



methaodos.revista de ciencias sociales
E-ISSN: 2340-8413
coordinador@methaodos.org
Universidad Rey Juan Carlos
España

Muntanyola-Saura, Dafne
La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza
methaodos.revista de ciencias sociales, vol. 4, núm. 1, mayo, 2016, pp. 163-175
Universidad Rey Juan Carlos
Madrid, España

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=441545394013>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza

Musicality as Distributed Cognition in a Dance Studio

Dafne Muntanyola-Saura

Universitat Autònoma de Barcelona, España
dafne.muntanyola@uab.cat

Recibido: 29-2-2016

Aceptado: 10-3-2016



Resumen

La musicalidad en danza no necesita música. ¿Cómo se hace aparente entonces la musicalidad, y hasta qué punto es social? Queremos definir la musicalidad en tanto que habilidad social (Wacquant, Collins). Vamos a analizar cómo los bailarines comparten su juicio artístico al relatar las tareas coreográficas que han seguido en el ensayo de una pieza de danza. Nuestra premisa para este artículo es que la musicalidad forma parte de un vocabulario de motivos de justificación artística. Y que, en tanto que habilidad social, la musicalidad depende de la escucha y la fisicalidad. Para captar la variabilidad de la habilidad social de la musicalidad hemos observado qué sucede cuando el coreógrafo da instrucciones y dirige un ensayo, mediante una etnografía cognitiva de una compañía de danza inglesa. Como parte del corpus de datos recogido, hemos analizado mediante los principios de la teoría fundamentada 11 entrevistas a bailarines y bailarinas. Veremos que la unidad de análisis de este artículo no es ya el bailarín o la bailarina, sino la interacción social como un acoplamiento autoregulado entre dos o más miembros de la compañía. Los resultados muestran cómo la musicalidad es una habilidad social que sólo puede funcionar en relación a una red de habilidades sociales, entre las cuales se encuentra la fisicalidad y la escucha. Se trata, en definitiva, del producto local de la cognición distribuida en el estudio de danza.

Palabras clave: musicalidad, danza, fisicalidad, escucha, etnografía, cognición distribuida.

Abstract

Musicality in dance does not need music. How is musicality apparent in the dance studio, and to what extent is a social construct? We define musicality as a social skill. We analyze how dancers share their artistic judgement when narrating the choreographical tasks that take place when rehearsing a new piece. Our claim for this paper is that musicality is part of a vocabulary of motives as artistic justification. As a social skill, musicality relies on two other social skills, listening and fisicality. To capture the variability of the phenomenon, we have observed what happens when the choreographer gives instructions and directs a rehearsal within a cognitive ethnography of a British neoclassical dance company. We selected from the general corpus of data 11 interviews to the company members, which we analyzed with grounded theory principles. Our findings show how our unit of analysis must be the interaction among dancers in a self-regulated coupling. Thus, we show how musicality is a social habitability that can only work in a network of social skills, together with fisicality and listening. It is, in all, the local product of distributed cognition in the dance studio.

Keywords: Musicality, Dance, Fisicality, Listening, Ethnography, Distributed Cognition.

Sumario

1. Introducción | 2. Metodología | 3. Discusión de los resultados | 3.1. Musicalidad, narrativa y tiempo compartido | 3.2. Fisicalidad, proyección y cognición distribuida | 3.3. Escucha, estar juntos y agencia compartida | 4. Conclusión | Referencias bibliográficas

Cómo citar este artículo

Muntanyola-Saura, D. (2016): "La musicalidad como parte de la cognición distribuida en danza", *methaodos.revista de ciencias sociales*, 4 (1): 163-175. <http://dx.doi.org/10.17502/m.rcs.v4i1.110>

1. Introducción

La musicalidad en danza no necesita música. ¿Cómo se manifiesta entonces la musicalidad, hasta qué punto se trata de una habilidad social? Queremos definir la musicalidad en tanto que de habilidad social (Wacquant, Collins). Vamos a analizar cómo los bailarines comparten su juicio artístico al relatar las tareas coreográficas que han seguido en un ensayo de una pieza de danza. En publicaciones anteriores hemos visto como los miembros de una compañía de danza justifican sus decisiones artísticas mediante la fisicalidad, la musicalidad y la escucha (Muntanyola, 2011). Nuestra premisa para este artículo es que la musicalidad forma parte de un vocabulario de motivos de justificación artística (Mills, 1940; Crossley, 2006). Y que, en tanto que habilidad social, la musicalidad depende de la escucha y la fisicalidad. Más específicamente, creemos que mientras la musicalidad forma parte de la posesión de los recursos simbólicos más valorados en el campo artístico, la fisicalidad y la escucha tienen componentes más pragmáticos y de corte carismático.

Para captar la variabilidad de la habilidad social de la musicalidad hemos observado qué sucede cuando el coreógrafo da instrucciones y dirige un ensayo, mediante una etnografía cognitiva (Kirsh et al., 2015) de una compañía de danza inglesa. Como parte del corpus de datos recogido, hemos analizado mediante los principios de la teoría fundamentada (Corbin y Strauss, 1990) 11 entrevistas a bailarines y bailarinas.

Para definir la musicalidad como una habilidad social vamos a remitirnos a nuestro trabajo sobre médicos, bailarines y otros expertos profesionales (Muntanyola, 2011, 2014a) y a Wacquant (2015), cuya definición de *social skill* es la adquisición social de las capacidades para actuar y la destreza para hacer las cosas de manera competente. Como hemos visto en otros artículos (Muntanyola, 2011), el discurso de los profesionales parece poner de manifiesto la importancia de la musicalidad, del tiempo (*timing*) y del ritmo para memorizar y aprender nuevos pasos y movimientos. Una buena bailarina desarrolla una capacidad para establecer la duración de un movimiento, de un paso, de una frase, que va más allá de llevar la cuenta o el compás. Este sentido de musicalidad interna es inherente a la danza neoclásica. El desarrollo de un sentido del tiempo les permite llegar a imaginar movimientos nuevos y originales en el momento de improvisación y al resolver las tareas que propone el coreógrafo.

Definimos la musicalidad como un componente del *habitus* de la compañía. Se trata de una habilidad social basada en la interacción focalizada del *topos romántico*. Los miembros de la compañía deben compartir una narrativa común para completar la acción del Otro. Podemos afirmar entonces que la musicalidad forma parte del vocabulario de motivos de la compañía. Al buscar por motivos típicos, estamos siguiendo a Schütz (1970:181) en su afirmación que las actividades humanas, incluidas las artísticas, sólo tienen sentido cuando comprendemos los motivos para la acción de los participantes.

Y es que la musicalidad puede entenderse como el producto del *habitus* de la danza, pero también como una estrategia de resistencia intersubjetiva. Crossley (2006), al describir en su estudio cómo los usuarios de un gimnasio se describen como si se vieran objetivamente, retoma el trabajo de Wright Mills (*Situated Actions and Vocabularies of Motive*). Destaca la postura reflexiva de los gimnastas que actúan y se mueven construyendo un vocabulario de motivos que les ayuda a dar sentido y a explicar sus acciones a ellos mismos y para los otros mediante palabras e imágenes socialmente legítimas. De manera paralela, tanto el coreógrafo y los bailarines de la compañía tienen buenas razones para sus decisiones artísticas. La reflexividad no es sólo una herramienta de justificación del pasado (lo que la vincularía más bien a la autoridad tradicional de Weber) sino que es una forma de imponer un orden sobre un proceso creativo que es complejo y aparentemente caótico.

Otra forma de enmarcar el vocabulario de motivos que surge en el estudio es como un sistema de relevancias construido a partir de tipificaciones (Schütz, 1970). La danza, como actividad social, tiene un contexto socio-histórico determinado: no es lo mismo hablar de musicalidad en danza clásica, donde existe una íntima conexión entre el ballet y el repertorio clásico, y la danza moderna, donde el movimiento se llega a considerar enemiga de la melodía. Las acciones individuales de los bailarines en el estudio pueden ser comprendidas como funciones de roles sociales típicos, que nacen de motivos reflexivos. Dado que estamos programados para orientar recíprocamente nuestras acciones de manera congruente, y así establecer relaciones duraderas (aunque a veces, dado el estado del mercado matrimonial, no lo parezca), el vocabulario de motivos en danza actúa como esquema de interpretación también tipificado (Schütz, 1970:120).

Cada movimiento de danza va más allá de la experiencia singular del bailarín/a para pasar a ser una idea general sobre el concepto de movimiento "Every empirical idea of the general has the character of an open concept to be rectified or corroborated by supervening experience" (Schütz, 1970: 117). Además, al ser una práctica artística, se trata de movimientos que se encuentran en los márgenes de lo hecho hasta ahora: se busca siempre la generación de movimientos nuevos pero que sean reconocidos como tales, en los márgenes del campo artístico: "The fringes are the stuff poetry is made off: they are capable of being set to music but they are not translatable" (Schütz: 1970: 97). Como van a contar los mismos bailarines, la modalidad de comunicación de esta experiencia corpórea no es traducible: no todo es verbalizable, y la musicalidad, la fisicalidad y escucha están íntimamente ancladas al cuerpo, al gesto y a la interacción cara a cara. Una pieza de música es, en palabras de Schütz, "un arreglo de tonos con sentido en tiempo interno" (1970: 210).

En este sentido, los motivos no son estados mentales o biológicas que empujan a la acción, sino construcciones sociales a través de las cuales los actores imponen sentido a las situaciones (Mills en Hopper, 1993: 801). El concepto del *Looking Glass Self* (el self- espejo) de Cooley plantea cómo nuestras identidades son el resultado interactivo de mirar y escuchar al Otro. No por imitación, como a través de un espejo, que es la metáfora más habitual en psicología y también en el mundo del arte (pensad en las Meninas), sino a través de la interacción y la identificación con los otros significativos, seres queridos y que construyen nuestra intimidad. Mead (1934: 247) apunta a que la mente tal como la entendemos es un campo que no está limitado al individuo, ni localizada en el cerebro.¹

Siguiendo a Elizabeth Anscombe en su clásico *Intentionality* (1957) hay una diferencia importante entre los juicios científicos sobre hechos, y nuestro conocimiento de la vida cotidiana. Los motivos para la especulación derivan de objetos y realidades conocidas (una silla, una institución, una caricia), mientras que nuestros motivos para la acción son la causa de aquello que se entiende (*is the cause of what it understands*). En danza, un conocimiento artístico, las decisiones artísticas se toman con un vocabulario de motivos del segundo tipo. Y como veremos en nuestro análisis, nuestra definición de este vocabulario de motivos partirá de la interacción entre los bailarines y con el coreógrafo como una unidad de análisis que "toma vida propia" (DeJaegher et al., 2010). Veremos que la unidad de análisis de este artículo no es ya el bailarín o la bailarina, sino la interacción social como un acoplamiento autorregulado de dos o más agentes autónomos.

2. Metodología

Para captar la variabilidad del concepto de musicalidad es necesario observar qué sucede cuando el coreógrafo da instrucciones y dirige un ensayo. La etnografía cognitiva nos permite analizar el estudio de danza como un lugar de construcción del conocimiento experto en situación. Es decir, es el lugar de construcción del habitus artístico de la compañía. El ensayo es un entorno habitado y activado por profesionales expertos en su propio campo: el coreógrafo por un lado y los bailarines y bailarinas por otro.

Este artículo forma parte de un proyecto más amplio que se inició en 2009 y que todavía está abierto. Se trata de una etnografía cognitiva de los ensayos de una compañía profesional de danza neoclásica dirigido por David Kirsh, de la University of California, San Diego (UCSD), en colaboración con Wayne McGregor-Random Dance (Kirsh et al, 2015). Siguiendo un proceso de observación intensiva, cinco cámaras fijas más una en mano han filmado los meses de ensayo de las piezas DYAD (2009), FAR (2010), UNDANCE (2011), ATOMOS (2013) y TREE OF CODES (2015) (Imagen 1). Todas ellas, excepto la primera, han sido estrenadas en Londres. Durante este tiempo un equipo de investigadores interdisciplinar, entre los cuales estudiantes de doctorado de ciencia cognitiva, de grado, e investigadores sociales tomaron notas de campo y entrevistaron a los miembros de la compañía. Pedimos a diario que describieran su experiencia del día y que nos muestran los movimientos y pasos que habían aprendido o creado.

¹ Más sobre la crítica al Modelo de Elección Racional se puede encontrar en Muntanyola-Saura (2014a).

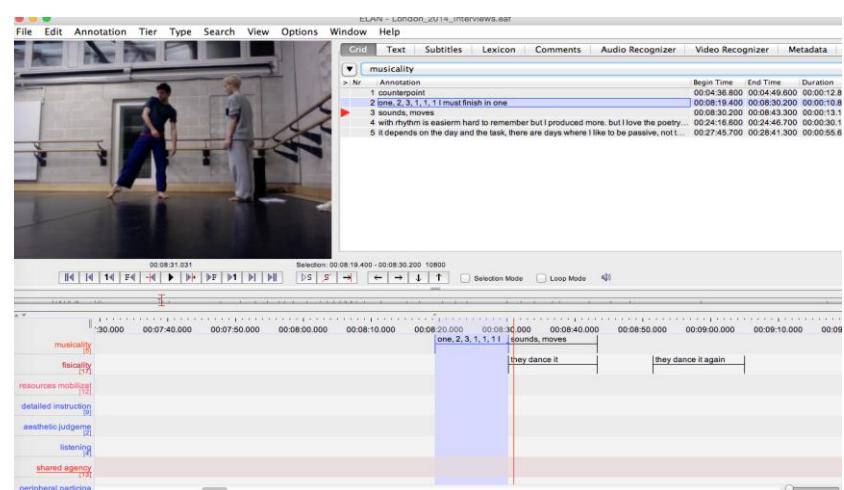
Imagen 1. El estudio de la danza: la posición y el ángulo de las cámaras, Londres 2014



Fuente: Elaboración propia.

Para la elaboración de este artículo se realizaron 11 entrevistas específicas sobre la temática escogida a bailarines y bailarinas de la compañía cuando estaban ensayando el montaje *Tree of Codes*, en diciembre de 2014, en el teatro Sadlers Wells de Londres. Para el análisis utilizamos ELAN, desarrollado por el Instituto Max Planck de Psicolingüística, para las micro-interacciones. Hemos analizado mediante los principios de la teoría fundamentada (Corbin y Strauss, 1990) (Imagen 2).

Imagen 2. Análisis con ELAN a partir de la teoría fundamentada



Fuente: Elaboración propia.

3. Discusión de los resultados

Buscaremos en las entrevistas analizadas indicadores de cómo los bailarines definen la situación (Schütz, 1970) mediante constricciones legítimas e indicadores de confianza (Khodyakov, 2014).

3.1. Musicalidad, narrativa y tiempo compartido

Cuando buscamos manifestaciones de la habilidad social de la musicalidad, vemos que efectivamente se trata de una habilidad corpórea difícilmente verbalizable. De hecho, los bailarines entrevistados recurren al marcaje (*marking*), (Muntanyola y Kirsh, 2010, Muntanyola-Saura, 2015) para acompañar con movimientos de sus manos y parte de su cuerpo su narrativa. Julien, bailarín invitado del Ballet Opera de París, relata como ejemplo de musicalidad un momento en que los tres miembros de un trío se ponen en línea a la vez, después de dejarse llevar por la palabra que habían escogido dentro de una tarea coreográfica, *cool*. Cat, en el mismo trío, también se ayuda de sonidos para explicarlo:

Trabajamos con el sonido, pam pam, se podría traducir como pam pam, y eso es lo que hicimos (marca) y los tres nos movimos (C, Int_C_15_dec_2014).

Julien y Cat marcan sus pasos en el trío, de la misma forma que en el dueto de Dani y Álvaro, en el que necesitan marcarlo conjuntamente mientras uno de ellos lleva el ritmo en voz alta:

Uno, dos, tres, uno uno uno, tengo que terminar en uno, A, Int_A_D_17_dec_2014).

La multimodalidad es un requisito comunicativo, particularmente al describir la musicalidad dentro de su vocabulario de motivos. Como el mismo bailarín dice más adelante en la misma entrevista:

El paso es lo único que verbaliza lo que hicimos, está diciendo el hecho.

Como decíamos en la introducción, la musicalidad forma parte del habitus de la danza, y en las entrevistas reaparece la dualidad del campo en forma dicotómica, en el momento que Travis diferencia la musicalidad de la compañía con la de una compañía de danza clásica:

Puedes adivinar lo que va a pasar, has trabajado con todas las chicas y tienen la misma técnica, taladrada en ellas (drilled into them), pero con este tipo de trabajo, no sabes cuáles va a ser el movimiento de tu pareja, aunque le hayas visto 100 veces, no quiere decir que esto es todo lo que puede hacer. (Travis, Int JT_16_dec_2014).

Así, la musicalidad clásica está vinculada a una partitura y a una técnica bien definidas y homogéneas, que los bailarines siguen a rajatabla y que construye una narrativa, un vocabulario de motivos propio que deja poco espacio para la interpretación. No obstante, la musicalidad neoclásica pide otro tipo de enfoque técnico, más plural e individualizado, lo que deja abierta la puerta de la narrativa y laertura en la forma de ejecutar los pasos en el escenario. Es por esa razón que resulta tan complejo y a la vez tan interesante para los bailarines la misma actividad de aprendizaje de la musicalidad. Como vemos en el párrafo de aquí abajo, si en el ballet clásico es el dueto romántico la clave narrativa de toda danza, aquí son los bailarines quién deben dar sentido a su acción y reconstruir así una narrativa del movimiento.

Lo que ayuda en la comunicación y también con la comprensión del movimiento es la "historia" que está detrás, la "intención" detrás del movimiento (...) Wayne nunca nos dice "Quiero esto, tienes que hacerlo así" sino que mira como lo haces y cómo se desarrolla y siempre quiere que la cosa evolucione. Toda la cuestión de caerte, de seguir, de tomar riesgos, de llevar tu pareja un poco más allá, o de cogerla un poco más tarde o un poco antes, siempre es una sorpresa. Pero la evolución tiene que tener una razón detrás. Para el dueto que hice con Fuki, tenía que ser un dueto glacial, frío, una sensación, algo parecido a una relación glacial, Wayne nos dio este tipo de ímpetu para hacer el movimiento. Este tipo de pistas (pointers) hace el movimiento mucho más claro y lo enriquece un poco más, también ayuda con la comunicación con tu pareja, o sea "Si, puedo estar aquí por esta razón, te estoy

arrastrando hacia abajo por esta razón" (Travis, Int_JT_16_dec_2014).

En esta narrativa vemos como efectivamente el referente narrativo es la sensación de estar en una relación glacial, antipática, distante. Estas instrucciones del coreógrafo dan al bailarín la base de confianza para poder estar a la par con su pareja y desarrollar un sentido de musicalidad, que él califica de relación comunicativa. Decíamos en la introducción que Anscombe (1959) nos habla de la cómo la expresividad y la emoción del saber práctico no necesita de razones especulativas- aquí vemos que mientras, efectivamente, las razones para la acción son de grado volitivo, no vinculado a creencias sino a las experiencias privadas de los bailarines. En contraste con este tipo de instrucciones que contribuyen al vocabulario de motivos de la musicalidad, Cat nos cuenta el caso de instrucciones más abstractas, como por ejemplo la visualización de una *forma* geométrica, que, en palabras suyas: No viene de ninguna parte (C, Int_C_15_dec_2014), por lo que le resulta difícil vincular su acción con está fuente informativa claramente especulativa. Por otro lado, Dani nos habla de la pluralidad interpretativa que tiene una misma palabra, y de cómo una fuente rítmica facilita las cosas porque la razón, en términos de Anscombe de nuevo, se basta a sí misma, ya está allí en el propio desarrollo de la cadena de sonidos rítmicos:

Con la palabra tienes tantas opciones, con qué aspecto de la palabra trabajas, tienes que encontrar una razón. Con el caso rítmico, es ya mucho más específico, es lo que tienes que hacer (D, Int_A_D_17_dec).

El vocabulario de motivos consiste en un conjunto de tipificaciones que definen un horizonte de intenciones, un proyecto creativo. Retomando la posibilidad de considerar la musicalidad no sólo un elemento del habitus en danza, sino también un instrumento de resistencia, vemos que efectivamente el vocabulario de motivos de los bailarines también incluye la posibilidad de cambio y variación. En efecto, los bailarines nos hablan de momentos en las tareas coreográficas en las que han interpretado más o menos libremente las instrucciones del coreógrafo. Así, Louis cuenta como añadieron una restricción extra, como por ejemplo, el criterio de duración para terminar una frase a la vez y así facilitar la coordinación del tiempo interno de todos los participantes de la acción, base de la musicalidad (Schutz, 1970):

Creo que todos acabábamos a la vez. Todos estábamos bailando mucho a la vez y no sabíamos cuando uno iba a terminar y a empezar, así que lo hicimos más para tenerlo claro. No me acuerdo de si lo dijeron o no, pero la duración del autor de la frase era la de todos (L, Int_SL_16_dec_2014).

Otra bailarina, Jess, cuenta como al final de una tarea larga añadieron otra restricción, que fue la de utilizar el cuerpo del otro para desarrollar nuevos pasos, cuando en principio se trataba de una tarea para solos. La bailarina es consciente de que se desviaron de las instrucciones específicas, pero lo justifica diciendo que no es una práctica habitual, que se dio al final de la tarea cuando ya llevaban rato trabajando, y que se trataba de una actividad exploratoria:

Nos usamos uno al otro en un trabajo de parejas físico (physical partnering) Supongo que no estábamos estrictamente siguiendo la tarea, pero a veces quizás al final está bien experimentar (L, Int_SL_16_dec_2014).

Cabe remarcar que ambas desviaciones añaden, y no quitan, restricciones legítimas, por lo que las redefiniciones de la situación (Schütz, 1970) de los bailarines pasan por la necesidad de especificidad multimodal y interactiva. En otras palabras, los bailarines modifican la dimensión temporal de la tarea para facilitar la coordinación con los otros participantes, lo que constituye un primer motivo típico para la acción. Además, como también cuentan los bailarines, la musicalidad como narrativa compartida construye indicadores de confianza (Khodyakov, 2014) para completar la acción. Una acción que, como vemos en la segunda desviación, implica salir de uno mismo y transformar una frase individual en compartida, por la que los cuerpos de los bailarines pasan a compartir un mismo tiempo, base del estar juntos intersubjetivo. En definitiva, vemos cómo la musicalidad es un elemento del vocabulario de motivos de los bailarines de carácter dual: es parte de su habitus y puede constituir, también, una estrategia de resistencia a la modalidad comunicativa imperante y a la narrativa dominante del coreógrafo.

3.2. Fisicalidad, proyección y cognición distribuida

Desde la fisicalidad, podemos definir el movimiento de danza como una acción proyectada. El proyecto de la compañía analizada se puede definir con una palabra: rapidez. La rapidez es un valor clave del habitus en danza que cohesiona la compañía más allá de jerarquías, de manera análoga a cómo el sentido de urgencia une a los miembros de un equipo de rodaje (Muntanyola y Lozares, 2008). La rapidez de movimiento, de aprendizaje, de proyección, explica la fisicalidad del coreógrafo:

Trabaja tan rápido que nosotros sólo estamos allí captando cosas, moviéndonos uno alrededor del otro, y quizás no hablamos, pero de alguna forma entendemos lo que está pasando (J, Int JT_16_dec_2014).

Pero la rapidez no sólo de movimiento, sino de pensamiento, también define los mismos bailarines. En esta narrativa de Travis vemos cómo la fisicalidad pasa por estar en el presente.

Puedes ver su cerebro trabajando, un proceso de pensamiento muy rápido, para nosotros es bastante natural ser rápidos así (T chasquido de dedos). Muy allí, puedes ver a Cat en el escenario y ves su cerebro funcionando muy rápido, James también lo hace como partner, mantiene su foco constante y en tensión, vivo, y no parece que lo hayan colocado allí, no está cansado, está siempre en alerta (T, Int JT_16_dec_2014).

El proyecto coreográfico es como el borrador de un proyecto arquitectónico: es necesario el conocimiento previo sobre su posible materialidad antes de que realmente suceda, es lo que llamamos experiencia constructiva. Para poder mirar hacia el futuro es necesario ser consciente de su posibilidad de realización en el pasado. En el caso particular que estamos analizando, el movimiento coreográfico proyectado carga con horizontes parcialmente vacíos de significado que el coreógrafo va llenando en el proceso de instrucción. Por lo tanto, el coreógrafo confía en la materialidad de los bailarines, que en su trabajo del presente desarrollan una fisicalidad que como hemos visto, va más allá de lo físico para llegar al desarrollo de un proceso cognitivo corpóreo (*embodied*), (Clark, 2008) y distribuido (*distributed cognition*), (Hollan et al, 2010). Tal como lo cuentan los bailarines, las tareas coreográficas piden una respuesta muy inmediata y, de nuevo, difícilmente verbalizable, relacionado con la calidad del movimiento: Louis y Jess lo ilustran muy bien marcando juntos un cambio de calidad del movimiento:

Estaba haciendo lo contrario, si él hacía algo muy claro (L marcando con las manos) yo haría lo mismo pero sin... (S marca con las manos y brazos). No sé... (S, Int SL, 16_dec_2014). (Imagen 3).

Imagen 3. Dos bailarines marcando la calidad de un movimiento, brusco Vs suave.



Fuente: Elaboración propia.

El cambio de brusco a suave es un cambio de calidad que es fácilmente expresable en movimiento, pero que es poco verbalizable. El dominio de la acción y de lo inmediato también aparece en otro comentario de Louis, al explicar una decisión sobre qué parte del cuerpo de su compañera tomó como referencia para crear su propia frase, y responder que fue la primera cosa que vio. Por lo tanto, la modalidad comunicativa dominante entre los bailarines es claramente la visual:

No hablamos, hubo mucha repetición y mucho mirar lo que la otra persona estaba haciendo (L, Int_SL, 16_dec_2014).

En este esquema creativo, no es extraño, como reivindica Travis más arriba, que la fisicalidad pase por estar en el presente, siempre abierto a las posibilidades del presente y a entrar en movimiento con y para el otro. Como afirma Dani:

Lo más importante es que veas el espacio y el cuerpo como total y luego ver lo que está pasando, y entonces uno puede ver que el peso allí sobra, dónde está el brazo, etc. (D, Int_A_D_17_dec).

Es decir, que estar presente es un requisito para que la dimensión anatómica y mecánica de la frase bailada funcione. Se trata de un requisito funcional del ensayo. No obstante, volvemos a recordar que este requisito de fisicalidad es también cognitiva, mental: Travis y James comentar cómo una forma de boicotear un dueto, de decir a tu pareja en el dueto que no estás a gusto, es para la chica hacerse el muerto:

Se hacen las muertas, rompiendo todas las normas sobre mantenerte erguida...Cuando levantamos a una chica normalmente se imagina que está volando (T & J, Int_JT_16_dec_2014).

Cuando bailan, los bailarines están proyectando, en lo que Schütz (1970) llama "fantaseo motivado" las intenciones anticipadas de la acción, que es el estar detrás, llegar allí, o coger allá. Cat, una de las bailarines, llega a hacer la reflexión que este estar en el momento pragmático y visual acaba siendo un producto de cognición distribuida, la toma de decisión individual que se da en un entramado de pautas interactivas:

A medida que vamos haciendo nos vamos alimentando los unos de los otros, de lo que ves, tu te piensas que todo te lo estás inventando tu, pero estás muy metido en lo que está pasando (C, Int_C_15_dec_2014).

Siguiendo a DeJaegher (et al., 2010), a Mead (1964), Cooley (1902) y a los autores de la cognición distribuida, la fisicalidad no parece ser un atributo individual, sino el producto de la interacción en el ensayo.

En una línea de análisis parecida, pero esta vez hablando de la interacción entre el coreógrafo y los bailarines, parece evidente que el coreógrafo es el líder, el no-ejecutor (aunque a veces se mueva con ellos) que evoca, mediante instrucciones multimodales (a través de sus tareas coreográficas), los movimientos de danza que de alguna forma coordinan el sentido del tiempo interno de cada uno de los participantes. El proyecto creativo de una compañía de danza gira en torno a la figura del coreógrafo. Hablando de una orquesta, Schütz (1970: 215) afirma que el conductor traduce eventos musicales que se producen en el tiempo interno de cada músico en una experiencia social, compartida con todos los otros miembros de la orquesta: *"he translates the musical events going on in inner time replace for each performer the immediate grasping of the expressive activities of all his coperformers"*. Esta capacidad de traducción multimodal creemos que se encuentra en la raíz de lo que comúnmente llamamos carisma, y que aquí consideramos un indicador de la capacidad de proyección del coreógrafo.

Bourdieu (1994) afirma que el carisma es el producto de la transfiguración de capitales de reconocimiento, lo que resulta en relaciones afectivas. El rol del coreógrafo es el de dirigir un proyecto coreográfico en común. Así, las instrucciones detalladas del coreógrafo guían los proyectos individuales de cada bailarín/a. Como nos cuenta Jess, el coreógrafo debe ser capaz de instrucciones detalladas sobre las modalidades que los bailarines deben seguir para cumplir con la tarea coreográfica.

Hablamos de lo que quería decir a contrapunto (counterpoint), así que quería que lo hiciésemos visualmente, dijo muy claramente que no tenía que ser rítmico, que no se trataba de mimetizar el ritmo, sino que se trataba de mirar la forma física y de tomar una decisión sobre el contrapunto visual (S, Int_SL, 16_dec_2014).

Así, vemos cómo los bailarines en este caso tienen que construir su musicalidad mediante una modalidad visual y formal. Los bailarines aprecian la capacidad de concreción del coreógrafo, y cuando da alguna instrucción más ambigua lo ponen de manifiesto:

Así que todo lo que está conectado, lo desconectáis; todo lo que está desconectado, lo conectáis". Esto es lo que dije, y lo tuvimos que interpretar nosotros (se ríe) (J, Int_JT_16_dec_2014).

En todo caso, los bailarines son conscientes de que delegan el mecanismo de proyección, como mínimo de manera parcial, al coreógrafo, que define su fisicalidad, y así legitiman el cumplimiento de sus tareas coreográficas:

Escogimos las (formas) que tenían palabras, porque sabíamos que Wayne había dicho que trabajaríamos con palabras (C, Int_CFJ_17_dec_2014).

Por lo tanto, no sería justo ni ajustado decir que el proyecto coreográfico está centralizado en el coreógrafo y que los bailarines son meros instrumentos ejecutores. Con la musicalidad hemos visto que los motivos para la acción y el movimiento deben ser en alguna medida narrativos; y aquí vemos como la fisicalidad es una herramienta de proyección tanto para el coreógrafo como para los bailarines.

3.3. Escucha, estar juntos y agencia compartida

Los bailarines parecen tener un sentido compartido de agencia (*shared agency* o *joint awareness*), de placer compartido si se quiere, que da cuerpo y seguridad a sus decisiones en movimiento.

S- Nos usamos uno al otro como facilitadores, porque la tercera parte entera de la tarea era más intuitiva. Creo que los dos estábamos como Whoa! (se acercan y se abrazan) L- Magnético! (los dos se ríen) (S & L, Int_SL, 16_dec_2014).

Me gusta bailar con ella, sonréímos, nos miramos. (A, Int_A_D_17_dec_2014).

En las dos citas anteriores vemos claramente como el trabajo en el estudio tiene una dimensión de pasarlo bien y disfrutar con ello que forma parte de vocabulario de motivos de los bailarines. El clima de confianza que permite al coreógrafo y a los bailarines desplegar su musicalidad y fisicalidad parece reposar en la escucha. La escucha, al ser intersubjetiva, es también pre comunicativa: surge del acuerdo previo, de la definición social de las motivaciones tipificadas de los bailarines en el estudio.

Es esta toma de conciencia no comunicativa, sin tener que hablar, no necesitas decir "Voy a hacer esto", entendemos el movimiento y empezamos (J, Int_JT_16_dec_2014).

Si embargo, como se trata de una habilidad social producto de la interacción, los mismos bailarines la definen como una conversación, el sentido de intercambio, de diálogo, de interacción dialógica (Sennett, 2008).

Es el centro, la intención de hacia donde tu cuerpo está yendo, cuál es el siguiente paso, qué es lo que tu cuerpo va a resolver. No se trata sólo de mirar, es una conversación constante (T, Int_JT_16_dec_2014).

Si en el apartado anterior de fisicalidad vimos como la modalidad visual era clave, aquí existe una reivindicación de que la actividad de escucha implica "algo más" que va más allá de la mirada.

Tenemos este paso y cambiamos los brazos (marca) y esto cambió mi posición, la cosa entera cambió. Así que seguro que estábamos trabajando juntos (D, Int_A_D_17_dec_2014).

Aquí Dani y Alvaro están intentando reconstruir una frase para la entrevista: y lo interesante es que para recordar si iniciaron la tarea juntos, parten de los pasos en sí. Efectivamente, llegan al razonamiento de que la misma mecánica del movimiento exigía un trabajo conjunto, y que no podía ser el resultado de dos solos. Así que la escucha da cuenta de la manera recíproca en la que se dan las modificaciones atencionales de los bailarines en el estudio.

Al principio me fui demasiado lejos y al final encontramos una manera de volver a encontrarnos en el espacio, es curioso esto de ser un solo dentro de un trío, estan ellos y estoy yo pero necesito estar conectada (Fuki, Int_CFJ(trio)_17_dec_2014 marking)

Se genera inmediatamente un Nosotros que define los roles de los bailarines en el estudio. La cita de Fuki pone de manifiesto una situación, cuando de un trío se genera un solo, en la que este nosotros se rompe o diluye. Schütz considera que esta experiencia de sintonía al tocar y bailar juntos es el prototipo de toda relación social, como producto intersubjetivo de una conexión de motivos (Schütz, 1970: 182). Como Schutz (1970:1977) pone de manifiesto, la base del moverse juntos es una mutua sintonización (*tuning in*). *Attuned in simultaneity, the action unfolds, the observer's living intentionality carries him along, (...) the observer keeps pace with each step of the other's action, identifying himself with the latter's experiences within a common we- relationship.* Así que en los duetos de danza se generan unas expectativas determinadas dentro de esta situación de cara a cara particular, que se da en un espacio y tiempo determinados. ¿Y cuáles son las características de este *tuning in*, de esta sintonía?

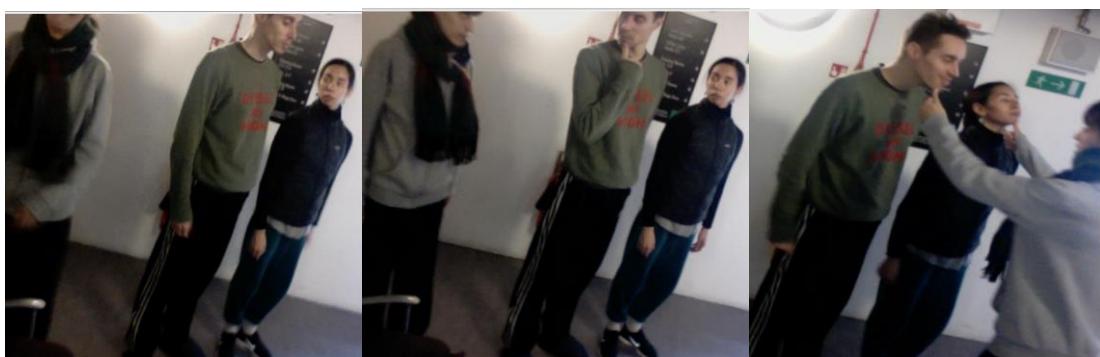
Una buena pareja (partner) es consistente. No es que sigamos la cosa tradicional de los chicos y las chicas, pero se que puedo confiar en que mi pareja va a estar allí, también puedes jugar más y tomar más riesgos. Si estás con alguien que se distrae más, que esta haciendo su cosa, tiene inconsistencias con los cambios de agarre o se olvida algo, eres más prudente (S, Int_SL, 16_dec_2014).

Así que un buen partner es aquel que responde a lo improviso y que está presente, de manera que existe esta idea de compartir un tiempo y un espacio. La escucha además es especialmente importante en el proceso de reconstrucción memorística, cuando se trata de recordar algo juntos, que aquí llamaremos memoria distribuida.

Lo que ayuda a la memoria es seguir moviéndose y confiar en que tu pareja está allí contigo (T Int_JT_16_dec_2014).

En una de las entrevistas pudimos captar uno de estos momentos de memoria distribuida: Fuki, Cat y Julien marcaron un trío para la cámara, y en un punto Julien puso su dedo en la frente, y Cat se disculpó y siguió con su paso, que precisamente empezaba con su dedo en la frente de Julien y Fukiko. Así que Julien marcó un paso de Cat para seguir adelante con la frase.

Imagen 4. En ejemplo de memoria distribuida



Fuente: Elaboración propia.

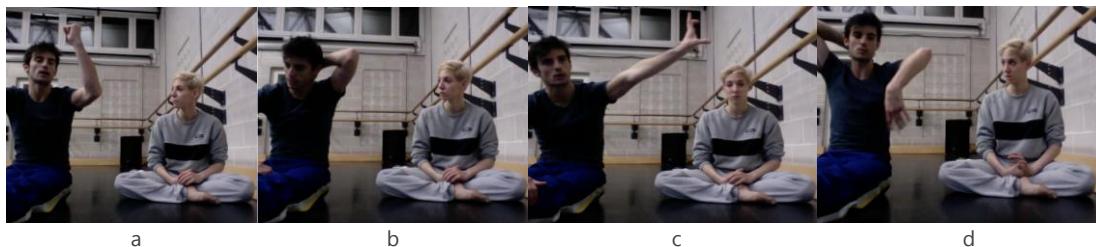
Es la cosa esa del contacto, se cuando Jess va a ir más allá, y ella sabe que la voy a traer de vuelta, no es una cosa necesariamente personal (L, Int_SL, 16_dec_2014).

Esta afirmación es especialmente relevante ya que estamos acostumbrados a pensar las relaciones de trabajo en términos de confianza. Sin embargo, en danza escuchar al otro que parece ser anterior a la construcción de una confianza personalizada, y que Schütz en su obra sobre la música identifica con la base misma de la sociabilidad. En todo caso, la escucha podría ser un subcaso de una confianza generalizada, producto de la experiencia de los bailarines en el ensayo y de su trayectoria formativa.

Es sobre estaertura (openess) a estar preparado para lo que venga de tu pareja y, a la vez, tienen que sentir que están libres y que pueden confiar el uno con el otro. El problema es que a menudo la gente tiene la expectativa de acostumbrarse a alguien, y esto no pasa hasta que haces un dueto 100 veces y entonces tienes tu material y es increíble. No puedo, no podemos cruzar esta barrera hasta que me des tu confianza y podemos seguir con ello (gesto brazo) (T, Int JT_16_dec_2014).

Esta otra cita refuerza el carácter impersonal e intersubjetivo de la escucha: la actitud de diálogo y de obertura dialógica tiene que ser anterior al acto de depositar la confianza en alguien en particular. Esta dinámica de obertura es la que permite llegar a crear frases de manera conjunta, en un proceso de conocimiento distribuido que genera un paso verdaderamente interactivo, en los términos de DeJaegher (et al., 2010) y de Schütz, en la imagen 5.

Imagen 5. Ejemplo de paso de danza producto de la cognición distribuido, agencia compartida



Fuente: Elaboración propia.

Estamos juntos (marca con los brazos a) ahora la pongo como colgando (b) porque el calendario cuelga de una pared así que ella está haciendo el calendario (c) y yo la agarro y se queda encima de una sola pierna (d) (A, Int_A_D_17_dec_2014)

4. Conclusión

Vemos que la comunicación es sólo uno de los pasos del proceso creativo, y que no es el primero ni el último. El límite del proceso creativo es el movimiento, por lo que no es extraño que la habilidad social de la escucha haya resultado ser de carácter pre comunicativo, basado en una acción compartida y un acuerdo intersubjetivo adquirido en la práctica.

Los miembros de los duetos, tríos y cuartetos no sólo se mueven, sino que piensan conjuntamente. El placer que obtienen del mover juntos proviene precisamente de habitar el tiempo del otro, mediante la habilidad social de la musicalidad, y también de compartir una multitud de información perceptual que contribuye al sentido de agencia recíproco, a través de la fisicalidad. La musicalidad, la fisicalidad y la escucha van de la mano y permiten bailar de forma sincronizada, compartiendo motivaciones recíprocas, el famoso *tuning in* de Schütz (1971).

En lugar de considerar la escucha, la fisicalidad y la musicalidad como técnicas corporales reflexivas (Crossley, 2004) creemos que se trata de habilidades de carácter refractivo. El matiz teórico es significativo:

la refracción es un proceso por el que traspaso el otro, parecido al de la interiorización del *Looking Glass Self* de Cooley. Si el otro es un espejo-lupa, mi vocabulario no es un reflejo del vocabulario del otro, sino que es el producto, la co-construcción de mi realidad intersubjetiva. Por ejemplo, vemos que la musicalidad puede ser tanto parte de un habitus como una herramienta para la resistencia. En definitiva, los componentes del vocabulario de motivos no son un estado mental, sino un estado del ser, del estar en el estudio de danza.

El proyecto de una compañía de danza gira en torno a la figura del coreógrafo. La musicalidad de los bailarines le confiere autoridad artística. Y así, la musicalidad podría ser un recurso simbólico susceptible de ser una herramienta para el reconocimiento. El vocabulario de motivos parece ser una gran fuente de legitimidad racional-legal para explicar la toma de decisiones artísticas (Albas y Albas, 2003). Weber (2002) considera la autoridad legal-racional como la fuente de legitimidad de la modernidad, junto con el carisma y la tradición. En las entrevistas hemos visto como el vocabulario de motivos de la fisicalidad consiste en un conjunto de tipificaciones que definen un horizonte de intenciones, un proyecto creativo. No obstante, se trata de una capacidad de proyección tanto del coreógrafo como de los bailarines. Sin embargo, Bourdieu (1994) vincula estos mecanismos de legitimación y afirma que el carisma es el producto de la transfiguración de capitales de reconocimiento, lo que resulta en relaciones afectivas. Y es verdad que en las entrevistas aparece la capacidad del coreógrafo para fijar los objetivos creativos de la compañía, mediante la definición de una determinada modalidad para la resolución de sus tareas coreográficas, dentro de la musicalidad y unas instrucciones detalladas, parte de la fisicalidad. Sin embargo, la habilidad de la escucha aquí aparece solamente como un atributo del trabajo de los bailarines en el estudio.

Hemos explicado la habilidad social de la musicalidad en términos sociológicos, más allá de la teoría fenomenológica que domina el campo de la producción teórica en danza. Nuestros resultados plantean la musicalidad como una habilidad social que sólo puede funcionar en relación a una red de habilidades sociales, entre las cuales se encuentra la fisicalidad y la escucha.

Referencias bibliográficas

- Albas, C. A. y Albas, D. C. (2003): "Motives", en Reynolds, L. T. y Herman-Kinney, N. J. Eds.: *Handbook of symbolic interactionism*. 349-366. New York: AltaMira Press.
- Bourdieu, P. (1992): *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- Clark, A. (2008): *Supersizing the Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- Collins, R. (2015): "Visual Micro-Sociology and the Sociology of Flesh and Blood: Comment on Wacquant", *Qualitative Sociology*, 38: 13-17. <http://dx.doi.org/10.1007/s11133-014-9297-5>
- Cooley, G. H. (1902): *Human Nature and the Social Order*. New York: Charles Scribner's Sons.
- Csikszentmihalyi, M. (1996): *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper-Collins.
- D'Andrade, R. (1995): *The Development of Cognitive Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dreyfus, H. (2010): *Notas manuscritas de clase*. CA: UC Berkeley. [6 de abril].
- Garfinkel, H. (1967): *Studies in Ethnomethodology*. New Jersey: Prentice Hall.
- Gibbs, R. (2006). *Embodiment and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Goffman, E. (1961): *Encounters: Two Studies in the Sociology of Interaction*. Oxford: Bobbs-Merrill.
- (1974): *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Cambridge: Harvard University Press.
- Hollan, J., Hutchins, E. y Kirsh D. (2000): "Distributed cognition: towards a new foundation for human-computer interaction research", *ACM Transactions On Computer-Human Interaction*, 7 (2): 174- 196. <http://dx.doi.org/10.1145/353485.353487>
- Kirsh, D., Muntanyola-Saura, D., Jao, R.J., Lew, A. y Sugihara, M. (2009): "Choreographic methods for creating novel, high quality dance", en *Proceedings, DESFORM 5th International Workshop on Design & Semantics & Form*: 188-195.
- Mead, G. H. (1932): *The Philosophy of the Present*. London: The Open Court Library.

- (1934). *Mind Self and Society from the Standpoint of a Social Behaviorist*. Chicago: University of Chicago.
- (1964): "The nature of aesthetic experience", en Reck, A. Ed.: *Selected Writings*. Chicago: University of Chicago Press.
- Mills, C. W. (1940): "Situated actions and vocabularies of motive", *American Sociological Review*, 5: 904-913.
- Muntanyola, D. (2009): "Coreographing duets: Gender differences in dance rehearsals», *E-pisteme*, 3 (2). Disponible en web: <http://research.ncl.ac.uk/e-pisteme/>.
- (2011): "Los músicos y el coreógrafo: opiniones cruzadas en danza", *Scherzo*, noviembre.
- (2014a): "A cognitive account of expertise: Why Rational Choice Theory is (often) a fiction», *Theory & Psychology*, 24: 19-39. <http://dx.doi.org/10.1177/0959354313513510>
- (2014b): "Palabra de Artista: los recursos discursivos de la autoridad artística", *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 62.
- (2014c): "How multimodality shapes creative choice in dance", *Revista Internacional de Sociología*, 72 (3): 563-582. <http://dx.doi.org/10.3989/RIS.2013.04.04>
- Muntanyola, D. y Kirsh, D. (2010): "Marking as physical thinking: A cognitive ethnography of dance", en *Proceedings of the IWCogSc-10 ILCLI International Workshop on Cognitive Science*, Donostia: 339-355.
- Noë, A. (2015): *Strange Tools: Art and Human Nature*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Sánchez-García, R. y Spencer, D. (2013): *Fighting Scholars*. London: Anthem Press.
- Schütz, A. (1970): *The Phenomenology of the Social World*. Northwestern: Northwestern University Press.
- (1971): *Making Music Together. A Study in Social Relationship*. La Haia: Martinus Nijhoff.
- (1976): "Fragments on the phenomenology of music", *Music and Men*, 2: 5-71. <http://dx.doi.org/10.1080/01411897608574487>
- Todes, S. (2001): *Body and World*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Wacquant, L. (2015): "For a sociology of flesh and blood", *Qualitative Sociology*, 38: 1-11. <http://dx.doi.org/10.1007/s11133-014-9291-y>
- Weber, M. (2002): *Economía y sociedad*. Madrid: FCE.

Breve CV de la autora

Dafne Muntanyola es Doctora en Sociología por la Universidad Autónoma de Barcelona (2008), ha sido investigadora postdoctoral en la Université de Nice y en la UAM, y Fulbright Scholar en el departamento de ciencia cognitiva de la University of California, San Diego (UCSD). Ha participado en proyectos interdisciplinares sobre el conocimiento distribuido y corpóreo en entornos de trabajo expertos y creativos, con especial énfasis en la metodología audiovisual, la etnografía y el análisis de redes sociales. Actualmente analiza la naturaleza de la interacción y su habitus en procesos artísticos con metodologías como el análisis conversacional multimodal.