

DEL HÁBITO A LA ESCENA LA EXPERIENCIA COMO CONTINUIDAD

Ana Paula Castro Merlo

Universidad Nacional de La Rioja, Universidad Provincial de Córdoba,
Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.

ORCID: 0000-0003-3555-8613



2 / Pulsos de una escena
en movimiento

RESUMEN

El presente trabajo propone un recorrido reflexivo a partir de considerar la propuesta de la fenomenología de la corporeidad en su definición de experiencia del danzar como "existencia completa". Se pregunta sobre la continuidad entre la actitud técnico-expresiva y la actitud del cuerpo ordinario sostenida en la experiencia del cuerpo vivido. Del mismo modo, reflexiona sobre dicha continuidad en la consideración del hábito técnico.

Palabras clave / experiencia, cuerpos de escena, hábito, actitud técnico-expresiva, existencia completa, artes escénicas

ABSTRACT

From habit to scene. Experience as continuity / This paper proposes a reflective journey from considering the proposal of the phenomenology of corporeity in its definition of dance experience as "complete existence". He wonders about the continuity between the technical-expressive attitude and the attitude of the ordinary body, sustained in the experience of the lived body. In the same way, it reflects on this continuity, in the consideration of the technical habit.

Keywords / experience, stage bodies, habit, technical-expressive attitude, entire existence, performing arts

RESUMO

Do hábito à cena. A experiência como continuidade / O presente trabalho propõe um percurso reflexivo a partir de considerar a proposta da fenomenologia da corporeidade em sua definição de experiência do dançar como "existência completa". Interroga-se sobre a continuidade entre a atitude técnico-expressiva e a atitude do corpo ordinário, sustentada na experiência do corpo vivido. De igual modo, ela reflecte sobre esta continuidade, na consideração do hábito técnico.

Palavras chave / experiência, corpos de cena, hábito, atitude técnico-expressiva, existência completa, artes cênicas

Tomboy “

Yo no sé cómo se hace para andar por el mundo como si solo hubiera una posibilidad para cada cual, una manera de estar vivos inoculada en las venas durante la niñez, un remedio que va liberándose lentamente en la sangre a lo largo de los años igual que un veneno que se convierte en un antídoto contra cualquier desobediencia que pudiera despertarse en el cuerpo. Pero el cuerpo no es una materia sumisa, una boca que traga limpiamente aquello con que se la alimenta. Es un entramado de pequeños filamentos, como imagino que son los hilos de luz de las estrellas. Lo que nunca podría ser tocado: eso es el cuerpo. Lo que siempre queda afuera de la ley cuando la ley es maciza y violenta, una piedra descomunal cayendo desde lo alto de una cima, arrasando lo que encuentra. ¿Cómo pueden entonces andar tan cómodos y felices en un cuerpo, cómo hacen para tener la certeza, la seguridad de que son eso: esa sangre, esos órganos, ese sexo, esa especie? ¿Nunca quisiste ser un lagarto prendido cada día del calor del sol hasta quemarse el cuero, un hombre viejo, una enredadera apretándose contra el tronco de un árbol para tener de dónde sostenerse, un chico corriendo hasta que el corazón se le sale del pecho de pura energía brutal, de puro deseo? Nos esforzamos tanto por ser aquello a lo que nos parecemos. ¿Nunca se te ocurrió cómo sería si en lugar de manos tuvieras garras o raíces o aletas, cómo sería si la única manera de vivir fuera en silencio o aullando de placer o de dolor o de miedo, si no hubiera palabras y el alma de cada cosa viva se midiera por la intensidad de la que es capaz una vez que queda suelta? (Masin, 2018)



Reflexiones sobre la experiencia

En innumerables ocasiones me he preguntado qué de la filosofía merleau-pontiana es lo que resulta tan atractivo a aquellos pensadores que han intentado construir el aparato teórico de la danza: y ahora entiendo que no es solo su consideración de la temática de la corporeidad, sino más bien su insistencia en sostener la posibilidad del carácter *manifiestamente ambiguo* (García, 2017, p. 63) de algunos de sus conceptos (tal como el de hábito¹). Para García (2017), Merleau-Ponty logra cuestionar la validez de categorías filosóficas tradicionales, introducir nuevos sentidos en los términos que las explicitan y señalar su singularidad. Así, el pensamiento del filósofo francés genera condiciones de reflexión que dan lugar al desarrollo de la investigación en prácticas artísticas, las que proponen nuevas miradas sobre el conocimiento, a partir de sus objetos de estudio.

Esas condiciones de reflexión nos interpelan a los artistas de las artes vivas² a preguntarnos por nuestras categorías tradicionales, aquellas que sostienen nuestras prácticas artísticas y discursivas. Tanto en ámbitos de creación (ensayos), como en ámbitos de estudio (talleres, seminarios, espacios curriculares), se escuchan expresiones categóricas respecto del cuerpo, su experiencia y sus producciones simbólicas, pensándolo como una evidencia incuestionable. Pero lo cierto es que estas expresiones esconden un núcleo dogmático y de sentido común que se nos vuelven en contra cada vez que nuestro “cuerpo propio” se nos torna extraño (Waldenfels, 2004)³.

Por esta razón, en lo que sigue me ocuparé de reflexionar sobre dos puntos que considero fundamentales con relación a las prácticas contemporáneas de danza, reflexión suscitada a partir de la lectura de autores ligados a la fenomenología. En primer término, plantearé la cuestión sobre si cabe la pregunta por la continuidad

1/ Según García (2017), el concepto de hábito tiene una extensa tradición filosófica que trata de delimitarlo. En lo que respecta al tratamiento en este artículo, se piensa exclusivamente en el marco de la filosofía merleau-pontiana, haciendo referencia fundamentalmente a la obra *Fenomenología de la Percepción*.

2/ Aludimos aquí a las artes vivas como concepto contenedor de un sinnúmero de prácticas contemporáneas de danza que resultan prácticas de excedencia, experimentales, laboratoriales y en cruce, que por lo general tienden a cuestionar los límites disciplinares de lo que conocemos como danza. En adelante,

cada vez que mencionemos danza, referiremos a este fenómeno complejo, que es el paisaje donde circulan nuestras prácticas del presente.

3/ Pensando aquí en el término sin ser exhaustivos, tal como lo plantea Waldenfels en sus consideraciones (2004, p. 28).

en la experiencia entre el modo de la actitud técnico–expresiva⁴ y el modo de la actitud del cuerpo ordinario, siendo que el sujeto que vive el mundo es uno y el mismo, pensando en el horizonte de la descripción fenomenológica de la experiencia (modo de darse del cuerpo vivido), y en la descripción de la actitud técnico–expresiva como modo de “comprensión de las dialécticas del *cuerpo vivido*” (Battán Horenstein, 2019)⁵. En el apartado siguiente, me ocuparé de plantear la segunda cuestión: ¿podemos preguntarnos por la continuidad de la experiencia en el terreno de la adquisición del hábito, que en el caso de los bailarines no tendría que ver solo con el refinamiento de un hábito motor, sino con la preparación de un “cuerpo de escena” y no solo “un cuerpo de danza” (Foster, 1997)⁶?

Con vistas a poner en consideración el primer asunto, hago expresa mi coincidencia con parte de la exposición argumental que Battán Horenstein lleva adelante en su artículo “El dilema del bailarín famoso, el danzar como estructura de sentido” (2019), en donde defiende la idea de que la experiencia del danzar no solo “no es una segunda kinestesia” sino que debe ser considerada como “existencia completa”⁷. Así, al fenómeno de la experiencia del danzar se le reconoce una estructura interna de sentido, factible de ser descripta fenomenológicamente y de ser admitida como un modo y variación del ser total del sujeto. Con esto se muestra que lo que le interesa del danzar a la fenomenología de la corporeidad es su *propiedad kinestésica*, la cual considera como una variante válida del fenómeno de la motricidad, hecho que le permite avanzar en nuevos “dominios de sentido para describir” (Battán Horenstein, 2019).

4/ Battán Horenstein (2021) considera la definición de la “actitud técnica” en su artículo “El dilema del bailarín famoso”. En nuestro caso, completamos la adjetivación sumando el término expresión, resultado de la investigación que se encuentra en desarrollo en el marco de mi tesis doctoral (Beca SECYT–UNC).

5/ No hay indicación de paginación porque se cuenta para la escritura de este trabajo con una versión preliminar

del documento previa al texto publicado, compartido por la autora para su estudio. Igualmente, se incluyen en las referencias bibliográficas los datos del texto publicado como capítulo del libro editado por Xavier Escribano.

6/ Se introduce aquí la estructura conceptual del “cuerpo de danza”, descripta por S. L. Foster en su artículo “Cuerpos de danza”.

7/ En términos generales, podemos decir que la noción de “existencia comple-

ta” refiere a un modo singular de conformación de la experiencia en situaciones como la infancia o la enfermedad que “no pueden ser comprendidas en términos de falta o carencia por comparación con (...) la vida adulta o el estado de normalidad” (Battán Horenstein, 2022), por ejemplo. Para un estudio en profundidad sobre este asunto, se recomienda la lectura pormenorizada de los artículos de Battán Horenstein.

Sobre la base de estas observaciones, introduzco para la reflexión las siguientes preguntas: ¿en qué términos aporta sentido a nuestras prácticas el hecho de considerar la propiedad kinestésica del danzar como existencia completa? ¿En qué términos aporta sentido pensar la continuidad en la experiencia entre el modo de la actitud técnico–expresiva y el modo del cuerpo ordinario?

Si partimos de la idea afirmativa de que la actitud técnico–expresiva (interés motivado de dirigirse al mundo en términos de movimiento y expresión) forma parte indisociable del cuerpo vivido del bailarín, podemos plantear la dificultad de pensar dicha actitud separadamente del *continuum* de vida. El cuerpo hábil despliega su actitud intencional cuando

el contexto lo requiere, cuando debe asumir su rol profesional dentro del mundo de la cultura, pero no deja de ser cuerpo ordinario, tal como el de cualquier otra persona que habita el mundo. Su capacidad motriz no evidencia que la experticia desarrollada abra un mundo distinto, sino que, en todo caso, se puede considerar como una variación o un matiz perceptivo de ese mundo. Ciertamente, podemos apoyar esta idea en la noción que propone Mauss (1997) sobre la técnica, la cual considera como “una acción que es efectiva y tradicional (...) *no (...) diferente*⁸ de una acción mágica, religiosa o simbólica (p. 391)”.

Llamando la atención sobre este asunto, lo que quiero hacer notar es que, desde mi punto de vista, las técnicas de danza no funcionan de manera distinta a la adquisición de cualquier otro hábito motor; por lo tanto, reconocer la experiencia del danzar como existencia completa no otorga un carácter particular o distintivo a dicha experiencia. Tal como afirma Mauss, lo que sucede en cualquier caso es una “adaptación del cuerpo a su uso” (1997, p. 404)⁹, y por ello la ampliación del repertorio motriz no sería el rasgo distintivo del fenómeno danzado. En este punto, acordamos con el planteo que realiza André Lepecki en su libro *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (2006). Allí expone un profundo análisis sobre obras de artistas contemporáneos que han experimentado con ejercicios coreográficos que ponen en jaque la imbricación ontológica de la danza con el movimiento (2006, p. 14). Lepecki afirma que la tarea de desmantelamiento de la idea de la danza como “flujo y continuidad de movimiento” se traduce en un síntoma de “inactividad” general en la comunidad dancística. Así defiende el hecho de que las prácti-

las técnicas de danza no funcionan de manera distinta a la adquisición de cualquier otro hábito motor; por lo tanto, reconocer la experiencia del danzar como existencia completa no otorga un carácter particular o distintivo a dicha experiencia.

8 / Las cursivas son mías.

9 / De hecho, considera al baile dentro de su clasificación de las diferentes técnicas del cuerpo (p. 399).



Ana Castro Merlo
en *Garza Mora*.
/ PH: Daiana Kitl.

cas coreográficas actuales sean consideradas “experimentos artísticos válidos” (2006, p. 15), contra el planteo de la crítica que muchas veces niega a ese tipo de trabajo experimental su condición de danza. De esta manera, tal como propone el autor, las obras artísticas experimentales plantean nuevos desafíos intelectuales.

Si consideramos el análisis de esos artefactos culturales solo a partir de una lectura kinestésica, seguramente será en detrimento de la “dimensión sensible del sentido” (Alloa, 2014, p. 203), pensando aquí que, si bien esta dimensión está fuertemente anclada en lo corporal, se expande hacia el lenguaje y el mundo intersubjetivo que este habilita.

Reflexiones sobre el hábito

Reconociendo la dificultad que presenta considerar la experiencia del fenómeno del danzar como “existencia completa” en tanto propiedad kinestésica singular, me he ocupado hasta aquí de tratar de responder a la pregunta por la continuidad de la experiencia entre el modo de la actitud técnico–expresiva y el modo del cuerpo ordinario. Para ello, intenté mostrar la vía de la respuesta afirmativa: es decir, pensar la continuidad de la experiencia en la medida en que no podemos diferenciar sustancialmente la actitud técnico–expresiva del resto de las técnicas del cuerpo, tal y como lo considera Mauss (1997).

Queda pendiente ahora desarrollar la problemática relacionada con la pregunta sobre la continuidad de la experiencia en el contexto de adquisición del hábito¹⁰. Tal y como lo adelanté, en el caso de los bailarines la continuidad no tendría que ver solamente con el refinamiento de un hábito motor, sino con la preparación de un “cuerpo de escena” y no solo “un cuerpo de danza”.

Me permito introducir aquí la idea de que la técnica de danza *no es* (desde mi perspectiva) un modelo a alcanzar determinada configuración corporal; más bien apuesto a pensar la práctica técnica en su

doble carácter de conjunto de procedimientos (recursos y/o herramientas) y conjunto de capacidades (destrezas y/o habilidades) que se adquieren mediante la práctica en la experiencia. Este doble carácter permitiría al bailarín acceder a una mayor paleta motriz, sin olvidar que mediante la consideración de la sedimentación (García, 2017) el cuerpo habitual¹¹ y su actitud natural no se diluyen por completo. Por el contrario, el cuerpo habitual

no solo posibilita y es garante del cuerpo actual, sino que se mantiene latente y configurando el horizonte de sentido (García, 2017). Ciertamente, en muchas oportunidades, el bailarín opera sobre esa sedimentación ya que *le sirve* de materia prima para sus improvisaciones, por ejemplo. Lo que quiero hacer notar es que durante la adquisición del hábito técnico hay un constante intercambio entre el cuerpo habitual y el cuerpo actual. Mientras ese intercambio multiplique su direccionalidad consigo, con los otros, y con el mundo, mayor será el flujo creativo que despliegue la expresividad sensible del cuerpo.

Lo que quiero hacer notar es que durante la adquisición del hábito técnico hay un constante intercambio entre el cuerpo habitual y el cuerpo actual. Mientras ese intercambio multiplique su direccionalidad consigo, con los otros, y con el mundo, mayor será el flujo creativo que despliegue la expresividad sensible del cuerpo.

¹⁰ / Se considera que el concepto de hábito en la filosofía merleau-pontiana tiene alcance limitado en cuanto a la comprensión del fenómeno danzado. Para un tratamiento en profundidad sobre esta crítica recomendamos la lectura del artículo “Del danzar como hábito

al danzar como proyecto motor” de Battán Horenstein (2021).

¹¹ / En su artículo, García (2017) explica la distinción que Merleau-Ponty presenta en su *Fenomenología de la percepción*. Cuerpo habitual y cuerpo actual funcionan como dos estratos. El cuerpo

habitual es la dimensión subjetiva o vida del cuerpo que queda impresa en mi experiencia, es el repertorio de capacidades que siento posibles. El cuerpo actual, en cambio, es el conjunto de características “actual y exteriormente percibidas del cuerpo (2017, p. 50)”.

Me detendré un momento para poner en discusión dos nociones que Susan L. Foster introduce en su artículo “Cuerpos de danza” (1997). La primera tiene que ver con la posibilidad de “crear un cuerpo de danza” mediante el entrenamiento técnico. La autora afirma que las técnicas de danza ofrecen una determinada “topografía del cuerpo”, dada mediante la repetición de aquellas imágenes que son utilizadas para describirlo, imágenes que terminan *convirtiéndose en el cuerpo* (p. 413). Como ya adelanté, la técnica de danza no constituye un modelo para alcanzar *una configuración corporal*. Si la finalidad del bailarín es prepararse para la escena, buscará alimentar y complejizar su experiencia mediante distintas técnicas, que con certeza excederán lo estrictamente disciplinar y que enriquecerán la cualidad de su práctica.

La segunda estructura conceptual que quiero discutir es la de “cuerpo de alquiler” (Foster, 1997). En su exposición, la autora critica fuertemente la experimentación coreográfica que, a su parecer, se sirve de cuerpos hiperentrenados en múltiples disciplinas que no tienen que ver estrictamente con métodos dancísticos. Según su argumento, esto es un problema en tanto que los programas de entrenamiento ocultan tras su discurso de neutralidad el hecho de que promueven la construcción de determinada corporalidad disciplinante. A pesar de que coincido con Foster en este punto, pienso que ese planteo se hace extensivo a todas las técnicas de danza, que se han ocupado sistemáticamente en acomodar su discurso disciplinante bajo el aspecto de la organicidad¹². Somos conscientes de que hay una preocupación creciente por buscar métodos de entrenamiento mucho más amables con el cuerpo; no obstante, la rigurosidad disciplinar no ha permitido aún que haya un cambio paradigmático y sustancial en los métodos de enseñanza. En lo que nos interesa distanciarnos y diferenciarnos del planteo de Foster es en el juicio que roza con un cuestionamiento casi de orden moral (o ético, siendo muy benevolentes con su juicio) dirigido a las personas que han decidido asumir la danza como un trabajo. El argumento que utiliza para defender esta concepción es el de mostrar que un sujeto, que modela su cuerpo como un mosaico ecléctico de “estilos separados”, independiente de todo enfoque estético, “es un cuerpo que se alquila: se forma con el fin de vivir de la danza”, por lo que finalmente es un “interesado comerciante de movimiento que ofrece lo más atractivo en cada momento” (Foster, 1997, p. 425).

Consideraciones finales

Durante el desarrollo de una clase técnica¹³, es usual escuchar la expresión “lo entiendo, pero no puedo hacerlo”, por lo que se puede inferir que el bailarín estima

¹² / Hago referencia aquí a lo que comúnmente llamamos en danza contemporánea “movimiento orgánico”.

¹³ / Contexto donde puede desarrollarse la adquisición del hábito técnico.

que es necesario recorrer un camino que oscila aparentemente entre el dominio del movimiento y su capacidad intelectual para entenderlo. Y aquí Merleau-Ponty nos hace notar algo extraordinario: “Es el cuerpo (...) el que “capta” (*kapiert*) y “comprende” el movimiento” (García, 2017, p. 53). A nuestro entender, en este modo de comprensión radicaría la potencia y la singularidad de la danza. Considerar que el cuerpo es el que comprende no necesariamente nos salva del dualismo, pero al menos invierte las operaciones que históricamente nos fueron señaladas.

La revelación de una comprensión del cuerpo puede darnos pistas de la singularidad distintiva de la danza. Si la experticia motriz no es la que nos distingue del resto de los hábitos motores, entonces quizá sea el modo en que comprendemos el movimiento lo que hace particular a nuestra práctica. Podemos afirmar que, durante la adquisición del hábito en el entrenamiento, el bailarín no solo pretenderá la “consagración motriz” que luego se transformará en automática¹⁴, sino que también buscará la conquista de una singularidad expresiva que, a través del mecanismo de velar la experticia cinética, muestre la “dimensión sensible del sentido” (Alloa, 2014, p. 203). Si bien la operación técnica consiste en trabajar cualitativamente el movimiento, en el momento en que el experto trasciende la necesidad de la conquista de un hábito motor solamente comienza la búsqueda de lo que sea lo propio de sí.

Podemos pensar entonces que hay una transformación en el hábito cuando el sujeto ha logrado una madurez reflexiva. Quizás el “cuerpo de danza” necesite de cierto estado introspectivo para mudar su hábito hacia la búsqueda de un “cuerpo de escena”. Quizás allí radica lo propio del fenómeno del danzar. Quizás hayamos llegado al punto en que la danza comienza a superar el legado motriz que históricamente supo conseguir y se interese por los sujetos que la sostienen y no por los cuerpos que se esfuerzan por ser, para sostener aquello a lo que se parecen. Tal como sugiere el poema de Claudia Masin:

Yo no sé cómo se hace para andar por el mundo
como si solo hubiera una posibilidad para cada cual (...)
¿Cómo pueden entonces

La revelación de una comprensión del cuerpo puede darnos pistas de la singularidad distintiva de la danza. Si la experticia motriz no es la que nos distingue del resto de los hábitos motores, entonces quizá sea el modo en que comprendemos el movimiento lo que hace particular a nuestra práctica.

¹⁴ / Como es el caso de los ejemplos del dactilógrafo y el organista que considera Merleau-Ponty (1993).

andar tan cómodos y felices en un cuerpo, cómo hacen para tener la certeza, la seguridad de que son eso: esa sangre, esos órganos, ese sexo, esa especie?”

Considerar el fenómeno del danzar como “existencia completa” me ha permitido pensar desde otro punto de vista las propias estructuras de la experiencia. Y pensar el hábito en su potencia transformativa me acerca a la idea de que esa capacidad nos reestructura en una nueva condición, configura un nuevo estado de cosas en esa existencia. La afirmación de una existencia completa no nos salva de la condición de existencia precaria, pero la consideración del hábito en su capacidad de transformarse nos permite pensar que esa precariedad se recicla en una nueva existencia completa. ~

Referencias

Alloa, E. (2014). Reflexiones del cuerpo: sobre la relación entre cuerpo y lenguaje. *Eidos*, (21), 200–220.

Battán Horenstein, A. (2019). El dilema del bailarín famoso, el danzar como estructura de sentido. En *Escribano, X. De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar (Anatomía fenomenológica del cuerpo vivido)* (pp. 303–322). Síntesis.

Battán Horenstein, A. (2021). Del danzar como hábito al danzar como proyecto motor. *Open Insight*, XII(25), 166–186.

Battán Horenstein, A. (2022). Cognición corporal y movimiento: una fenomenología de la experticia. *Tópicos*, (44). <https://doi.org/10.14409/topicos.2022.44.e0006>

Foster, S. L. (1997). Cuerpos de danza. En *Crary, J.–K. Incorporaciones*. Cátedra.

García, E. A. (noviembre de 2017).

¿Qué es un hábito? Acerca de la posibilidad de una desambiguación del *lano-*ción merleau–pontiana. *Ideas 6, Revista de Filosofía Moderna y Contemporánea*, (6), 40–71.

Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*. Mercat de les Flors.

Masin, C. (2018). *Lo intacto*. Hilos Editora.

Mauss, M. (1997). Las técnicas del cuerpo. En *Crary, J.–K. Incorporaciones*. Cátedra.

Merleau–Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Planeta–Agostini.

Waldenfels, B. (2004). Habitar corporalmente el espacio. *Daimon. Revista de Filosofía*, (32), 21–37.

Ana Paula Castro Merlo

Artista. Profesora universitaria en Danza Contemporánea (UPC). Doctoranda en Artes (UNC). Becaria SECYT–UNC. Docente e investigadora (UNLAR/UPC). Beca a la creación 2021–2022 del FNA. Participa en proyectos de investigación/producción artística que indagan en diversidad de prácticas contemporáneas de danza. Actualmente se forma en derechos y gestión cultural.

Para citar este artículo:

Merlo Castro, A. P. (2023). Del hábito a la escena. La experiencia como continuidad. *la boya, revista de artes escénicas*, 2(2). Universidad Nacional del Litoral.

DOI: 10.14409/lb.2.2.e0025