



Tópicos
ISSN: 1666-485X
ISSN: 1668-723X
revistatopicos@gmail.com
Asociación Revista de Filosofía de Santa Fe
Argentina

Yo bailo, ell_s danzan. La descripción fenomenológica y la validación intersubjetiva de la experiencia de la danza

Cohen, Verónica

Yo bailo, ell_s danzan. La descripción fenomenológica y la validación intersubjetiva de la experiencia de la danza

Tópicos, núm. 44, 2022

Asociación Revista de Filosofía de Santa Fe, Argentina

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28873855021>

DOI: <https://doi.org/10.14409/topicos.2022.44.e0007>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

Yo bailo, ell_s danzan. La descripción fenomenológica y la validación intersubjetiva de la experiencia de la danza

Ἰ βαλλίζω, They Dance. Phenomenological Description and Intersubjective Validation in Dance Experience

Verónica Cohen *

Universidad de Buenos Aires / Universidad de Lille,
Argentina

verocohenwil@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.14409/topicos.2022.44.e0007>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28873855021>

Recepción: 01 Marzo 2021

Aprobación: 01 Junio 2021

RESUMEN:

En este artículo me propongo considerar los alcances que tiene la descripción fenomenológica para esclarecer la experiencia de un cuerpo que danza. Parto de las siguientes hipótesis: 1) La distinción entre bailar y danzar permite clarificar la diferencia entre la experiencia de la danza en tanto vivida en el propio cuerpo, a la que llamo bailar, y la experiencia de la danza de un_ otr_, que llamo danzar. 2) L_s bailarín_s poseen un conjunto de conocimientos prácticos acerca de su práctica que se ponen en juego pre reflexivamente en todo bailar. 3) La fenomenología brinda una herramienta para hacer esos conocimientos compartibles. En primer lugar, desarrollaré por qué propongo hacer uso de las posibilidades que da el español (así como también el italiano) de distinguir entre “bailar” y “danzar”. En segundo lugar, abordaré el concepto de conocimiento práctico de Alfred Schutz y sus posibilidades para comprender la experiencia de l_s bailarín_s. En tercer lugar, intentaré esclarecer cómo la fenomenología puede otorgar un método para poder verbalizar y hacer compartibles los conocimientos prácticos de l_s bailarín_s a través de la descripción y ofreceré ejemplos tanto de mi propia práctica como bailarina como de otras realizadas por bailarín_s y filósof_s en una serie de talleres que realicé llamados “Describir la danza”.

PALABRAS CLAVE: Fenomenología, danza, descripción fenomenológica, saberes prácticos.

ABSTRACT:

In this article I propose to consider the scope of phenomenological description to clarify the experience of a dancing body. I start from the following hypotheses: 1) the distinction between dancing and dancing makes it possible to clarify the difference between the experience of dance as lived in one's own body, which I call dancing, and the experience of the dance of an other, which I call dancing. 2) Dancers possess a set of practical knowledge about their practice that is put into play pre-reflexively in all dancing. 3) Phenomenology provides a tool to make this knowledge shareable. First, I will develop why I propose to make use of the possibilities given by Spanish (as well as Italian) to distinguish between “bailar” and “danzar”. Secondly, I will address Alfred Schutz's concept of practical knowledge and its possibilities for understanding the experience of dancers. Thirdly, I will try to clarify how phenomenology can provide a method for verbalizing and making dancers' practical knowledge shareable through description and will offer examples of descriptions of both my own practice as a dancer and others made by dancers and philosophers in a series of workshops I have conducted called “Describing Dance”.

KEYWORDS: Phenomenology, dance, phenomenological description, practical knowledge.

INTRODUCCIÓN

En este artículo me propongo considerar los alcances que tiene la descripción fenomenológica para esclarecer la experiencia de un cuerpo que danza. Parto de las siguientes hipótesis: 1) La distinción entre bailar y danzar permite clarificar la diferencia entre la experiencia de la danza en tanto vivida en el propio cuerpo, a la que

NOTAS DE AUTOR

- * Verónica Cohen (Buenos Aires, 1986) es doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires/ Universidad de Lille), profesora y licenciada en Ciencias de la Comunicación (Universidad de Buenos Aires) y especialista en Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes). Investiga sobre la experiencia del cuerpo que danza/baila. Es bailarina y performer.

llamo bailar, y la experiencia de la danza de un_otr_, que llamo danzar. 2) L_s bailarín_s poseen un conjunto de conocimientos prácticos acerca de su práctica que se ponen en juego pre reflexivamente en todo bailar. 3) La fenomenología brinda una herramienta para hacer esos conocimientos compartibles.

En primer lugar, desarrollaré por qué propongo hacer uso de las posibilidades que da el español (así como también el italiano) de distinguir entre “bailar” y “danzar”. En segundo lugar, abordaré el concepto de conocimiento práctico de Alfred Schutz^[1] y sus posibilidades para comprender la experiencia de l_s bailarín_s. En tercer lugar, intentaré esclarecer cómo la fenomenología puede otorgar un método para poder verbalizar y hacer compartibles los conocimientos prácticos de l_s bailarín_s a través de la descripción y ofreceré ejemplos tanto de mi propia práctica como bailarina como de otras realizadas por bailarín_s y filósof_s en una serie de talleres que realicé llamados “Describir la danza”^[2].

EXPERIENCIA EN PRIMERA PERSONA: ¿DANZAR O BAILAR?

Desde la fenomenología de Merleau-Ponty del período de *La fenomenología de la percepción*^[3], la experiencia sólo puede ser considerada como corporizada, esto es, la experiencia es siempre corporal, es en un “cuerpo propio”, un cuerpo que se encuentra entretelado con el mundo. Tengo “experiencias” pero no las poseo como un objeto. Las experiencias se encuentran encadenadas una con otra. Además, se dan en multiplicidades que forman síntesis. Estas experiencias múltiples no son “equivalentes”. En el caso de la danza, para el bailarín o la bailarina, su experiencia está compuesta de muchas capas, de muchas “cosas” que *le* suceden al mismo tiempo, por ejemplo: escuchar la voz del coreógrafo que dice qué hacer, atender al movimiento de una pierna, seguir la música, recordar qué movimiento viene después en una secuencia. Cada una de ellas forma parte de esa experiencia única. Para el o la que mira danzar, también hay muchas capas que *le* suceden: la posición en la que se encuentra, lo que le provoca aquello que mira, lo que escucha, algún pensamiento que se le cruza, el roce de la ropa que lleva puesta, el movimiento de los ojos a través del escenario cambiando de focos. En uno y otro caso, estas experiencias se viven de modo simultáneo. Sin embargo, no todas tienen la misma relevancia. Cuando danzo, todo aquello que me pasa es significativo, pero no igualmente significativo. En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty plantea que las experiencias visuales se nos dan como más verdaderas que las táctiles. Sin embargo, en la danza esto se pone en duda. Dicha afirmación también depende, en algunos casos, del estilo de danza que estemos bailando. En algunas danzas, el espejo es muy importante para llegar a una cierta secuencia de movimientos en común, en otras, se busca que la mirada se nuble, se desapegue del mundo y la experiencia táctil y auditiva se refuerce. En el o la que mira, durante el transcurso de la performance la relevancia de una u otra experiencia puede cambiar hasta incluso, por ejemplo, ser atrapado por un pensamiento alejado de aquello que veo en el escenario. Esto último no sería posible en el caso del o la bailarín_ ya que eso influenciaría en su desempeño y sería visible por los espectadores. Es así que estas dos experiencias tienen similitudes, pero también diferencias. Esto indica que la atención es parte de la experiencia y que esta puede cambiar. Por otro lado, la experiencia es pre-reflexiva. En ese sentido, no soy “yo” quien la tiene, sino un “yo” pre-personal que es anterior a la propia afirmación de mi yo.

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

Si bien los clásicos en el siglo XVI distinguían los bailes de las danzas, dando la denominación de baile a los populares y de danza a los ceremoniosos o acompañados de cierta distinción, en el día de hoy se hacen sinónimas ambas palabras para toda clase de manifestaciones coreográficas^[4].

En cambio, en el lenguaje cotidiano, “bailar” y “danzar” se usan muchas veces para nombrar fenómenos diferentes. “Bailar” se emplea en general para cualquier situación donde alguien mueve su cuerpo buscando

una determinada cadencia^[5] pero sin necesariamente buscar un fin estético. En cambio, “danzar” está ligado a la utilización de una técnica y a la danza como parte de las artes, es así que se dice “campo de los estudios de danza” o “historia de la danza”.

Estas dos palabras tienen además orígenes diferentes. Por un lado, “bailar” viene del griego antiguo βαλλίζω: bailar / saltar^[6]. En italiano “bailar” es *ballare*, palabra que está en el origen de “ballet” así como de bailarín, bailarina en español. Aunque en francés no es normal utilizar “ballerine”, sí lo es en inglés el uso de “ballerina” y, mientras que “dancer” es usado para cualquier persona que baile o dance sin distinción de su sentido estético, “ballerina” se utiliza en general con relación a una persona que practica la danza como arte.

Por otro lado, “danzar” tiene sus orígenes en el francés “dancier” que a su vez se remonta a “danden” en alto alemán y que luego, en alemán medio devino “tanzen”^[7]. “Danden” ha llegado al francés moderno como “danser”, al portugués como “dança” y al inglés como “dance”. En ninguno de estos tres idiomas existe un equivalente a bailar. Es decir que se usan tanto para bailar en una fiesta como para danzar en un escenario.

Considero que esta distinción que hacen el español y el italiano resulta útil para distinguir dos experiencias diferentes de la danza. En el uso común, estas dos experiencias son diferenciadas según si se sigue o no un fin estético. Sin embargo, propongo partir de otro punto de vista. Según Alfred Schutz, el mundo de la vida se organiza en ámbitos finitos de sentido. Estos son “estilos de vivencias o estilos cognoscitivos” que determinan un “estilo de sociabilidad” y una “forma específica de autoexperiencia” y de “perspectiva temporal”^[8]. Para Schutz, en el pasaje de uno a otro ámbito se produce un “salto” en el sentido kierkegaardiano, un corte, ya que no hay conversión posible de uno a otro.

Este “salto” no es sino el cambio de un estilo de vivencia por otro. Puesto que, como pronto veremos, al estilo de vivencia le corresponde esencialmente una tensión específica de conciencia, tal ‘salto’ va acompañado por una experiencia conmocionante, provocada por la alteración radical de la tensión de la conciencia.^[9]

En este caso, el ámbito de sentido del que se ocupa esta investigación es el ámbito de la danza con un fin artístico^[10]. Es así que realizaré la distinción entre bailar y danzar dentro del mismo ámbito de sentido de la danza. Es así que propongo utilizar “bailar” para la experiencia vivida por un sujeto lanzado al movimiento: “yo bailo”. Mientras que uso “danzar” para referirme a la experiencia que tenemos de la práctica de danzar de otro o incluso la experiencia de volver sobre nuestra propia práctica. Esto se puede simplificar bajo la afirmación “yo bailo, ell_s danzan”. La distinción entre uno y otro término, no es un pasaje de la primera a la tercera persona. En ambos casos, la experiencia es de la primera persona, ya que incluso en “ell_s danzan”, lo que cuenta es la experiencia del sujeto que observa o se auto-observa.

El concepto de bailar que propongo da cuenta de la relación entre el bailarín y su danza. Maxine Sheets-Johnstone^[11], quien inaugura los estudios sobre fenomenología de la danza, considera que esta relación es *ekstatic*^[12]. Esto significa que no hay una distancia que los separa ya que comparten la presencia en tiempo y espacio. Para Sheets-Johnstone, la danza es forma-en-proceso (*form-in-the-making*), es decir que por el movimiento aparece la forma, pero ésta sólo puede ser aprehendida por el bailarín de modo reflexivo. En ese caso, “las dimensiones espacio-temporales de la forma y el cuerpo son disueltas en una secuencia relacionada externamente de momentos discretos en el tiempo y puntos aislados en el espacio”^[13].

Entonces considero a la práctica de la danza, en su dimensión ekstática, como baile, y, en cuanto forma aprehendida por el bailarín o la bailarina, como danzar.

LOS SABERES PRÁCTICOS EN LA DANZA

Cuando bailo, tomo decisiones en cuanto a los movimientos de mi cuerpo, al tiempo de las acciones y a la forma de ocupar el espacio. Estas decisiones no son reflexivas, son tomadas en un instante siguiendo el impulso de la situación en la que me encuentro. Schutz explica estas acciones a partir del concepto de “saberes

prácticos”. Según este autor, éstos son “rutinas, recetas y habilidades para resolver problemas prácticos”^[14] no proposicionales que adquirimos durante el curso de la vida y forman parte de nuestro acervo de conocimiento.

LA DESCRIPCIÓN COMO MÉTODO FENOMENOLÓGICO

Etimológicamente, “coreografiar” significa escribir la danza (χορος: danza y γραφή: escritura). Esto permite ver hasta qué punto los intentos de hacer la danza escribible se encuentran en el mismo origen de la danza. Uno de los primeros ensayos de escritura de la danza es el de Feuillet, que se encuentra explicado en el texto *Chorégraphie, ou L’art de décrire la danse par caracteres et figures demonstratifs*^[15]. En ella, el coreógrafo crea un sistema de notación para el ballet, donde cada signo representa una posición corporal y trayectorias en el espacio. A su vez, en lo sonoro, este sistema se completa con la misma notación musical clásica del pentagrama para dar cuenta de los ritmos que tiene que seguir una determinada secuencia.

Sin embargo, incluso en danzas tan “codificadas” como el ballet, esta representación no refleja la experiencia. Tomo, por ejemplo, las palabras de Véronique Doisneau en una pieza homónima de Jérôme Bel:

Una de las cosas más bellas de la danza clásica es el pasaje del Lago de los cisnes donde las 32 bailarinas del cuerpo de ballet bailan juntas. Pero en esta parte hay momentos muy largos de inmovilidad, de pausa, donde nos convertimos en un decorado humano con el fin de dar valor a las étoiles. Y, para nosotras, es la cosa más horrible a hacer, yo, por ejemplo, quiero gritar o abandonar la escena^[16].

Lo que le sucede a Doisneau, su vivencia de esa parte del *Lago de los cisnes* es mucho más compleja que lo que la notación de esa posición revelaría. Simultáneamente, la posición no podría ser realizada sin un deseo de gritar y huir que se contiene. Todo forma parte de la experiencia.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figura 1
FEUILLET, CHORÉGRAPHIE, OU L'ART DE DÉCRIRE
LA DANCE PAR CARACTERES ET FIGURES DEMONSTRATIFS (1700, p. 88)



Figura 2
BEL, JÉRÔME, VERONIQUE DOISNEAU (2004) ESCENA DE "EL LAGO DE LOS CISNES"

¿Cómo generar una escritura que dé cuenta de la complejidad de la experiencia?, ¿cómo generar una escritura en la que lo pre reflexivo pueda aparecer?, ¿cómo accedo a la experiencia? No sólo nos hacemos estas

preguntas en relación a un _ mism_ sino también en la relación con l_s otr_s: ¿es una experiencia compartible intersubjetivamente?

La filosofía fenomenológica se encarga precisamente de describir la experiencia tal y como es vivida. Es famosa la frase de Edmund Husserl, que Merleau-Ponty introduce en *Fenomenología de la percepción*, donde dice que el objetivo de la fenomenología es “describir y no explicar”^[17]. Para lograr esto se utiliza un método: la descripción fenomenológica. Esta funciona, entonces, como una forma de “volver a las cosas mismas”^[18], un enfoque en primera persona en el cual como bailarines realizamos una experiencia de bailar. Esto es, de nuestras percepciones, de nuestros cuerpos vividos con sus kinestesis durante la práctica. Se realiza así un acto de rememoración de la experiencia y de puesta en palabras.

¿CÓMO SE APRENDE A REALIZAR UNA DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA?

Teniendo en cuenta la consideración de Susan Kozel^[19] del hacer fenomenológico como proceso, intentaré dar cuenta del proceso de realizar una descripción fenomenológica de una práctica. En primer lugar, realizo una práctica corporal. Finalizada ésta, tomo notas, la describo. Esta primera descripción es exhaustiva. En ella, detallo los diferentes momentos que fui atravesando en la práctica y las sensaciones que van despertando. A esta primera descripción la llamaré *subjetiva*, ya que es realizada desde la primera persona y el cuerpo ya está presente como primera coordenada. No obstante, ésta se parece más a lo que Susan Kozel llama “basurero mental”^[20]. En ella describo situaciones de *la* situación de bailar que acabo de vivir^[21]. La situación se compone de las situaciones en plural, que puedo identificar en la práctica realizada, pero, al mismo tiempo, es más que la suma de estas situaciones. La descripción fenomenológica no sólo da cuenta de todas estas situaciones, sino también de aquello que las atraviesa a todas y de su misma constitución como situaciones.

Además, durante las realizaciones de los talleres “Describir la danza”, me encontré con otro tipo de descripciones que aparecían cuando los asistentes intentaban realizar una descripción fenomenológica: la objetiva. En lo sucesivo, esclareceré estos tres tipos de descripciones para luego ahondar en cómo a partir de la descripción fenomenológica se puede acceder a los conocimientos prácticos de l_s bailarín_s.

1. DESCRIPCIÓN OBJETIVA

Dedos trepan a la cara
Palmas, puños con ojos
Abre manos adelante
Aparece un pájaro con las palmas. Mira al costado de la ventana. Empuja su
mano a la cámara. Sacude el puño
Se agarra la cabeza
Cuello se alarga
Dedos a los ojos
Palmas, mano en la boca
Nariz se acerca, oído a la cámara. Cierra y abre la mano
Pestañas
Frunce los ojos
Cuello atrás
Antebrazo que cruza delante de la cabeza
Cabeza de lado, palmas
Sumatoria de dedos
Empuja dedos arriba

Fuente: (L. A., en Workshop “Describir la danza”, Festival Archipiélago 2020, en línea).

Leyendo esta descripción se puede ver lo que sucede en la escena, esto es, aquello que L. A. está mirando. Las palabras que elige además para realizar la descripción son las de un cuerpo biológico: manos, dedos, cabeza. Su lugar como observadora está invisibilizado y pretende un lugar de tercera persona, que coincidiría con una ilusión de objetividad. Esto mismo ocurre en la descripción de Feuillet. Siempre la descripción objetiva será una descripción del bailar si tomamos en cuenta la distinción con la que comencé este texto.

Cabe aclarar que no es la tercera persona lo que la hace no fenomenológica, ya que una fenomenología de tercera persona podría ser posible en la validación intersubjetiva de la experiencia en primera persona ^[22].

1.2. Descripción reflexiva

Me asustaba cuando veía las actuaciones de butoh. Los bailarines suelen estar desnudos y con la cabeza rapada. Haciendo muecas que parecen expresiones irreflexivas de gran dolor, realizan movimientos lentos y absurdos. Su incomprendibilidad radical, su sufrimiento inefable, su crueldad salvaje: es casi inhumano. Me daba escalofríos de terror y quería cerrar los ojos.

Me recordaba a Yukio Mishima, a Yasunari Kawabata, al Dit de Genji, a las masacres y los crímenes que los japoneses cometieron durante la Agresión y a Hiroshima. A mi parecer, los japoneses son un pueblo de contradicciones encarnadas. Oscilan vertiginosamente entre la alta civilización y el salvajismo. Tienen tendencia a caer desde lo más bajo, hasta los animales, hasta los polvos, hasta el barro ^[23].

(J. S., en École d'été de Phénoménologie organizada por el grupo ARP, Atelier de Recherche Phénomènes, 2020, Le Mans, Francia).

Como un subtipo de descripción se encuentra la descripción reflexiva. Esta no debe ser confundida con el análisis reflexivo. Mientras que éste se desprende de la descripción fenomenológica y busca estructuras de la experiencia, la descripción reflexiva describe aquellas ideas que tenemos del fenómeno con el que nos encontramos.

2. DESCRIPCIÓN SUBJETIVA

La transpiración me despellejó, soy una cebolla a la que se le arrancó una capa. Salgo de la clase, camino por la calle Corrientes hasta Pueyrredón. Soy otra.

Descripción propia realizada en base a una clase de butoh con Rhea Volij, Espacio Pata de Ganso, CABA, abril 2009.

Nervios, calor, ser vista, estar en la pantalla. Acciones que cobran tridimensionalidad, la temperatura corporal aumenta. ¿Estoy siendo vista?

Me muevo y me pregunto, ¿soy clara en lo que muevo?, muevo el brazo, largo, hacia atrás, observo la luz de la compu, me acerco, nervios...

Latidos del corazón son fuertes, acerco la mano a la cámara como queriendo no ser vista.

(L.A., en Workshop “Describir la danza”, Festival Archipiélago 2020).

En este mismo grupo de descripciones podemos incluir la de Véronique Doisneau en la obra de Bel. Para entender la diferencia entre la descripción subjetiva y la fenomenológica resulta útil indagar en la diferencia entre la experiencia privada y en primera persona. La primera es de la dimensión de un yo como identidad. En cambio, en el segundo caso, el “yo” es en sus dimensiones pre-personales y personales, utilizando los términos de Merleau-Ponty en Fenomenología de la percepción. Este autor define la dimensión pre-personal como una primera adhesión al mundo, es el cuerpo habitual, el tiempo de las funciones corporales y de la naturaleza, que tiene al nacimiento y la muerte como horizontes. En esta dimensión, el yo es anónimo y previo a la situación. Por otro lado, en la “dimensión personal”, el cuerpo está en acto, esto es, abocado a sus fines prácticos. Es el cuerpo actual, en situación.

Al igual que en la descripción fenomenológica, estas descripciones en tanto realizadas por l_s bailarín_s, se corresponden al concepto de bailar que desarrollé anteriormente.

3. DESCRIPCIÓN FENOMENOLÓGICA

Y empecé a sentir la relación esencial con el mundo, a ser este mundo, indistinguible de la tierra y de los animales que la habitan.

Pero se trataba de una sensación siempre efímera: la conciencia nunca nos abandona, está ahí, sumergida, lista para despertar. Está en estado latente y los sentidos la despiertan constantemente: esta danza fue, por tanto, para mí una lucha constante en contra de mi conciencia para poder entregarme al mundo. Era una lucha (un esfuerzo, como dije al principio) por soltar la mirada que siempre tengo sobre mí, la mirada que me juzga, y ser, simplemente ser, nada más que eso. Esta es otra paradoja de la danza –o más bien de la vida, pero que la danza revela– que he experimentado: se está más en la plenitud del ser cuanto más se intenta escapar del propio ser.^[24]

(Francesca, en *École d'été de Phénoménologie* organizada por el grupo ARP, Atelier de Recherche Phénomènes, Le Mans, Francia).

El enfoque es de la “primera persona”. Esto implica considerarse a un _ mism_ como el punto cero de la experiencia, como un cuerpo en situación y no en una posición objetivable. Los riesgos con los que nos encontramos al realizar una descripción fenomenológica son al menos dos. Por un lado, realizar la descripción en base a las ideas previas que tenemos de lo que hacemos cuando danzamos. Por otro lado, siempre habrá algo del orden de lo no decible de esta experiencia. Podemos pensar esto como un límite o como posibilidad, creación.

Por otro lado, recuperar el “asombro” (*wonder*)^[25] hacia nuestras prácticas a través de la escritura verbal o incluso a través de dibujos o gráficos permite que aquello que decimos sobre la danza no sean un discurso solipsista accesible sólo para los iniciados sino compartible con la comunidad de hombres y mujeres.

En torno a los pasos a seguir para realizar una descripción fenomenológica, Susan Kozel en *Closer* (2007) detalla los siguientes:

- Concentrá tu atención en este preciso momento.
 - Suspéndé el principal flujo de pensamiento.
 - Concentrá tu atención en tu cuerpo y en lo que está experimentando.
 - Presenciá lo que ves, escuchas, y tocas, cómo se siente el espacio, y la temperatura, y cómo el interior de tu cuerpo se siente en relación al exterior.
 - Tómame un descanso (un momento, un día, una semana, un año).
 - Describe lo que experimentaste. Toma notas, graba sonidos o imágenes.

Las notas iniciales pueden ser una suerte de “basurero mental.” No te preocupes por el estilo, la gramática, o la relevancia en esta etapa. Esta etapa puede suceder inmediatamente a tu inmersión en una experiencia sensorial específica, o puede suceder luego de un intervalo. La reconstrucción imaginativa y de la memoria están involucradas independientemente del lapso de tiempo entre la experiencia y la documentación de la experiencia, pero obviamente si pasa demasiado tiempo se puede oscurecer la recolección^[26].

En un texto posterior, titulado *Process Phenomenologies* (2015), Kozel critica esta serie de reglas y es partidaria de que es en el proceso que se encuentra la descripción. Creo al igual que ella, que es sólo a través de la práctica que puede llegarse a poder realizar una descripción fenomenológica.

Por otro lado, Javier San Martín en *La estructura del método fenomenológico*^[27] distingue dos sentidos de la vuelta a las cosas mismas que plantea Husserl como la tarea de la fenomenología: por un lado, una actitud eidética o natural y, por otro, en la actitud trascendental. Mi investigación se centra sólo en el primer sentido. En ésta, siguiendo a San Martín, lo que interesa es “lo esencial de las cosas”. Es así que el tipo de descripción que realizo es, citando a Horacio Banega, quien describe sus experiencias como actor, una “descripción eidética o estructural de una experiencia desde la actitud natural”^[28].

Descripción fenomenológica y conocimientos prácticos

¿Para qué resultaría interesante todo este esfuerzo de describir el bailar? ¿Estos actos de descripción aportan o no más conocimiento técnico a los bailarines? Eso aún no lo sabemos. Sin embargo, parto de que en estas prácticas se produce un conocimiento, hay un saber práctico que se pone en acción. Poder compartir intersubjetivamente el conocimiento es un primer paso para que, en primer lugar, éste sea efectivamente reconocido como conocimiento y, en segundo lugar, para que pueda servir de información para los estudios del cuerpo y de creación artística. Además, resultan un terreno fértil para poner a prueba los conceptos fenomenológicos y que éstos sean o no validados.

Una vez realizada la descripción es necesario realizar un “análisis reflexivo”^[29] para poder encontrar los conocimientos prácticos que se desprenden de la misma. Introduciré aquí un ejemplo de mi propia práctica a partir de notas tomadas acerca de la obra “¿Cómo la pasaste en Mar del Plata?”, septiembre 2018. Para presentar la descripción, usaré las estructuras de escrituras utilizadas en la obra *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing*^[30] por Natalie Depraz, Pierre Vermersch y Francisco Varela.

Descripción fenomenológica

1. Breve fondo de la práctica (*brief background of the practice*)

La danza butoh surgió en Japón en los años 60's, creada por Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno^[31]. Esta danza fue concebida en la tensión entre las prácticas corporales japonesas tradicionales y la llegada de la americanización y de las prácticas artísticas europeas, sobre todo las vanguardias (surrealismo y dadaísmo principalmente) y el expresionismo alemán (un discípulo de Mary Wigman, Eguchi Takaya, forma a toda una generación de bailarines japoneses entre los años 50's y 60's). Su proyecto, como comenta Stephen Barber, consistía en la búsqueda de una forma transformadora del cuerpo que lo acercara a la muerte y a aquello que se encontrara en la sombra de nuestra experiencia en el mundo^[32]. El cuerpo en el butoh es concebido en dos movimientos: el morir o vacío y, luego, el ser habitado por fuerzas animales, vegetales o humanas que dancen al cuerpo. Esto último también puede ser expresado como que el bailarín o la bailarina deviene estas fuerzas.



FIGURA 3

Tatsumi Hijikata performs “Revolt of the Body (Red Dress),” 1968, in a photo on view at Nonaka-Hill gallery.
Roku Hasegawa / Nonaka-Hill / Keio University Art Center

2. Marco general (*the overall setting*)

La exigencia del vacío mental/corporal como punto de partida para la danza exige sesiones prolongadas donde muchas veces se busca llegar a ese “estado para” a través de atravesar el agotamiento corporal/mental. Esto podría traducirse verbalmente en la frase: “ya no puedo más”, y, empero, se sigue bailando. El objetivo de esto es la disolución del “yo” que danza, es decir, un estado personal e identitario, e incluso de reconocimiento

de uno/a mismo/a. Una vez llegado a ese estado de apertura al mundo, el/la bailarín/a atraviesa, se “llena” de fuerzas que aparecen en el movimiento y, al mismo tiempo, lo producen, en un estado de “ser movidos”. Las sesiones se suceden en un continuo, es decir, desde que se comienza a bailar, se busca no detenerse ni salir del estado. Es por esto que las correcciones son realizadas luego de bailar.

En este caso, la sesión a la que me referiré fue realizada en soledad utilizando como ambiente sonoro el álbum *Eau nouvelle* de Hiroko Komiya. La sesión consistió en un momento de preparación y otro de realización de una secuencia de devenires de la obra.

3. Punto de partida (*starting point*)

Estoy en un cuarto blanco, vacío con piso de madera.

Después de encender la música, me ubico de pie en un lugar que elijo y a partir de ahí mi cuerpo se orienta hacia un adelante y hacia un atrás. No siento igual uno y otro lado. En el frente, aunque estoy sola, está la sensación de otro que mira, del otro que mirará. Siento mis pies presionando el piso. Desde esta presión comienzo a rebotar de los pies a la cabeza, hacia arriba y hacia abajo. Intento relajar todo el cuerpo. Relajo la mandíbula. Para poder hacer eso la muevo y la tensiono, luego expiro con ruido. A...uffffffff...rrrrrr. Repito esta forma de relajar con otras partes. Imagino un hilo luminoso que recorre desde la cabeza hasta los pies y vuelve a subir. Es una imagen que se siente dentro y no se funde con el blanco de la pared. De hecho, mientras sigo rebotando con los ojos abiertos, el blanco de la pared empieza a desdibujarse y por la mirada desenfocada, veo manchas deformes. Las rodillas están blandas. El aire entra y sale a un ritmo diferente que el rebote, pero ambos ritmos se sienten armónicos entre sí. Se me va aumentando la velocidad del movimiento. El tiempo entre la subida y la bajada se reduce y la energía se vuelve más y más circular hasta que los pies se desprenden del piso y el rebote incluye saltos.

4. Suspensión (*suspension*)

Empiezo a cansarme, pero continuo y siento que es el mismo esfuerzo seguir que parar. Me produce pereza parar el movimiento. Dejo de llevar mi atención al esfuerzo y al tiempo que pasa. De a poco la velocidad comienza a descender hasta que el rebote vibra internamente. Más lento voy, más se desdibuja el mundo exterior y más vibraciones internas siento, sobre todo en las rodillas. Algunas son como burbujas más chicas y otras como vibraciones más grandes, siempre en sentido perpendicular al piso. Me dejo mover por la sensación. El tiempo se estira.

5. Redirección (*redirection*)

Antes de comenzar me di una tarea que era la secuencia coreográfica de una obra. Esta reaparece...

...las piernas y manos se abren. Refuerzo la sensación de calor en la piel con la tensión de los músculos de las extremidades y al mirar alrededor en lo que veo se destaca cómo pega la luz. Desde el primer movimiento hasta el final de la secuencia, esta fluye sin cortes. El sonido de la música es pregnante. No tiene *beats* regulares y, aunque la conozco, todavía me sorprende y reacciono a ella cambiando la velocidad y/o dirección de lo que hago. Hay momentos en que olvido lo que sigue mientras sigo haciendo. El olvido se me anticipa a lo que sigue, es un tiempo futuro que ingresa al presente pero el presente continúa en la sensación de estar jeté al espacio y tiempo donde el olvido es forzado a ser resuelto. Otros momentos se sienten más “justos”. No estoy adelante, ni atrás del tiempo y estoy cerrada en mí misma y abierta al espacio al mismo tiempo.

6. Final (*end*)

La secuencia termina en tensión y en un silencio, en una nada, en un intento corporal de un punto final. Lo sostengo el mayor tiempo posible y luego relajo. Estoy más relajada que cuando empecé, siento los ojos más abiertos.

7. Efectos posteriores (*after-effects*)

Luego de realizar la secuencia me pregunto qué momentos sentí más “justos”, dónde mi sensación era mayor o, como se dice en danza, qué partes “funcionaron”. Estoy transpirada y siento la piel ligeramente despegada.

Análisis reflexivo ^[33]

Al principio me doy direcciones a mí misma, como tensionar para relajar o la imagen del hilo mental. Estas pautas son conocidas para mí. No recuerdo cuándo, dónde o de quién las aprendí, pero las repito hace muchos años como un catálogo de relajación. El cambio del estado cotidiano al requerido por la danza es un cambio en la percepción del tiempo y del espacio que se da en esta experiencia sobre todo por la mirada, pero se sostiene en el ritmo del ambiente sonoro. No hay un momento de vacío sino la acción de vaciarse que se actualiza en diferentes momentos. El vaciarse además incluye un inmediato llenarse. Este llenarse es un dejarse llenar. Los momentos de olvido, sin embargo, muestran que ese vacío no es un estado sino una acción siempre en vías de realización.

CONCLUSIÓN

En este trabajo me propuse mostrar tres hipótesis:

1. Con relación a la utilidad de la distinción entre bailar y danzar que permite el español –y el italiano– para referirnos, por un lado, a la experiencia en tanto vivida como propia como bailar donde el bailarín o la bailarina y su danza se encuentran en relación ekstática y, por otro, a la experiencia donde la danza y el bailarín o la bailarina son vistos separadamente como danzar.
2. La experiencia de bailar es pre reflexiva, pero l_s bailarín_s ponen en práctica saberes prácticos que son exigidos por la misma situación en la que se encuentran. En términos de Schutz son puestas en acción en relación a los fines prácticos. En el análisis reflexivo que presento como ejemplo esto puede verse en las pautas corporales que me autoprovocho para alcanzar la relajación, que, a su vez, es un estado ya conocido para mí y al que pretendo volver mediante esos movimientos.
3. Con respecto al método para descubrir los saberes prácticos disponibles, la descripción fenomenológica y el posterior análisis reflexivo aportan un modo de acceso a la experiencia que previene del solipsismo entre los iniciados en la práctica y de la repetición de ideas previas acerca de lo que sucede al bailar.

Con el objetivo de poder definir y realizar una descripción fenomenológica, debí distinguirla de otras dos descripciones: la objetiva y la subjetiva. En cuanto a la primera, esta supone un punto de vista sobre el danzar y no sobre el bailar. La segunda, en cambio, es una descripción del bailar, pero en cuanto experiencia privada, mientras que en la descripción fenomenológica el objetivo es describir la experiencia en primera persona.

Luego, realicé una descripción de mi propia experiencia, usando la forma propuesta por Varela, Vermesh y Depraz. Ésta me permitió poner en evidencia cuáles son los conocimientos prácticos que requiere la práctica de bailar una danza determinada, en este caso el butoh. Allí encontré que aquello que es enunciado respecto de esa danza por l_s practicantes se debe esclarecer para poder explicar más claramente de qué se trata esta danza o, en términos de Schutz, cuál es el estilo de vivencia requerido por ella. Es así que apareció como un conocimiento práctico necesario e indispensable para bailar el saber vaciarse y llenarse. Sin embargo, estos conceptos presentados aislados de la descripción son metáforas. Por el contrario, en contexto, esclarecidos por las referencias corporales y emocionales, que refieren tanto al cuerpo físico, como al cuerpo actual atravesado por las sensaciones, corporaliza los conceptos y los vuelve intersubjetivos.

Vaciarse y llenarse pueden considerarse como cambios de atención, esto es, cambios en la tematización. En la descripción, estos cambios se muestran frágiles y efímeros mostrando la fluidez de la atención.

Por último, considero importante estos ejercicios de describir la danza, o mejor dicho, de describir el bailar porque hacen compartibles intersubjetivamente aquello que l_s bailarín_s hacen sin saber que están haciendo. Este conocimiento no sólo es útil al campo de los estudios de danza y de la corporalidad, sino que también pueden ayudar a comprender más acerca de la experiencia de tener/ser un cuerpo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alloa, Emmanuel y Jdey, Adnen, “Du sensible à l’œuvre. Sur le rapport entre Merleau-Ponty et les arts” en Alloa, Emmanuel y Jdey, Adnen (eds), *Du sensible à l’œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, Bruxelles, La lettre volée, 2012.
- Barber, Stephen, *Hijikata: Revolt of the body*, Washington, Solar Books, 2010.
- Banega, Horacio, “Una aproximación a la sociología comprensiva de Alfred Schutz como teoría pragmático-fenomenológica del Mundo de la vida”, en Pío García y Patricia Morey, (eds.), *Epistemología e historia de la vida. Selección de trabajos de las XIV Jornadas*, Vol. 10, (2004), pp. 55-61.
- Banega, Horacio, “La voz, conciencia y cuerpo del actor. Una descripción fenomenológica” en *I Coloquio Filosofía y Performance*, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 22 y 23 de agosto de 2019.
- Bobant, Charles, Séminaire “Phénoménologie et art”, Collège International de Philosophie, 2020.
- Brosman, Paul, “Old French ‘Dancier’, German ‘Tanzen’” en *Romance Notes*, 2 (2), 1961, pp. 141-146.
- *Diccionario de la Real Academia Española*, “Bailar” y “Danzar”, Disponible en: <https://dle.rae.es/bailar> y <https://dle.rae.es/danzar?m=form>, fecha de consulta: 22 de febrero de 2021.
- Depraz, Natalie, Francisco Varela y Pierre Vermesh, *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing*, Philadelphia, John Benjamins, 2003.
- *Diccionario Enciclopédico Sopena*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena S.A, 1980.
- Embree, Lester, *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?*, 2012, Disponible en: http://www.reflectiveanalysis.net/uploads/Haciendo_Fenomenologia__R8_.pdf. Trad.: Luis Román Rabanaque.
- Feuillet, Raoul Auger, *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse, par caracteres, figures et signes demonstratifs*, Paris, 1700, Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232407/f7.image>, fecha de consulta: 4 de agosto de 2020.
- Husserl, Edmund, *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, traducción de José Gaos, México, Fondo de Cultura Económica, 1962.
- Kozel, Susan, “Process Phenomenologies”, en Maaik Bleeker, Jon Foley Sherman, Eirini Nedelkopoulou (eds.), *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*, New York, Routledge, 2015.
- Kozel, Susan, *Closer. Performance, technologies, phenomenology*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2007.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, Traducción de Jem Cabanes, Barcelona, Planeta, 1994.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 2016.
- Merleau-Ponty, Maurice, “La doute de Cézanne” en *Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1995.
- Merleau-Ponty, Maurice, *L’œil et l’esprit*, Paris, Gallimard, 1985
- Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l’invisible*, Paris, Gallimard, 1979.
- Mújica Angulo, Richard, “¿Bailar o Danzar? Reflexiones en torno al uso y contextualización del significado de la danza” en *Reunión Anual de Etnología N° 22, Anales XXII*, La Paz, MUSEF, 2008, pp. 499-208.
- San Martín, Javier, *La estructura del método fenomenológico*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1986.
- Sheets-Johnstone, Maxine (2020) “Performing phenomenological methodology” en Laura Cull Ó Maoilearca y Alice Lagaay (eds.) *The Routledge Companion to Performance Philosophy*, Londres, Routledge, 2020, pp. 387-407.
- Sheets-Johnstone, Maxine, *The phenomenology of dance*, Philadelphia, Temple University Press, 2015.
- Shutz, Alfred y Luckmann, Thomas, *Las estructuras del mundo de la vida*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001.
- Straus, Erwin, “Le mouvement vécu” en *Recherches philosophiques*, 5, 1935-1936, Paris, Bovin et Cie Éditeurs, pp. 112-138.
- Vargas Guillén, Germán “El análisis reflexivo y el método fenomenológico. Contribución de la destrascendentalización de la fenomenología”, *Investigaciones Fenomenológicas*, 7, 2018, pp. 237-255.

NOTAS

[1]Schutz intenta realizar una sociología fenomenológica del mundo de la vida (*Lebenswelt*). Por un lado, influenciado por William James y el pragmatismo, afirma que en la actitud natural operamos en nuestras acciones cotidianas guiados por fines prácticos. Por otro lado, desde la fenomenología, afirma que el mundo de la vida, pre-dado para nosotros, adquiere sentido en la experiencia.

[2]Realicé estos talleres en la Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá, Colombia, 2018; Residencia Brote, Centro Cultural Paco Urondo, CABA, Argentina, 2018; École d'été de Phénoménologie organizada por el grupo ARP, Atelier de Recherche "Phénomènes", Le Mans, Francia, y Festival Archipiélago, agosto 2020 (modalidad virtual).

[3]Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la percepción*, 1994, Barcelona, Planeta y Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, 2016, Paris, Gallimard.

[4]Diccionario Enciclopédico Sopena Tomo 1 y Tomo 3, Barcelona, Editorial Ramón Sopena S.A, 1980.

[5]La Real Academia Española define "Bailar: 1. intr. Ejecutar movimientos acompañados con el cuerpo, brazos y pies. U. t. c. tr. Bailar una polca." (*Diccionario de la Real Academia Española*, "Bailar"). Creo que conviene reemplazar "acompañados" por "cadencia" ya que este término indica una búsqueda a nivel rítmico, mientras "acompañados" puede ser también usado como sinónimo de "ritmo" y, coincidiendo con Erwin Straus (Straus, Erwin, "Le mouvement vécu" en *Recherches philosophiques*, 5, 1935-1936, Paris, Boivin et Cie Éditeurs, pp. 112-138), todos los movimientos tienen un ritmo. Por otro lado, la especificación de las partes del cuerpo que realiza la definición es reduccionista del movimiento corporal que el bailar involucra.

[6]En griego moderno se utiliza "χορός", palabra que encontramos en el origen etimológico de "coreografía".

[7]Brosman, Paul, "Old French 'Dancier', German 'Tanzen'" en *Romance Notes*, 2 (2), 1961, pp. 141-146.

[8]Schutz, Alfred y Luckmann, Thomas, *Las estructuras del mundo de la vida*, 2001, Buenos Aires, Amorrortu editores. pp. 46-47.

[9]Alfred Schutz y Thomas Luckmann, *Las estructuras del mundo de la vida*. p. 43.

[10]Esto nos lleva a la pregunta acerca de qué es arte y qué no. Es innegable la importancia que tiene el arte en la obra de Merleau-Ponty. A lo largo de ella ensaya diferentes respuestas a la pregunta acerca de la ontología de la obra de arte. Según Charles Bobant (Bobant, Charles, "Merleau-Ponty et l'art" en *Chiasmi International*, 21, 2019, pp. 337-354 y Bobant, Charles, Séminaire "Phénoménologie et art, Collège International de Philosophie, 2020), en Merleau-Ponty hay una visión cosmofánica de la obra de arte, según la cual la obra de arte revela el mundo y tiene una visión metafísica. Bobant distingue tres momentos en el pensamiento de Merleau-Ponty en los cuales esta cosmofanía toma diferentes formas. En primer lugar, en los años 40's, el periodo de *Phénoménologie de la perception* y "La doute de Cézanne" (Merleau-Ponty, Maurice, "La doute de Cézanne" en *Sens et non-sens*, 1995, Paris, Gallimard) que Bobant llama "Phénoménologie de l'œuvre d'art". En segundo lugar, durante la primera parte de los 50's, sobre todo a partir de las obras dedicadas al lenguaje y la expresión, momento que llama "Philosophie de l'expression". En tercer lugar, a fines de los 50's en *L'oeil et l'esprit* (Merleau-Ponty, Maurice, *L'oeil et l'esprit*, 1985, Paris, Gallimard) y *Le visible et l'invisible* (Merleau-Ponty, Maurice, *Le visible et l'invisible*, 1979, Paris, Gallimard), periodo que cataloga como "Philosophie de l'inspiration". En la primera etapa, el arte revela el mundo de la percepción. En "La doute de Cézanne" afirma con respecto a la pintura de Cézanne, que ésta "pone en suspenso estos hábitos y revela el fondo de naturaleza inhumana en que el hombre se instala" (Maurice Merleau-Ponty, "La doute de Cézanne", p. 43). Por hábitos se refiere a estar habituados a vivir en medio de objetos contruidos por los hombres. En esta etapa se centra principalmente en la obra. En la segunda etapa, en cambio, el foco se transfiere al artista como donador de sentido de la obra de arte. Mientras que en la primera etapa afirma que vida y obra se comunican (*Ibid.*, p. 48), en ésta le va a importar cómo el artista es un sujeto que percibe (Charles Bobant, "Merleau-Ponty et l'art", p. 342). También en esta etapa se va a preguntar qué significa crear, a lo que responde mediante la afirmación de que el artista transforma el *sentido* en *significación* (*Ibid.*, p. 343). En la tercera etapa, el artista hace aparecer un mundo pero porque el artista es parte del mundo. El arte es inspiración y expiración del ser y la división entre la pintura y quien pinta, lo visto y quien ve, no es más clara. En este caso, tomamos sólo el primer sentido que da Merleau-Ponty, donde el arte está ligado a la búsqueda de revelar el mundo. Esto es así incluso en las obras que bogan por la autonomía del arte, ya que, como se ha señalado, para Merleau-Ponty el arte nunca está clausurado al mundo (Alloa, Emmanuel y Jdey, Adnen, "Du sensible à l'œuvre. Sur le rapport entre Merleau-Ponty et les arts" en *Du sensible à l'œuvre. Esthétiques de Merleau-Ponty*, 2012, Bruxelles, La lettre volée, p. 19). Aunque en este artículo presento testimonios de bailarín_s y filósof_s, en ambos casos las prácticas fueron realizadas con una búsqueda artística en este sentido que plantea Merleau-Ponty.

[11]Sheets-Johnstone, Maxine, *The phenomenology of dance*, 2015, Philadelphia, Temple University Press.

[12]Ibid., p. 29.

[13]Ibid., p. 31.

[14]Banega, Horacio, “Una aproximación a la sociología comprensiva de Alfred Schutz como teoría pragmático-fenomenológica del Mundo de la vida”, en Pío García y Patricia Morey (eds.), *Epistemologiae historia de la vida. Selección de trabajos de las XIV Jornadas, Volumen 10* (2004), p. 56.

[15]Feuillet, Raoul Auger, *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance, par caractères, figures et signes démonstratifs*, Paris, 1700.

[16]Bel, Jérôme, *Véronique Doisneau*, 2004, Francia.

[17]Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 8.

[18]Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 8.

[19]Kozel, Susan, “Process Phenomenologies”, en Maaik Bleeker, Jon Foley Sherman, Eirini Nedelkopoulou (eds.), *Performance and Phenomenology: Traditions and Transformations*, 2015, USA, Routledge.

[20]Kozel, Susan, *Closer. Performance, technologies, phenomenology*, Cambridge (MA), The MIT Press, 2007, p. 55.

[21]En *Fenomenología de la percepción*, “estar en una situación” (*être en situation*) o “estar situado” refiere a que el cuerpo está en una situación en la que actúa, se mueve y que le impone unas ciertas tareas. Esta situación es abierta y, al mismo tiempo, se determina a cada instante. Este doble juego es lo que opone estar en situación a estar en posición, ya que la posición es de un punto fijo, mientras en la situación es mi cuerpo el que me abre al mundo. En el texto original en francés “estar” es *être* que significa tanto “estar” como “ser”, es así que el aspecto existencial de estar en situación es más evidente. “El ser es sinónimo de estar situado” afirma. Este ser en situación es donde se apoya nuestra libertad. “... nuestra libertad se apoya en nuestro ser en situación, y ella ya es situación” (Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, p. 181).

[22]Este enunciado debe ser revisado y complejizado en futuros trabajos. .

[23]“Il m’a fait peur, quand je regardais des performances de butô. Les danseurs sont souvent nus et avec les crânes rasés. En faisant des grimaces qui ressemblent à l’expression irréflechie de grande douleur, ils font des mouvements lents et absurdes. L’incompréhensibilité radicale, la souffrance ineffable, la cruauté sauvage — c’est quelque chose presque inhumain. J’ai des frissons de terreur et je veux fermer les yeux.

Elle me rappelait de Yukio Mishima, de Yasunari Kawabata, du Dit du Genji, des massacres et crimes que les japonais ont commis pendant l’Agression et de Hiroshima. A mes yeux, les Japonais sont un peuple de contradictions incarnées. Ils basculent vertigineusement entre la haute civilisation et la sauvagerie. Ils ont la tendance de tomber de s’abaisser, jusqu’aux animaux, jusqu’aux poudres, jusqu’à la boue.”

[24]“Et j’ai commencé à sentir la relation essentielle au monde, d’être ce monde, indiscernable de la terre et des animaux qui l’habitent.

Mais il s’agissait d’une sensation toujours éphémère : la conscience ne nous abandonne jamais, elle est là, souterraine, prête à se réveiller. Elle est assoupie mais les sens la réveillent sans cesse : cette danse a été, donc, pour moi, une lutte constante contre ma conscience pour m’abandonner au monde. Elle a été une lutte (un effort, comme j’ai dit au début) pour arriver à laisser tomber le regard que j’ai toujours sur moi-même, le regard qui juge sur moi-même, et pour arriver à être, tout simplement à être, rien d’autre que cela. Voilà un autre paradoxe de la danse –ou plutôt de la vie, mais que la danse dévoile– dont j’ai fait l’expérience : on est plus dans la plénitude de l’être quand on s’efforce d’y échapper de son propre être-là”.

[25]Sheets-Johnstone, Maxine, “Does philosophy begin (and end) in wonder? or What is the nature of a philosophic act?”, en *The primacy of movement*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2011.

[26]Kozel, Susan, *Closer. Performance, technologies, phenomenology*, pp. 52-55.

[27]San Martín, Javier, *La estructura del método fenomenológico*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1986.

[28]Banega, Horacio, “La voz, conciencia y cuerpo del actor. Una descripción fenomenológica” en *I Coloquio Filosofía y Performance*, Departamento de Filosofía, Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad Nacional del Litoral, 22 y 23 de agosto de 2019.

[29]Embree, Lester, *¿Se puede aprender a hacer fenomenología?*, 2012, pp. 76-84. Disponible en: http://www.reflectiveanalysis.net/uploads/Haciendo_Fenomenologia__R8_.pdf, Trad.: Luis Román Rabanaque.

[30]Depraz, Natalie, Francisco Varela y Pierre Vermesh, *On Becoming Aware: A Pragmatics of Experiencing*, 2003, Philadelphia, John Benjamins. Aunque me baso en la estructura que usan en esta obra para la escritura de la descripción, las experiencias que aparecen en el mismo son más bien generalizaciones de muchas experiencias de la misma práctica. Dos preguntas pueden hacerse con respecto a esto: ¿se puede no generalizar cuando una realiza una práctica regularmente? La misma práctica, al incluir las prácticas precedentes, ¿no es en sí misma una generalización?

[31]En japonés los nombres propios se deben escribir primero el apellido y luego el nombre, es decir, sería Hijikata Tatsumi. En esta comunicación usaré la convención occidental de nombre y apellido para la homogeneidad entre los artistas y autores.

[32]Barber, Stephen, *Hijikata: Revolt of the body*, Washington, Solar Books, 2010, p. 16.

[33]El análisis reflexivo es un trabajo posterior a partir de la descripción de vuelta a esta para encontrar sus elementos estructurales. Germán Vargas Guillén afirma lo siguiente acerca de esta etapa: "...el análisis no puede ser desconectado de la reflexión. Así, pues, tanto valor tiene el uno como la otra. Ahora es posible detener la atención en esta última. La reflexión pone en juego el campo de las variaciones. Es, en sí, apertura y despliegue del polo noético. No se trata sólo de lo que se da, sino de la manera como se nos da. No sólo es el sentido, sino la diáspora de posibilidades de sentido que se abren cuando vivimos, cuando tenemos una experiencia. No es sólo la manera en que lo entendemos, sino los múltiples horizontes en los cuales puede ser entendido y realizado el sentido" (Vargas Guillén, Germán "El análisis reflexivo y el método fenomenológico. Contribución de la destrascendentalización de la fenomenología", *Investigaciones Fenomenológicas*, 7, 2018, p. 245).