sujeto en la constitución del significado de los fenómenos del mundo. Sin embargo, esta omisión no es la de una idea o la de un ente abstracto al que llamamos sujeto, pues cuando se le deja de lado, se abandona lo que le permite existir: el cuerpo. *El cuerpo es nuestra condición de posibilidad de existencia, no somos ni podemos hacer nada sin él.* (Cfr. Husserl, 2009: 146)

Su presencia ineludible no es una añadidura ni mucho menos un accidente. Es el cuerpo quien, desde su orientación *espacio-temporal*, hace que nos ubiquemos y nos movamos en un contexto social determinado, en unas tradiciones culturales y en un tiempo histórico con unas características específicas. Éste hace posible que lo subjetivo comunitario, en su constante movimiento corporal, desarrolle *relaciones de compatibilidad* sobre las experiencias colectivas. (Cfr. Husserl, 1990: 26) Es más, con nuestro cuerpo bailamos de unas formas determinadas, utilizamos unos trajes específicos, asumimos unas actitudes y unas ideologías propias de nuestra experiencia de vida: desarrollamos también ciertas prácticas danzarias.

³³ Sin embargo, Husserl cree que el problema de la “ACTITUD NATURAL” va más allá de tomar una postura objetivista frente a la percepción de los fenómenos del mundo, pues considera que esta disposición “NATURAL” además concluye en una falta de responsabilidad por parte del sujeto frente a las experiencias que sostiene. Al ver los significados de las cosas «en un incuestionable estar ahí delante», (Husserl, 1992: 52) el sujeto no las concibe como creación de su vida, de su existencia, sino como algo que tiene validez y significado propio sin su intervención. Con ello se hace una separación entre el origen del sentido de las cosas y las cosas experimentadas. A ellas se les adjudica una objetividad extrínseca y accidental que no le corresponde.

No obstante, en esta “ACTITUD NATURAL” el hombre considera que su cuerpo no tiene nada que ver con la forma en que entiende el mundo, pues cree que éste no *relaciona* las experiencias *compatibles* y no entrega sentido a ellas a través de su existencia y sus experiencias. Cree más bien que el cuerpo es un órgano receptor de lo “real” y “verdadero”, un instrumento que percibe de forma “pura” lo que pasa en el mundo: considera que lo que experimenta es definitivo y absoluto para todos los casos, todos los sujetos, todos los cuerpos, pues la realidad está fuera de él. «La fuente de la constante fuerza histórica de esta actitud se halla en un problema de significación en los conceptos relativos a lo subjetivo, a lo corporal». (Cfr. 1992: 41) De manera que es posible caracterizar la “ACTITUD NATURAL” como una postura espontánea con la que el hombre ve su vida sin conciencia, sin subjetividad, sin intencionalidad: *sin su cuerpo humano interviniendo a través del movimiento*. (Cfr. Husserl, 2009: 26)

En el campo de la teoría y la práctica danzaria, es posible decir que aún a pesar de que se reconoce el valor del cuerpo humano como condición de posibilidad del desarrollo de cualquier movimiento, técnica y proceso coreográfico, resulta ser contradictorio que no se observe cómo este cuerpo está ubicado en un contexto y en una cultura determinadas que hacen que se relacione con unas danzas específicas, pero que estas danzas no son ni deben ser los fundamentos últimos para la definición general del concepto de danza. Si esta condición contextual e histórica de las formas de bailar, implica que ellas mismas tienen unas características específicas, concernientes a las ideas de las culturas a las que corresponden³⁴

³⁴ La antropóloga Adrienne Kaeppler considera que las danzas son sistemas estructurados de movimiento, que desarrollan determinados grupos sociales, como formas de conocimiento e interpretación del mundo. (Cfr. 2000: 117) A partir de esta postura, es posible afirmar que las diversas formas de bailar que se encuentran en el mundo, no pueden ser un mecanismo para definir el concepto de danza, porque ellas están determinadas por contextos específicos.

y, a su vez, están fijadas por necesidad a las condiciones corporales de los sujetos que bailan, podemos decir que dichas características, por sus circunstancias particulares y experienciales, son finitas. Pero si la teoría afirma que «la danza es eterna» (Cfr. Duncan, 2008: 55), no se puede entregar una definición para su concepto desde dichas circunstancias particulares: si es infinita, la danza no se puede definir desde algunas danzas, es decir, desde ejemplos finitos o desde *relaciones de compatibilidad*.³⁵ De manera que a pesar de trabajar con el cuerpo, la teoría y la práctica danzaria naturalizan la idea de que bailamos de unas formas específicas, pero no suelen ver su complemento subjetivo-corporal, *reversible* y la condición contextual e histórica de dichas formas de bailar. Por ello, es importante revisar cómo el paso a la “ACTITUD TRASCENDENTAL” puede situarse desde las propiedades generales de la danza, teniendo en cuenta la *corporalidad*.

2.4 La “ACTITUD TRASCENDENTAL” y la posibilidad de definir el concepto de danza a partir de la *corporalidad*

Para Husserl, la “ACTITUD TRASCENDENTAL” sostiene una tarea inaplazable: transformar nuestras ideas sobre el conocimiento que, al emerger de un panorama naturalista-particularista, llegue a un pensamiento de orden universal. Esta “ACTITUD” permite revisar algunas ideas sobre el conocimiento del concepto de danza, para conducir las hacia reflexiones de carácter general. Con el fin de realizar tal objetivo, se toma de Husserl el método de la *reducción trascendental*³⁶ que tiene como idea central hallar qué elementos

³⁵ Decir que la danza es eterna e infinita no se debe a un asunto de sinonimia o de igualdad. Más bien se debe a que por eterno puede entenderse lo que se mantiene como imperecedero, pues en este caso se considera que la danza ha permanecido y permanecerá siempre en toda cultura. Por infinito puede entenderse como todo aquello que carece de límites pues es diverso y responde a los parámetros de la posibilidad y la transformación. Con ello, en esta tesis se considera que la danza no sólo es eterna sino que también es infinita.

³⁶ La *reducción trascendental* es planteada por Husserl con el fin de buscar aquellos principios constitutivos de todo saber, de toda práctica y de todo desenvolvimiento humano. En la consolidación de estos principios está

esenciales constituyen la existencia humana, sin modificarse con los cambios de *relaciones de compatibilidad*. Al tomar este método es posible situar el concepto de danza en sus elementos constituyentes, teniendo en cuenta la tesis de muchos teóricos: *es universal, siempre ha existido, no hay pueblo sin danza*. De acuerdo con esta condición fundamental que se le asigna, debemos revisar en qué medida ella se relaciona con los principios existenciales que Husserl encuentra en la *reducción trascendental*.

Este método consiste en desplazar la relevancia que tienen los contenidos particulares sobre las nociones de mundo, a través de una reducción extrema de todo aquello que tiene valor de caducidad y posibilidad de transformación.³⁷ (Cfr. 1992: 43) Es decir, se «ponen en suspenso»³⁸ (Cfr. 1992: 37) los contenidos que se ubican dentro de *las relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* en torno al concepto de danza: ponemos en suspenso la existencia particular de las experiencias danzarias inmediatamente cercanas y de los conocimientos que se consideran “verdaderos” en ella. Lo que resulta de esta *reducción* es lo que no podemos suspender o *reducir* porque subsiste a pesar de las transformaciones de los contenidos experienciales: porque es general y «necesariamente se mantiene invariante en la variación».³⁹ (Cfr. 1992: 46) ¿Cuáles son entonces los principios inamovibles que se arrojan

lo que Husserl denomina «ciencia universal», «ciencia estricta» o «*fenomenología trascendental*», por encima de los conocimientos, perspectivas y contenidos particulares de las diversas “ciencias”. (Cfr. 1992: 57)

³⁷ Esta *reducción trascendental* es recogida por Husserl del método cartesiano, que pone en duda todo conocimiento sobre el mundo para encontrar qué no puede eliminarse. Sin embargo, es replanteado por el autor con el fin de buscar qué estructura general se devela después de esta reducción y con ello construir una ciencia de orden universal: la *fenomenología trascendental*. (Cfr. Husserl, 2009: 11-38)

³⁸ Este «poner en suspenso» también se encuentra en los textos de Husserl como un «poner entre paréntesis» (Cfr. 1992: 43) y no se refiere a la idea de eliminar los contenidos particulares de los saberes experienciales, sino de procurar que no intervengan en la búsqueda *trascendental* de los principios universales.

³⁹ A esto que se mantiene invariante en medio de lo que varía, Husserl lo llama forma esencial o *eidós*, que se refiere a la universalidad de la facticidad, es decir, a la formalidad *apriórica* que hace posible la experiencia. (Cfr. 1992: 45)

después de aplicar dicha *reducción trascendental*? Y ¿en qué pueden contribuir estos principios a la definición del concepto general de danza?

Para alcanzar una “ACTITUD TRASCENDENTAL” en el concepto de danza, es importante encontrar qué es lo que hace posible que el ser humano tenga experiencias diversas sobre el mundo -en este caso, distintas experiencias danzarias- y que ellas tengan un valor relativo (que estén constituidas por *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad*). Así mismo, la pregunta por las experiencias humanas, permitirá encontrar qué elementos son esenciales para la existencia del sujeto, de acuerdo con la *corporalidad* que la “ACTITUD TRASCENDENTAL” sostiene.

Dado este marco de referencia para pensar el concepto de danza, es importante seleccionar algunos elementos que Husserl considera fundamentales después de la *reducción trascendental*: la existencia del ser humano que sólo es posible por su *yo*, su condición corporal, lo otro y los otros, su *movimiento* como posibilidad de percepción e interpretación de los fenómenos del mundo, sus escenarios espacio-temporales (rítmicos) y la *intencionalidad de su conciencia*⁴⁰ que hace que seleccione, sintetice y signifique “lo que pasa en el mundo”, en suma: su *corporalidad*.⁴¹

⁴⁰ El libro *Meditaciones cartesianas* de Husserl, versa todo sobre la reducción trascendental, la unidad entre estos aspectos y la forma en que operan.

⁴¹ Esta afirmación se pone entre comillas porque no se refiere a “lo que pasa en el mundo” como realidad externa, lo que hace que el sujeto interprete los hechos, sino que es el sujeto quien los determina y los llena de sentido a través de las *relaciones de compatibilidad e incompatibilidad* que desarrolla. Por esto Husserl considera que lo que pasa en el mundo es lo que pasa con el sujeto, con su cuerpo. (Cfr. 1992:32)

2.5 La *reducción trascendental* como camino para pensar algunos elementos que constituyen el concepto de danza

En el apartado anterior se menciona que la *reducción trascendental* es un ejercicio con el que se pone en suspenso o entre paréntesis⁴² lo que tiene valor de caducidad o lo que está sumergido dentro del marco de las *relaciones de compatibilidad*. El propósito es «dejar en suspenso todas las convicciones válidas hasta ahora para nosotros». (Husserl, 2009: 11)

Dicho proceso se desarrolla de esta manera en la fenomenología, pues Husserl considera que es un camino adecuado para encontrar los principios universales que permiten la existencia del ser humano, del mundo. Esta consideración surge de la idea de apartar todo aquello que el sujeto puede creer verdadero o falso, (como parte de las *relaciones de compatibilidad* que se desarrollan en la sociedad y la cultura) con el fin de encontrar lo que no se puede apartar o poner entre paréntesis. Esto que queda después de la *reducción trascendental* es lo que Husserl considera como principios fundamentales para la existencia humana. Como se menciona en el presente documento, algunos de estos principios pueden aportar al desarrollo del concepto de danza, dado que la teoría considera que es un principio fundamental de la existencia humana. Después de esta *reducción trascendental* ¿es posible poner entre paréntesis a la danza? Es decir ¿será ella una mera construcción de *relaciones de compatibilidad*? O ¿es posible pensarla desde los principios fundamentales de la existencia humana que considera la fenomenología y, por tanto, también caracterizarla como uno de los

⁴² A este poner en suspenso o en paréntesis Husserl le denomina *epojé*. Es un término tomado de los filósofos escépticos de la Grecia Antigua, especialmente de Pirrón de Elis y Sexto Empírico. La *epojé* como fundamento de la *reducción trascendental*, se refiere a interrumpir por un momento los juicios acerca de las verdades del mundo, para pensar en aquello que no se puede interrumpir o suspender. Husserl considera que todo lo que permanece después de la *epojé* son los principios universales que permiten la existencia del sujeto, más allá de las cosas que se consideran verdaderas o no. (Cfr. Husserl, 2009: 36)

cimientos universales desde donde el ser humano se constituye como tal? (Cfr. Didi-Huberman, 2008: 13) ¿La danza es eterna? (Cfr. Duncan, 2008: 55) ¿Es posible sostener la afirmación de «yo danzo luego existo» (Sampedro & Botana, 2010: 112) bajo el marco de la *fenomenología trascendental*?

2.6 El yo

Una de las preguntas más frecuentes que se encuentran en los textos de Husserl, después de plantear la *reducción trascendental*, es qué queda al poner entre paréntesis todas las “verdades” que se sostienen en torno al mundo. Es decir, cómo empezar a establecer unos principios universales de los que no es posible dudar,⁴³ (Cfr. Husserl, 2009: 30) si se ha pretendido reducir todo al extremo. El autor considera que «este «poner entre paréntesis» el mundo objetivo, no nos coloca [...] frente a una pura nada.» (2009: 25) Antes bien, argumenta acerca de la existencia de algo que está presente aún en medio de dicha *reducción trascendental*: el yo. Éste permanece porque, a pesar de estar dudando de todo con dicho método, quien duda es el yo, es decir, el sujeto que suspende el juicio para encontrar los elementos universales que busca.⁴⁴ El «yo dudo presupone ya el yo soy. Se trata [...] del yo que se percató de sí mismo luego de haber puesto fuera de validez el mundo de la experiencia como algo de lo que se puede dudar.» (2009: 31) Incluso, más allá de la misma *reducción trascendental*, la vida cotidiana o “NATURAL” también se encuentra sumergida bajo este

⁴³ A esta imposibilidad de dudar, Husserl la denomina *evidencia apodíctica*. Con estos términos se refiere a las verdades universales que no se pueden negar después de la *reducción trascendental*, dado que existen a pesar de desplazar los contenidos cambiantes de la vida. Esta *evidencia apodíctica* de las verdades universales, es utilizada por Husserl con el objetivo de construir una ciencia que contenga principios inamovibles, es decir, que sea del todo verdadera. (Cfr. 2009: 21)

⁴⁴ Como se observa, este método de la *reducción trascendental* y las conclusiones iniciales que desarrolla Husserl hacen parte de la propuesta filosófica de René Descartes en *Meditaciones metafísicas*. Una de las ideas principales que resultan de dicha propuesta es que no es posible dudar del yo, pues éste se encuentra presente en cualquier acto de la vida. (Cfr. 2009: 23)

carácter de *yo*. Todo lo que hacen los sujetos del mundo, en “ACTITUD NATURAL” o “TRASCENDENTAL”, ocurre por medio del “*yo lo hago*”. «El sujeto que experimenta [...] sigue siendo para sí «experimentado» en cierto modo», (Cfr. 2009: 36) es decir, un sujeto que se sabe *yo*, porque tiene sus propias experiencias de mundo y de ellas construye ideas y sentidos propios. «El mundo objetivo entero es para mí y es precisamente tal como es para mí. Todo lo perteneciente al mundo, toda la realidad [...], existe para mí, y vale para mí porque la experimento, la percibo, me acuerdo de ella, pienso [...] en ella, la enjuicio, la valoro, la apetezco, etc.»; (2009: 35) se transforma en las circunstancias por las que atraviesa el *yo*.

De aquí Husserl sostiene que si la “realidad” fuera externa al sujeto y se pudiera percibir de forma pura, tendría unas propiedades exactas para todos nosotros. Sin embargo, estas propiedades y los sentidos que vienen de las “realidades” surgen de una forma distinta para cada uno, lo que quiere decir que es un constructo subjetivo, es decir, *yoico*. Por estos motivos, es posible decir que las definiciones del concepto de danza son relativas, pues han estado dentro de las experiencias propias de los teóricos que se ocupan de esta tarea: se han planteado desde la universalización de sus experiencias particulares, desde su propio *yo*, desde lo que consideran conveniente para la definición de dicho concepto. Por eso, algunos intentos de caracterizarlo se desarrollan desde las experiencias propias, desde el *yo* de teóricos de la danza. Con esto, el concepto se torna variable por las ideas o las *relaciones de compatibilidad* de los *yoes* interesados en dicha tarea.

De esta manera, se puede afirmar que no existen experiencias por fuera del *yo*, pues éste es precisamente quien las vive. «Yo no puedo vivir, [...] ni pensar, ni valorar, ni obrar dentro, de ningún otro mundo sino aquel que tiene en mí mismo y de mí mismo su sentido y su

valor.» (2009: 25) Ni si quiera puedo bailar, pues es el *yo* quien se ubica en un contexto determinado e interpreta a través del movimiento cómo es la forma adecuada de hacerlo. Ahora bien, «si me sitúo por encima de toda *esta* vida, y me abstengo totalmente de esta creencia», (2009: 25) el *yo* no existe y, por lo tanto, no existe el sentido del mundo, ni tampoco las diversas forma de bailar. Todo conocimiento, todo saber e incluso toda expresión danzaria, suponen un *yo* que ejecuta estas tareas. Es por esto que la fenomenología husserliana «no inserta las vivencias en ninguna realidad. Con la realidad sólo tiene que ver en tanto [...] es realidad mentada, representada, intuita, pensada en conceptos.» (Cfr. Husserl, 2002: 31)⁴⁵ Así también, es posible decir que las danzas no son realidades absolutas y universales, sino vivencias del *yo* que hacen parte de las creencias de las comunidades, de las ideas de la cultura, de los sentidos que los sujetos le entregan al movimiento corporal.

2.7 La condición corporal

A partir de dicha *reducción trascendental* Husserl considera que el *yo* tiene otras características elementales que no se pueden dejar de lado, como el caso del cuerpo que le permite existir y desenvolverse en el mundo. Ésta es una condición de posibilidad de la vida humana y, por lo mismo, no puede ser reducida. La fenomenología lo considera universal, dado que todos los sujetos están en el mundo, con sus condiciones particulares, porque su cuerpo lo permite. La vida, la existencia y cualquier conocimiento acerca del mundo son posibles por el cuerpo en general, porque sin los cuerpos físicos de los objetos, los animales,

⁴⁵ El concepto de fenómeno, en el que tiene origen la palabra fenomenología, hace referencia a que no es posible tener conocimiento de las cosas como son, sino como se presentan en el *yo*. Es decir, todo aquello a lo que se le denomina “realidad externa”, es imposible de entenderse como tal, pues quien tiene la intención de acercarse a ella, lo hace a través de las mismas circunstancias de su *yo*: sus ideas, su contexto, sus emociones, sus expectativas. A lo que se llama “realidad” es tan solo una interpretación parcial del *yo*. (Cfr. Husserl, 2009: 25) Esta caracterización de la “realidad” como construcción del *yo*, como “realidad” fenoménica, también aparece en Immanuel Kant en el texto *Crítica de la razón pura*. (2006: 188)

la naturaleza, el ser humano, el mundo, no habría existencia de las cosas, de las personas o del espacio tal y como lo concebimos. (Cfr. 2009: 130) El mundo es posible porque hay cuerpos e incluso porque el mundo también es un cuerpo.⁴⁶ Esto es a lo que Husserl denomina *corporeidad (körperlichkeit)*, es decir, la condición corporal de todo lo que existe. (Cfr. Ziri6n, 1990: 12) Ahora bien, no podr6amos saber que todas estas cosas existen en cuanto cuerpos, si nosotros los seres humanos no tuvi6semos el cuerpo que nos permite vivir para percibir e interactuar con dichas cosas. A la condici6n corporal humana, Husserl la denomina *corporalidad (leiblichkeit)*. (Cfr. Ziri6n, 1990: 12) ¿C6mo sabemos que existimos? Porque somos cuerpos que nos permiten sentir y tener contacto con el mundo y con nosotros. El cuerpo del sujeto, en medio de todos los contenidos particulares a los que damos atenci6n, es irreductible, pues no hay vida humana ni objetual sin 6ste: *el cuerpo humano es un pilar de la correspondiente "ACTITUD TRASCENDENTAL"*. (Cfr. Husserl, 2009: 132)

Si todo lo que hace el hombre se encuentra sumergido bajo el car6cter de yo, as6 tambi6n este yo no puede ser sin su cuerpo correspondiente. A cada sujeto particular concierne un cuerpo particular. Toda persona debe su vida y su posibilidad de ser a su propio organismo. Y esto no como un v6nculo inconexo en el que el yo es due6o del cuerpo, sino m6s bien como una condici6n en la que 6ste es tal cosa: yo y cuerpo son lo mismo. (Cfr. 2009: 150)

Uno de los argumentos fenomenol6gicos que sustentan esta idea, es que cada sujeto tiene sus visiones particulares de mundo, su manera de percibir y considerar las cosas, sus propias vivencias y su sentirse yo en cada momento. Todos los sujetos tienen sus propios «fen6menos del mundo». (2009: 123) Nadie ve o entiende las cosas de la misma manera, a6n a pesar de

⁴⁶ Al respecto de la necesidad corporal de la existencia del sujeto y de los objetos, el ensayo *La tierra no se mueve* de Husserl versa todo sobre este tema.

la mediación que hace la sociedad y la cultura en las ideas de las personas. Este rasgo distintivo de cada yo es producido por el cuerpo propio, dado que las percepciones particulares del mundo no se pueden dar si el yo fuese un ser de carácter abstracto e indefinido. El yo vive, siente y experimenta de manera única y singular, porque su cuerpo lo permite. El «yo personal está integrado en el cuerpo orgánico de cada uno», (Cfr. 2009: 131) porque éste es el acceso a la experiencia y, con ello, a la existencia. ¿Cómo pueden tener las personas vivencias distintas e inigualables entre sí, sin una forma limitada o un cuerpo, que contenga lo que pasa en el mundo y que lo haga singular? El «yo [...] toma en consideración únicamente aquello que como objeto espacial o cultural, [...] aparece [...] constituido de una manera realmente original por su sensibilidad propia y sus percepciones propias», (Cfr. 2009: 138) y en consecuencia, por su cuerpo propio. El sujeto se sabe yo porque puede percibir lo que acontece en el mundo y puede sentirse a sí mismo, es decir, porque distingue, conoce, piensa, actúa en cada momento y esto sólo lo hace y lo puede hacer porque es cuerpo orgánico. «Yo [...] estoy constantemente destacado en mi campo perceptivo primordial, tanto si atiendo a mí mismo y pongo mi atención en cualquier actividad, como si no. En especial, siempre está [...] destacado sensiblemente mi cuerpo físico-vivo, [...] de corporalidad viva.» (2009: 150)

Husserl sostiene que esta condición corporal determina la subjetividad de cada persona o su yo, porque el cuerpo siempre, a pesar del movimiento que realiza constantemente, se encuentra en un *aquí absoluto*. (2009: 55) Cada cuerpo humano, con independencia de los desplazamientos que genera y los cambios fisonómicos que tiene a lo largo de su vida, sigue siendo el mismo cuerpo particular correspondiente a cada yo personal. Toda persona está siempre en un *aquí absoluto*, como sujeto que percibe y siente lo que ocurre en su cuerpo y

por fuera de su cuerpo. Y aquello que sobrepasa los límites del cuerpo orgánico propio está en un constante *ahí* o *allí*, (2009: 55) como es el caso de los objetos y todo lo que compone el mundo circundante. Si el sujeto percibe una casa, una obra de arte, una planta, un animal u otro ser humano, los percibe como estando *ahí* o *allí*, teniendo en cuenta que el punto de referencia de la perspectiva es siempre su propio cuerpo orgánico, que está en un constante *aquí*. Todos tenemos nuestro *aquí*, porque todos tenemos un cuerpo propio.

2.8 La conciencia intencional

Con la *reducción trascendental* aparecen otros aspectos que, a la par del yo de cuerpo orgánico, no pueden ser puestos entre paréntesis, ya que son considerados por la fenomenología condiciones de posibilidad de la existencia humana, es decir, principios universales que corresponden a todo sujeto. Entre estos, aparece una de las ideas más recurrentes de Husserl: la «intencionalidad de la conciencia». (2009: 57) Ella se refiere al carácter personal de las nociones de mundo que todo sujeto desarrolla. Dado que cada individuo tiene su forma de entender, ver, organizar y dar sentido a las cosas, para la fenomenología es fundamental señalar que cada yo corporal, tiene una conciencia intencional del mundo. Es decir, no sólo sustenta en el yo orgánico la idea de la subjetividad para toda interpretación de mundo, sino que la sustenta también en las intenciones que permiten al individuo construir el carácter personal de dicha interpretación. Para Husserl el yo es cuerpo consciente e intencional. (Cfr. 2009: 59)

Esta idea fenomenológica parte de que toda persona, con cada acción que desarrolla en su vida, entrega sentido a lo que hace. Dicho sentido se refiere a los sucesos que selecciona, organiza y percibe para que signifiquen determinadas cosas. Los individuos no conocen los

hechos como ocurren en la realidad externa, sino que los hechos ocurren en los individuos, con sus intereses, sus recuerdos, sus deseos, su cultura, es decir, sus intenciones. «El objeto de la conciencia [...] no viene a ella desde afuera, sino que yace implicado en ella como sentido.» (2009: 58) La conciencia no recibe los objetos de forma pura, sino que los interpreta a través de los modos intencionales de «la retención, la evocación, la expectativa, la significación». (2009: 68) De ahí que los sucesos no tengan los mismos sentidos para todas las personas; de ahí también que para ciertos individuos unos hechos sean más determinantes que otros. Cada ser humano presta atención a ciertos eventos y selecciona los contenidos que le parecen relevantes dentro de su propia experiencia.

Con estas ideas, la fenomenología sostiene que la conciencia de todo sujeto, es siempre conciencia de algo y que ese algo es totalmente intencional. (Cfr. 2009: 57) Esto se debe a varios motivos: primero, no todo lo que ocurre en el mundo es captado por el sujeto, pues su campo perceptual está limitado por lo que su cuerpo alcanza a descifrar con los sentidos. Segundo, no todo lo que su cuerpo capta con los sentidos es relevante para el sujeto, dado que selecciona lo que es más significativo dentro de su campo de experiencia. Tercero, esta selección de lo más significativo, tiene que ver con que no puede darle el mismo valor a todo lo que percibe, de lo contrario no podría jerarquizar, organizar y construir ideas acerca de los fenómenos de mundo y, más bien, tendría “información” caótica sobre lo que ocurre. (Cfr. 2009: 55) Por ello, la fenomenología considera que la conciencia es intencional, porque es siempre conciencia de algo y no de cualquier cosa indefinida. La función de la conciencia es organizar y dar sentido a los sucesos del mundo: lo que los convierte en fenómenos, es decir, en intenciones subjetivas. (Cfr. 2009: 72)

En este orden de ideas, Husserl sostiene que gracias a la intencionalidad de la conciencia los seres humanos no tienen nociones fijas, sino posibles acerca del mundo. Las interpretaciones particulares que el sujeto realiza sobre los fenómenos que se le presentan, son actos de intencionalidad que varían de persona a persona. Por ello, Husserl no habla de una conciencia intencional que observa las cosas como ocurren en la “realidad exterior”, sino de una conciencia intencional que relativiza esta “realidad exterior”, pues la llena de sentido y significados diversos. Cada persona construye sus fenómenos de mundo. Por eso, todo individuo tiene una conciencia de la posibilidad, no de la realidad. El sujeto «juega dentro de tales posibilidades en un «yo puedo» y «yo hago», o bien en un «yo puedo hacer otra cosa que la que hago». (2009: 61)

Esta conciencia intencional del sujeto tiene entera relación con el cuerpo orgánico, más allá de que para la fenomenología no sea posible pensar al yo sin lo que le permite existir y ser: su cuerpo. Este yo consciente, supone un *cuerpo* inseparable de su esencia, que lo caracteriza a nivel particular. Y, así como debe considerarse el *cuerpo* como la posibilidad de existencia del sujeto, también debe entenderse como la posibilidad de existencia de la *conciencia*. Pero hay otra razón que lo vincula con dicha conciencia, que se refiere a la percepción de lo que ocurre y que, por cierto, también es posible y no determinada. Las modificaciones de perspectiva que el yo realiza con su cuerpo, le permiten tener otros puntos de vista de los sucesos. Además, estas modificaciones no son definitivas, sino que se van transformando de acuerdo con las nuevas vivencias que van aportando al sentido que los seres humanos le dan a los fenómenos. (Cfr. 2009: 61) «La percepción posee horizontes de otras posibilidades perceptivas [...], aquello que *podríamos* tener si nosotros, de un modo activo, dirigiéramos

de otra manera el curso de la percepción, por ejemplo, moviendo los ojos no de este modo sino de otro, dando un paso hacia adelante o hacia un costado, etc.» (2009: 61)

2.9 El movimiento

El sujeto consciente de carne y hueso procede siempre a través del movimiento. Esta es una condición esencial para que la existencia de las personas se pueda efectuar y, por lo tanto, es irreductible. Todo lo que hace el sujeto implica movimiento. No es posible concebir el cuerpo humano sin éste, pues la vida acontece incesantemente en él. Desde las líneas sinuosas que componen la figura humana, el movimiento de los órganos internos y externos, los desplazamientos más básicos e involuntarios, hasta los estiramientos y contorsiones más complejas de la danza, el cuerpo vivo del sujeto es siempre movimiento. Voltear la mirada, parpadear, hablar, respirar, ingerir y digerir un alimento, caminar o, si se quiere, concebir y desarrollar una idea, todo en el cuerpo humano -el sujeto- acontece desde el movimiento. Incluso, toda situación cognoscitiva sobre el mundo, cotidiana y científica, es posible por el movimiento, no sólo porque en términos biológicos éste es necesario para que el sujeto se mantenga en estado de vida y con ello pueda experimentar el mundo, sino porque la aproximación a una idea requiere también de elaborar, modificar e incorporar relaciones de fenómenos. Todo se encuentra en constante movimiento, hasta los cambios históricos, culturales y sociales. El sujeto «percibe palpando cinestésicamente con las manos, viendo del mismo modo con los ojos [...]. Y estas cinestesis de los órganos transcurren en el «lo hago yo» y están sometidas a mi «yo puedo», a mi «yo siento», a mi «yo soy».» (2009: 130)

Incluso, las percepciones de los sucesos, que permiten construir opiniones y dar sentido a los fenómenos del mundo, ocurren en movimiento corporal e intelectual.

Por ejemplo, no es posible que las personas se hagan una idea de una mesa si con su cuerpo no completan, en cada momento de percepción, cómo es ella en sus posibles ángulos y perspectivas. Las personas saben que la superficie de dicha mesa puede tener un color distinto y que puede estar hecha de un material diferente al de las patas, porque cambian la posición sus ojos, porque se desplazan para tocarla, porque se preguntan cosas acerca de ella y porque incorporan ideas previas a la percepción de esta mesa en particular. Toda esta simple actividad ocurre en movimiento corporal incesante. Nada de lo que hace o conoce el ser humano es posible sin el movimiento.

«Si yo, por ejemplo, tomo [...] la descripción [...] de este cubo, veo [...] que [...] es dado de manera continua como unidad objetiva en una multiplicidad mudable y multiforme de modos de aparición que le pertenecen de determinada manera. Estos modos de aparición, en sus transcurrir, no son una mera sucesión inconexa de vivencias; transcurren, por el contrario, en la unidad de una síntesis, gracias a la cual llega a ser consciente siempre una y la misma cosa: el cubo, el cubo uno e idéntico, que aparece ora en apariciones cercanas y ora en apariciones lejanas, en los cambiantes modos del *ahí* y el *allí*, frente a un *aquí absoluto*. [...] La cosa-cercana [...] aparece ora de este lado, ora de aquél; cambian las «perspectivas visuales», pero también los «modos de aparición táctiles», «acústicos», etc.» (2009: 55)

De acuerdo con dichas características, se puede decir que el movimiento del cuerpo humano, es lo que también permite a la conciencia de cada sujeto desarrollarse de forma particular. Esto se debe a que el movimiento es posibilidad, más que determinación de actos. Es lo que permite al sujeto ver las cosas desde su propia intencionalidad, desde la guía que entrega la conciencia o desde la voluntad de querer hacer las cosas de determinadas maneras y no de otras. El movimiento siempre está sujeto al «yo puedo» y «yo hago», o bien a un «yo puedo hacer otra cosa que la que hago». (2009: 61) A su vez la *conciencia* sólo puede estar

consciente de lo que el *cuerpo* en movimiento le permite estar consciente. Es decir, el yo no se mueve porque ya esté previamente establecido cómo moverse para todo sujeto en el mundo, sino que lo hace de acuerdo con lo que considera que debe, puede y que quiere descubrir.⁴⁷ Y en este movimiento encuentra posibilidades perceptivas adicionales e incluso inesperadas, desde las que toma decisiones acerca de qué entender y cómo interpretar ciertos fenómenos del mundo.

Bajo estos criterios, se puede sostener una paradoja acerca de todos los elementos que aparecen en esta *reducción trascendental*: si bien el movimiento corporal es una condición universal de la existencia humana, éste se desarrolla de forma particular en cada sujeto. Así también la conciencia, el yo, el cuerpo, son características generales que todas las personas comparten, pero se desarrollan en cada una de manera exclusiva. Por ello, se puede decir que estos elementos no se desenvuelven dentro de parámetros fijos de comportamiento humano, sino en el «reino de las posibilidades», (Husserl, 2002: 19) en el que cada sujeto, cada cuerpo orgánico, es creador de su propio mundo y del movimiento que permite que ese mundo sea de forma particular.

2.10 El espacio-tiempo: el ritmo

Desde los parámetros de la fenomenología husserliana, el movimiento, la conciencia intencional, el yo y la condición corporal del ser humano, no se pueden desarrollar en la vida

⁴⁷ Algunos sociólogos del movimiento corporal, consideran que éste se desarrolla a través de lo que la cultura sugiere que el sujeto debe hacer en diversos actos personales y comunitarios. Al análisis de las prácticas motrices del sujeto a través de la mediación de la cultura, se le denomina *etnomotricidad* y se refiere a que «las técnicas corporales dependen profundamente del tipo de cultura [...] y corresponden a comportamientos [...] intensamente mediatizados por rituales sociales siempre presentes de modo implícito.» (Parlebas: 2001: 227) Sin embargo, esto no descarta la intencionalidad del sujeto y las decisiones que toma para movilizar su cuerpo de determinadas maneras, pues dicha intencionalidad también está mediada por la sociedad y la cultura en la que se encuentra.

de los individuos, sin el aporte que da la ubicación espacio-temporal. Es más, la experiencia y la interpretación que el sujeto hace del mundo, no ocurrirían sin el acompañamiento de estos dos elementos, pues ellos son los que permiten organizar las percepciones y las ideas acerca del mundo. Por su condición corporal, en cada acto del sujeto hay una ubicación en un espacio y en un tiempo determinado y esto le permite ordenar los fenómenos que ocurren y hacerse una idea de ellos. Todo lo que sucede, todo acontecimiento desde su propia perspectiva, por necesidad se ubica en unos espacios y en unos periodos concretos. Todo lo que perciben las personas, incluso la percepción de su propio cuerpo, aparece como ocupando un lugar en el mundo y con una duración específica. «Toda vivencia tiene su temporalidad y espacialidad vivencial» (Cfr. 2009: 57)

Al retomar el ejemplo de la mesa, es posible decir que cuando el sujeto la percibe, no sólo da cuenta de que ocupa un lugar *ahí*, sino que para percibirla, el mismo sujeto debe estar ocupando un lugar propio e inquebrantable *aquí*: esto implica su ubicación espacial. Con el fin de que pueda hacerse una idea de las características particulares de esa mesa, también debe dar un tiempo para mirar un ángulo, luego otro para observar su consistencia, luego otro para palparla y así sucesivamente. De seguro, en cada caso de percepción, el sujeto cambia de espacio sus ojos, sus brazos y su cuerpo para hacer más sensorial y clara la idea de la mesa a la que está prestando atención. Todos estos cambios, por mínimos que parezcan, ocurren también en unos tiempos y unos escenarios concretos.

Con esto se puede llegar a la conclusión que sostiene Husserl acerca del tiempo y del espacio, a saber: que no se deben pensar como unidades objetivas, externas a las personas, tal y como lo entiende la «ACTITUD NATURAL», (Cfr. Husserl, 1992: 43) sino como construcciones subjetivas desde las que el ser humano se despliega para entender e interpretar el mundo. Sólo se reconoce la existencia del tiempo y del espacio porque toda la vida corporal, de

conciencia intencional, de yo y de movimiento transcurren espacio-temporalmente.⁴⁸ Pero no se puede afirmar que estos dos elementos tengan una existencia objetiva, sobrehumana, porque es precisamente el sujeto quien percibe, quien siente y quien actúa con ellos y por ellos. Todo cambio de posición que ocurre en el cuerpo de las personas requiere de lugares y momentos particulares, pues el movimiento del sujeto no puede abarcar el espacio y el tiempo indefinidamente. Dados los límites de sus dimensiones, al cuerpo humano, a cada paso, a cada cambio, le corresponden también límites espacio-temporales: límites subjetivos. «Todas las vivencias del *ego* [...] tienen que presentarse como ordenadas espacio-temporalmente, como comenzando y terminando temporalmente en un lugar». ⁴⁹ (Cfr. Husserl, 2009: 59)

Con estos dos elementos se llega también a la condición rítmica del ser humano, pues el espacio y el tiempo subjetivos no son otra cosa distinta a una organización o sucesión de las cosas que acontecen, con el fin de generar ideas sobre los fenómenos. (Cfr. Husserl, 2002: 33-34) El ritmo es una síntesis indivisible entre espacio y tiempo, desde la que el sujeto va dando un lugar y una duración a cada cosa que percibe o que desarrolla. Sin este ritmo, unas veces lento, otras rápido y otras intermitente, para el sujeto sería imposible percibir de forma ordenada lo que pasa en el mundo. Tendría más bien percepciones de muchas cosas al tiempo, de muchos hechos que no tienen relación entre sí y que ocurrirían de forma desordenada. Cabe por ejemplo mencionar lo que ocurre con cualquier pieza musical, pues los sonidos pasan en un espacio-tiempo específicos y son sucedidos continuamente por otros sonidos,

⁴⁸ En una entrevista realizada por el Instituto Alberto Merani, el 4 de agosto del 2015, el bailarín y coreógrafo colombiano Álvaro Restrepo, quien actualmente asume la codirección del Colegio del Cuerpo, afirma que esta institución debería llamarse más bien Colegio del Tiempo, pues considera que el cuerpo es tiempo. Por eso la danza, al trabajar con el cuerpo humano y su movimiento, trabaja por necesidad con el tiempo de éste cuerpo: con su ritmo.

⁴⁹ El libro de Husserl *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo* está constituido en torno al análisis de la composición corporal, subjetiva, del tiempo y el espacio, es decir, del movimiento corporal humano.

hasta que los sujetos se pueden hacer una idea sensorial de la pieza. (Cfr. 2002: 33-34) O cabe por ejemplo mencionar lo que ocurre cuando las personas caminan por la calle de una ciudad colmada de hechos: en estas circunstancias cada sujeto presta atención a lo que considera más importante desde la intencionalidad de su conciencia y lo organiza a medida que va percibiendo lo que selecciona. Con los distintos actos de la vida, el sujeto compone piezas, episodios o experiencias enteramente rítmicas, desde donde puede ser consciente de los hechos que demoran más que otros, de los sucesos que para él tienen más importancia, como cuando el violín o el piano de una canción toman protagonismo en una pieza musical. En la conjugación y relación de estos hechos aparece el ritmo, es decir, la organización, acomodación y sucesión de cada cosa en cada espacio y tiempo particular. El ritmo es entonces la distribución continua de los movimientos que van marcando cada momento de nuestra vida, en cada espacio y tiempo que le corresponde a estos movimientos.

2.11 El otro y lo otro

Esta *reducción trascendental* que da como resultado al yo de cuerpo orgánico, que se mueve a lo largo de su vida, a través de espacios y tiempos determinados y desde intenciones de su conciencia, no se completa sin tener en cuenta dos elementos más a los que Husserl denomina «el otro» y «lo otro». (2009: 68-122) Una de las ideas fundamentales que utiliza el autor para apoyar esta tesis, es que el sujeto no puede construir experiencias e ideas acerca del mundo sin la presencia de otros sujetos y de objetos con los que desarrolla vida comunitaria y humana. (Cfr. 2009: 123) El sujeto consolida su personalidad característica y particular no sólo porque tiene un cuerpo y unas perspectivas intencionadas de mundo que lo hacen único, sino porque las visiones que construye son posibles por los objetos que le rodean y por las

otras personas que también comparten sus propias visiones. El yo es de carácter comunitario, no solitario (*Cfr.* 2009: 126) y esta comunidad no sólo es humana, sino también objetual.

Los objetos que percibimos, desde los que construimos fenómenos, no son elaborados por un solo yo. Son hechos por comunidades enteras que imprimen en los objetos ciertas ideas desde las cuales son construidos. (*Cfr.* 2009: 71) Los objetos son únicos por su desarrollo cultural. Por ejemplo, no tienen el mismo significado una mochila wayuu, una mochila arhuaca o una mochila ticuna, aun cuando son elaboradas por indígenas colombianos y aun cuando las tres son mochilas y sirven para guardar cosas. Los objetos no son iguales en todas las sociedades, pues cada una los crea de acuerdo con sus propias necesidades y visiones de mundo. Es por ello que las danzas y los bailes son siempre contextuales, pues se refieren a la manera en que las culturas interpretan el cuerpo, su movimiento y su relación con el espacio y el tiempo en el que se desarrollan.

Además de los objetos, que por su contexto permiten elaborar ideas diversas de mundo, están los otros sujetos que acompañan a cada yo en su proceso de vida. Lo que ven los individuos, perciben, piensan y sienten, si bien tiene matices personales innegables, es producido también por la cultura, la sociedad e incluso el grupo familiar.⁵⁰ Así mismo se pueden diferenciar las perspectivas de mundo cuando se revisan momentos históricos y regiones diversas. No se encuentran las mismas ideas acerca de la vida cuando se examinan las comunidades del Egipto dinástico desde sus dioses, cuando se examinan las comunidades de la antigua Grecia desde su desarrollo mitológico o cuando se examinan las comunidades cristianas del medioevo europeo desde su visión monoteísta del mundo. Las características específicas de

⁵⁰ A modo de ejemplo, se puede revisar las visiones de mundo diversas que la psicóloga del desarrollo Diana Baumrind encuentra en las personas que son criadas en una familia permisiva, en una autoritaria o en una democrática. (*Cfr.* 1971: 1-103)

cada comunidad, constituidas por yoes diversos, determinan en gran medida las ideas que los sujetos desarrollan en el transcurso de su vida: las ideas son comunitarias no son personales.

El otro y lo otro son extensiones del sujeto, complementos de su conciencia, de su intención, de su movimiento: de todo lo que constituye la *reducción trascendental*. El sujeto no podría ser característico, sin las circunstancias que vive en el mundo, propiciadas por los objetos particulares con los que tiene contacto a diario y generadas por las personas con las que comparte comunidad. El otro y lo otro son parte del yo. El sujeto no puede construir ideas, pensamientos y experiencias, sin la presencia de estos dos componentes: su vida depende también de los objetos y de los otros seres humanos que median su percepción y sus actos intelectuales. «El yo no está ahí simplemente, ni estrictamente dado en sí mismo; sino que es constituido como *alter ego*. [...] El *otro*, según su sentido constituido remite a mí mismo. El otro es reflejo de mí mismo.» (Husserl, 2009: 126)

2.12 La *reducción trascendental* y la posibilidad de definir el concepto de danza

Si, según la teoría husserliana, los elementos que quedan de la *reducción trascendental* son esenciales para la existencia del ser humano, se hace fundamental revisar en qué medida ellos tocan el concepto de danza y cómo pueden contribuir a su definición, sin la necesidad de acudir al ballet, al folclor o a los bailes populares conocidos. El propósito de esta tesis es tomar dichos aspectos de la “ACTITUD TRASCENDENTAL” que son principales en la vida del sujeto y explorar cómo funcionan dentro de una definición general de danza. ¿Cómo es el yo que danza? ¿Qué es el cuerpo del sujeto en el baile? ¿Cómo funciona el movimiento dentro de éste? ¿Qué papel tiene el ritmo, el espacio y el tiempo en su desarrollo? ¿Qué tan determinante es la conciencia intencional en su construcción? ¿Qué características tienen el

otro y lo otro en este campo? En suma ¿cómo puede ser la danza desde la universalidad que los teóricos le adjudican?

«Yo pretendo hablar de la lengua de la humanidad no del dialecto de un pueblo.» (Duncan, 2008: 127)

«Cada arte mantiene una apropiada y única relación con el medio con el cual éste trabaja: [...] el bailarín no danza, sino que escribe con su cuerpo.»
(Cfr. Cohen, 1983: 161-164)

Capítulo III: De la “ACTITUD TRASCENDENTAL”

a la danza como fenómeno universal

Al tratar de definir el concepto de danza a partir de la fenomenología trascendental y de los elementos irreductibles que arroja, se hace necesario relacionarlos con la idea que algunos teóricos sostienen de ella: la *danza se construye como ruptura de la cotidianidad*. Tal propósito se debe a que si el fin de esta tesis es delimitar la danza desde su propia especificidad, con el cuerpo y con su ritmo, se hace necesario hacer una síntesis entre esta teoría y la «ACTITUD TRASCENDENTAL». De lo contrario, se terminaría por decir que la danza es *fenomenología trascendental*, lo que implicaría afirmar que ella es todo lo que hay y que existe; o se confirmaría de nuevo que la danza es distinta a las cosas que ocurren en la vida cotidiana, pero no se especificaría cómo ni en qué medida.

Entonces, ¿cómo puede ser un concepto de danza que, superando el obstáculo de definirse desde ejemplos experienciales, es decir, desde *relaciones de compatibilidad*, pueda constituirse como fenómeno universal que tiene características esenciales, que lo hacen único y diferente a otros campos del desarrollo humano? Es decir ¿cómo sería un concepto de danza que tomase como plantea Husserl «la idealidad como «unidad de la multiplicidad».»? (Husserl, 1995: 289)

3.1 El yo que danza, el yo del gesto

El mecanismo que utiliza Husserl para demostrar la existencia del yo, consiste en que aun cuando se aplica una *reducción trascendental* -que pretende poner en duda todo lo que se “sabe” acerca del mundo- no es posible poner en duda que es el yo quien hace este proceso. Todo los actos del ser humano, bien sean enmarcados dentro de la «ACTITUD NATURAL» o «TRASCENDENTAL», son actos del yo. ¿Cómo se sabe que el yo existe? Porque todo lo que hace cada persona se encuentra sumergido bajo el título de “yo lo hago” o “yo lo puedo hacer.” (Husserl, 2009: 61) Cuando alguien camina, se sabe el yo particular que está caminando con ciertos ademanes; cuando come, se entiende como el yo individual que está comiendo y saboreando los alimentos; cuando habla, se reconoce como el yo específico que está hablando de una manera y de unas cosas determinadas.

Frente a la danza es posible decir que el sujeto se reafirma como yo cuando baila: «yo danzo, luego existo.» (Sampedro & Botana 2010: 112) Sin embargo, todo lo que hace el ser humano evidencia su existencia: caminar, hablar o comer, indican que cada persona vive de una manera particular. Por eso cabe preguntar, ¿qué hace este yo que baila para existir por y a través de la danza y que sea esta existencia distinta a otros modos de vivir? La filósofa norteamericana Susanne Katherina Langer considera que la respuesta es el *Gesto*.⁵¹ Pero no el grupo de gestos que realizan las personas en sus actos cotidianos; no los gestos “naturales” que se dan como respuesta a estímulos específicos; no el gesto del rostro que expresa el sabor agrio al probar un limón, la rabia al vivir una injusticia o la sonrisa al saludar a alguien.

⁵¹ En este trabajo aparece *Gesto* con mayúscula y cursiva con el fin de especificar su relación con la definición universal o formal de la danza que se pretende desarrollar. Cuando aparece en minúsculas y sin cursiva puede referirse a un acto cotidiano, a una decisión específica del sujeto o a experiencias danzarias particulares.

La importancia de los gestos cotidianos es fundamental, no sólo porque permiten al ser humano mostrar reacciones a los fenómenos sin necesidad de acudir a un número considerable de palabras, sino porque es la primera forma de comunicación de la que se tiene registro.⁵² En su texto *La comunicación no verbal*, la psicóloga norteamericana Flora Davis muestra cómo el gesto es la forma más primitiva de interacción del ser humano, incluso antes del lenguaje verbal o escrito. «Desde los comienzos de la raza humana, antes de la evolución del lenguaje, el hombre se comunica en la primera forma: no verbal.» (Cfr. Davis, 2010: 51) Incluso, basándose en las teorías kinésicas del antropólogo norteamericano Ray Birdwhistell, afirma que el lenguaje verbal es tan solo el 35% de la comunicación y que el 65% restante corresponde al lenguaje gestual. (Cfr. 2010: 36) Lo que implica que el gesto tiene un componente determinante y mayoritario en la forma en que el ser humano se relaciona con otros, desde las primeras civilizaciones y los primeros pueblos, hasta nuestros días.

Sin embargo, en la danza la gestualidad no es meramente una estrategia de interacción con los otros. Desde la fenomenología, se puede decir más bien que para la danza el gesto es un acto de conciencia con el que se busca que el yo intencionadamente se transforme en *Gesto*: en mero gesto, en gesto total, en gesto puro. En efecto, todo lo que hacen las personas tiene expresiones: voltear la mirada para seguir el curso de alguien que pasa, mostrar con el rostro la duda que provoca alguna pregunta, manifestar la sorpresa cuando se encuentra inesperadamente a un ser querido. Pero en la danza, el gesto no aparece como consecuencia

⁵² Dado que los gestos son respuestas a determinados fenómenos que permiten comunicar sensaciones, síntomas o impresiones subjetivas que se viven en comunidad, deben comprenderse «siempre como condicionamientos históricos del cuerpo en su relación con el mundo que lo rodea». (Levitt, 2002: 24) Los gestos no son respuestas biológicas innatas naturalmente predeterminadas de la especie humana, sino expresiones culturalmente desarrolladas: son construcciones colectivas. Muchos teóricos de la expresión corporal como Ray Birdwhistell argumentan que los gestos concuerdan con las pautas culturales, pues consideran que los seres humanos “adquieren” los gestos en sociedad y no en el nacimiento. Así, puede decirse que los gestos en danza también son movimientos corporales que contienen información expresiva, concerniente por lo general a emociones que se comparten culturalmente y que son visibles a través de la expresión corporal. (Cfr. Camurri, et. al. 2003: 3)

de algo que le pasa al yo, más bien el *Gesto* es el principio y el fin de la danza. Éste es la búsqueda permanente del bailarín, ya no como un acto accidental que se produce por el curso “natural” de la vida, sino como un acto enteramente intencional: concentrado en sí mismo. En su texto *Mi vida* Isadora Duncan dice: «he necesitado años de lucha, de estudio y de duro trabajo para aprender un simple gesto.» (1995: 17) La danza es exploración, estudio, análisis, perfeccionamiento, transformación y tecnificación de aquello que nos acompaña a diario: el gesto.

«Todo movimiento de la danza es gesto o un elemento en la exhibición de un gesto, [...] que siempre está motivado por la apariencia de un movimiento expresivo. [...] Para el gran bailarín todo movimiento en danza es gesto. Para [...] los artistas que sostienen la más fantástica diversidad de teorías acerca de lo que es la danza -una música visible, una sucesión de pinturas, un juego sin palabras- todos reconocen su carácter de gesto. El *Gesto* es la abstracción básica por la cual la ilusión de la danza es hecha y organizada.» (Langer, 1983: 28)

Cabe señalar que en algunas danzas aparecen otros elementos que acompañan al *Gesto*, como la pintura, la fotografía, el cine o la poesía. Pero, en sentido estricto, la danza se puede desenvolver sin ellos, no son necesarios. Lo que permite al bailarín reafirmar su existencia a través de la danza es el *Gesto*. No requiere de la palabra, ni de las imágenes que se producen en otras artes, pues la danza, toda ella, es *Gesto*. Más allá de si se manifiesta en un gesto de elegancia o cortesía en el ballet, en un acto de adoración a la naturaleza en la danza ritual o en un acto de irreverencia en el Hip-hop, la danza es *Gesto*. Según Langer, la danza es incluso superior «al tono y al contenido de la voz en el discurso propio» (1983: 29) del sujeto, pues trasciende las palabras y se localiza en el lenguaje corporal.

Pero si la vida humana también se desenvuelve a través del mecanismo del gesto, así como la danza se desarrolla en y por el *Gesto*, quiere decir que el baile toma esta primera forma de comunicación que es natural en las personas y le entrega un espacio en el que se desarrolla

con la mayor intensidad posible. La danza reafirma la naturaleza humana y su existencia en el mundo: es una exaltación de la interacción más primitiva del ser humano, es una apología de su origen, de sus comienzos en el mundo, de su ontología.⁵³ Esta es una razón por la cual se puede sostener la universalidad de la danza: el baile es general por la condición universal de los gestos, porque el ser humano requiere de ellos para interactuar, porque necesita la dedicación que la danza da para ver reflejada su existencia y su forma de vida en coreografías que ponen al descubierto cómo el cuerpo se desarrolla en el mundo a través del *Gesto*.

3.2 La condición corporal como lugar de desarrollo del gesto

El cuerpo no sólo es una columna de la *reducción trascendental* -desde la que se sostiene que no hay vida humana sin cuerpo orgánico que la haga posible- sino que también es la base de la danza. Además de la vida, ningún gesto, ningún movimiento, ninguna creación coreográfica podría ocurrir sin el cuerpo. *El cuerpo humano* no sólo es condición de posibilidad de la existencia de las personas, sino que también *es condición de posibilidad de la danza*. Sin cuerpo no hay vida, no hay danza, no hay *Gesto*. Pero ¿cómo es el cuerpo en la danza a diferencia del cuerpo cotidiano y de otras disciplinas?

Con la *reducción trascendental* se dicen tres aspectos: yo y cuerpo son lo mismo; el yo vive, siente y experimenta de manera única y singular, porque su cuerpo lo permite; y la condición corporal determina la subjetividad de cada persona, su *aquí absoluto*. Desde la relación que se pretende hacer con la danza y esta *reducción* se puede decir que: si yo y cuerpo son lo mismo, la danza es la expresión del yo a través del cuerpo. Es decir: la danza es la expresión

⁵³ El grabado en la Roca dels Moros de Cataluña que data de la Edad de Cobre, es uno de los registros más antiguos de una danza en comunidad. Esta imagen es una demostración de cómo la danza es una manifestación humana originaria para las culturas.

del *Gesto* a través del cuerpo. Y por tanto, la danza es la manifestación del cuerpo a través del cuerpo: del yo a través del yo.

Dado que la danza es la manifestación del cuerpo a través del cuerpo, no es posible afirmar que una vez entra en materia de baile el yo permanezca igual o sea el mismo de la vida cotidiana. En las artes plásticas, los mármoles, hierros, maderas y lienzos para las esculturas y las pinturas se transforman en algo esencialmente distinto a su forma y contenido inicial; los instrumentos que sirven para la creación musical son unos cuando están guardados y otros cuando están sonando armoniosamente; las palabras y el sentido comunicativo que aparecen al resolver asuntos de la vida diaria, son distintos a la transformación que les da la poesía y la literatura. Bajo este mismo horizonte, se puede decir que es distinto el desarrollo habitual del cuerpo humano, del que sucede en la danza. Pero ¿cómo es este cuerpo que baila a diferencia del cuerpo cotidiano? ¿Cómo es este yo danzario?

El filósofo Martin Heidegger sostiene que:

«Cuando se lleva a cabo una obra a partir de éste o aquel material -piedra, madera, metal, color, lenguaje, sonido- se dice también que la obra está hecha de tales materiales. Pero así como la obra exige una instalación en el sentido de un erigir consagrador y glorificador, porque el ser [...] de la obra consiste en levantar un mundo, de la misma manera resulta necesaria la elaboración, porque el propio ser obra de la obra tiene el carácter de la elaboración. [...] Pero ¿qué elabora la obra?» (Heidegger, 1996: 25)

¿Qué elabora la danza? Ella no sólo funciona a través del cuerpo como materia de trabajo, sino que elabora cuerpo, construye yo, desarrolla sujeto: la danza además de estar hecha de cuerpo, hace cuerpo. Con la creación del *Gesto* por medio del cuerpo y para el cuerpo, la danza explora al ser humano: cuestiona cómo puede ser un cuerpo triste, un cuerpo festivo,

uno versátil, uno que se haga mar, pájaro, felino, autoridad o algo de lo que no se puede dar cuenta. La danza no deja al yo intacto: unas veces lo convierte en fuerza y otras lo hace tan ligero como una pluma; unas veces lo transforma en animal, en sí mismo y otras veces en rey, en personaje mitológico o en mendigo. Pero en la danza, este animal, sí mismo, rey o deidad no parecen, sino que aparecen. El bailarín «trata de construir cada momento danzario como un acontecimiento de *misterio*. [...] Busca que aparezca la profundidad. Para ello es preciso bailar, no «parecer» jamás. Bailar sólo con pura y simple verdad.» (Cfr. Didi-Huberman, 2008: 23) *La danza es posibilidad de transformación del yo a través del trabajo gestual que puede desarrollar el cuerpo humano*. Parafraseando las palabras de Heidegger, es posible decir: *la danza levanta mundos a través de la construcción de cuerpos, de sujetos, a través de gestos*. «No es mediante algunas [...] actitudes ni mediante algunos vestidos y telas preciosas, sino mediante el cuerpo humano como puede la danza transmitir su mensaje a la humanidad.» (Cfr. Duncan, 2008: 129) Y si el cuerpo es el vehículo para comunicar el mensaje, es el sujeto quien lo dice, quien lo baila y vuelve a ser cuerpo en sí mismo: *Gesto*.

Este yo, en su permanente posición *aquí*, se entiende desde la danza como sujeto que se forma a sí mismo a través del baile. Es un *aquí* que unas veces se expresa como un ser diferente a sí mismo y otras veces como un ser que quiere ser sí mismo y que sólo lo logra a través del baile. Un solo gesto que evoque algo del mundo: una experiencia, una sensación o un simple gesto que no aluda a nada, se experimenta por el yo que baila como el yo que transforma su cuerpo y su *aquí* en dicho gesto. Pero ¿cómo puede llevarse a cabo esta experiencia subjetiva del baile? ¿Cómo pueden operar los gestos danzarios en el bailarín?

3.3 La intencionalidad de la conciencia como voluntad de danzar de ciertas maneras

Si bien esta tesis sostiene que el concepto de danza no se refiere exclusivamente a fenómenos particulares desde los que se puede hacer una descripción de alguna experiencia motriz específica, sí puede sostener que la intencionalidad de la conciencia se relaciona con la danza desde criterios particulares, es decir, desde las danzas, los bailarines y las culturas que rodean esta forma de expresión corporal. De nuevo, una cosa es la danza como fenómeno universal y otra son las danzas como fenómenos intencionales producidos por el sujeto. De manera inversa, la fenomenóloga de la danza Maxine Sheets Johnstone considera que este campo es más bien «un fenómeno: [...] se entrega a sí mismo a la conciencia. [...] Es claro que la danza es una clase particular de fenómeno». (1966: 13) Sin embargo, en la presente monografía, el concepto de danza no corresponde a una pieza coreográfica particular, sino a la posibilidad de las danzas y a la universalidad desde la que se puede sostener que siempre ha existido y que es una condición humana, sin la cual los sujetos no serían lo que son. Por tanto, aquí no se habla de la relación entre intencionalidad de la conciencia y la danza, sino entre la intencionalidad de la conciencia y las danzas, es decir: entre el yo, el cuerpo orgánico y la necesidad de bailar determinadas cosas.

Dado que las características expuestas acerca de la intencionalidad de la conciencia se refieren a: la necesidad que tiene el sujeto de seleccionar y organizar la información del mundo; dicha organización y selección responde a la idea de entregar sentido a las cosas que ocurren; no se puede afirmar que el sujeto percibe la realidad externa, sino que selecciona y significa el mundo desde sí mismo; y, por tanto, esta conciencia intencional es particular por la condición corporal y yoica del sujeto. ¿Cómo funcionan estos cuatro aspectos en relación con el concepto de danza?

El primer aspecto, que se refiere a la selección y organización de las cosas que pasan en el mundo, se puede ver relacionado con la danza en la medida en que cada pieza coreográfica es una organización, secuenciación y selección de gestos corporales. Estos a su vez son enteramente intencionados, pues cada baile se compone a partir de los criterios motrices y estéticos desde los que el sujeto ajusta los gestos. Por ejemplo, en algunas creaciones de la danza Butoh, hechas por parte del bailarín japonés Hijikata Tatsumi, es posible observar la yuxtaposición de gestos que se refieren a cosas del mundo distantes entre sí, como: «humano y animal; [...] hombre y mujer; joven y viejo, discapacitado o enfermo y saludable; clásico y contemporáneo. [...] Todo esto a través de una bifurcación cultural» (Cfr. Baird, 2012: 2) con la que se pretende mostrar un contexto de posguerra, después de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki. También se puede tomar como ejemplo la danza Sufí, en la que los bailarines giran y giran en contra de las manecillas del reloj, en la dirección del corazón. Esta danza, que refleja algunas ideas religiosas del islamismo, tiene como propósito hacer del bailarín un vehículo de comunicación con la tierra y Dios o el universo; con la muerte y la vida; con lo finito y lo infinito. Por ello, la palma de la mano derecha de los danzantes mira hacia el cielo, y la de su mano izquierda hacia la tierra; su cabeza está inclinada con el fin de manifestar una actitud de escucha y humildad para la meditación. (Cfr. Wetzsteon, 2008: 509-510) El bailarín selecciona intencionadamente los gestos más adecuados para bailar en determinados contextos, los estudia, los inventa, los vuelve una forma de interpretar la vida, una disposición corporal ante lo que pasa, una postura del sujeto.

Como segundo punto, la danza se relaciona con la intencionalidad de la conciencia porque en esta selección deliberada de gestos -en esta disposición corporal- el bailarín entrega sentido a las manifestaciones danzarias que ejecuta. Los gestos seleccionados para una pieza

de ballet clásico no son iguales a los de una pieza de baile afro-colombiano, pues los cuerpos (los sujetos) que danzan una clase específica de baile, son esencialmente distintos a los que danzan en otras culturas, en otros momentos históricos y con otros ideales. Esto se debe a que sus intenciones comunicativas tienen un sentido propio, que viene del lugar de origen: del sujeto danzante, del contexto en el que se encuentra, de la cultura a la que alude, de su historia, de su vida y de su experiencia que ocurre en un espacio-tiempo determinados. Por absurdo que parezca, es imposible situarse en el contexto de la Grecia antigua y pensar en los bailes Hip-Hop como referentes de este contexto. Más bien se piensa en algún grupo de movimientos similares a las danzas Kalamatianos o Tsamiko. Así, los bailes tienen sentido para los espectadores, para la comunidad, en la medida en que los danzantes digan algo que evoque ciertas cosas en quienes observan: experiencias o ideas, todas ellas referidas a lo que pueden conocer, sentir, recordar o explorar. Por tanto, la intencionalidad de la conciencia en el bailarín funciona como una intención comunicativa que se transmite a través del baile que ejecuta.

««Me expreso», ejecuto un movimiento expresivo o una declaración sonora, realizo una obra exteriormente observable o visible; todo ello es adecuado para despertar en el Otro la conciencia de que tengo la intención de notificarle algo. [...] Un cierto movimiento de la mano o de los dedos, el trozo de madera que indica una dirección, etc., despiertan la atención, la «dirigen» en una dirección en la que tiene lugar para el Otro lo interesante (del mismo modo como antes para mí) y, con ello, el interés se desliza naturalmente, de suyo, desde el movimiento indicativo hacia lo nuevo sobre lo cual yo deseaba llamar la atención.» (Husserl, 1971: 136)

Con este “llamar la atención”, las danzas son un acto comunicativo en el que el bailarín señala lo que pretende decir. Pero no es un hecho de la realidad externa lo que comunica, sino que, como todo acto intencional, selecciona determinados aspectos -en este caso, determinados

gestos- que ilustran algo de su experiencia, algo de su ser mismo: algo de su estar en el mundo, en ese mundo que tiene un contexto socio-cultural determinado. Por eso, las danzas se desarrollan a partir de *relaciones de compatibilidad*, en la medida en que es el sujeto quien selecciona los gestos que considera compatibles entre sí, para la construcción de una pieza. «El principal propósito de la danza es la comunicación de experiencias emocionales -percepciones intuitivas, verdades elusivas- las cuales no pueden ser comunicadas en términos razonados o reducidos al mero estado de hechos.» (Cfr. Martin, 1983: 22) La danza es un vehículo de comunicación de las emociones de los pueblos, representadas en sujetos cuyo cuerpo baila-habla sobre experiencias relevantes en tales culturas y sobre cómo se viven desde el propio yo. El bailarín se pregunta: «si pudiese decir lo que quería decir, no habría razón para danzarlo.» (Cfr. Duncan, 2010: 127) No obstante, esta comunicación no ocurre de forma literal pues los gestos en la danza no son habituales. Ésta rastrea nuevas maneras de decir lo que ocurre, explora gestos que anuncien de soslayo dichas emociones, indaga por “la otra cara” o “el otro Gesto” del sujeto: “el otro Gesto del bailarín”. La danza es en comparación con el gesto cotidiano, lo que la poesía es en comparación con el habla cotidiana.

«Danza es, primero y principalmente, la imagen de un pensamiento sustraído de cualquier espíritu de pesadez. [...] La danza es enemiga [...] de la gravedad. [...] Danza [...] es un nuevo nombre que se le da a la tierra. [...] Libera al cuerpo de toda mímica social, de toda gravedad y conformidad. [...] Es por estas razones que el pensamiento encuentra su metáfora en la danza.» (Badiou, 1998: 57-58)

Ahora bien, cabe preguntar cómo se hace posible este proceso en la danza, donde el pensamiento se comunica a través de metáforas con una conciencia intencional que selecciona gestos. Dentro de esta estructura que busca encontrar algunos principios universales para el concepto de danza ¿qué más hay aparte de un yo de cuerpo orgánico que

baila a partir de unos gestos seleccionados intencionalmente? ¿Cómo pueden llevarse a cabo estos gestos? ¿Qué permite que la danza ocurra además de estos principios?

3.4 El movimiento como desarrollo del *Gesto* en la danza

Al retomar las ideas nucleares de la *reducción trascendental*, se dice que toda acción humana implica movimiento corporal, que de hecho no es posible la vida, la existencia y cualquier tipo de tarea sin este movimiento. De aquí se deduce que, así como todas las tareas humanas, la danza tampoco está exenta de la necesidad del movimiento corporal para que ella pueda figurar como principio que constituye a todas las culturas. Pero ¿cómo funciona esta condición en la danza? ¿Cuáles son las diferencias que puede tener con respecto a la vida cotidiana y a otros espacios donde hay una clara concentración en el movimiento corporal?

Cualquier gesto de la vida cotidiana requiere del movimiento: una manifestación de alegría, de desagrado, de angustia o de afán sólo ocurren en la medida en que el cuerpo del sujeto se transforma en una expresión distinta. Este cambio se da porque el movimiento permite pasar de una expresión corporal a otra y porque desde la intencionalidad del sujeto se pretenden expresar determinadas cosas con su cuerpo. Sin embargo, en el caso de la danza, el movimiento no es un sólo mecanismo que permita al cuerpo enunciar determinadas cosas; tampoco es un aspecto secundario supeditado a un fin mayor: a la comunicación de una sensación o de una idea. En la danza el movimiento es el principio y el fin de todo baile, pues ella trabaja en, por y para el movimiento corporal. En esta no existe un momento en que el movimiento termina y empieza otra cosa distinta a él. «Al igual que el músico utiliza el violín y el cantante la voz para comunicarnos el más elevado pensamiento, la danza usa el

instrumento más grande de todos, el cuerpo humano y su lenguaje que es el movimiento.»

(Cfr. Duncan, 2008: 53)

Pero si se sostiene también que en la danza la gestualidad no es meramente una estrategia de interacción con los otros y que se puede decir más bien que para ella el gesto es un acto de conciencia con el que se busca que el yo intencionadamente se transforme en *Gesto*: en mero gesto, en gesto total, en gesto puro, ¿cuál es el papel del movimiento en relación con el gesto? ¿La afirmación anterior no querría decir que el gesto es más relevante que el movimiento en la danza? Todo gesto cotidiano es un movimiento con el que se pretende comunicar algo. Así mismo, todo gesto danzario es también un movimiento comunicativo. Por lo que no es posible sostener una separación esencial entre gesto y movimiento. En efecto, existen movimientos que no comunican nada puesto que están desprovistos de sentido, pero se ejecutan como parte de la vida, pues no toda ella está compuesta de actos expresivos. Sin embargo, en la danza el gesto y el movimiento no son de carácter utilitario; tampoco son los mecanismos con los que el ser humano está habituado a existir y a desenvolverse en el mundo; ni mucho menos son los componentes biológicos con los que las personas se adaptan a las condiciones de existencia de distintos contextos socio-culturales. Antes bien, son el fundamento, el proyecto y el ideal del bailarín.

En este orden de ideas, es posible sostener los argumentos de algunos teóricos de la danza cuando consideran que ella es *ruptura de la cotidianidad*. Retomando lo dicho en el primer capítulo de este texto, Paul Valéry dice que la danza «es un arte que se deduce de la vida misma, ya que no es sino la acción del conjunto del cuerpo humano; pero acción trasladada a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica.» (Valéry, 1990: 173) Y no puede ser “exactamente el mismo que el de la vida

cotidiana” porque ella «es el arte fino de la perfección (o de la perfecta presencia) del movimiento del cuerpo humano»: (Levin, 1983: 90) la perfecta presencia del *Gesto*. Por ello, es una «interrupción del orden de las cosas». (Le Breton, 2010: 99) «Una forma de subversión radical de la simbólica corporal que subordina los comportamientos a significaciones necesarias»: (2010: 100) que supedita los movimientos y los gestos a sentidos tradicionales.

De nuevo, el movimiento y el gesto son el fundamento, el proyecto y el ideal del bailarín. Por ello, cada movimiento que ejecuta está en consonancia con el fin de desarrollar gestos que no sólo son distintos a los convencionales, sino que como gestos danzarios tienen la mayor concentración de movimiento corporal posible. Por ejemplo, en una expresión de libertad, el ballet puede utilizar saltos tan amplios, giros tan versátiles o estiramientos tan agudos, que en definitiva los movimientos de la vida cotidiana no se acercan a su amplitud y ejecución. La danza no repite las acciones de la vida cotidiana desde donde los sujetos hacen movimientos específicos para conseguir determinadas cosas. La danza crea nuevos gestos, otras formas de estar en el mundo, otras maneras de ser cuerpo. Para ello el movimiento no puede ser secundario, pues es sólo en la exploración de éste, en el trabajo incisivo que implica investigarlo y en el deseo de desarrollarlo al máximo, que el sujeto no sólo encuentra que éste es un mecanismo para vivir, sino que es la vida misma. Si el sujeto se afirma como sujeto en el movimiento, pues todo lo que hace requiere de él, hay un hincapié, una declaración, un aparecer de este ser sujeto en el trabajo del movimiento por sí mismo, en la búsqueda de nuevos gestos, en la indagación por nuevas formas de ser yo en este mundo: en la danza.

Desde otro ángulo, es importante tener en cuenta que «el movimiento de una cosa procede directamente de su forma: en otros términos, el movimiento y la forma son indivisibles y, para hablar del movimiento, es preciso considerar la forma.» (Mora, 2008: 80) Por tanto, el

movimiento del cuerpo humano procede de su forma, de su *yo*, de su ser subjetivo que tiene unas condiciones físicas determinadas y unas intenciones que lo llevan a moverse de determinadas maneras. El origen del movimiento en la danza es el cuerpo humano mismo, cuyo fin es transformarse en gesto, para «la exaltación de la vida en movimiento», (2008: 91) para la exaltación del yo en movimiento. «El movimiento es vida», (2008: 90) el yo es vida, la danza es vida: *la danza es universal*.

Muchos teóricos consideran que es una forma de expresión de las emociones del bailarín, es decir, de las emociones del yo. Isadora Duncan sostiene que los movimientos en cuanto gestos danzarios «no solo manifiestan la destreza del cuerpo, como en la gimnasia, sino también los pensamientos y sentimientos del alma». (Duncan, 2008: 117) Esto es posible porque los movimientos en danza trascienden la idea de ordenar y reglamentar las habilidades motrices y los ideales de cuerpo que se conciben en las culturas. Si bien es cierto que muchas manifestaciones danzarias presentan estrictos criterios de coordinación entre bailarines, con los que se pretende modelar y sistematizar sus movimientos, la danza está más allá de la organización motriz. Ella emerge cuando hay una unidad entre movimiento, gesto, surgimiento, expresión y transformación del yo; ella florece cuando «el bailarín es capaz de transmitir a través del movimiento la más intangible experiencia emocional». (Martin, 1983: 22) De ahí que *yo-cuerpo-Gesto-intencionalidad* de la conciencia-movimiento son indivisibles cuando se trata de danza. «Se toma como principio fundacional que la danza es el cuerpo que se expresa a sí mismo como movimiento rítmico» (Duncan, 2008: 83) y gestual. Sin embargo, es posible decir que esta unidad se encuentra incompleta sin incluir dos elementos más que permiten a la danza tener características esenciales, ser elemental en el desarrollo de todas las culturas y, por tanto, ser universal: el ritmo, el otro y los otros.

3.5 El ritmo como lugar y duración del gesto

Con la *reducción trascendental* aparece otro elemento sin el que la danza y la existencia humana no podrían constituirse como tal: la condición espacio-temporal de todo movimiento corporal, que permiten a cada elemento percibido, sentido, intuitivo o pensado por el *yo*, darse en un momento y en un lugar determinados. Y para «explicar la naturaleza rítmica del fenómeno de la danza, hay que buscar la exposición de la fenomenología más allá, a través de la descripción de los constructos de dos estructuras que existen adentro de toda la experiencia vivida de cualquier fenómeno cinético: tiempo y espacio.» (Cfr. Sheets, 1966: 13) En el caso de la danza esta condición espacio-temporal de la conciencia, del *yo*, del cuerpo y del movimiento, no sólo permite organizar paso a paso cada gesto, para que éste pueda ser ejecutado por el bailarín y comprendido por el público. Es además la respuesta a la necesidad de poner en una pieza, en un fenómeno danzario, en una obra, la selección de gestos que corresponden a la manifestación del *yo* que baila.

Como ya se ha escrito en este texto, en la vida cotidiana los gestos son expresiones de sensaciones como respuesta a estímulos internos o externos al sujeto. Por lo que los gestos no tienen una distribución y una estructura clara dentro los actos del día a día. Surgen inadvertidamente dado que dependen de los hechos que ocurren en las personas. Pero en la danza, que estudia, interpreta y analiza el papel de cada gesto, éstos no son creaciones accidentales, pues requieren de una intencionalidad y de un desarrollo rítmico particular para ser manifestados.

De manera análoga a lo que ocurre con el gesto y con el movimiento corporal, hay diferencias esenciales entre el ritmo cotidiano y el ritmo de la danza. En la vida diaria el ritmo

simplemente es un elemento que permite a la conciencia organizar los fenómenos de mundo, generando que unos hechos sean más prolongados, más ágiles, más complementarios o más relevantes que otros. Así como el gesto, el ritmo cotidiano corresponde a un proceso accidental desde donde el sujeto organiza los fenómenos dependiendo de su grado de importancia. Pero como siempre ocurren cosas inesperadas o fenómenos que para el *yo* representan formas distintas de organizar los hechos, el ritmo nunca es el mismo y está sujeto a cambios constantes. Por ejemplo, una situación tediosa para el *yo*, puede transcurrir tan lentamente que el tiempo y el espacio vivenciales parecieran prolongarse más que en cualquier otro momento. En este caso, el ritmo subjetivo puede sentirse pausado, frío e invariable: puede presentarse como un ritmo monótono, sin contrastes. En otros casos, la conjugación de experiencias diversas con estados emocionales de agrado, muy posiblemente generen en el sujeto una organización espacio-temporal llena de tonos distintos, que avanza con mayor agilidad y vivacidad.

Pero en la danza el ritmo subjetivo, el ritmo del bailarín, no depende de las experiencias que por destino y accidente el *yo* asume de determinadas maneras. Antes bien, en la danza hay una elección deliberada y enteramente intencional del ritmo. La danza inventa ritmo, generando condiciones espacio-temporales para el desarrollo de los gestos, para el desarrollo del sujeto. Es así como el bailarín toma decisiones sobre qué tan prolongado debe ser el tiempo asignado a un solo gesto, no porque necesariamente tenga más importancia que otros, sino porque considera que debe demorar menos o más. Así mismo, escoge con cuidado la duración de todos los gestos restantes para componer su pieza, su trozo de *yo*, pues desde ellos ha establecido una *relación de compatibilidad* para expresar algo de sí mismo. Es así como el ritmo en la danza cobra un valor distinto, que no sólo corresponde a la organización,

sino a la creación misma de ritmo desde la duración y el lugar que se le asigna a cada movimiento corporal. Esta creación de ritmo es también creación de sujeto, creación de vida, pues al seleccionar el ritmo oportuno para dar lugar a los gestos indicados desde la perspectiva del *yo*, el sujeto celebra un acto de responsabilidad con el que se apropia de cómo desea presentar su cuerpo, de cómo pretende dar lugar y duración a sus emociones, de cómo ve y quiere su vida en un instante. Una pieza danzaria es un instante de control, donde ocurren actos de metacognición acerca de estas condiciones humanas universales: el ritmo, la intencionalidad de la conciencia, los gestos, el movimiento corporal.

3.6 Lo otro y los otros como construcción cultural del gesto: el espejo

Dentro de esta *reducción trascendental* aparece un elemento más que puede verse a la luz del concepto de danza: su desarrollo comunitario, su disposición cultural, es decir, la combinación del otro y lo otro en cada apuesta danzaria. Para el mundo de la vida humana general, la fenomenología husserliana muestra cómo estos aspectos son fundamentales dentro de la construcción del sujeto, de su conciencia intencional, de su movimiento y de su ritmo. No es posible pensar al *yo* de forma estructural desde un panorama solipsista, pues sus actos están atravesados por la sociedad en la que se encuentra: con ella y por ella entrega sentido a lo que hace. También los objetos de esta sociedad, están determinados culturalmente, dado que ellos se encuentran sumergidos y manejados desde las ideas de la comunidad intersubjetiva correspondiente.

Con respecto a lo otro, la danza genera una relación directa, pues en los trajes representativos, los escenarios que se construyen o los objetos que se disponen para llevar a cabo los bailes, es posible ver que las acciones danzarias están determinadas culturalmente. Por ejemplo,

existen características identitarias significativas en la marcación rítmica que proporcionan los zapatos y las castañuelas del baile flamenco; en el contorno corporal que sugieren los tutús, las trusas y las puntas del ballet; o en la forma cónica que surge al conjugar las grandes faldas, los sombreros altos y las mangas largas en el baile sufí. Porque, en la danza, la forma y el movimiento son directamente proporcionales. Así, la relación que establece la danza con lo otro no es para utilizar objetos representativos de las ideas culturales, sino que estos objetos que determinan el movimiento en los bailes, también son danza. Pero esta relación directa con lo otro trasciende también el uso de objetos que se hacen danza, pues además se localiza en la forma en que el bailarín crea vida a través de dicha relación: una puesta en escena es un pequeño mundo construido por el sujeto danzante, es una lupa que muestra la relación que sostiene el bailarín con su sociedad.

Como en todo, este fundamento cultural de las prácticas humanas se encuentra en la danza, pues los mismos gestos elaborados en cada apuesta coreográfica son una construcción de carácter histórico y contextual. Los bailarines muestran, sin necesidad de acudir a gestos literales o convencionales, cómo son estas ideas de la sociedad en la que se encuentran, qué tanto estas ideas transforman su cuerpo y cómo los gestos danzarios descubren el impacto emocional de estas ideas en el *yo*. Es por ello que los gestos en las danzas son elementos estético con los que se hace posible establecer una relación con los otros al causar emociones, ideas, recuerdos y un sinnúmero de referentes culturales elaborados con gesto. Muchas teorías antropológicas de la danza consideran que los bailes permiten interpretar las visiones de los pueblos: el papel que debe asumir la mujer, la fuerza física del hombre, los rituales de cortejo, la construcción de familia, los sistemas políticos, las ideas religiosas o la relación del ser humano con la naturaleza. La danza expresa la cosmovisión de los pueblos, por ello es

universal, pues cuando se habla de sociedad, también se habla de su forma de ver el mundo y de comunicarla. La danza es universal porque permite desarrollar este propósito. Los bailes entendidos como:

«Sistemas de movimiento estructurado, son sistemas de conocimiento -productos de la acción y la interacción, a través de los cuales la acción y la interacción toman lugar- y usualmente son parte de una larga actividad o de un sistema de actividad. Estos sistemas de conocimiento son social y culturalmente contruidos -creados, conocidos, acordados, por un grupo de personas y primariamente preservados en la memoria. Más allá de lo pasajero, estos sistemas de movimiento tienen contenido estructurado, ellos pueden ser manifestaciones visuales de las relaciones sociales, sistemas subjetivos de elaboración estética, y deben ayudar a entender los valores culturales y la estructura profunda de la sociedad.» (Kaeppler, 2000: 117)

Este es un ángulo desde donde es posible observar cómo la danza se relaciona con el principio de intersubjetividad de las acciones del *yo*. Pero ésta puede trascender el mero reflejo de la sociedad, pues también logra manifestar la crisis de las ideas de mundo que sostiene la cultura. Existen numerosos ejemplos de bailarines cuyo proyecto danzario es generar rupturas con las formas ya instauradas de bailar. Uno de los ejemplos más nombrados es el de Isadora Duncan, quien pretendió renovar la escuela de danza clásica, pues consideraba que el ballet era una expresión de degeneración del movimiento corporal, así como un abandono innecesario de las leyes de la naturaleza y de su relación con el sujeto. (Cfr. 1983: 262) Probablemente es a su proyecto al que se le da una alta responsabilidad en el desarrollo de la danza moderna. Por ello, la danza no sólo cumple la finalidad de trascender la simbólica corporal de la vida cotidiana, sino también la simbólica corporal de las danzas que hablan sobre cómo es la comunidad. La danza no es un reflejo estático y tradicional de la sociedad, es también una manifestación de lo que ha sido, de lo que hay, de lo nuevo y de lo que puede

perecer o transformarse. La danza es movimiento en sí misma, pues muestra las transformaciones que van requiriendo las sociedades. «Alzando un espejo, la danza nos dice a nosotros: mírate a ti mismo o a cómo debes ser tú. La imagen que vemos es agradable, incómoda o incluso aterradora.» (Hanna, 1988:13)

Conclusiones

1. La teoría de la danza sostiene reiteradamente la idea de la universalidad de la danza, desde donde se considera que todas las culturas han tenido y tendrán manifestaciones danzarias que reflejan las visiones de mundo de los pueblos. Incluso, hay autores que afirman que «no es posible comprender al ser humano sin hacerse la pregunta por la danza.» (Cfr. Didi-Huberman, 2008: 13) Sin embargo, las definiciones del concepto de danza que suele presentar la teoría no son del todo coherentes con su generalidad, pues normalmente parten de ejemplos danzarios particulares para describir su carácter universal. En el intento de definir el concepto de danza como elemento universal, la teoría ha optado generalmente por tomar tres caminos: primero, caracterizarlo desde la *relación* de algunas experiencias danzarias particulares de determinadas culturas (ciertas manifestaciones del ballet, del folclor o de la danza ritual); segundo, cuando la teoría considera que al ser la danza universal no debe caracterizarse desde elementos particulares -pues bajo este criterio se discriminan las formas de bailar que no entran en las *relaciones de compatibilidad* establecidas entre algunas danzas específicas- se afirma que «danza es todo a lo que se le pretende denominar danza», (Cfr. Pérez, 2008: 17) definición que, más que universal, es excesivamente general y cuya generalidad no define nada; tercero, cuando la teoría considera la afirmación “todo es danza”, se peca de que se pierde el referente y la especificidad que debería permitir a la práctica del bailarín conformarse en actos danzarios únicos que se diferencian de la vida cotidiana. *Si bien toda danza es movimiento corporal, no todo movimiento corporal es danza.*

Estos tres caminos desde los que se ha pretendido resolver qué es la danza no han tenido en cuenta por qué debe considerarse un elemento universal del ser humano. Dicha deficiencia se da en el primer camino porque se parte de ejemplos experienciales; en el segundo camino, porque no se habla de la danza como algo determinado, sino como cualquier cosa que hace el ser humano; y en el tercer camino, porque no es clara la diferencia entre el movimiento corporal cotidiano y el movimiento danzario especializado. Por esto, «todos los antropólogos de la danza insisten en que dar una única definición de lo que se entiende por danza es muy complicado y, hasta cierto punto, un sin sentido porque piensan que no se puede separar la danza del contexto de su ejecución.» (Cfr. San Sebastián, 2008: 86) Es así como la idea de su universalidad no se ve sustentada por la teoría a partir de los aspectos generales que permiten a la danza ser universal, sino nuevamente desde algunas experiencias danzarias *relacionadas*.

Las danzas existen, son infinitas, hacen parte de la vida de las culturas, pero definir la danza desde la relación de algunas de ellas, implica que su definición sea empírica, finita y no ontológica. Por ello, en esta tesis se propone una definición del concepto de danza, no bajo la idea de delimitar y excluir, sino de complementar y ampliar la mirada del concepto de danza que ha estado definido desde dominios particulares, para situarlo en los ámbitos ontológicos de la fenomenología trascendental que permiten universalizarlo.

2. La posibilidad de definir el concepto de danza desde la fenomenología trascendental husserliana, se da porque esta propuesta filosófica caracteriza algunos principios universales que permiten la existencia humana y las experiencias intersubjetivas de las culturas. En esta medida, pensar el concepto de danza desde la fenomenología

trascendental implica examinar cómo funcionan estos principios universales en la danza con el fin de fundamentar la generalidad que la teoría le adjudica. Dichos principios no corresponden a *relaciones* empíricas, sino a algunos elementos ontológicos de la fenomenología que permiten dar explicación a la universalidad de la danza. El yo, el cuerpo, la intencionalidad de la conciencia, el espacio-tiempo, lo otro y los otros -presentados en la fenomenología como elementos estructurales de toda actividad humana- pueden leerse a la luz del concepto de danza con el fin de identificar su universalidad, es decir, con el fin de que se entienda «como elemento constitutivo de primer orden de las culturas y no, como se muestra habitualmente, subordinado a algún otro aspecto accidental de la vida de un pueblo.» (Cfr. San Sebastián, 2008: 82)

3. Formular el concepto de danza desde la fenomenología trascendental husserliana requiere establecer una relación con la teoría de la danza desde la corriente de la ruptura de la cotidianidad. Esto se debe a varias razones: a que la fenomenología trascendental en sí misma no es teoría de la danza, sino un sistema filosófico que piensa algunos principios universales que permiten la existencia humana y las formas en que se expresa dicha existencia; a que la teoría de la danza como ruptura de la cotidianidad, permite caracterizar el concepto desde lo propio de la danza y no desde cualquier fenómeno del mundo; a que la teoría de la danza como ruptura de la cotidianidad requiere pensar lo propio de la danza desde la universalidad que le adjudican y esto lo permite la fenomenología trascendental; y a que no retomar fortalezas de la teoría de la danza sería tanto como afirmar que se ha equivocado en todos sus planteamientos y que es necesario empezar de nuevo.

Por ello, relacionar la fenomenología husserliana con la idea de la danza como ruptura de la cotidianidad, permite sostener la intuición de su universalidad sin la necesidad de considerar que todo lo que hay en el mundo es danza. Establecer una relación entre la fenomenología trascendental y la danza fuera de lo cotidiano, permite superar el posible desbalance hacia dos extremos: uno, el considerar que la danza es mera ruptura de la experiencia habitual de las culturas, sin tener en cuenta cuáles son sus características esenciales que la diferencian de otras manifestaciones humanas y que le permiten ser universal; o dos, el considerar que la danza es mera fenomenología trascendental, que conlleva a entenderla como todos los posibles actos humanos, como «todo a lo que se le pretenda denominar danza». (Cfr. Pérez, 2008: 17) Por tanto, una síntesis entre la fenomenología trascendental y la danza como ruptura de la cotidianidad permite desarrollar un equilibrio entre las características esenciales propias de la danza y la justificación de su universalidad. Para superar la idea de que la danza es todo lo que pasa en el mundo, se hace necesario relacionarla con la ruptura de la cotidianidad. Así mismo, esto contribuye a evitar construir una correspondencia tautológica entre danza = fenomenología trascendental, es decir, igual a todo lo que permite la experiencia del ser humano en el mundo e, incluso, igual a “ciencia universal”, tal y como pensó Husserl su fenomenología trascendental. (Cfr. Husserl, 2009: 11-38) El corpus teórico husserliano es asumido como una base útil y flexible que posibilita pensar el concepto de danza desde sus aspectos generales, evitando el riesgo de perder su referente.

A partir de esta síntesis entre fenomenología y danza como ruptura de la cotidianidad se observa cómo los aspectos que la fenomenología considera esenciales para la existencia humana -el yo, el cuerpo, la intencionalidad de la conciencia, el

movimiento, el espacio-tiempo, lo otro y los otros- se transforman, se reelaboran y se reafirman a la luz de la danza: se convierten de manera intencional en *Gesto* moviente, enteramente corporalizado y subjetivo, que a su paso va creando ritmo. Por ello, esta investigación sostiene que la danza es metacognición de la forma en que funcionan estos principios estructurales en las culturas. La danza es re-creación del yo, del cuerpo, de la intencionalidad de la conciencia, del movimiento, del ritmo y de la intersubjetividad. La danza convierte en obra estos principios estructurales y los vuelve un espejo desde el que las sociedades del mundo alimentan su quehacer y su necesidad de renovación.

4. Los conceptos de yo, movimiento, cuerpo, intencionalidad de la conciencia, espacio-tiempo e intersubjetividad, desarrollados alrededor del concepto de danza, se emplean de forma integral e indivisible. De manera que si hiciera falta alguno de ellos, ninguno de los otros existiría y, por tanto, el concepto de danza no podría ser constituido desde sus características esenciales. No hay bailarín sin cuerpo, sin gestos, sin movimiento, sin ritmo, sin cultura. No es posible hacerse la idea de una pieza danzaria que carezca de gestos intencionados, transmitidos rítmicamente con el movimiento corporal, que a su vez se relacionan entre sí para comunicar elementos intersubjetivos de la cultura a la que se refieren. Cada uno de estos elementos estructurales que constituyen la corporalidad trascendental y que son interpretados alrededor del concepto de danza, es dependiente de los otros. Si uno hiciera falta, conduciría por ejemplo a pensar en el bailarín sin el cuerpo, sin la sociedad o sin el movimiento. Toda manifestación danzaria debe suponer al menos un yo que la ejecuta; este yo sólo baila en la medida en que se transforma en cuerpo humano moviente y rítmico; el cuerpo del bailarín se mueve con propósitos intersubjetivos intencionados; tales propósitos le permiten

desarrollar con sus movimientos los gestos de su baile; dichos gestos permiten situar al baile en una comunidad intersubjetiva, en una cultura específica a la que alude su manifestación danzaria. Si algún elemento de la reducción trascendental hace falta, el concepto de danza no podría llegar a alcanzar la pretensión de universalidad que le adjudica la teoría. «La danza supone conocimiento. La danza es un lenguaje [...] que permite a una cultura captar y representar su realidad cultural de modo diferente, además de conformar esa realidad al mismo tiempo. [...] El conocimiento de la danza implica conocimiento del cuerpo» (San Sebastián, 2008: 87) y, por tanto, de la cultura. «Sin duda bailar no puede aislarse de la vida humana» (Cfr. Didi Huberman, 2008: 18)

5. El concepto de danza desarrollado en esta tesis no sólo se limita a la idea de un bailarín altamente creativo, que por sí mismo inventa y selecciona los gestos a desarrollar en cada pieza. También abarca a las danzas que no son creadas inicialmente por los bailarines, sino por los coreógrafos o por las tradiciones danzarias de determinados pueblos. En este texto no se trata de hacer una definición que sólo contemple la posibilidad de la danza desde el bailarín experto e independiente de criterio, que puede aportar una mirada técnica diferente sobre cómo bailar. En esta tesis la danza se presenta con características esencialmente intersubjetivas, es decir, sociales y culturales. Por ello, no se restringe a determinadas formas de hacer danzas, sino que abarca también a las manifestaciones danzarias que se construyen colectivamente y que, por tanto, incluyen al público, al coreógrafo, a la tradición y a todo aquello que incita a preguntar por nuestros gestos: a lo otro y los otros. La danza es universal, por ello, no responde sólo a las pretensiones danzarias de unos cuantos. Es universal porque «el movimiento corporal es vida [...] y la danza es «la exaltación

de la vida en movimiento: de la vida hecha *Gesto*. La danza es para hablar la lengua de la humanidad» (Cfr. Duncan, 2008: 90-127)

Bibliografía primaria:

Badiou, Alain (1998). Dance as metaphor of thought. *Handbook of inaesthetics*.

Cambridge: Meridian crossing aesthetics. 57-71 p.p. En línea:

<http://www.isu.edu/~garijose/Pages/Course%20Syllabi/PDF/Aesthetics/InastheticsDance.pdf>

Copeland & Cohen (1983). Preface. En: *What is dance?* New York: Oxford university press.

1-4 p.p.

Didi-Huberman, Georges (2008). *El bailaor de soledades*. Valencia: Pre-textos. 190 p.

Duncan, Isadora (2008). *El arte de la danza y otros escritos*. Madrid: Akal. 190 p.

Duncan, Isadora. (1995) *Mi vida*. Barcelona. Salvat. 373 p.

Badiou, Alain (2013). *La danza como metáfora del pensamiento*. En: *Fractal. Revista trimestral*. En línea: <http://mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>

Bardet, Marie (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus. 255 p.

Ellis, Havelock (1983). The dance of life. The art of dancing. *What is dance?* New York: Oxford university press. 478-496 p.p.

Husserl, Edmund (1990). *El artículo de la Encyclopaedia Britannica*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México. 179 p.

Husserl, Edmund (1992). El artículo «Fenomenología» de la Enciclopedia Británica. *Invitación a la fenomenología*. Introducción de Reyes Mate. Barcelona: Paidós. 35-65 p.p.

Husserl, Edmund (1992). La filosofía en la crisis de la humanidad europea. *Invitación a la fenomenología*. Introducción de Reyes Mate. Barcelona: Paidós. 75-128 p.p.

Husserl, Edmund (1992). La filosofía como autorreflexión de la humanidad. *Invitación a la fenomenología*. Introducción de Reyes Mate. Barcelona: Paidós. 129-143 p.p.

Husserl, Edmund (1995). *Investigaciones lógicas (I)*. Barcelona: Altaya. 382 p.

Husserl, Edmund (1995). *Investigaciones lógicas (II)*. Barcelona: Altaya. 383-777 p.p.

Husserl, Edmund (1995). *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México D.F.: Fondo de cultura económica. 518 p.

Husserl, Edmund (1997). *Thing and space. Lectures of 1907*. Traducido por Richard Rojcewicz. Dordrecht: Kluwer. 349 p.

Husserl, Edmund (1997). *El espíritu común*. La Haya: Universidad de Sevilla. 131-158 p.p.
En línea: <http://institucional.us.es/revistas/themata/04/10%20moreno.pdf>

Husserl, Edmund (2002). El método de la investigación de esencial: *Renovación del hombre y la cultura. Cinco ensayos*. Iztapalapa: Anthropos. 13-21 p.p.

Husserl, Edmund (2002). *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid: Trotta. 173 p.

Husserl, Edmund (2006). *La tierra no se mueve*. Madrid: Editorial complutense. 59 p.

Husserl, Edmund (2007). *La filosofía como ciencia estricta*. La Plata: Caronte filosofía. 124 p.

Husserl, Edmund (2008). *La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*. Buenos Aires: Prometeo libros. 309 p.

Husserl, Edmund (2009). *Meditaciones cartesianas*. Traducción y estudio preliminar de Mario A. Presas. Madrid: Técnos. 222 p.

Le Breton, David (2010). *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Metales pesados. 119 p.

Levin, Michael (1983). Philosophers and the dance. *What's Dance?* Nueva York: Oxford University Press. 85-93 p.p.

Pérez, Carlos (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago: Lom ediciones. 223 p.

Sampedro, Javier & Botana, Martha (2010). *Danza, arquitectura del movimiento*. En: Apuntes de Educación Física y Deportes. No. 101. 3er trimestre. 99-107 p.p.

Sheets-Johnstone, Maxine (2011). *From movement to dance*. En: Springer Science Business Media. Oregon: University of Oregon. 10 p.

Sheets-Johnstone, Maxine (1966). *The phenomenology of dance*. Wisconsin: The university of Wisconsin press Madison and Milwaukee. 158 p.

Sparshott, Francis (1981). Why philosophy neglects the dance? *What is dance?* New York: Oxford university press. 94-102 p.p.

Valéry, Paul (1990). Filosofía de la danza. *Teoría poética y estética*. Madrid: La balsa de la medusa. 173-189 p.p. (<http://es.scribd.com/doc/88481647/9/Filosofia-de-la-danza>)

Valéry, Paul (2000). *El alma y la danza*. Madrid: Antonio Machado Libros. 85-128 p.p.

Bibliografía secundaria:

Baird, Bruce (2012). And, and, and. *Hijikata Tatsumi and Butoh. Dancing in a pool of gray grits*. Nueva York: Palgrave Macmillan. 1-15 p.p.

Baumrind, Diana (1971). *Current patterns of parental authority*. Michigan: Universidad de Michigan. 103 p.

Benjamin, Walter (2012). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En: *Obras*. Libro I. Vol. 2. Madrid: Abada. 48 – 85 p.p.

Camurri, Antonio; Mazzarino, Barbara; Richetti Matteo; et. al. (2003). *Multimodal analysis of expressive gesture in music and dance performances*. Genova: Universidad de Genova.

En línea:

file:///C:/Users/psanj_000/Desktop/Paloma/Art%C3%ADculos%20danza/expressive%20gesture%20in%20music%20and%20dance.pdf

Carrillo, Juan (2013). *La vida es ritmo, danza y movimiento. Bases y principios de la danza ritual azteca*. Jalisco: Nauta. 100 p.

Castañer, Marta (2002). *Expresión corporal y danza*. Barcelona: Inde. 103 p.

Davis, Flora (2010). *La comunicación no verbal*. Madrid: FGS. 1-60 p.p. En línea: <https://comunicacionenlaunsj.files.wordpress.com/2011/09/la-comunicacion-no-verbal.pdf>

Gadamer, Hans-Georg (1991). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós. 58 p.

García, María (2009). *El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica*. En: Divulgación-Investigación. Málaga. En línea: file:///C:/Users/psanj_000/Downloads/Dialnet-ElInstrumentoDelInterpreteEnLaDanza-3127760.pdf

Hanna, Judith (1988). *Dance, sex and gender. Signs of identity, dominance, defiance and desire*. Chicago: The University of Chicago Press. 1-19 p.p.

Heidegger, Martin (1996). El origen de la obra de arte. *Caminos del bosque*. Madrid: Alianza. 59 p. En línea: file:///C:/Users/psanj_000/Downloads/EL%20ORIGEN%20DE%20LA%20OBRA%20DE%20ARTE.pdf

Haskell, Arnold (1971). *El maravilloso mundo de la danza*. Madrid: Aguilar. 96 p.

Herrera, Daniel (2010). *Husserl y el mundo de la vida*. No. 153. Vol. LII. Bogotá: Universidad de San Buenaventura. 247- p.p.

Humphrey, Doris (1987). An introduction to choreography. *The art of making dances*. Pinceton: Princenton book company. 13-41 p.p.

Kaepler, Adrienne (2000). *Dance ethnology and the anthropology of dance*. En: Dance research journal. Vol. 32, No. 1. 116-125 p.p. En línea: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic152817.files/dance.pdf>

Kant, Immanuel (2006). Prólogo de la segunda edición. *Crítica de la razón pura*. Bogotá: Taurus. 7-35 p.p.

- Levitt, Deborah (2002). *Image as Gesture: The Saint in Chrome Dioxide*. En: *Spectator*. Vol. 21. No. 2. 23-39 p.p. En línea: <http://cinema.usc.edu/assets/098/15860.pdf>
- Margolis, Eric & Laurence, Stephen (2014). Concepts. *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. En línea: <http://plato.stanford.edu/cgi-bin/encyclopedia/archinfo.cgi?entry=concepts>
- Martin, John (1983). *Dance as a means of communication*. En: *What is dance?* New York: Oxford university press. 22-23 p.p.
- Megías, Isabel (2009). *Optimización en procesos cognitivos y su repercussion en el aprendizaje de la danza*. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia. 17-285 p.p. En línea: <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/31869/Megias.pdf?sequence=1>
- Nishi, Ken (2010). *The motive and Method of Husserlian Phenomenology. The Possibilities of 'Essential Insight'*. Tokyo: Wako University. En línea: <http://www.wako.ac.jp/human/kiyo/file/kiyo3-13.pdf>. 175-183 p.p.
- Parlebas, Pierre (2001). Conducta motriz. En: *Juegos, deporte y sociedad. Léxico de praxiología motriz*. Barcelona: Paidotribo. 85-87 p.p.
- Russell, B (1923). *Vagueness*. En: *Australian Journal of Philosophy*. No. 1. 84-92 p.p.
- Ströker, Elisabeth (1993). Evidence and truth: initial results. *Husserl's transcendental phenomenology*. California: Standford series in philosophy. 29-45 p.p.
- Schmitt, Richard (1967). Reducción fenomenológica-trascendental. *Investigación filosófica y fenomenológica*. Nueva York: Kockelmans. 238-245 p.p. En línea: http://www.oocities.org/espanol/gruposser_cl/reduccion.htm

San Sebastián, María (2008). *Antropología de la danza. El caso Ataún*. Miramar: Jetilbaratz. 81-109 p.p.

Villegas, María & Kent, Jennie (2010). *A bailar*. Bogotá: Villegas Editores. 256 p.

Wilhelm, Wundt (1916). *Elements of folk psychology. Outlines of a psychological history of the development of mankind*. London: George Allen & Unwin Ltda. 94-109 p.p. En línea:

<https://archive.org/stream/elementsoffolkps014744mbp#page/n2/mode/1up>

Woodruff, David (1995). Mind and Body. En: *The Cambridge companion to Husserl*. Nueva York: Cambridge University Press. 323-393 p.p.