



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
FACULTAD DE FILOSOFÍA

Máster Universitario en Filosofía Teórica y Práctica
Especialidad de Filosofía Práctica

Trabajo Fin de Máster
El cuerpo, el movimiento y las palabras
Los límites del discurso de la danza

Autor: Oriol Pocostales Merce
Tutor: Jordi Claramonte

Madrid, 2016

RESUMEN

Esta disertación pretende examinar los diversos elementos que componen el fenómeno de la danza y evaluar su consistencia junto al discurso teórico y la estética. El cuerpo y el movimiento son considerados como elementos esenciales en la danza pero su exigencia se muestra inestable a la luz de las experimentaciones contemporáneas y la implementación de nuevas tecnologías como la computación y la robótica. Con el fin de aportar solidez a este cuestionamiento se rescatan las reflexiones de reputados pensadores sobre el arte y en especial, aquellas cuyo alcance se hace extensible a la danza. En este sentido, también se analizan algunos sistemas de notación de danza para demostrar así la intrínseca dificultad que sus elementos entrañan y nuevamente revelar las posibilidades de la tecnología. La danza contemporánea, al estar particularmente ligada al discurso teórico, aparecerá constantemente en el horizonte de este ensayo. Finalmente se tratará la asimétrica consideración del intérprete frente al coreógrafo relegado injustamente a una posición de inferioridad. Esta investigación concluirá intentando demostrar como pese a la densa conceptualidad de la danza contemporánea, su significación y capacidad de abrir interrogantes sigue vigente en la coyuntura posmoderna actual.

ABSTRACT

This dissertation attempts to examine the different elements present in dance phenomenon and evaluate its consistence along with theoretical discourse and aesthetics. The body and the movement are considered essential elements in dance, but their demand is shown as unstable in the light of contemporary experimentations and the implementation of new technologies such a computation or robotics. In order to provide firmness to these interrogations, several thoughts about art from important thinkers will be brought into the essay, specially those closely linked to the art of dance. In this sense, some dance notational methods will be analyzed as well, proving the intrinsic difficulty of its elements, in addition to the capacities of technology in this field. Contemporary dance, being specially related to the theoretical discourse, will constantly appear on the horizon of this work. Finally, the asymmetric consideration of the performer in front of the choreographer will be treated, as he has been unfairly relegated to an inferior position. This investigation will try to conclude showing how contemporary dance, despite of its thick conceptuality, keeps the significance and capacity of questioning inside the current postmodern context.

PALABRAS CLAVE: arte, danza, estética, discurso, cuerpo, movimiento, tecnología, notación, bailarín, coreógrafo, posmodernidad.

KEYWORDS: art, dance, aesthetics, discourse, body, movement, technology, notation, dancer, choreographer, postmodernity.

ÍNDICE

1. Introducción.....	4
2. Ontología de la Danza.....	5
2.1. Ballet, danza moderna, posmoderna y movimiento.....	5
2.2. La danza, el texto y otras artes.....	9
3. ¿Qué elementos de la danza son necesarios ?.....	11
3.1. Danzas sin movimiento.....	11
3.2. El movimiento como esencia o accidente del cuerpo.....	16
3. ¿Qué elementos del discurso teórico son necesarios?.....	19
3.1. Kant y la estética trascendental.....	20
3.2. Hegel y el arte como forma del espíritu absoluto.....	22
3.3. Nietzsche o cómo danzar con las palabras.....	27
3.4. Merleau-Ponty y el cuerpo vivido.....	33
3.5. Wittgenstein o cómo en el arte es difícil decir algo mejor que no decir nada.....	41
3.6. Teoría de la danza como sociología.....	47
3.7. El discurso como acción.....	48
4. Una notación para el cuerpo y el movimiento.....	50
4.1. El ejemplo de la notación musical.....	51
4.2. La notación de Benesh.....	52
4.3. El sistema de Laban.....	53
4.4. ¿Sigue siendo necesaria una notación para la danza?.....	59
5. El movimiento cinematográfico en Deleuze.....	60
6. La danza en la época de su reproductibilidad técnica.....	63
6.1. Walter Benjamin y la reproducción.....	63
6.2. El bailarín, entre la reproducción y la creación.....	67
7. ¿Tiene sentido continuar haciendo un discurso de la danza cuando la danza moderna es básicamente discurso?.....	74
8. Algunas conclusiones sobre la práctica y teoría de la danza.....	76
Bibliografía.....	78

A mi primo “Joanra”, gran aficionado a la danza, que apenas dos días antes de la conclusión de este trabajo decidió bailar su último Pentozalis (Πεντοζόλης).

Allà on siguis, una abraçada molt forta cosí. Opaaa!

“Baila primero, piensa después, es el orden natural”
(Samuel Beckett)

1. INTRODUCCIÓN

El objetivo de este trabajo es analizar la dificultad que el discurso teórico tiene a la hora de evaluar y delimitar el papel de la danza. Siguiendo el cuestionamiento general que el arte contemporáneo ha promovido de sus fundamentos más arraigados, la teoría de la danza también se ha visto en la necesidad de abordar con nuevas perspectivas sus elementos centrales como son el movimiento, el cuerpo, la coreografía o el intérprete. Nuestro propósito es enunciar algunas de las problemáticas con las que el discurso se ha topado a la hora de abordar estos elementos, acotando nuestro objeto de estudio a la danza moderna occidental. Por ahora, desgraciadamente nos vemos abocados a prescindir de otras formas de danza, no tanto porque una actitud etnocéntrica occidental nos empuje a considerar otras danzas como marginales o inferiores sino porque la mayoría de las fuentes disponibles remiten a la historia de la danza occidental y esto, de hecho, ya es una prueba del etnocentrismo imperante en la teoría de la danza que con nuestro trabajo, lamentablemente, de alguna forma también alentamos. Quedaría pendiente por lo tanto un estudio más pormenorizado de otras formas de danza, no occidentales. Dicho esto y en consonancia con otras teorías posmodernas del arte, nos gustaría demostrar cómo ninguno de los elementos considerados centrales en la danza es totalmente inquebrantable. Diversas formas de experimentar la danza con el papel alterado e incluso liquidado de estos elementos han ocurrido, y probablemente con la incorporación sistemática de nuevas tecnologías adquirirán nuevas perspectivas que apoyarán este cuestionamiento. Este trabajo se sustenta en diversas fuentes fundamentales de la teoría de la danza y las artes escénicas junto algunas de las aportaciones más estimulante en el ámbito de la filosofía respecto a la estética, el lenguaje, el movimiento, el cuerpo y la tecnología. Finalmente, como consideramos

indispensable en cualquier trabajo sobre estética o teoría de las artes, hemos intentado ilustrar algunas de las posturas más relevantes al respecto con varios ejemplos de piezas de danza, así como algunas composiciones musicales o cinematográficas que a nuestro parecer ayudarán a comprender mejor la tortuosa inercia entre el discurso y la obra de arte y a la inversa.

2. ONTOLOGÍA DE LA DANZA

2.1. Ballet, danza moderna, posmoderna y movimiento

Por mucho que otros historiadores del arte digan lo contrario, nos atreveríamos a afirmar como Larry Shinner en su libro *La invención del arte* (2004) que la categoría de las bellas artes es una invención moderna. La línea que separa el arte de la artesanía bien pudiera haber sido el resultado de las transformaciones sociales que tuvieron lugar en Europa durante el siglo XVIII. No hay motivos para menospreciar una escultura griega o las pinturas religiosas románicas que pueblan el Pirineo, pero es necesaria una actitud crítica frente a la hegemonía que la modernidad ha establecido en la distinción entre artistas y artesanos, arte culto y artesanía.

Como señala Shiner (2004, p. 335), la modernidad artística se situaría en un periodo comprendido entre 1890 y 1930 cuando se produjo una ruptura en todas las disciplinas artísticas: desde la estilística de la pintura representativa (Picasso) o las técnicas narrativas tradicionales en la novela (Woolf) al sistema tonal establecido en la música (Schönberg) pasando por los movimientos clásicos en la danza (Duncan) y las formas tradicionales en la arquitectura (Le Corbusier). En el caso de la danza, la narrativa dramática y un estricto código ejecutivo del movimiento habían dominado gran parte de la producción histórica de la danza hasta principios del siglo XX. Anteriormente, la danza, principalmente en la forma del ballet, se desarrolló encorsetada en la rigidez estética de la narrativa clásica y las supuesta bellas formas, cuyo criterio de

validez estética era prácticamente el de un virtuosismo artesanal muy frecuentemente desligado de un sentido expresivo. De este modo, la danza se asimilaba más bien a un bonito proyecto decorativo que a una conexión entre “los sentimientos, esperanzas y conflictos de la sociedad en que se desarrollaba” (Shinca, 2009, p.15). En los orígenes de la danza moderna, la expresión libre y sin ataduras de las emociones o estados psicológicos a través del movimiento se convierte en el *leitmotiv* de la disciplina. Sin embargo, tanto Isadora Duncan como Marta Graham –otra de las revolucionarias de la danza moderna que más tarde volveremos a ver– continuaron desarrollando sus coreografías paralelamente a ritmos musicales y narrativas más o menos dramáticas. Habría que esperar hasta la segunda mitad del siglo XX para ver, de la mano de coreógrafos como Merce Cunningham o Jérôme Bel, un cuestionamiento radical de la estructura de la danza y sus fundamentos más arraigados como son su vinculación a la música o la poética dramática. Despojado de estas interferencias son mínimos los elementos estrictamente indispensables para la danza. Uno de ellos, el movimiento, se ha considerado históricamente la principal esencia de la danza hasta el punto de intentar agrupar a esta disciplina junto a otras más difusas bajo el título de las artes del movimiento.

Si aceptamos que el movimiento es el principal elemento de la danza, no sería precipitado afirmar que la danza, entendida como movimiento organizado, ritualístico o seductivo, fue sin duda la primera forma de arte que practicaron los seres humanos. Esta idea tiene también su apoyo en la universalidad de la danza. Si tuviéramos que identificar qué arte ha estado presente desde siempre en todas las sociedades y culturas, probablemente la danza sería un buen candidato. Parece obvio que cualquier disciplina artística en cuanto a producción cultural compleja es exclusivamente humana, pero la danza por su vinculación con el movimiento y el cuerpo carnal, algo tan básico y fundamental como la física y la biología, se reconcilia con lo más primitivo y animal del hombre y lo ha acompañado constantemente en su evolución. Buena prueba de esta

condición original de la danza la encontramos en el lenguaje natural. Cuando nos referimos a la conducta de otras especies animales buscando paralelismos con las producciones culturales antropológicas, casi siempre nos referimos a la danza y, a lo sumo a la música, pero rara vez a la literatura, la pintura, la escultura o el teatro de texto. A menudo decimos que las abejas se comunican con complejas *danzas* y los gorriones *cantan* vivamente al amanecer, pero sería extraño decir que los animales *pintan*, o todavía más, *escriben*, ni que solo fuera metafóricamente. Por otro lado, aunque la danza contempla la mimesis y la figuración, puede ser también puramente abstracta e independiente de cualquier narrativa. Su habitual compañera de viaje, la música, todavía se adecuaría a muchas de estas definiciones, pues es fundamentalmente física de ondas y vibraciones a la vez que totalmente abstracta. Además, algunos de sus elementos principales como son la voz y la percusión, gozan de una originalidad biológica incuestionable. Sin embargo, en la música –ya sea en forma de vibración de las cuerdas vocales, de la cinética de las manos colisionando para emitir sonidos e incluso dactilar tapando los agujeros de una flauta– el elemento constituyente no es el movimiento en sí, sino el sonido que el movimiento produce. Esta característica distingue a la danza de otras disciplinas pues el movimiento es el elemento vital fundamental anterior a cualquier lenguaje ya sea verbal, musical o material como en la escultura y la pintura.

Daniel Larrieu, coreógrafo francés conocido especialmente por situar sus coreografías en espacios escenográficos inusuales como los jardines del Palacio Real de París o una piscina pública de Angers, plantea magníficamente esta ontología fundamental de la danza en los siguientes términos:

Si admitiéramos que la danza es incluso anterior al acto de instalación de ubicación del cuento, el movimiento danzado se hallaría no ya en oposición, o una relación de lejanía respecto al sistema narrativo, sino en su mismísimo origen emocional y rítmico. Si por un lado hay “cuerpo” en la escritura, en la danza existe una sintaxis, un ritmo que

recuerdan más a la escritura melódica y plástica. [...] El origen de la danza se ubicaría en una dimensión previa al espacio saturado por el lenguaje, antes de todo fraseo narrativo, como una pre- y post-historia. [...] ¿Y si la narración fuera en sí un derivado de la experiencia del cuerpo? He aquí un cambio que podría sorprender, pero en el fondo ¿el que escribe, el que cuenta, no se está acaso inspirando en un sentir anterior a todo inicio, desarrollo y final? Se trata de una voluntad de contar, de decir de compartir en palabras una experiencia sensorial, de reapropiársela. Podríamos decir que las artes disponen de unas cuantas maneras de “precipitar” esas experiencias, en el sentido que los físicos atribuyen a la palabra. La escritura sería entonces una traza entre otras de esta experiencia sensorial y vibratoria, una puesta en palabras (Larrieu, citado por Roberto Frattini, 2011, pp. 454-455).

La sospecha de Larrieu recuerda al concepto clave en filosofía de la intencionalidad entendida como cualidad intrínseca de los actos orientados hacia algún objeto. En Brentano o Husserl la noción de intencionalidad tiene una función constituyente y definitoria del pensamiento humano. Del mismo modo, la intencionalidad que subyace detrás de cualquier acto o discurso presupone una noción de movimiento “intencional” previo que posibilita cualquier ulterior discurso o narrativa.

Esta primigenia de la acción o el movimiento sobre la narrativa conlleva una dificultad importante a la hora de abordar la danza y el establecimiento de un discurso teórico a su alrededor. De un modo parecido al famoso principio de incertidumbre de Heisenberg, podríamos deducir que el sujeto que contempla el fenómeno de la danza y construye un discurso teórico sobre el movimiento está al mismo tiempo interactuando con el objeto que es el movimiento; asimismo, si el movimiento tiene un estatus anterior al discurso, la relación se invertirá. La imposibilidad de establecer un discurso sobre la danza o el movimiento es a fin de cuentas un postulado plausible. Volveremos a ello, pero antes nos parece más urgente intentar establecer la estructura atómica de la danza

junto a sus espacios colindantes. De esta forma, estaremos en disposición de referencias más solidas con las que poder confrontar nuestras hipótesis.

2.2. La danza, el texto y otras artes

Aún aceptando que el movimiento puro sea el fundamento de la danza no quiere decir que esta no pueda servirse de la música, la escenografía o cualquier otro elemento que considere necesario para potenciar la experiencia estética; de hecho, en los últimos decenios hemos asistido a una reconciliación de la danza con el texto y el teatro de la mano de figuras tan importantes como Pina Bausch o la compañía británica DV8 en lo que algunos han llamado una “despreciable promiscuidad” (como cita Lara 2009, p. 141).

Nada más lejos de la realidad, la “promiscuidad” entre disciplinas ha catalizado la creación de nuevos géneros híbridos que han enriquecido la experiencia estética y aparte han allanado el camino para la vieja aspiración del *Gesamtkunstwerk*¹ u obra de arte total. Significativamente, Wagner, uno de los principales impulsores de esta aspiración de unicidad de las artes en una obra de arte total, no prestó demasiada atención al discurso poético o la danza. Incluso como señalan Copland y Cohen (1983, p. 186), dentro del mismo mundo de la danza la conciliación entre discurso y movimiento no tuvo un peso representativo hasta la llegada en escena (nunca mejor dicho) de Marta Graham y el famoso crítico y teórico del arte dramático Eric Bentley. Anteriormente, proyectos autoproclamados ejemplos de arte total como los *ballets russes* de Diaghilev o las coreografías de la bailarina americana Loïe Fuller, que destacaba por el uso pionero de efectos visuales como tejidos flotantes o iluminación

1 El término fue introducido en el discurso artístico por el filósofo alemán Karl Friederich Eusevius Trahdorff en el segundo volumen de *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunstwerk* (1849) y popularizado posteriormente por el compositor Richard Wagner y el poeta francés Charles Baudelaire (como cita Frank den Oudsten, 2011, p. 13).

policromática, también ignoraron la fuerza del discurso en la danza. Fuller, de hecho, afirmaba que “el movimiento y no el lenguaje es veraz” por su parte, cuando Jean Cocteau intentó convencer a Diaghilev de la necesidad de que los directores artísticos franceses y americanos hablaran en sus representaciones, Diaghilev, respondió que la lengua hablada no tenía lugar en sus *ballets russes* (ambos ejemplos citados por Copland y Cohen, 1983, p. 186). Antes al contrario, la historia moderna de la danza demostró la capacidad estética del uso conjunto del discurso y el movimiento, y además, una excelente aceptación por parte del público frente a otros experimentos más puristas. En nuestra geografía, tenemos el ejemplo de Marcos Morau, premio nacional de danza 2013 y director de la compañía La Veronal, así como Pablo Gisbert y Tanya Beyeler, dramaturgos de la primera y bajo su sello propio en El Conde de Torrefiel, como claros exponentes de la simbiosis entre texto y movimiento más explícita. En sus piezas el texto aparece en un segundo plano escenográfico acompañando al movimiento de los bailarines/actores ya sea a través del significante gráfico o una voz en off que en el caso del Conde de Torrefiel muchas veces llega incluso a sobreponerse escénica y dramáticamente².

El principal riesgo de esta “promiscuidad” quizá sea una desmesurada verbalización que acabe eclipsando la experiencia estética del movimiento o que, por otro lado, dificulte en exceso al espectador la contemplación simultánea de ambos recursos artísticos. También en el caso de la autonomía del discurso teórico o crítico de la danza podría implicar un análisis demasiado dependiente y condicionado a otros registros artísticos. Véase el caso de muchos programas de mano que más que introducciones al espectáculo parecen verdaderas obras poéticas en sí, y con frecuencia poco o nada tienen que ver con la pieza referida. Más conocido es el caso de algunas obras de arte contemporáneo de valor discutible que bajo densos discursos teóricos

2 Un fragmento profundamente ilustrativo con comentarios de los autores en valenciano y castellano puede encontrarse en: El Conde de Torrefiel. (2015). *"GUERRILLA: Electronic session"*. Antic Teatre Noves dramaturgies. <https://vimeo.com/124612576>

reclaman su presencia en el llamado arte conceptual, olvidando que el encanto de este género reside en la riqueza u originalidad de la idea y el significado o cuestionamiento que sugieren. Por consiguiente, si estos son pobres o meros productos interesados del mercado del arte poco podrá hacer por ellos un elaborado discurso. Con la excepción, si a caso, de que este cuestionamiento sea la verdadera intencionalidad de la obra en lo que quizá llamaríamos un meta-discurso del arte.

En cuanto a la evaluación crítica y teórica de la danza, así como su justificación discursiva en relación con otras disciplinas, la tendencia ha sido, como señala Eva Lara (2009, p.142), utilizar “definiciones descriptivas y enumeraciones de los elementos que componen la danza: movimientos estéticos, interpretación, música y, de forma secundaria, escenografía y vestuario”. De esto modo la definición de la danza estará subyugada al tipo de criterio que se emplee para ello y, por extensión, cada subgénero de la danza requerirá un criterio de evaluación distinto. Esta forma de evaluación descriptiva y comparativa antes que asertiva ciertamente nos recuerda a muchos de los postulados de Wittgenstein sobre el lenguaje. Abordaremos esta relación más adelante, pero antes nos parece prioritario interrogarnos sobre que elementos de la danza son realmente necesarios para que la danza sea danza.

3. ¿QUÉ ELEMENTOS DE LA DANZA SON NECESARIOS ?

3.1. Danzas sin movimiento

Teóricos, coreógrafos o bailarines más que definir la danza, lo que en realidad hacen es “valorar si X es una buena representación de los cánones del estilo X” (Lara, 2009, p.142). El problema de las valoraciones basadas en las descripciones de los elementos constituyentes en la fenomenología de danza como son los movimientos estéticos, la música o la escenografía, acaece cuando estos desaparecen o se muestran innecesarios:

¿cómo podríamos definir hoy lo que es la danza sin resultar excluyentes? Si definimos la danza por sus condiciones necesarias y suficientes, la única condición que parece necesaria y suficiente en la danza es el cuerpo humano, ni siquiera el cuerpo en movimiento, y eso en sí no explica lo que es la danza como forma de arte (Lara, 2009, p. 143).

¿Qué ocurre entonces cuando el movimiento también es prescindible y solo el cuerpo parece la única condición necesaria de la danza? En la entrada *danza* del diccionario Akal de Estética (1998) se afirma lo siguiente:

El criterio más importante para distinguir el movimiento de la danza de cualquier otro movimiento es que no tiene una finalidad inmediata. Es él mismo su propio fin: está hecho para ser movimiento, no para hacer algo. [...] Por ejemplo, el movimiento de brazos del bailarín que se pone “en posición de barra” es exactamente el mismo que el del sembrador. Pero este último busca el gesto más económico que ofrezca el mejor resultado en la dispersión de granos, mientras que el bailarín no tiene en mente más que efectuar un movimiento (p. 409).

Esta acepción es en realidad parcialmente válida porque ¿qué ocurre cuando no hay movimiento porque el coreógrafo así lo decide intencionalmente? Aún nos quedaría el cuerpo y, como señala Rudolf von Laban –bailarín y teórico de la danza conocido por un sistema de notación que más tarde veremos–, siempre hay algún movimiento presente: por ejemplo, la respiración, el parpadeo, la tensión de los músculos al sostener una postura, etc. Nuevamente el símil con la música es ilustrador: recuérdese, si no, el

revuelo que causó en 1952 la pieza *4'33''* de John Cage³. Como recordarán, *4'33''* consiste precisamente en cuatro minutos y treinta y tres segundos de silencio. La partitura no contiene ninguna nota y la única indicación para los músicos es la de guardar silencio. Sin embargo como apunta Solomon (2002), la pieza de Cage no es el silencio en absoluto. Todo lo contrario: abraza al mundo del sonido inintencional, un mundo “lleno de sonidos”. Pues bien, cinco años más tarde, John Cage compuso la partitura de la pieza *Duet* del bailarín Paul Taylor. Esta vez una pianista y el propio Taylor permanecieron inmóviles en el escenario durante cuatro minutos. Ambos intérpretes, como señala Lara (2009) citando la autografía de Taylor, “daban la sensación de estar tranquilos pero con una excitación interna”, podríamos decir que algo se *movía* dentro suyo. Eva Lara se pregunta si “¿es este detalle lo que convierte *Duet* en danza y lo diferencia de dos personas inmóviles? ¿Es danza o es teatro? ¿Se puede responder satisfactoriamente diciendo que es danza-teatro?” (p.143). De hecho, la tendencia contemporánea en este sentido ha sido la de intentar disolver este tipo de clasificaciones excluyentes entre teatro y danza o performance. Artes del movimiento, teatro físico, teatro postdramático, intervención o incluso simplemente escena son algunas posibles denominaciones más integradoras que parecen reflejar mejor la mayoría de producciones contemporáneas y, con toda certeza, el espíritu de un tiempo hiper-interconectado, del cual, obviamente el arte no es ajeno. Lo mismo puede decirse de los intérpretes, actores, performers o bailarines que cada vez más son agrupados bajo

3 John Cage fue compañero artístico y sentimental del ya mencionado bailarín Merce Cunningham. Fruto de esta relación surgió, en nuestra opinión, una de las más fértiles revoluciones estéticas de la historia de la música y la danza. Para más información sobre la importancia de esta pareja en la historia del arte así como algunos entresijos de su relación, puede consultarse el libro de Carolyn Brown, bailarina de la compañía Merce Cunningham, más abajo referenciado. Una de las anécdotas más curiosas que el lector encontrará es que en los años sesenta, la compañía de Cunningham fue invitada a diversos teatros de Europa pero por razones presupuestarias, la gira no era factible. Entonces el pintor catalán Joan Miró, que había quedado muy impresionado por un espectáculo de la compañía en París, donó un cuadro para financiar parcialmente esta gira.

Brown, C. (2009). *Chance and circumstance: Twenty years with cage and cunningham*. Knopf Group E-Books.

la más abierta y neutral designación de hacedores ⁴.

Volviendo a la pieza de Taylor, lo cierto es que *Duet* fue para muchos críticos de arte un abominable ejemplo posmoderno de una no-partitura para una no-coreografía que algún crítico como Louis Horst no dudó en responder irónicamente con lo propio: una no-crítica: Esto es, dejando la columna del diario con el que colaboraba totalmente en blanco. Ahora bien, si aceptamos que el sonido es el elemento fundamental de la música, el cuerpo y el movimiento los de la danza y la palabra el de la crítica y el discurso, ¿quién falló a sus fundamentos? Definitivamente habría en la sala algún tipo de sonido ambiental, también cuerpos e incluso algún tipo de movimientos como la excitación interna de los bailarines que citaba Eva Lara, Pero ¿es posible hacer una crítica o establecer un discurso teórico sin palabras? Ante esta u otras expresiones artísticas, seguramente el primer Wittgenstein también nos hubiera sugerido guardar silencio pero no como acto irónico sino de dignidad⁵. Paradójicamente, cuando el crítico Louis Horst bastantes años atrás vio *Water Study* de Doris Humphrey, la primera pieza de la historia de la danza que se interpretó en silencio, afirmó: “la danza ha obtenido su libertad como forma creativa. No necesita para nada a la música, tal como una pintura no necesita un marco. Un buen marco, sin embargo, puede embellecer o revalorizar un cuadro” (Louis Horst citado por Delfín Colomé, 2007, p.122). Quizá podríamos reconstruir esta frase y proponer que el cuerpo no necesita el movimiento armónico o rítmico, aunque efectivamente estos podrían embellecer o revalorizar el cuerpo. Sea como sea, por mucho que este tipo de piezas sean verdaderamente portadoras de significado, no hay que obviar el factor público. El debate sobre si el arte necesita al público, la incomodidad de este frente a determinadas piezas o incluso como señalaba el

4 Entorno a nomenclaturas, texto y danza recomendamos la interesantísima conferencia del dramaturgo Pablo Gisbert en el ciclo *Trasfusiones escénicas* organizado por la Biblioteca nacional de España en 2015 y disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=HFjXDmMmVsI>. Gisbert, con un estilo vivo y desenfadado aunque algo espontáneo y por lo tanto quizá menos riguroso, nos ofrece una excelente radiografía personal del momento actual de las artes escénicas.

5 Trataremos más a fondo este tema en el apartado 3.5.

crítico de arte Leo Steinberg (2004), si la “capacidad de *shock*, la violencia de la novedad de cualquier estilo contemporáneo, [en nuestro tiempo] se agota muy pronto”, son realmente cuestiones sumamente importantes pero algo alejadas de nuestro núcleo principal de investigación. Desde luego, el shock que causó *Duet* sería mucho más escaso hoy en día pero paralelamente su propia originalidad también. En realidad, nos atreveríamos a afirmar, como Pablo Gisbert en su conferencia de 2015, que tras un periodo especialmente convulso a partir de la década de los sesenta y setenta donde prácticamente todo valía –recuérdese sino literalmente *La caca de artista* del italiano Piero Manzoni– hay actualmente, por lo menos en las artes escénicas, una voluntad de reconciliación amable con el público. Las razones económicas no son baladí; el ejemplo de Francia es significativo: en la década de los noventa el movimiento coreográfico llamado non-danse de coreógrafos como Jérôme Bel o Xavier Le Roy –donde efectivamente la danza entendida al modo tradicional brillaba por su ausencia– fue y sigue siendo un poderoso nido de significados y cuestionamientos pero más difícil es, a la práctica, casar estos experimentos con el favor del público, al menos de forma general y continua. Por mucho que uno reconozca el valor de John Cage, si a usted mañana le regalan dos boletos para ver una representación de *4'33"* probablemente no se sentirá demasiado emocionado. Quizá pueda haber arte sin público, pero también sin público los espacios de exhibición se reducen drásticamente. Los ciclos experimentales ofrecen originalidad e innovación en unos contextos temporales concretos; pretender prolongarlos indefinidamente bajo los mismos términos y sin ningún atisbo de renovación puede suponer una especie de síndrome de Peter Pan de la vanguardia. En este sentido, muchos teatros han optado por una programación de danza más amable: sin caer en la excesiva complacencia con el público burgués de principios del siglo XX ni en el susodicho síndrome de Peter Pan, cierta reconciliación con el público, o alternativamente un equilibrio de este tipo de propuestas más arriesgadas, es la tónica general de su programación.

3.2. El movimiento como esencia o accidente del cuerpo

Queda todavía en el aire la pregunta que antes nos formulábamos sobre la necesidad o idoneidad del movimiento, el cuerpo o incluso el discurso teórico en el fenómeno de la danza. En este sentido nos parecen también interesantes algunas de las tesis de Roland Barthes (1983) sobre el cuerpo en su artículo *Striptease*. Para él, las bailarinas de striptease en el transcurso del desnudar el cuerpo provocan una pérdida de la atracción sexual. Es decir, una especie de desexualización del cuerpo al ser un espectáculo más basado en un erotismo que amenaza y aterroriza deliciosamente a través de la evocación y el anuncio de la idea del sexo antes que el propio cuerpo desnudo. El cuerpo desnudo ya se ha anunciado de antemano y es en el acto de desnudarse que esta amenaza se precipita. El placer expectante del *voyeur* solo puede darse en el tiempo en que el cuerpo está en proceso de desnudo.

Woman is desexualized at the very moment when she is stripped naked. We may therefore say that we are dealing in a sense with a spectacle based on fear, or rather on the pretence of fear, as if eroticism here went no further than a sort of delicious terror, whose ritual signs have only to be announced to evoke at once the idea of sex and its conjuration (Barthes, 1983, p.512)

Esta amenaza erótica también es comparada por Marcsek-Fuchs (2015, p.240) con la que provoca el famoso mito de Salomé cubierta en los siete velos y que tanto el escritor Oscar Wilde como el compositor Richard Strauss popularizaron enormemente.⁶ El hecho de que Salome se despoje de estos siete velos no es lo amenazante, el placer erótico recae aquí más bien en el propio hecho de que esté cubierta por ellos. Lo que nos parece interesante de la tesis de Barthes es que para el francés, la danza, así como la música, en el espectáculo de striptease no pretenden acompañar o intensificar la

⁶ Nos parece significativo que en la mayoría de producciones posteriores, Salome aparece representada con mínimos atuendos y acometiendo una danza exótica y voluptuosa que ignora por completo la amenaza erótica de la cobertura en siete velos.

experiencia del cuerpo desnudo, todo lo contrario, estos elementos de algún modo también visten y cubren el cuerpo de la bailarina, como los siete velos de Salomé, y le otorgan a la experiencia cierta noción de arte. Los movimientos del cuerpo actúan como velos que, aunque a primera vista parecen superfluos, alejan al propio cuerpo del espectador:

Contrary to the common prejudice, the dance which accompanies the striptease from beginning to end is in no way an erotic element. It is probably quite the reverse: the faintly rhythmical undulation in this case exorcises the fear of immobility. Not only does it give to the show the alibi of Art (the dances in strip-shows are always 'artistic'), but above all it constitutes the last barrier, and the most efficient of all: the dance, consisting of ritual gestures which have been seen a thousand times, acts on movements as a cosmetic, it hides nudity, and smothers the spectacle under a glaze of superfluous yet essential gestures, for the act of becoming bare is here relegated to the rank of parasitical operations carried out in an improbable background. Thus we see the professionals of striptease wrap themselves in the miraculous ease which constantly clothes them, makes them remote, gives them the icy indifference of skilful practitioners, haughtily taking refuge in the sureness of their technique: their science clothes them like a garment (Barthes, 1983, p. 513).

Barthes con estas distinciones también establece una jerarquía del striptease, comparando lo anteriormente citado –considerado un arte donde el erotismo subyace en la amenaza de revelación del cuerpo desnudo– con lo que él considera el striptease amateur, que carece de estos elementos y según Barthes simplemente encarcela a la mujer en la condición de débil y tímida.

All this, this meticulous exorcism of sex, can be verified a contrario in the 'popular contests' (sic) of amateur striptease: there, 'beginners' undress in front of a few hundred spectators without resorting or resorting very clumsily to magic, which unquestionably

restores to the spectacle its erotic power. Here we find at the beginning far fewer Chinese or Spanish women, no feathers or furs (sensible suits, ordinary coats), few disguises as a starting point--gauche steps, unsatisfactory dancing, girls constantly threatened by immobility, and above all by a 'technical' awkwardness (the resistance of briefs, dress or bra) which gives to the gestures of unveiling an unexpected importance, denying the woman the alibi of art and the refuge of being an object, imprisoning her in a condition of weakness and timorousness.

El estudio de Barthes sobre el acto de desnudarse sirvió de inspiración para el coreógrafo y bailarín americano Mark Morris para su espectáculo homónimo *Striptease*. La principal diferencia fue que en la pieza de Morris, con el fin de provocar un mayor impacto en el público, el cuerpo a desnudar era masculino. Sin embargo, como señala Joan Cass (2004) –y en la órbita de lo que decíamos, por boca de Steinberg (2004), sobre el agotamiento contemporáneo de la capacidad de shock– probablemente a Morris le salió el tiro por la culata, pues como dijo uno de sus críticos “tanto la danza como el teatro han estado desnudándose desde por lo menos antes de la primera guerra mundial (y probablemente 3000 años antes)” (Cass, 2004, p. 136)⁷.

Las tesis sobre el cuerpo de la mujer y el striptease de Barthes bien podrían cuestionarse desde una perspectiva feminista e incluso se le podría acusar de pretender normalizar un espectáculo propio de la burguesía, donde la inmensa mayoría del público son hombres, a través de cierto contenido intelectual y artístico. No es nuestro más inmediato menester entrar en este debate ahora pero sí que nos parece un caso ilustrativo como ejemplo de la fragilidad de los elementos tradicionales de la danza.

Antes indicábamos que la música, como un marco, eran elementos prescindibles pero podrían servir para embellecer la danza o la pintura y que incluso una danza sin

⁷ Traducción propia del inglés “both dance and theater have been stripping since at least before World War I (and probably 3000 years before that)” (Cass, 2004, p 136).

movimiento era posible manteniendo la simple presencia del cuerpo. Podríamos afirmar entonces que la presencia de un cuerpo parece el elemento más sólido e indispensable de la danza. Sin embargo, para Barthes, contrariamente, es a través de la música y el movimiento que cubriendo el cuerpo lo elevan a la categoría de objeto artístico y no a mero fenómeno erótico. De modo parecido, el aparato discursivo de la danza perfectamente podría ocupar también ese lugar respecto al cuerpo. De hecho, en todas estas formas de danza cierto discurso teórico parece guiar la experiencia estética de la danza y cubrir los espacios que las ausencias –ya sea la música, el movimiento, el cuerpo vestido o desnudo, etc.– parecen dejar. Por todo ello, otra interpretación radical y controvertida sería posible: un acto performativo como forma de arte podría ocurrir libremente sin discurso teórico, aunque este podría ayudar a embellecerlo o comprenderlo. Ciertamente, con esta afirmación entraríamos en terrenos pantanosos ya que la propia validez de la estética –dada su necesaria relación con la palabra y la semántica– entraría en crisis. Gravitaríamos, sin embargo, cerca del primer Wittgenstein, aquel más neopositivista, del *Tratado lógico-filosófico* que antes mencionábamos.

3. ¿QUÉ ELEMENTOS DEL DISCURSO TEÓRICO SON NECESARIOS?

Mucho se ha escrito sobre el arte en la historia de la filosofía. Dejando en suspensión algunos de los planteamientos más antiguos, intentaremos presentar algunas de las teorías modernas más relevantes al respecto. Evidentemente, limitaremos y moldearemos nuestro recorrido en base a aquellas que, según nuestro criterio, puedan demostrar y aclarar su relación con la danza. En primer lugar, nos parece ineludible el pensamiento de Kant por haber sentado los límites del conocimiento y, en particular, situar al espacio y el tiempo –condiciones fundamentales para el acontecer de danza– como características del mundo que experimentamos. Asimismo, es incuestionable su influencia en la estética gracias a su defensa de la autonomía del juicio estético y por

ende del artista. A continuación, trataremos el idealismo absoluto Hegeliano por su revelación del arte como momento privilegiado de lo absoluto en la historia. Proseguiremos este recorrido con Nietzsche, el primer filósofo en señalar la danza como una actitud filosófica vital. Posteriormente, a la luz de nuestras reflexiones sobre la radicalidad del cuerpo en la danza rescataremos la sustancial consideración del cuerpo en Merleau-Ponty. Tras este breve recorrido, nos gustaría finalmente centrarnos en quien quizá cuestionó de forma más vehemente el aparato discursivo de la estética. La sombra de Wittgenstein, como no podía ser de otro modo, volverá a aparecer.

3.1. Kant y la estética trascendental

La publicación de la *Crítica del Juicio* de Kant supuso un ambicioso proyecto de acotar –como también lo fueron su dos otras célebres *Críticas*– la posibilidad de una reflexión racional, esto en Kant es a priori en la facultad de juzgar el arte. Para ello deviene necesario la estética trascendental que se fundamenta en el carácter intuitivo del espacio y del tiempo y que además es independiente del entendimiento. Estas formas de la intuición no son realidades objetivas del mundo sino verdaderas condiciones a priori de la sensibilidad. Ciertamente, no podemos ni debemos detenernos excesivamente en la presentación del idealismo trascendental Kantiano, suficiente se ha escrito ya sobre ello y con toda seguridad de una forma más pormenorizada y rigurosa que la que este pequeño estudio pudiera nunca abarcar. No obstante, lo que aquí nos interesa respecto el discurso teórico de danza es el enfoque particular de Kant: la cuestión no es la existencia de un objeto estético sino más bien si es pertinente establecer un discurso estético. Para que este discurso pueda elevarse al grado de verdad debería contar con una serie de características como la objetividad, necesidad o la universalidad. Fuera de este ámbito estaríamos de nuevo en el oscuro reino de la especulación metafísica o religiosa en el sentido más débil de las mismas. El juicio estético en Kant aparece como subjetivamente necesario pero requiere un sentido común con lo que sensiblemente nos

parece agradable. Juzgar ciertamente es un acto privado pero en tanto que juicio debe hacerse conforme unas reglas universales. Un juicio de gusto, de aquello que nos place o nos displace, no implica un conocimiento de las cosas pero establece cierta relación inmediata entre el sentimiento del gusto y la facultad de conocer. Cuando vemos una danza y pensamos que es bella no estamos simplemente diciendo que nos place. Nos parece bella gracias a una finalidad que refiere a un fin o voluntad aunque paradójicamente su finalidad no refiere realmente a un fin o una voluntad, pues se trata más bien de una interacción entre la imaginación y el intelecto a través de la representación de un objeto dado. Recordemos que para Kant lo universal se encuentra en la finalidad de la naturaleza que debe suponerse como un principio trascendental. “La experiencia de la concordancia de la naturaleza con la exigencia de finalidad va unida según Kant a un sentimiento de agrado. Si esto se produce «sin intención», el resultado es un juicio estético: el objeto respectivo es bello” (Kuhlmann, 2005). Como señala Jordi Claramonte en su libro *La república de los fines* (2010, p. 53), el nexo entre la obra de arte como fruto de la libre voluntad, el sentido común y la validez común de los hombres con la universalidad de la naturaleza y su condición autónoma es el genio:

Genio es el talento (dote natural) que da la regla al arte [...] genio es la capacidad espiritual innata (*ingenium*) mediante la cual la naturaleza da la regla del arte [...]. Así pues el arte bello no puede inventarse a sí mismo la regla según la cual debe efectuar su producto. Pero como sin regla anterior no puede un producto nunca llamarse arte, debe la naturaleza dar la regla al arte en el sujeto (y mediante la disposición) de la facultad del mismo (Kant, *Crítica del Juicio*, p. 46, como cita Claramonte, 2005, p. 53)

Aquí la noción de genio no corresponde con la concepción habitual de un productor de objetos totalmente originales, sino alguien que como denomina Claramonte (2005, p. 53) es una especie de “médium” que traslada bajo una forma estética una regla que ya estaba en la naturaleza y de la cual él también forma parte. Sin embargo, las conocidas formulas de la autonomía bajo el imperativo Kantiano que tan buenos resultados daban

en la razón pura y práctica son menos evidentes en la estética. De lo contrario, “lo bello sería determinable según conceptos” (Claramonte, 2005, p. 53) y como hemos visto, esta cuestión no se resuelve tan fácilmente. La solución Kantiana a cómo una regla de la naturaleza puede ser trasladada por el verdadero genio en una forma estética pasa por la abstracción “del producto en el que otros pueden probar su propio talento, sirviéndose de él como modelo, no para copiarlo, sino para seguirlo” (Kant, Crítica del Juicio, p. 46, como cita Claramonte, 2005, pp. 53-54). La paradoja reside aquí en el hecho de que viniendo la regla directamente de la naturaleza el genio es incapaz de “indicar científicamente cómo realiza sus productos y es que esta productividad, esta deriva, de la regla que la naturaleza presenta, se da al arte y no a la ciencia” (Claramonte, 2005, p. 54). La propia validez de los genios se verá entonces condicionada por el “carácter práctico de sus operaciones y de la transmisibilidad y perfectibilidad de sus conocimientos” (Claramonte, 2005, p. 54). Esta infabilidad de su metodología por parte del genio no está tan alejada de la del místico que de algún modo aplica la revelación mística de Dios en su naturaleza por medio de la naturaleza misma. Y tanto la voluntad de acotamiento del juicio en Kant como el aparente desbordamiento del místico parecen encontrarse en algunas de las tesis de Wittgenstein. Como vemos, la huella del austriaco está muy presente en nuestra investigación. Recogeremos el testigo de todas estas cuestiones en el capítulo 3.5. dedicado exclusivamente a su pensamiento. Antes nos gustaría detenernos en otra forma de entender la estética totalmente opuesta pero cuya influencia se percibe enormemente en la disciplina.

3.2. Hegel y el arte como forma del espíritu absoluto

Si en la vasta mayoría de los pensadores predecesores la estética ha sido ignorada o tratada de una forma accesoria dando generalmente preferencia a la metafísica, es con Hegel que la estética adquiere un lugar indispensable para la comprensión de aquella. Por si fuera poco, las bellas artes en su forma objetificada y no

a modo de simple ejemplo para el discurso teórico, serán pieza clave para la gnoseología del absoluto. Así lo manifiesta Hegel en su introducción a las Lecciones de estética:

Dedicamos estas lecciones a la estética, cuyo objeto es el amplio reino de lo bello. Hablando con mayor precisión, su campo es el arte y, en un sentido más estricto, el arte bello (Hegel, 1989, p.5)

En la estética hegeliana, por lo tanto, el objeto del discurso del arte es el amplio reino de lo bello y especialmente la constatación de qué es lo bello en general y cómo eso se ha mostrado en lo dado por la historia a través del absoluto. Recordemos que el idealismo es llevado a sus máximas consecuencias en la figura de Hegel. Para el alemán, toda estructura del pensamiento y la conciencia es un reflejo del espíritu de la historia. Esta noción de proceso histórico, y por lo tanto dinámico, distingue el idealismo de Hegel de algunos de sus antecesores como Kant. Quien, frente a la dinámica dialéctica del espíritu Hegeliano que sugiere un constante cambio, veía en las estructuras del pensamiento – como por ejemplo las categorías– entidades estáticas, independientes y aisladas entre sí. El espíritu absoluto es por lo tanto el motor de la historia y a su vez la realidad misma, entendida sin embargo como un proceso histórico y no como un noúmeno invariable que se esconde detrás de un fenómeno. Dicho esto, para Hegel, como también en Kant, la intuición ocupa un lugar primordial en su sistema pues la intuición es la forma que tiene el arte de mostrar lo absoluto. Esto es debido a que en el sistema hegeliano el arte ocupa un lugar destacado como una de las tres formas del espíritu absoluto donde el espíritu es en y para sí, a diferencia del espíritu subjetivo que es en sí, o el espíritu objetivo que es para sí. Dentro del absoluto, las otras dos formas son la religión y la filosofía. No obstante, dentro de estas formas, la religión y la filosofía son consideradas por Hegel como formas más espirituales que el arte dado el innegable contenido sensible de este último. Pero precisamente por esta condición de sensible, la labor del arte será la de desplegar sensiblemente las verdades más amplias del espíritu. (cf. Shinner, 2004, p.267). De nuevo, el arte parece tener un estatus de

médium con el espíritu universal que posibilita la comprensión de la sabiduría y la religión:

La clave para la comprensión de la sabiduría y la religión es con frecuencia el arte bello, y en algunos pueblos solamente él. El arte comparte este rasgo con la religión y la filosofía, pero con la peculiaridad de que él representa lo supremo sensiblemente, y así lo acerca a la forma de aparición de la naturaleza, a los sentidos y a la sensación. El pensamiento penetra en la profundidad de un mundo suprasensible, y lo presenta primeramente como un más allá a la conciencia inmediata y a la sensación actual. Es la libertad del conocimiento pensante la que se sustrae al más aquí, que se llama realidad sensible y finitud. Pero el espíritu, que adelanta hacia esta ruptura, también sabe curarla. Él engendra por sí mismo las obras del arte bello como reconciliador miembro intermedio entre lo meramente exterior, sensible y caduco, por una parte, y el puro pensamiento, por otra, entre la naturaleza y la realidad finita, de un lado, y la libertad infinita del pensamiento conceptual, de otro (Hegel, 1989, p.10).

Tras haber mostrado muy brevemente los rasgos esenciales de la estética de Kant y Hegel estamos en condiciones de resaltar algunas de sus más destacadas diferencias. Como señala Lynch (1999), la principal diferencia entre la teoría kantiana de la belleza y la teoría estética hegeliana es su diferente relación con la naturaleza. Para el primero solo la naturaleza es capaz de proporcionarnos “la experiencia de una belleza libre y desinteresada” mientras que “para Hegel no tiene sentido hablar de belleza fuera del arte, es decir, fuera de un ámbito donde la intención de dar o de obtener un significado es lo fundamental” (Lynch, 1999, p. 47). Este mayor énfasis en una estética de contenidos frente al formalismo kantiano es también una pieza clave a la hora de entender porque la historia y la teoría del arte han tendido a buscar más inspiración en el primero que en el segundo.

En cuanto a los contenidos, ambos filósofos establecieron su particular

clasificación de las artes pero como veremos, en ellas la danza prácticamente brilla por su ausencia⁸. Por ejemplo, para Kant las artes pueden clasificarse en tres tipos: las de la palabra, las de la forma y el arte del juego de las sensaciones. En el primer grupo encontraríamos a la oratoria y la poesía; en el segundo, habría una subdivisión según el tipo de intuición sensible. Esto es, la verdad sensible (o plástica como la escultura y la arquitectura) o la apariencia sensible (pintura). Finalmente, en el último grupo encontraríamos aquellas que implican un juego de las sensaciones refiriendo “a la proporción de los diferentes grados de la disposición (tensión) del sentido a la que pertenece la sensación, es decir, al tono del mismo” (Kant, 1977, p. 231); y dependiendo de si estas sensaciones se relacionan con el sentido del oído o la vista, hablaríamos de la música o el arte de los colores. En su particular clasificación, Kant eleva a la poesía al primer puesto de su jerarquía por ser el arte que “extiende el espíritu poniendo la imaginación en libertad” (Kant, 1977, p. 233) y más adelante: “En la poesía todo ocurre honrada y sinceramente” (Kant, 1977, p. 235). Con todo, no queda claro el lugar de la danza; en su *Crítica del Juicio* solo se menciona una vez y situándola al lado de la mímica:

Toda forma de los objetos de los sentidos (los externos, como también mediatamente el interno) es, o *figura*, o *juego*; en el último caso, o juego de figuras (en el espacio, mímica y danza) o mero juego de sensaciones (en el tiempo) (Kant, 1977, p. 125).

Parece derivarse que Kant sí considera a la danza como un arte pero entendida como simple juego de figuras. Una definición así tiene el riesgo de dejar de lado a piezas modernas más experimentales, además de negar de algún modo la capacidad de una verdadera narrativa del movimiento más allá de las figuras. Por último, si la poética a

8 Los motivos de una constante marginación de la danza como objeto de estudio dentro de la filosofía son un hecho muy significativo que bien merecería un estudio aparte. En este sentido nos gustaría destacar el artículo *Por qué la filosofía ignora a la danza* (Sparshott, 2012) que, aunque introductorio, encontramos muy esclarecedor.

través de la palabra escrita o hablada tiene un estatus superior, sería interesante evaluar el lenguaje de signos que pese a ser definitivamente un lenguaje completo utiliza el gesto y movimiento, como la danza, para expresarse.

En cuanto a Hegel, siguiendo su concepción de la historia como progreso continuo en forma de dialéctica, se establece un orden progresivo temporal desde las artes más naturales –también llamadas simbólicas– como oposición a las clásicas. Originándose de ambas las más espirituales –románticas–. Dentro del primer grupo encontraríamos a la arquitectura, en el segundo a la escultura y en el último a la pintura, la música y la poesía. Así, dentro de su peculiar clasificación, Hegel parece otorgar a estas últimas un lugar privilegiado por tener, según él, una naturaleza más espiritual (*cf.*: Xirau, 2005, 348). Respecto al lugar específico de la danza, Hegel tampoco le otorga ningún papel destacado, es más, se intuye incluso cierto desprecio. Como indica Delfín Colomé (2007):

Para Hegel, ninguna era de la historia expresó en la danza una orientación característica propia, como sucedió con la arquitectura en Egipto o en la India, o con la escultura en la Grecia clásica. Ello le permite afirmar que la danza pertenecía a los salvajes, a los hombres primitivos cuya expresión era inarticulada (Colomé, 2007, p. 21).

Este texto de Colomé está parcialmente inspirado por el excelente artículo de Francis Sparshott (2012), anteriormente referenciado en la nota a pie de página número ocho. Precisamente en ese artículo Sparshott considera, contrariamente a Hegel, que la danza podría haber ocupado un espacio en al menos dos de las partes de su esquema. En primer lugar, la escultura está clasificada como arte clásico fundamentalmente por virtud de la vieja tesis de que entre toda las formas naturales solo el cuerpo humano, motivo principal de la escultura clásica, es capaz de dar expresión natural a la idea. Esto se debe a que el cuerpo humano es la forma propia del único animal capaz de producir ideas. “Uno hubiera esperado que la danza, que pone verdaderos cuerpos humanos en

movimiento grácil, se reuniera con la escultura al centro” afirma Sparshott (2012, p.2). Hegel, inconsciente o conscientemente, obvió esta posibilidad y aún una segunda: colocar a la danza “junto a la arquitectura como arte primitivo, en el que la materialidad misma del cuerpo está parcialmente infundida con propiedades formales significativas, al igual que un arquitecto da forma significativa a los materiales en toda su fuerza sólida” (Sparshott, 2012, p.2). Esta marginación no es en absoluto trivial, pues dado que la influencia de Hegel en la historia de la estética y la teoría de las artes es amplísima, no es de extrañar que esta negación de la danza como objeto de estudio filosófico se haya postergado en lo sucesivo hasta prácticamente el siglo XX. Sparshott (2012) da todavía otro ejemplo de esta índole bastante significativo. En 1751, otro ilustrado como Kant, hablamos de D'Alembert, publicó el *Discours Preliminnaire* de la *Encyclopedie*, considerado por muchos como el gran manifiesto de la ilustración. Este libro contenía una detallada división de las artes pero una vez más ni rastro de la danza.

3.3. Nietzsche o cómo danzar con las palabras

Nos arriesgaríamos a afirmar que el primer filósofo en tratar la danza de una forma explícita y digna fue Nietzsche. No en vano, el filósofo alemán llegó a definir su estilo como como una danza con palabras (De Santiago, 2004, p.1). En cualquier caso el uso que hace Nietzsche de la danza es más bien metafórico, subrayando el carácter lírico de lo orgánico y como ejemplo de una filosofía vitalista donde el bailarín encarna perfectamente su pensamiento. Más allá de esto, Nietzsche no pretende en ningún momento un análisis formal y sistemático de la danza como arte ni siquiera sentar las bases de una estética de la danza. Aun así, vista la coyuntura de su tiempo, es destacable el amor y admiración que Nietzsche profesó por el fenómeno de la danza honrándola hasta el punto de considerarla un modelo ético a seguir.

Sobre cuestiones de estética en relación con el pensamiento de Nietzsche es

especialmente interesante el libro *Arte y poder: Aproximación a la estética de Nietzsche* de Luis E. de Santiago Guervós (editorial Trotta, 2004). Más concretamente el capítulo 14.1 (*La danza: el arte de bailar sobre las cosas*) tal y como se recoge en nuestra bibliografía. En su estudio, Santiago Guervós (2004), distingue en Nietzsche tres niveles de articulación respecto a la danza. El primer nivel está fuertemente influenciado por su primer ensayo *El nacimiento de la tragedia* donde se enuncia la dicotomía entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Ambas fuerzas conviven armónicamente en la tragedia griega. La primera representa la medida y lo racional; la segunda, la embriaguez y el frenesí. Para Nietzsche, con la llegada de la filosofía racional personificada en Sócrates, este fino equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco se quiebra, decantándose por el primero y dando lugar a la decadencia en la tragedia, que es en realidad la de toda la cultura y civilización occidental. Dentro de este complejo conglomerado, la danza se situaría entre lo dionisiaco. La reivindicación positiva del espíritu dionisiaco frente lo apolíneo es una constante en Nietzsche. De otro modo, esta ubicación podría llegar a leerse como una crítica a la danza: considerándola indigna de una reflexión racional y como un simple divertimento. Este no es el caso, la danza junto a la música y la poesía forman la triada de expresión fundamental en la estética dionisiaca que reclama Nietzsche. Con la danza se reivindica el cuerpo y se le eleva a un lugar negado históricamente por la filosofía y la religión (*cf.* De Santiago, 2004, p.1). Un segundo nivel de lectura de la danza en Nietzsche tendría un contenido más lingüístico, haciendo uso de ella como metáfora y alegoría ideal para su pensamiento y tomándola como guía privilegiada para su desarrollo. Este, tal vez, sea el uso más habitual de la danza en la obra Nietzscheana, por ello, como indicábamos al principio, si bien el alemán le hace un favor a la danza al utilizarla constantemente como modelo en sus escritos, más dudosa sería su aportación en la elaboración de una estética o teoría de la danza autónoma e independiente de su ética o crítica a la metafísica. Con todo, como señala De Santiago (2004), aún cabría un posible tercer nivel de lectura resumido en la figura de Zaratustra. Como recordaremos, Zaratustra representa la culminación del pensamiento de Nietzsche y un vivo ejemplo

del *übermensch* o superhombre. Pues bien, su forma predilecta de expresión es el baile e incluso podríamos afirmar que Zaratustra es de algún modo un bailarín y coreógrafo a la vez. Sus coreografías son las palabras que son pronunciadas a través de su baile. La invitación a la danza de Zaratustra es claramente el sí a la vida de la filosofía de Nietzsche: “Y sí, es mi alfa y mi omega que todo lo que es pesado llegue a hacerse ligero, que todo cuerpo llegue a hacerse bailarín; todo espíritu, ave” (Nietzsche, 1982, p. 237). La danza para Nietzsche también tiene un componente iniciático y revelador de sentido pues a través de ella “el hombre es transportado a otro mundo, se transforma, trasciende por encima de sí mismo” (De Santiago, 2004, p.1). Aquí “otro mundo” no debe interpretarse como un mundo ideal al estilo platónico ni siquiera como una huida – algo que plantea Schopenhauer a través de la contemplación desinteresada del arte–, se trata más bien de lo contrario: unirse a la naturaleza, celebrar la vida en honor a Dioniso transformándose uno mismo en un dios. En este sentido, De Santiago (2004) ilustra magníficamente el espíritu dionisiaco del bailarín, que con su danza entra en un mundo donde las contradicciones de la existencia se resuelven, a través de su interpretación del famoso pasaje de *La visión y el enigma* de *Así hablo Zaratustra*:

El pastor mordió y escupió la cabeza de la serpiente que se había deslizado en su garganta, y pudo por fin “reír” y hablar; se puso de pie de un salto y “comenzó a danzar” como la máxima expresión de la afirmación de la vida (De Santiago, 2004, p. 1).

Algo parecido ocurre también en la archiconocida escena de Zorba bailando, interpretada magistralmente por Anthony Quinn en la película de Michael Cacoyannis (1965): *Zorba, the greek*⁹. Después de numerosas dificultades económicas y contratiempos técnicos, Zorba y su socio Basil finalizan un artefacto para transportar troncos por la ladera. El día de la inauguración el complejo sistema de poleas colapsa y

9 Cacoyannis, M. (Director). (1964). *Zorba, the greek*, [film] USA: Twentieth Century Fox Film Corporation (Productor).

arrastra consigo todos los esfuerzos y esperanzas depositados en él. Abandonados por todos y cabizbajos Zorba le pregunta a Basil cuándo tiene previsto irse y le recrimina su falta de locura. Entonces, Basil le pide a Zorba que le enseñe a bailar y –como el pastor de Nietzsche después de arrancarle la cabeza a la serpiente– ambos acaban riendo históricamente mientras siguen los alegres pasos de una danza tradicional griega, el *Sirtaki*. Más allá de cualquier dificultad y varapalo, tanto Zorba como el pastor aman a la vida y nos lo hacen saber a través del lenguaje de sus danzas. Sus movimientos son palabras de celebración y afirmación vital. Y es de esta actitud –y no de la debilidad, la lamentación o la compasión– de donde Nietzsche piensa que todo arte debería originarse:

Para Nietzsche todo arte debe nacer del amor a la vida, de la alegría, de la “sobreabundancia”, no debe nacer del “hambre”, ni del deseo de venganza. Todo lo que asciende hacia lo alto, como el bailarín, es para encontrar la alegría. Pero la alegría, fundamentalmente, es la alegría de vivir, y bailar es vivir su alegría (De Santiago, 2004, p.2).

En *La gaya ciencia*, en el aforismo 125, precisamente el del Loco –la misma locura que Zorba le reprocha a Basil de no tener– es efectivamente un loco quien proclama “¡Dios ha muerto! ¡Dios seguirá muerto! ¡Y nosotros le hemos matado! (Nietzsche, 2002, p. 210)”. Sin un Dios a quien entregarse, culpar o exculparse el hombre debe tomar las riendas de su vida. Un nuevo sentido para la vida se hace necesario y con ello reedificar nuestros valores así como buscar un nuevo lenguaje. Es entonces cuando el cuerpo a través de su danza entra en escena. La danza y el cuerpo, aquellos elementos que habían sido ignorados por filósofos y vistos como fuente de pecado en el cristianismo, con Nietzsche vuelven a ser la proa del hombre en el mar de nihilismo pasivo: “cuando lo trascendente desaparece, ponemos nuestro énfasis en la inmanencia; cuando ya no tiene sentido hablar del alma como lo era antes, hay que hablar del cuerpo” (Polo, 2005, p.28). La razón de los filósofos y el espíritu santo del cristianismo es ahora el cuerpo.

Recurriendo a la famosa cita de Mateo 12:30 “quien no está conmigo, está contra mí” podríamos decir que en Nietzsche “quien no está con el cuerpo, está contra la vida”. Y por lo tanto quien está despierto y consciente exclamará:

Todo yo soy cuerpo y ninguna otra cosa. El alma sólo es una palabra para una partícula del cuerpo. El cuerpo es un gran sistema de razón, una multiplicidad con una sola dirección, una guerra y una paz, un rebaño y un pastor (Nietzsche, 2005, pp 59-60).

Con Nietzsche la obra de arte vuelve a reconciliarse con la vida. Ya no es un simbolismo de la moralidad como parece extraerse de la *Crítica del Juicio* en Kant, tampoco un momento culminante del espíritu absoluto Hegeliano. Ahora es la propia naturaleza, la vida “encarnada” en el cuerpo que deviene una verdadera obra de arte. “Mediante la danza es la vida la que penetra en el cuerpo, provocando un estado de exaltación en el que el sujeto ya no es más artista, sino «una obra de arte»” (De Santiago, 2004, p.1). Resumidamente, la tradicional situación desfavorecida de la danza dentro de filosofía ahora se invierte: para Nietzsche ya no se trata tanto de hacer una filosofía de la danza sino hacer filosofía danzando.

De la razón ilustrada de Kant al frenesí de Nietzsche hay ciertamente dos concepciones de entender el arte y la vida que bien podrían interpretarse como una actitud apolínea y otra dionisiaca. Este cambio de paradigma es también susceptible de una lectura en la especificidad de la danza clásica o ballet y la danza moderna. Isadora Duncan, uno de los más claros ejemplos de esta transición, y considerada por muchos como la madre de la danza moderna, así lo reconocía en su biografía:

Mis danzas eran objeto de las polémicas, más violentas y encarnizadas. Continuamente aparecían en los periódicos columnas enteras en que se me proclamaba el genio de un arte recientemente descubierto, o se me acusaba de destruir la verdadera danza clásica, esto es, el ballet. Al volver de aquellas representaciones en que el público

deliraba de alegría, me sentaba con mi túnica blanca y, frente a un vaso de leche, me pasaba las noches leyendo la Crítica de la razón pura, de Kant, de la cual, Dios sabe cómo, creía yo que había extraído inspiración para aquellos movimientos de pura belleza, que eran todo mi afán. Entre los artistas y los escritores que frecuentaban nuestra casa, había un joven de frente grande y ojos penetrantes, con gafas el cual decidió que tenía por misión revelarme el genio de Nietzsche. “Únicamente por Nietzsche –me decía– llegará usted a la plena revelación de la expresión que usted busca en sus danza.” Venía todas las tardes y me leía Zaratustra, en alemán, explicándome todas las frases y palabras que yo no podía comprender. La filosofía de Nietzsche estremecía mi ser, y aquellas horas que Karl Federn me consagraba diariamente asumían una fascinación tan poderosa que accedí con enorme pena a los deseos de mi empresario y marché de mala gana a Hamburg, Hannover, Leipzig... Deseaba estudiar, continuar mis investigaciones crear una danza y unos movimientos que entonces no existían... (Duncan, *Mi vida*, como cita Rivero Weber, 2012, pp.92-93).

Ya hemos visto que con Nietzsche, el cuerpo, un elemento fundamental de la danza, recupera su centralidad en el arte y por lo tanto será una inspiración recurrente para muchos bailarines, coreógrafo y teóricos. La autobiografía de Isadora Duncan da buena fe de ello. Ahora bien, como enunciábamos al principio de nuestra aproximación a Nietzsche, el uso que hace el alemán del cuerpo tiene un alcance bastante limitado para el análisis del fenómeno de la danza y el establecimiento de una sólida teoría estética que la sustente y nos permita ejercer un discurso constructivo alrededor. Sin embargo, la recuperación del cuerpo como sujeto y objeto de estudio en la agenda filosófica es ya de por sí un avance importante para la danza. Este pequeño recorrido histórico por lugares donde la danza o sus elementos han estado presente no podría considerarse completo sin la aportación de uno de los filósofos modernos que mayor empeño puso en el papel gnoseológico del cuerpo. El cuerpo no será ya un simple sujeto de percepción ni un objeto entre otros susceptible a ser estudiado abstractamente, tampoco un procesador de la información que recibimos del mundo. Es con el francés

Maurice Merleau-Ponty que la conexión del cuerpo (vivido) y la conciencia se nos manifiesta como indisociable.

3.4. Merleau-Ponty y el cuerpo vivido

En la época de Merleau-Ponty las distintas teorías psicológicas estaban dominadas por la influencia del conductismo inglés o bien la fenomenología de Husserl. La primera ponía énfasis en los hechos del mundo mientras que la fenomenología hacía lo propio en la conciencia. La propuesta de Merleau-Ponty, sin embargo, se situaba en un espacio intermedio entre la conciencia y el mundo entendida como una fenomenología existencial. El error de Husserl, según el francés, era el hecho de que aquel hubiera ignorado el aspecto más importante de nuestra experiencia: no puede ser solo mental sino también corporal. El clásico conflicto del dualismo cartesiano se resuelve en Merleau-Ponty a través de la unidad del mundo y la conciencia debido a que la percepción y el pensamiento, en su cualidad de corpóreos, también son mundanos. Esto es así porque nuestra vida debe ser entendida como una constante interacción con el mundo, que por otro lado estará siempre presente antes de cualquier reflexión. Este proceso se ejecuta en la percepción que, a diferencia de otras tesis filosóficas, no puede ser vista como simple traductora –aislada– del mundo exterior a la conciencia interior. En la percepción, la vida del hombre y las cosas concretas forman un tandem indisoluble. Esta idea de la percepción como apertura del mundo, de clara resonancia Heideggeriana, es la que eleva el papel del cuerpo a un elemento fundamental para la filosofía de Merleau-Ponty y que nos gustaría resaltar aquí respecto a nuestro análisis teórico de la danza. La percepción no puede dissociarse del cuerpo y por lo tanto nuestra conciencia no es simplemente la receptora de los objetos de la percepción sino una verdadera conciencia encarnada: “yo no estoy delante de mi cuerpo, estoy en mi cuerpo, o mejor, yo soy mi cuerpo” (Merleau-Ponty, 1994, p. 167). En definitiva, habitamos en el mundo –nuevamente el eco de Heidegger– gracias a nuestro cuerpo. Aquí de lo que

verdaderamente nos habla Merleau-Ponty es de una especie de pre-sujeto cuya existencia esta vinculada al mundo mediante el cuerpo. Una disociación en este sentido no es posible y de serlo puede dar lugar a anomalías como la de los miembros fantasma. Con ello, nos referimos a la manifestación habitual de muchos amputados de seguir sintiendo aquella parte del cuerpo que les ha sido extirpada. Lo cual supone para Merleau-Ponty una clara prueba de que el cuerpo no puede ser considerado como una simple maquina al estilo cartesiano. En ese caso, el cuerpo no tendría porque seguir reconociendo al miembro extirpado y continuar estimulando la conciencia a través de su percepción. Este fenómeno se prolonga porque ese miembro, en tanto que cuerpo, antes de ser amputado ya suponía una pieza vital en la construcción del sujeto a través de su voluntad y con su amputación esa vinculación no se termina inmediatamente.

Lo que en nosotros rechaza la mutilación y la deficiencia es un Yo empeñado en cierto mundo físico e interhumano, un Yo que continúa tendiéndose hacia su mundo pese a deficiencias o amputaciones, y que, en esta misma medida, no las reconoce de iure. El rechazo de la deficiencia no es más que el reverso de nuestra inherencia a un mundo, la negación implícita de lo que se opone al movimiento natural que nos arroja a nuestras tareas, nuestras preocupaciones, nuestra situación, nuestros horizontes familiares. Poseer un brazo fantasma es permanecer abierto a todas las acciones de las que sólo el brazo es capaz, es guardar el campo práctico que uno poseía antes de la mutilación. El cuerpo es el vehículo del ser-del-mundo, y poseer un cuerpo es para un viviente conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos. [...] si es cierto que tengo conciencia de mi cuerpo a través del mundo, que éste es, en el centro del mundo, el término no advertido hacia el cual todos los objetos vuelven su rostro, es verdad por la misma razón que mi cuerpo es el quicio del mundo: sé que los objetos tienen varias caras porque podría repasarlas, podría darles la vuelta, y en este sentido tengo conciencia del mundo por medio de mi cuerpo (Merleau-Ponty, 1994, pp. 98-99).

Claramente, el cuerpo no puede ser solo carne –como sí lo es el miembro amputado que

yace en sala de operaciones–, su existencia dependerá del hecho de ser vivido por un sujeto. A la vez que se puede invertir este orden y afirmar que el sujeto es la carne del mundo. A través de esta relación, nos dice Merleau-Ponty, “se delimitan, en el conjunto de mi cuerpo, unas regiones de silencio” (Merleau-Ponty, 1994, p.101) cuya alcance puede entrecruzarse en el miembro fantasma¹⁰. La noción del silencio junto a las nociones de lo percibido y lo que no, serán elementos claves para las implicaciones estéticas que se desprenden de su pensamiento y que nos interesan particularmente. Recordemos que para Merleau-Ponty la conciencia se dirige al mundo a través de los sentidos y se fusiona con este para otorgarle un sentido y una forma. Del mismo modo, el mundo actúa sobre nosotros llamándonos la atención a través de los objetos. Pero como señala Chamberlain (2006) “todo aquello que nos llama la atención y en lo que nos centramos está delimitado o enmarcado por lo que no percibimos” y por lo tanto, la existencia debe ser entendida “en términos de lo visible y lo invisible y no en términos del ser y la nada” (p.236), como proponía Jean-Paul Sartre. Esta interacción entre cuerpo y mundo así como lo visible y lo invisible tiene consecuencias importantes para la estética pues el resultado de esta interacción es especialmente evidente en la obra de arte. Las artes visuales, como por ejemplo la pintura o la danza, dado que ponen en juego tanto el cuerpo como el acotamiento de lo invisible en la propia obra de arte tendrán un papel privilegiado en el pensamiento del francés. Esto se debe a que el artista no se limita a

10 A modo de ilustración, nos gustaría nombrar algunas compañías de danza como los ingleses DV8 o en nuestra geografía Alta Realitat de Jordi Cortes como ejemplos de coreografías donde aparecen bailarines con miembros amputados o ausentes. A veces se ha llamado este tipo de danza, danza integradora, y este término puede llegar a proceder si el propósito de la práctica de estas danzas es fundamentalmente dar visibilidad o integrar a un colectivo específico. Sin embargo, más allá de los posibles fines sociales, la contemplación de estas piezas permite un acceso a unos cuerpos que, aunque distintos a los habituales, son igualmente vehículos del ser-del-mundo, y por lo tanto, independientemente de su esquema corporal también para ellos “poseer un cuerpo es [como para todo viviente] conectar con un medio definido, confundirse con ciertos proyectos y comprometerse continuamente con ellos” (Merleau-Ponty, 1994, pp. 98-99). En este sentido, recomendamos especialmente la visualización de la siguiente película-danza:

Cost of living. Newson, L. (Director). (2005).[DVD] UK: DV8 Physical Theatre. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=0ZTMtWt50kk>

reproducir un objeto externo que es la naturaleza o el mundo. Lo que hace el artista, en realidad, es prestar su cuerpo al mundo a través de la obra de arte, y de este modo la naturaleza también está presente en su obra. Cuando contemplamos un cuadro, lo que estamos viendo ciertamente no es un instante del mundo sino todo el proceso que acompañó al pintor en su ejecución: en los múltiples trazos o colores están presentes los distintos momentos de esta fusión entre el mundo y su percepción a través del cuerpo. En ese sentido la pintura se alza sobre la fotografía pues como indica Charmberlain (2006) “la fotografía congela la imagen exactamente como esta era en un instante concreto, pero el cuadro se ejecuta a lo largo de un periodo de tiempo” (p. 238). Este hecho permite que la pintura se dote de vida gracias a la multitud de percepciones que de un mundo cambiante ha puesto en juego el pintor, un verdadero proceso vital en el tiempo de su ejecución del que carece la fotografía. Por otro lado, la calidad de su obra no estará sujeta a la pura mimesis del mundo, más bien, a la profundidad de su conciencia que es la que condicionará su capacidad de ya no imitar la naturaleza a través de su pintura sino ciertamente incorporarla en ella. Además, como señala Chamberlain (2006, p. 237), el artista estará en mejor disposición de ofrecernos un contacto directo con el mundo al no tener la obligación de valorar sus percepciones de este, como por ejemplo, no pueden evitar los escritores o los filósofos. Del mismo modo, el espectador, al contemplar la obra de arte, también participa de la incorporación que del mundo hace el artista en su obra de arte. Esta solapación se produce primero en el cuerpo del artista, en su proceso productivo, y luego, en el espectador, en su proceso contemplativo. Asimismo, la capacidad de emocionar o transmitir un significado de una obra de arte también está estrictamente vinculada a su capacidad de solapación: “una música o una pintura que a lo primero no se comprende acaba por crearse su público, si verdaderamente dice algo; es decir, por segregarse ella misma su significación” (Merleau-Ponty, 1994, p. 196). La historia del arte, consideraciones socioeconómicas aparte, esta llena de genios que no contaron con el favor del público en sus orígenes pero que con el tiempo, hicieron partícipes de su significado y encarnación particular

del mundo a un público más y más amplio.

Todo esto, nos proporciona un campo muy fértil para el desarrollo del discurso teórico de la danza. Por ejemplo, la motricidad, entendida como la capacidad de moverse o hacer que algo se mueva, es evidentemente un elemento fundamental del fenómeno de la danza. Pues bien, si para Husserl la intencionalidad era la propiedad principal de la conciencia o incluso su misma esencia, Merleau-Ponty da un paso más allá y señala a la motricidad como la intencionalidad elemental cuyo modo de operar también estará condicionado por lo visible y lo invisible :

Estas aclaraciones nos permiten comprender, finalmente, sin equívocos la motricidad como intencionalidad original. La conciencia es originariamente no un «yo pienso que», sino un «yo puedo». [...] El movimiento no es el pensamiento de un movimiento, y el espacio corpóreo no es un espacio pensado o representado. [...] En el gesto de la mano que se levanta hacia un objeto se encierra una referencia al objeto, no como objeto representado, sino como esta cosa muy determinada hacia la que nos proyectamos, cabe la que somos por anticipación, a la que nosotros acosamos (Merleau-Ponty 1994, p. 154).

En otras palabras, es gracias a la mediación de nuestro cuerpo, en su intencionalidad motriz originaria, que el-ser-de-la-cosa se nos presenta a la conciencia. Visto así, podríamos deducir que es el propio cuerpo a través del movimiento y más aún, de su momento previo, la intencionalidad motriz, que instituye el sentido. La existencia de esta intencionalidad se nos revela en el espacio entre el movimiento en tercera persona y la representación de ese movimiento en nuestro pensamiento que proyectan una potencialidad previa al acto en el cuerpo. De esta forma, podemos distinguir entre movimientos concretos y movimientos abstractos en función del fondo en que se sitúan. El fondo de los movimientos concretos viene determinado por lo dado en el mundo mientras que el fondo del movimiento abstracto está necesariamente construido. Así pues, es gracias al movimiento abstracto que el mundo se nos abre a la conciencia por

medio de la intencionalidad motriz del cuerpo. La noción de movimiento puede aquí parecerse confusa si la entendemos bajo los términos espacio-temporal clásicos, pero debemos recordar que la espacialidad del cuerpo en Merleau-Ponty no se entiende como una mera posición en unas coordenadas espaciales concretas sino como “una espacialidad de situación” (Merleau-Ponty, 1994, p.117). Por ejemplo, la postura que adopta mi cuerpo siempre estará enlazada con sus tareas actuales o potenciales y por lo tanto la situación en que se desarrolla determina antes su espacialidad que su posicionamiento. El propio autor nos da un ejemplo muy ilustrativo:

Si, estando de pie, tengo mi pipa en mi mano cerrada, la posición de mi mano no viene determinada discursivamente por el ángulo que esta forma con mi antebrazo, mi antebrazo con mi brazo, mi brazo con mi tronco, mi tronco con el suelo. Sé donde está mi pipa con un saber absoluto, y por ende sé dónde está mi mano y dónde mi cuerpo, como el primitivo en el desierto está, desde el principio, orientado a cada instante sin tener que recordar y adicionar las distancias recorridas y los ángulos de derive efectuados desde el principio (Merleau-Ponty, 1994, p.117).

Cuando digo aquí está mi cuerpo no lo estoy posicionando respecto a un espacio exterior que lo envuelve, realmente, estoy instalando las primeras coordenadas que revelan “el anclaje de un cuerpo activo en un objeto, la situación del cuerpo ante sus tareas” (Merleau-Ponty, 1994, p. 117). Si pueden haber figuras privilegiadas frente a él sobre fondos indiferentes es porque el cuerpo en sus tareas se ha orientado hacia ellas, se recoge en sí mismo para realizarlas. “Mi cuerpo-es-del-mundo” (p.118) nos dirá Merleau-Ponty. El espacio situacional del cuerpo envuelve las partes del espacio exterior en vez de “desplegarlas” porque este espacio es, respecto a nosotros, la condición de posibilidad de todo aquello que acontece. El francés compara este fenómeno con lo que ocurre en un teatro :

La oscuridad de la sala [es] necesaria para la claridad del espectáculo, el fondo de

somnolencia o la reserva de potencia vaga sobre los que se destacan el gesto y su objetivo, la zona de no-ser ante la cual pueden aparecer unos seres precisos, figuras y puntos (Merleau-Ponty, 1994, p. 117).

En el esquema de la espacialidad el propio cuerpo será pues el tercer término, siempre sobrentendido, de la estructura figura-fondo. En esta estructura cualquier figura deberá perfilarse sobre el doble horizonte del espacio exterior y del espacio corpóreo. Cualquier intento de definir la especialidad del cuerpo simplemente mediante figuras y puntos, nos dice Merleau-Ponty, debe ser rechazado pues estos “no pueden ni ser concebidos sin horizontes” (Merleau-Ponty, 1994, p. 118). Esta particular concepción del espacio corporal puede trasladarse al fenómeno concreto de la danza. Ya habíamos visto como la contemplación de un cuadro implicaba la visión de todo el proceso de ejecución del pintor y evidentemente su espacialidad no corresponde con la del espacio que habita como cosa física sino con el cuerpo del artista, que ha prestado su cuerpo al mundo para producirlo. De modo parecido, la espacialidad de la danza, nos dice Merleau-Ponty:

se desarrolla en un espacio sin objetivos y sin direcciones, que es una suspensión de nuestra historia, que el sujeto y su mundo en la danza no se oponen ya, no se separan ya, el uno del otro, que, en consecuencia, las partes del cuerpo no se acentúan ya como en la experiencia natural: el tronco no es ya el fondo del que se elevan los movimientos y en que se hunden una vez acabados; es él el que dirige la danza, y los movimientos de los miembros están a su servicio (Merleau-Ponty, 1994, p. 302).

La relación entre mis brazos y mi tronco no puede fundamentarse en una causalidad en el espacio sino en una relación entre los objetos que se articula en mi relación con las cosas por medio de mi cuerpo. Como espectador, mi contemplación de la elevación y hundimiento de los brazos en el tronco me permiten experimentar y revisar mi incorporación de la naturaleza en mi vida corpórea. Sabrina Castillo Gallusser, bailarina, coreógrafa y experta en la fenomenología existencial de Merleau-

Ponty describe magníficamente esta capacidad del espectáculo de danza que de algún modo nos recuerda a los claroscuros de las pinturas barrocas:

Cuando ingresamos a una sala de teatro y sin saber cómo llegamos a nuestra butaca y nos sentamos. En esos momentos cuando en "cuerpo habitual" leemos el programa y platicamos con alguien mientras empieza a abrirse el telón. Cuando la invisibilidad de nuestro cuerpo se enfrenta a una visibilidad total de los bailarines que nos otorgan movimiento, tenemos que estar agradecidos con la danza. Cuando el Cuerpo se vuelve invisible, la danza lo vuelve visible y nos lo muestra (Castillo Galluser, 2009, p. 54).

En pocas palabras, nuestro cuerpo es el espacio expresivo fundacional de todos los demás. El movimiento expresivo se sustenta en el cuerpo que proyecta cualquier significación en el espacio dándole existencia como cosas bajo nuestras manos y bajo nuestros ojos. Poseemos el mundo con nuestro cuerpo, ya sea con los gestos biológicos necesarios para el principio de conservación de la vida o pasándolos a su sentido figurado, y es a través del hábito que se establecen los distintos núcleos de significación. Por ejemplo, los hábitos motores son los que dotan de significado al baile y por lo tanto “adquirir el hábito de un baile, ¿no es hallar por análisis la fórmula del movimiento y recomponerlo, guiándose por este trazado ideal, con el auxilio de los movimientos ya adquiridos, los del andar y el correr?” (Merleau-Ponty, 1994, p. 160). Al adquirir una habilidad en realidad estamos captando una significación pero esta captación no deja de ser una captación motriz de un significado igualmente motriz. Merleau-Ponty (1994, p.160) nos pone como ejemplo a quien conduce un automóvil y sin conocer las distancias exactas entre las puertas y los muros sabe que puede atravesar un determinado túnel porque de algún modo el cuerpo de ese automóvil, por el hábito de conducirlo, ha pasado a ser una prolongación de nuestro propio cuerpo. Sin embargo, si comprase un automóvil más grande, necesitaría volver a cultivar el hábito para cruzar el mismo túnel con la misma confianza que tengo cuando, por ejemplo, al querer tocar mi oreja se que no voy a errar y tocar mi ojo.

El pensamiento de Merleau-Ponty es complejo y abarca gran multitud de temas. Hemos intentado resaltar aquellos que tuvieran algún tipo de vinculación con el arte, la danza o sus elementos clásicos como el cuerpo o el movimiento. Con todo, lo cierto es que la filosofía del arte de Merleau-Ponty no busca tanto investigar filosóficamente al objeto artístico sino más bien este se plantea como “una motivación esencial para el proyecto de volver a insertar la filosofía en el «tejido del significado primario» (L'oeil et l'esprit).” (Chamberlain, 2006, p. 239). En cualquier caso, la gran aportación de Merleau-Ponty respecto a la danza, tal vez sea, como señala Magda Polo Pujadas (2015, p. 16) en su excelente libro sobre *La filosofía de la danza*, haber abierto la grieta que ha posibilitado teorizar, desde el ámbito de la estética, sobre la danza contemporánea. La división platónica de cuerpo y alma junto a la tradición órfica que consideraba al cuerpo la cárcel del alma o incluso el pecado de la carne del cristianismo, no habían propiciado un clima fértil para investigaciones teóricas rigurosas en este campo. El mérito de Merleau-Ponty es, entonces, el de haber introducido de nuevo en la agenda filosófica “el cuerpo como fuente de percepción del mundo” (Polo, 2015, p.16) y eso parece otorgar tanto al coreógrafo como al bailarín e incluso al espectador, una posición epistemológica y reveladora de sentido privilegiada.

3.5. Wittgenstein o cómo en el arte es difícil decir algo mejor que no decir nada

La estética se ha entendido tradicionalmente como un discurso sobre el arte y hasta ahora hemos visto algunos ejemplos significativos de aportaciones de este tipo en la historia de la filosofía. Por ejemplo, con Hegel veíamos como el objeto de la estética era fundamentalmente “el amplio reino de lo bello” (Hegel, 1989, p.5) y como este se ha mostrado en lo dado por la historia a través del absoluto. En Nietzsche, el arte se consideraba una estimulación e intensificación de la vida amén de un vehículo instaurador de sus valores vitalistas. Por el contrario, el austriaco Ludwig Wittgenstein

irá más allá para elaborar una especie de meta-estética que igualmente se derivará y aplicará a la filosofía. En el *Tractatus* se afirma que la filosofía, a diferencia de sus pretensiones históricas, no debe aspirar a descubrir verdades particulares de la vida o el mundo. Su papel es más bien el de aclarar los límites del intelecto y huir de aquello que no puede decirse pues carece de sentido. La voluntad de Wittgenstein es la de evaluar los usos legítimos e ilegítimos de la lógica del lenguaje en relación a los hechos del mundo para acotar aquello de lo que sí se puede hablar con sentido. Como señala Lewis (2006, p.292), sus conclusiones dejan a la ética, la estética o incluso la mística en un lugar particular: se pueden mostrar pero no decir porque realmente no presentan hechos sino más bien nos hablan de la relación o la actitud de las personas con los hechos del mundo. Paradójicamente las tesis de Wittgenstein han dado lugar a interpretaciones dispares, ya sea en clave positivista científica, mística o incluso como fundamento de la filosofía de lenguaje si el énfasis se pone en el llamado segundo Wittgenstein o de las *Investigaciones filosóficas*. De cualquier modo y ateniéndonos estrictamente al pensamiento del vienés, seguir hablando sobre arte –y por lo tanto también de danza–, no tendría ningún sentido: nos aconsejaría guardar silencio. En realidad, Wittgenstein no tiene ningún problema con el arte –de hecho poca gente puede presumir de haber crecido en un ambiente tan estimulante artísticamente como lo hizo él– su crítica, sin embargo, va dirigida al lenguaje sobre el arte. No le interesan las palabras como bello o feo sino las situaciones en que se utilizan. Aquello que se hace o se dice bello o artísticamente significativo no es más que una determinada interpretación de unas prácticas, unas convenciones y unas tradiciones históricas pero nunca una verdad o un valor absoluto. La afiliación a estas categorías también determinará la inteligibilidad del artista y el espectador pues ambos deberán dominar un vocabulario cultural determinado. Las reacciones estéticas como el gusto, la incomodidad, etc., igualmente requerirán leerse desde esta óptica de afinidad a una cultura compartida. Por consiguiente, como nos dice Lewis (2006), está equivocado aquel que:

piense que la estética es una rama de la psicología con leyes causales que se pueden establecer mediante experimentación. Porque ello supondría ignorar el carácter intencional de dichas reacciones que van dirigidas a aspectos de obras de arte concretas y que se pueden identificar sólo en términos de los gestos y las observaciones, situados contextualmente del observador (p.294).

Criticar una pieza de danza es antes que nada ofrecer razones al otro para que vea lo que uno mismo ve. Si yo considero que los movimientos vagos y pesados de un bailarín están representando al agotamiento de las ideas lineales de la modernidad, debo justificar ante mi lector el porqué de mis planteamientos con un vocabulario consecuente, por ejemplo, posmoderno, que a la vez sea familiar al lector. En sus *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa* (1992, p.102), Wittgenstein da como ejemplo un garabato cualquiera. Nos dice que podría dibujar una curva sin significado –como lo es efectivamente un garabato– y otra, distinta al lado, y no notaríamos ninguna diferencia particular. No obstante, si dibujo un rostro humano y luego otro, algo distinto, con toda seguridad nos percataremos del cambio. Esas líneas y puntos que representan los ojos o la boca en realidad no tienen nada que ver con unos ojos o una boca, y bien podrían estar presentes también en los garabatos, pero sin embargo, en ellos no reconozco un significado de una determinada expresión familiar. En el apartado dedicado a Nietzsche vimos como la bailarina Isadora Duncan señalaba la *Crítica de la razón pura* de Kant y posteriormente el pensamiento de Nietzsche como fuentes de inspiración para sus coreografías. Es probable que si antes de leer la confesión de Duncan hubiéramos visto uno de sus espectáculos quizá hubiéramos pensado en el versátil Nietzsche, pero raramente reconoceríamos en sus movimientos al genio de Königsberg. Ahora bien, una vez leída su confesión, tal vez empezemos a vislumbrar algún paralelismo. A propósito, si Duncan nos hubiera dicho que su influencia, por ejemplo, era el espíritu absoluto de Hegel, probablemente también hubiéramos interpretados su movimientos en clave Hegeliana pues la danza, en general, y más aún la moderna, es esencialmente abstracta y una misma pieza puede subscribirse

a diversas lecturas en función del propósito del artista, la crítica y la cultura de su tiempo. Para Wittgenstein, esta relación se condensaría en los múltiples juegos de lenguaje en que el ser humano está inmerso y condicionan la relación entre el nombre y lo nombrado que no deja de ser un proceso oculto:

La concepción del nombrar [...] [es] un proceso oculto, por así decirlo. Nombrar aparece como una extraña conexión de una palabra con un objeto.— Y una tal extraña conexión tiene realmente lugar cuando el filósofo, para poner de manifiesto cuál es la relación entre el nombre y lo nombrado, mira fijamente a un objeto ante sí y a la vez repite innumerables veces un nombre o también la palabra «esto». Pues los problemas filosóficos surgen cuando el lenguaje hace fiesta. Y ahí podemos figurarnos ciertamente que nombrar es algún acto mental notable, casi un bautismo de un objeto. Y podemos también decirle la palabra «esto» al objeto, dirigirle la palabra — un extraño uso de esta palabra que probablemente ocurra sólo al filosofar (Wittgenstein, 1999 , p. 22).

Así pues, cuando utilizamos palabras como bello, objeto o Yo, debemos olvidar la pretensión de captar su supuesta esencia y limitarnos a evaluar si “se usa efectivamente esta palabra de este modo en el lenguaje que tiene su tierra natal” (Wittgenstein, 1999, p.46), o como nos dirá a continuación: se trata de “reconducir las palabras de su empleo metafísico a su empleo cotidiano” (p.46). Tanto en el *Tractatus* como en *Las investigaciones filosóficas*, el objetivo de Wittgenstein es sobre todo terapéutico. El fin de la filosofía y también de la estética es básicamente el de disolver antes que resolver los problemas filosóficos tradicionales. Estos problemas se deben esencialmente a la confusión de los usos lingüísticos. Por ejemplo, el lenguaje de la estética no puede ser el mismo que el de la ciencia. Decir “Las pinturas de Turner son sublimes” no equivale a “La velocidad de la luz en el vacío es una constante universal de valor 299.792.458 m/s”. Tampoco se debe considerar un juego lingüístico concreto como el único válido, como afirmaba el primer Wittgenstein dando preferencia al lenguaje artificial de la lógica, pues como corregirá en *Las investigaciones filosóficas* los lenguajes naturales

están en regla como están:

Por un lado es claro que toda oración de nuestro lenguaje 'está en orden tal como está'. Es decir, que no aspiramos a un ideal: Como si nuestras oraciones ordinarias, vagas, aún no tuviesen un sentido totalmente irreprochable y hubiera primero que construir un lenguaje perfecto—. Por otro lado parece claro: donde hay sentido tiene que haber orden perfecto. — Así es que tiene que hallarse el orden perfecto incluso en la oración más vaga (Wittgenstein, 1999, p. 43).

De este modo, el filósofo debe alejarse del dogmatismo que siempre ha pretendido evitar pero que inconscientemente arrastra consigo al confundir los distintos juegos lingüísticos. Si su objetivo es verdaderamente el de clarificar la realidad, su mayor contribución no puede ser otra que la de comparar unas expresiones o juegos con otras para así sacar a la luz sus semejanzas y desemejanzas:

Sólo podemos, pues, salir al paso de la injusticia o vaciedad de nuestras aserciones exponiendo el modelo como lo que es, como objeto de comparación —como, por así decirlo, una regla de medir; y no como prejuicio al que la realidad tiene que corresponder. (El dogmatismo en el que tan fácilmente caemos al filosofar) (Wittgenstein, 1999, p.48).

Haciendo gala de su intención de dotar la filosofía de transparencia y limpiarla de las telarañas metafísicas, en el *Tractatus* de Wittgenstein, podemos ver algunos ejemplos de proposiciones y aforismos que, con muy poca literatura innecesaria, nos dejan pocas esperanzas para cualquier teorización universal y permanentemente válida en la estética. En el aforismo número cuatro el austriaco afirma: “El pensamiento es la proposición con significado“ (Wittgenstein, 1921, p,44) y luego, como es habitual en este libro, lo complementa con una serie de observaciones: “4.12: La proposición puede representar toda la realidad, pero no puede representar lo que debe tener de común con la realidad para poder representar –la forma lógica” (p,58) y seguidamente “4.121: La proposición

no puede representar la forma lógica, se refleja en ella. Lo que en el lenguaje se refleja, nosotros no podemos expresarlo por el lenguaje. La proposición muestra la forma lógica de la realidad. La exhibe” (p.60). Así pues, la tarea de la filosofía y por lo tanto de la estética no puede ser el hablar sobre el lenguaje, sino esclarecerlo. Como concluye en la sección 6, el lenguaje describe hechos pero no determina sentidos:

6.41: El sentido del mundo debe quedar fuera del mundo. En el mundo todo es como es y sucede como sucede: en él no hay ningún valor, y aunque lo hubiese no tendría ningún valor. Si hay un valor que tenga valor, debe quedar fuera de todo lo que ocurre y de todo ser-así. Pues todo lo que ocurre y todo ser-así son casuales. Lo que lo hace no casual no puede quedar en el mundo, pues de otro modo sería a su vez casual. Debe quedar fuera del mundo (p.143).

Esta tesis pone seriamente en duda las posibilidades de establecer afirmaciones a través del lenguaje en la ética y la estética: “6.42: Por lo tanto, puede haber proposiciones de ética. Las proposiciones no pueden expresar nada más alto. 6.421: Es claro que la ética no se puede expresar. La ética es trascendental. (Ética y estética son lo mismo.)” (p. 143). De modo que las proposiciones de la ética o la estética son inexpresables pero por otro lado se muestran, ¿esto implica que no existen? La salida de Wittgenstein sería aquí la mística: “6.522: Hay, ciertamente, lo inexpresable, lo que se muestra a sí mismo; esto es lo místico” (p.147). Y desde luego la historia del arte, desde San Juan de la Cruz hasta Mark Rothko, está llena de ejemplos que pretenden *mostrarse* místicamente. Otra cosa sería que estas *muestras* místicas tuvieran lugar dentro del lenguaje de la estética. El propio Wittgenstein asegura categóricamente que en el arte es difícil decir algo que sea tan bueno como no decir nada (*cf.* Wittgenstein, 1995, p. 63).

Una posible lectura del *Tractatus* de Wittgenstein es que la única manera de expresar el sentido del mundo es situándonos fuera de él, fuera de los límites del lenguaje, allá donde habita lo trascendente: el reino de la religión, la ética y el arte. Por

consiguiente, la danza y el arte en general pueden llegar a mostrarse místicamente aunque serían inefables, y el discurso teórico sería prescindible. Por otro lado, el lenguaje de la danza –como por ejemplo, el gesto– también podría llegar a considerarse un lenguaje autónomo, un lenguaje viviente capaz de hablar mediante imágenes corporales. Los bailarines serían entonces como símbolos que se agruparían y desplazarían en el escenario para producir significados. Aquello que Baudelaire llamaba la danza *insaisissable*: “inabarcable e imperceptible, capaz de revelarnos todo lo que las palabras no sabrían como decir. Un lenguaje mudo que narra la historia social del mundo, de la cual la historia de la danza sería un capítulo relevante” (cf. Gennari, 1997, p. 290).

3.6. Teoría de la danza como sociología

No en vano, el historiador del arte y antropólogo urbano Manuel Delgado ha dedicado una buena parte de sus investigaciones al fenómeno social del cuerpo y el baile. El protagonismo del cuerpo en la actividad que los seres humanos desarrollan en los espacios públicos, bien merecería una disciplina de estudio independiente, algo que Delgado (2003) llama una coreología o incluso sociocoreología. A propósito, en su artículo *La calle y el cuerpo*, constata como los individuos, parejas u otras multitudes presentes en las superficies urbanas “no son sino figuras de danzantes que se interrelacionan básicamente a través de su presencia física inmediata” (Delgado, 2003). Reapropiándose de la sentencia de otro antropólogo (E.T Hall), llega incluso a afirmar que “lo que llamamos baile es, en realidad, una versión lentificada de lo que los seres humanos hacen cuando se interrelacionan”. En este sentido, Delgado también comparte la tesis de que el cuerpo no solo sirve para comunicar en los vacíos que deja el lenguaje sino que toda comunicación, incluyendo la verbal, es de naturaleza corporal. Visto así, la danza tendría un acceso privilegiado al acto efectivo de comunicación. Por otro lado, y en consonancia con las tesis de *El giro semiótico* de Paolo Fabri, se nos revela como el

cuerpo, a través de sus figuras –o metáforas corporales– es capaz de expresar cualquier estado de ánimo o sensación por muy abstractos que estos sean. Todo ello, nos lleva a considerar la danza no solo como una forma de expresión de un “supuesto interior inmanente” sino como una verdadera “modalidad expeditiva de sociabilidad”. En resumidas cuentas, si aceptamos la naturaleza socialmente construida del cuerpo deberíamos también aceptar la “condición corporalmente organizada de la sociedad” (Delgado, 2003). En tal caso, puede que la teoría de la danza, como afirmaba Wittgenstein, deba limitarse al hecho de facilitar al otro la familiarización común con un objeto, ese ver lo que uno ve y en definitiva, la co-participación de una cultura a través de descripciones de obras, comparaciones o análisis lingüísticos oportunos. Sin embargo, será paradójicamente a través de una danza como de algún modo, también se irá construyendo el contexto social de naturaleza “coreológica” que subyacerá a cualquier ámbito cultural. Efectivamente, aquel mismo con el que la teoría de la danza pretendía invitar al lector o espectador a co-participar.

Además de las implicaciones sociales que la danza como arte o teoría puedan tener, deberíamos también considerar qué ocurre cuando una expresión o un discurso teórico constituye una verdadera acción y tiene capacidad efectiva de transformar la realidad.

3.7. El discurso como acción

En 1955 el filósofo americano John L. Austin planteó esta idea bajo el concepto de la performatividad. En la conferencia *¿Cómo hacer cosas con las palabras?* demuestra que algunas expresiones son susceptibles de convertirse en acciones. Este es el caso, por ejemplo, de verbos como jurar, declarar o bautizar. Cuando el párroco testimonia “yo os declaro marido o mujer”, hay un cambio de estatus efectivo en la relación de esas personas, además de unas consecuencias legales, morales, etc.

Indudablemente, hay un cambio de realidad en la historicidad de esas personas. De forma análoga, al establecer un discurso sobre un objeto del arte, puede que no estemos simplemente *expresándonos* sobre ese objeto artístico sino que incluso podemos estar *haciéndolo* al cambiar también el estatus efectivo de relación de esa obra.

Posteriormente, el filósofo francés Roland Barthes recogió el testigo de J.L. Austin respecto a la performatividad para aplicarlo a su teoría de la literatura. Como indica el experto en teoría de la danza Jaime Conde-Salazar (2012), Barthes, en su célebre artículo *La muerte del autor*, subraya como el acto de escribir no puede ser entendido como un “mero registro o constatación”, sino más bien una “enunciación que no tiene más contenido (más enunciado) que el acto por el cual ella misma se profiere” (Barthes, 1944, pp. 68-9, como cita Conde-Salazar, 2012). En otras palabras, el escritor, con el acto de escribir, también “hace” y “produce distintas realidades” pero paradójicamente no es él sino el lector, o en el caso de la danza el espectador, que a través de la lectura o contemplación del texto o performance produce en su persona un sentido y una realidad tanto al texto como a la performance: muere el autor pero nace el lector. “Barthes revela una característica más de lo performativo: lo que las palabras hacen es producir una subjetividad, es decir, una forma concreta de ser consciente y de entender el mundo” (Conde-Salazar, 2012).

Hay por lo tanto una comunicación entre la obra de arte y el espectador que condiciona su subjetividad. Esta comunicación condicionante está presente en cualquier intención artística pero en la danza se ha producido específicamente a través del cuerpo y el movimiento en el espacio y el tiempo. Compartiría con otras artes como la música o el cine (cuya capacidad de representación del movimiento y reproductibilidad técnica, analizaremos posteriormente) su temporalidad pero no su espacialidad. No nos debe extrañar la histórica estrecha vinculación que música y danza han mantenido. De hecho, como veíamos en el capítulo 3.1., la danza se encontraba en una situación ciertamente

dependiente de las estructuras rítmicas impuestas por la música hasta relativamente pocos decenios atrás. En cualquier caso, el lenguaje de la danza continua pareciendo más inmediato y espontáneo que el de cualquier otra arte. De ahí que llame tanto la atención el peso que el discurso teórico tiene en la danza contemporánea. Sin embargo, esta inmediatez también sugiere una comunicación mucho más directa y abstracta pero a la vez, menos codificada por los filtros de la percepción y el intelecto humano, hecho que podría haber estimulado un abrumador discurso teórico como algo accesorio. Por otro lado, esta tendencia no es exclusiva en absoluto pues la mayor parte del arte contemporáneo, especialmente el conceptual, esta fuertemente sujeto a un discurso generado o bien por el artista y el espectador, o bien por la crítica, las instituciones o el mercado. Aún así, en la danza, dadas las características previamente enunciadas, esta gravedad del discurso es más acusada pues los referentes son puramente corporales y dinámicos. Otra característica importante de la danza es que el creador o coreógrafo no siempre coinciden con el intérprete de la obra, promoviendo categorizaciones, jerarquías y simbiosis frecuentemente asimétricas que aun dificultan más el papel del discurso. Evidentemente esta diferenciación entre autor e intérprete también se produce en otras disciplinas como la música o el teatro, pero nos gustaría centrarnos aquí en las especificidades propias de la danza y sobre todo en la supuesta centralidad de sus elementos tradicionales que venimos cuestionando. Para engendrar un discurso que contemple estos elementos es necesario traducir aquellos que no están claramente codificados en un lenguaje natural y así referirse a ellos más fácilmente. Pero en el caso concreto del cuerpo y el movimiento no es para nada una tarea fácil.

4. UNA NOTACIÓN PARA EL CUERPO Y EL MOVIMIENTO.

Una de las principales dificultades que ha tenido que afrontar la danza desde sus inicios es la de cómo crear una notación lo suficiente flexible pero precisa del cuerpo y el movimiento. Todas las artes incluyen un sistema de notaciones y especificaciones

formales que facilitan la producción, reproducción o análisis, pero cuanto más abstracta es la disciplina, mayor es también la dificultad de establecer un lenguaje formal ajustado y comprensible.

4.1. El ejemplo de la notación musical

El caso de la música es paradigmático: una notación musical precisa debe recoger muchos parámetros como la altura de los sonidos, la duración, el tempo, la intensidad, etc. Esto supone un volumen de información importante que, por otra parte, debe estar condensado y escrito de modo intuitivo en una partitura. Así, en caso de necesitarlo, el músico podría interpretarla a tiempo real guiándose a través de ella. Podemos encontrar los primeros intentos de sistematización y transcripción de la complejidad del lenguaje musical en la antigua Grecia donde Pitágoras describía el sonido respecto a valores matemáticos; pero es especialmente en la Edad Media, principalmente gracias al impulso del canto gregoriano en el seno de la iglesia¹¹, donde surge la primera versión de una notación musical que ha ido evolucionado hasta las formas contemporáneas.

En la danza, los intentos de notación han sido mucho más problemáticos: como en la música, existen un gran número de parámetros a tener en cuenta además de las variaciones milimétricas que admite el movimiento. Por si fuera poco, el posicionamiento histórico de algunas instituciones, como la iglesia, ha entorpecido enormemente la posibilidad de una notación formal de la danza al haber sido considerada como algo vulgar y profano. Las consecuencias de esta ausencia son numerosas pero igualmente presentes en otras disciplinas donde las producciones

¹¹ Así como en occidente la huella de la Iglesia está muy presente en la historia de la música, la pintura, la escultura e incluso en el teatro, su influencia en la danza es prácticamente inexistente. Si ejerció alguna influencia, esta fue más bien de negación, condenándola y marginándola. Por lo general la danza estaba relegada a los bailes cortesanos y al folclore del pueblo.

artísticas se han transmitido oral o visualmente en una performatividad temporal. Por poner un ejemplo, si contemplamos la escena de la danza en las pinturas rupestres de Cogul (Lleida), podemos hacernos una idea de cuáles eran sus recursos formales a nivel pictórico pero difícilmente sabremos cómo era realmente esa danza. Por otro lado, la ausencia de un marco formal sólido en el cual apoyar el discurso tanto productivo como crítico, ha facilitado la especulación y constantes referencias a los lenguajes y literaturas de otros géneros. Este hecho probablemente ha enriquecido al fenómeno cultural de la danza pero quizá también ha ahogado discursivamente lo que aparentemente parece esencial, que es el movimiento y el cuerpo y, como veremos más adelante, también al intérprete. Sin ánimo de elaborar aquí una historiografía completa de la notación moderna de la danza, sí que nos gustaría señalar brevemente algunos de los modelos con más vigencia.

4.2. La notación de Benesh

Quizá la propuesta que ha tenido mayor implementación es la formulada por el matemático Rudolf Benesh y su esposa Joan Benesh, bailarina en el famoso Sadler's Wells Theatre Londinense. Las conclusiones de este método fueron publicadas en 1956 en su libro *An introduction to Benesh Dance Notation*. Un año más tarde Joan Banesh tradujo con gran precisión la compleja danza de *Petruska* del compositor ruso Igor Stravinsky a este sistema notacional y, el año siguiente, el método fue presentado internacionalmente en la Exposición Universal de Bruselas como ejemplo de los avances técnicos de Inglaterra (Snodgrass, 2015, p.48). Posteriormente, la influyente Royal Academy of Dance inglesa institucionalizó el uso de esta notación haciéndola oficial en su docencia así como en las transcripciones de su repertorio. La notación de Benesh es parecida a un pentagrama musical: se lee de izquierda a derecha y tiene cinco barras horizontales que representan el suelo, las rodillas, la cintura, los hombros y la cabeza (Royal academy of dance, s.f.). Esta disposición facilita su lectura o

interpretación junto a una partitura, pero a la vez su similitud formal es ya de por sí una sólida prueba de la estrecha vinculación, o si se prefiere, dependencia, de la danza a la música. En cualquier caso, la notación de Benesh representa fundamentalmente el aparato anatómico del bailarín pero también la de cualquier otro sujeto de movimiento pues también se ha aplicado en estudios ergonómicos o zoológicos. Su objetivo principal es describir la dinámica de un cuerpo, a diferencia de otras notaciones como por ejemplo la *Labanotation*, que reproducen primordialmente configuraciones espaciales. Esta última notación conocida también como *Kinetography Laban* fue formulada anteriormente por el artista y teórico de la danza húngaro Rudolf Laban (1879-1958) y su alcance va mucho más allá de la pura representación del cuerpo en el espacio y el tiempo.

4.3. El sistema de Laban

Laban es considerado uno de los pioneros teóricos de danza moderna. Su concepción del movimiento está desarrollada como oposición a la noción tradicional de que aquello que se mueve lo hace en un espacio vacío que posibilita el movimiento. Para Laban (y la mayoría de físicos modernos) esta concepción es errónea y por lo tanto es necesario reinterpretar la relación entre el espacio y el movimiento. En primer lugar, la posibilidad del reposo absoluto es una falacia: detrás de cualquier estructura por estática que parezca hay moléculas en movimiento. Como afirma Markessinis “el equilibrio no es un estado de inmovilidad perfecta, sino un juego de fuerzas opuestas que se contrarrestan continuamente” (Markessinis, 1995, p. 150). Este concepto de movimiento y equilibrio es para Laban extensible más allá de la danza. Profundamente influido por la idea de que la naturaleza se rige por leyes naturales armónicas que también afectan al hombre, Laban creía que el equilibrio de aquellas contribuiría decisivamente en su bienestar. Por este motivo, el húngaro vio en la danza y el movimiento aplicaciones terapéuticas que posteriormente otros discípulos desarrollarían

con mayor o menor éxito. En cualquier caso, para Laban, la importancia del movimiento se traduce en que este, en cuanto a “gesto indispensable a la actividad humana”, independientemente de si esta inmerso en el contexto de la danza o es un simple gesto cotidiano, es relevante y portador de sentido y más que cualquier otro modo de expresión, lleva al ser humano a la vía del arte (Baril, 1978, p.392). De este análisis general del movimiento, Laban extraerá tres factores esenciales que, como condicionantes del movimiento, sustentarán toda la capacidad de expresión artística de la danza; a saber: el espacio, la duración y la energía. A raíz de sus ideas sobre el movimiento, Laban desarrolla una notación extremadamente lógica e ilustrativa basada en símbolos geométricos que, a diferencia del matrimonio Benesh, representan determinaciones espaciales antes que anatómicas, en total consonancia con su noción absoluta y primordial del movimiento.

Una de las particularidades de la teoría Labaniana respecto al discurso teórico en la danza que nos interesa resaltar aquí es que para Laban, cuanto más sofisticada es la mente de una persona, mayor es su rechazo al movimiento. En este sentido, según Laban, los niños y los pueblos primitivos, libres aún de las cadenas que impone el intelecto y la moral, tienen un acceso más inmediato –esto es sin previa racionalización– al movimiento intrínseco del espacio; o dicho de otro modo, “el flujo perenne del universo” (Markenesis, 1995, p, 150).

Que las primeras fases del niño estén regidas por una especie de intuición prelógica es algo que el psicólogo francés Jean Piaget ya había estudiado en su libro *Seis estudios de psicología* (1991):

El análisis de un gran número de hechos ha demostrado ser decisivo: hasta los siete años el niño sigue siendo prelógico, y suple la lógica por el mecanismo de la intuición, simple interiorización de las percepciones y los movimientos bajo la forma de imágenes representativas y de «experiencias mentales» que prolongan de este modo los esquemas

sensorio-motrices sin coordinación propiamente racional (p. 44).

En su libro, el francés enumera las características de cada una de las fases de crecimiento del niño: de los dos a los siete años, surge el pensamiento preoperatorio y el niño es capaz de representar movimientos sin ejecutarlos. Es a través del juego simbólico que se desarrolla el pensamiento intuitivo, más o menos a partir de los 4 años. Posteriormente, alrededor de los 12 años, se ejecutan las primeras operaciones intelectuales concretas así como las nociones de agrupación, cooperación y una primera base lógica. Finalmente, en la adolescencia, aparecen las operaciones intelectuales más abstractas así como la formación de la personalidad individual y la inclusión en la sociedad adulta, con los habituales choques y reafirmaciones propias de la edad. De este modo, el desarrollo de la inteligencia puede entenderse como un proceso continuo de asimilación y acomodación al medio:

Esta estructura característica de la asimilación mental de orden superior asegura de esta forma al espíritu un equilibrio muy superior al de la asimilación intuitiva o egocéntrica, puesto que la reversibilidad ya adquirida traduce la existencia de un equilibrio permanente entre la asimilación de las cosas por el espíritu y la acomodación del espíritu a las cosas. Es por ello que cuando el espíritu se libera de su punto de vista inmediato para «agrupar» las relaciones, el espíritu alcanza un estado de coherencia y de no-contradicción paralelo a lo que es el plano social, la cooperación, que subordina el yo a las leyes de reciprocidad. Al explicar el desarrollo de la inteligencia afirma que la vida mental es un proceso de asimilación y también una acomodación al medio o un ajuste de la experiencia pasada en el presente (Piaget, 1991, p.74).

Laban comparte esta noción del desarrollo infantil pero aplicada al movimiento. Según el húngaro, el despliegue de la razón y la tecnificación provocan una simplificación del movimiento reduciéndolo al erróneo binomio acción/reposo y, por este motivo, el coreógrafo o intérprete suficientemente sensible debería superar esta distinción y hacer un uso del espacio y el movimiento de una forma libre y totalmente inmersa en este

flujo del universo. Laban también utiliza el juego para ejemplificarlo:

Los juegos entrañan el conocimiento y la experiencia que en ellos se utilizan lo cual requiere una técnica al igual que la que se utiliza en la ejecución experta de operaciones industriales y que forma parte del arte del movimiento. En lugar de estudiar cada movimiento en particular, se puede comprender y practicar el principio del movimiento. La cantidad insuperable de conocimiento intelectual requerido para el dominio de la vida moderna necesita un factor de equilibrio, en el que las facultades espontaneas de las personas puedan ponerse en práctica y hallar salida (como cita Markessinis, 1995, p.149).

La diferencia es que mientras Piaget se limita a enumerar las distintas fases del desarrollo infantil como pasos previos necesarios hacia consecución de la madurez intelectual y la inserción en el seno de la sociedad, Laban ve en el desarrollo de lógica y la racionalidad un obstáculo para el acceso más inmediato al movimiento intrínseco del espacio.

Desde luego, el movimiento que pueda ejecutar un niño parece más puro y libre de los distintos condicionamientos y concepciones lógicas que pueblan nuestra mente. Asimismo, la experiencia que pueda percibir un niño al contemplar un espectáculo de danza será, bien seguro, muy distinta a la de un adulto. Probablemente su percepción se posará libremente sobre los cuerpos en movimiento, la escenografía o la música sin muchos de los prejuicios y categorizaciones que un espectador adulto pueda abstraer. Un movimiento impulsivo y feroz que despierte en el espectador cierta reminiscencia metafórica erótica del coito sera probablemente para el niño simplemente un movimiento efectivamente impulsivo y feroz. Ni siquiera cabe hablar de la posibilidad de que la pieza de danza incorpore algún tipo de texto ya sea hablado o escrito, pues las diferencias de percepción se verán aún más acentuadas.

Con todo, la danza como fenómeno puede ser más que puro movimiento; su riqueza, como en todas las artes, estriba en la complejidad de un mundo de significados, significantes y emociones que sin lugar a duda el niño, en su desarrollo, va abarcando y conquistando poco a poco, y que a través de su experiencia y decisiones condicionará qué parte de esa complejidad es más capaz de interpretar, compartir o participar. La exposición a la danza desde muy temprana edad, con certeza, ayudará al niño a deslizarse por las distintas etapas que Piaget nombraba y de hecho, es necesario que transite por ellas para conformar su gusto estético y obtener una experiencia más completa de esa complejidad discursiva que es el arte. Evidentemente, el niño no estaría excluido de la posibilidad de emocionarse, uno de los objetivos del arte, pero incluso la capacidad de despertar emociones también está altamente vinculada al discurso y la razón. Además, una excesiva dependencia del juicio estético a la capacidad de emocionar de la danza omite otros factores relevantes.

En este sentido, la concepción de la danza en Laban está aún fuertemente adherida a la idea de que la emoción es el impulso causal y guía del movimiento, sin tener en cuenta otras razones como las sociológicas o rituales, tan relevantes en el ámbito de la antropología social y cultural. Por otro lado, el lenguaje de la danza, tanto en Laban como en una de las pioneras de la danza moderna como es Marta Graham (1894-1991), es ciertamente dependiente del ritmo así como de las narrativas dramáticas, simbólicas y emotivas propias de cierto discurso de la danza, aunque en Laban estas adquieren un estatus casi cognitivo:

La danza, como composición de movimiento, puede compararse con el lenguaje oral: así como las palabras están formadas por letras, los movimientos están formados por elementos; así como las oraciones están compuestas de palabras, así las frases de danza están compuestas de movimientos. Este lenguaje del movimiento, de acuerdo con su contenido, estimula la actividad mental de manera similar, aunque quizá más compleja, a la de la palabra hablada [...] El hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad. Por

medio de sus movimientos se dirige hacia algo que tiene un valor especial para él. Resulta fácil poder percibir el objetivo del movimiento realizado por una persona, si va dirigido hacia algún objeto tangible. Sin embargo, también existen valores intangibles que inspiran movimiento. [...] Así es que, evidentemente, el movimiento revela muchas cosas diferentes. Es el resultado del empeño en demanda de un objeto que se considera valioso, o de un estado de ánimo (Como cita Mayordomo, s.f.)

Habrà que esperar hasta a la mitad del siglo XX para ver como Merce Cunningham, solista de la compaa de Marta Graham, romperà con la tradicional dramàtica narrativa de la danza y su dependencia con la música como subministradora de estructura rítmica al movimiento. Como sentencia Kirstie Beaven (2012), se acabaron las puntas de ballet, los *arabesques* y las tramas de historias de hadas. Era el momento de los movimientos del día a día: caminar, correr, agacharse o brincar. El movimiento humano en sí, una danza completa en sí misma sin sometimiento alguno a la música o la narrativa dramàtica: “Se me ocurrió que los bailarines podrían hacer los gestos que hacen ordinariamente. Estos estaban aceptados como movimientos en la vida diaria, ¿por qué no en el escenario?” (Merce Cunningham citado en Goldberg 1995, p. 124)¹².

Por si fuera poco, Cunningham concibió y us de forma pionera la tecnología computacional en el àmbito de la creación coreogràfica, así como la notación virtual tridimensional a través del primer software de estas características, el *Life Forms*:

Creo que una posible dirección ahora [en 1968] sera hacer una notación electrónica, esto es, tridimensional... podría soportar figuras o lo que fuera, pero ellas se moveran en el espacio así tu podras ver los detalles de la danza: y podras pararlo o ralentizarlo [...] indicaría donde, en el espacio, cada persona estara, la forma del movimiento, su tiempo, su compàs (Cunningham, 1985, pp. 188-189).

¹² Traducción propia del original en inglés

4.4. ¿Sigue siendo necesaria una notación para la danza?

Las sospechas visionarias de Cunningham se materializaron y, dada la efectiva posibilidad de registrar las performances en soportes audiovisuales y el desarrollo de software específico para este fin, se ha acabado atenuando la urgencia de un sistema de notación en la danza. Pero independientemente, las implicaciones del uso de la tecnología en la danza u otras disciplinas artísticas a nivel creativo son enormes. Recuérdese, si no, la revolución que supuso para la música el uso de grabaciones y magnetófonos y su edición ulterior de la mano de Pierre Schaeffer o las primeras composiciones completamente electrónicas de Karlheinz Stockhausen hasta llegar a la eclosión de la música electrónica y los instrumentos virtuales de nuestra era. Sea como sea, en el caso de la danza, a nivel de espectáculo, el optimismo respecto al uso de soporte electrónico o virtual ha sido más limitado. Probablemente por esta dificultad de vectorizar e implementar técnicamente la capacidad de movimiento del cuerpo humano y, por otro lado, la fuerza de la relación estética que el espectador pudiera entablar con otros objetos en movimiento sin carne. En la música, nuestra compañera de viaje, la aceptación por parte del público del sonido registrado o sintetizado electrónicamente frente al sonido acústico tradicional no ha estado exenta de discrepancias y críticas. Sin embargo, la esencia de la música, el sonido, continúa siendo fundamentalmente vibraciones físicas que aunque suelen estar producidas por instrumentos activados por un cuerpo humano siguen siendo ajenos a él, con la excepción, claro esta, de la voz. No obstante, la danza está sustentada en algo omnipresente y fundamental como es el movimiento y este, tradicionalmente, ha sido visto por parte del espectador como algo indisoluble del cuerpo que lo “encarna” y le da forma. Pero la historia del arte siempre se ha desplegado en estos momentos de tensión donde la doxa se ha resistido a los nuevos horizontes de posibilidades.

No hay motivos para el pesimismo ante el uso de nuevas tecnologías en la danza. En primer lugar, para la danza significa la posibilidad de registrar el movimiento de una

forma milimétricamente precisa, a diferencia de otros métodos de notación tradicionales que, como hemos visto, o bien eran demasiado complejos gráficamente y por lo tanto difíciles de transcribir o interpretar, o bien excesivamente simplificados. Dando un amplio margen a la interpretación subjetiva de la notación. Esta ambigüedad podría resultar fértil para el desarrollo de nuevas interpretaciones con diferentes matices pero también alejarse significativamente de la idea original concebida. La noción del movimiento y su reproducción a través de la tecnología adquieren su máxima expresión en el cine. Así pues, nos gustaría complementar nuestro análisis del discurso teórico en la danza con el fenómeno del cine. Para ello, examinaremos las tesis sobre el movimiento en el cine de la mano de uno de los pensadores más agudos en este ámbito.

5. EL MOVIMIENTO CINEMATOGRAFICO EN DELEUZE

Una de las aportaciones más fecundas al análisis del movimiento y su registro cinematográfico es la que hizo el filósofo francés Gilles Deleuze en su libro *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine I*. Deleuze recupera las tesis sobre el movimiento de Henri Bergson para confrontarlas a su pensamiento junto al desarrollo del cine, que a su vez nos gustaría trasladar al campo de la danza. El libro de Deleuze y en general todo su pensamiento es de una complejidad y profundidad extraordinaria así que aquí no podemos más que dibujar un pequeño esbozo con el que ofrecer una nueva perspectiva a la concepción del movimiento, uno de los elementos, como hemos visto, constituyentes de la danza.

En primer lugar, Deleuze nos advierte del error de confundir el movimiento con el espacio recorrido. Ambas magnitudes están relacionadas pero no tienen una relación de dependencia absoluta entre sí:

El espacio recorrido es pasado, el movimiento es presente, es el acto de recorrer. El espacio recorrido es divisible, e incluso infinitamente divisible, mientras que el

movimiento es indivisible, o bien no se divide sin cambiar, con cada división, de naturaleza. Lo cual supone ya una idea más compleja: los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí (Deleuze, 1984, p.13).

De este modo, reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o instantes en el tiempo, es decir, “cortes inmóviles” con los que se podría llegar a dividir un movimiento de danza a través de la dinámica de una postura, sería un sin sentido. Sin embargo, esta unión entre posiciones o instantes dinámicos se realiza gracias a la abstracción de una “sucesión o tiempo mecánico, homogéneo, universal y calcado del espacio, el mismo para todos los movimientos” (Deleuze, 1984, p.14). El problema de esta abstracción es que implica dos nociones aparentemente opuestas entre sí: la primera, la vinculación del movimiento real a una duración concreta y la segunda la concepción de cortes inmóviles a través de un tiempo abstracto. Para Bergson, reconstruir el movimiento con cortes inmóviles es lo mismo que hace la percepción natural:

Tomamos vistas casi instantáneas sobre la realidad que pasa, y, como ellas son características de esa realidad nos basta con ensartarlas a lo largo de un devenir abstracto, uniforme, invisible, situado al fondo del aparato del conocimiento. La percepción, la intelección, el lenguaje proceden en general así (Deleuze, 1984, p. 14).

Ciertamente, el cine procede con fotogramas y un fotograma no deja de ser un corte inmóvil (concretamente veinticuatro imágenes o cortes por segundo), pues bien, ¿esto implica que el cine es una mera reproducción de una ilusión constante de la percepción natural fundamentada en el devenir abstracto? Para Deleuze (1984), lo que vemos al contemplar una película no es los distintos cortes o fotogramas sino “una imagen media a la que el movimiento no se añade, no se suma: por el contrario, el movimiento pertenece a la imagen media como dato inmediato” (p.15). Es efectivamente una imagen-movimiento, a diferencia de la percepción natural donde la abstracción ensarta

los diferentes cortes inmóviles en un devenir abstracto uniforme para corregir esta ilusión de movimiento. En el cine, la ilusión ya llega corregida antes de pasar por la percepción. Lo que el cine nos proporciona es también un corte pero móvil a diferencia del corte inmóvil más movimiento abstracto de la percepción. En cualquier caso, reconstruir el movimiento a través de instantes o posiciones es siempre problemático pero para Deleuze hay que distinguir entre dos formas de hacerlo, la antigua y la moderna.

Desde Platón, la concepción del movimiento ha estado regida por la referencia a elementos inteligibles, *Formas* o ideas autónomamente eternas e inmóviles. Siguiendo esta vieja concepción, el movimiento se extraerá de la actualización más cercana de las formas en una materia flujo. Dicho de otro modo: “son potencialidades que no pasan al acto más que encarnándose en la materia y a través de una dialéctica de las formas se produce una síntesis ideal que es el movimiento que le da orden y medida” (Deleuze, 1984, p. 16). Entendido así, el movimiento no es más que una transición regulada de una forma a otra, “un orden de las *poses* o de los *instantes privilegiados*, como en una danza” (p.17). Por otro lado, la concepción moderna sustentada en la ciencia recompondrá el movimiento ya no a partir de elementos formales trascendentes (*poses*), sino a partir de elementos materiales inmanentes (*cortes*) que en el cine adquieren un nuevo estatus (*cortes-movimiento*). Ahora bien, ¿qué implicaciones tuvo para la ciencia y el arte la llegada del cine? Como continúa Deleuze, la revolución científica era una revolución del análisis. Un análisis que debía referir el movimiento al instante cualquiera no a una síntesis de ellos. En este sentido, su importancia en la ciencia era más bien limitada. Por el contrario, el arte, a diferencia de la ciencia, había privilegiado en su representación el movimiento como síntesis de las poses y las formas, como en el ballet donde se habla de la ligereza y se busca constantemente sostener la postura en el aire después de un salto o a través de las cinco posturas básicas iniciales. En consecuencia, la ambigua situación del cine estaba más bien entre el arte y la ciencia, es

lo que Deleuze (1984) llama un “arte industrial” (p.20). Esta evolución de la concepción del movimiento en el seno de las artes modernas afectó a otras disciplinas como la pintura pero especialmente a la danza:

Con mayor razón, la danza, el ballet, el mimo abandonaban las figuras y las poses para liberar valores no de pose, no pulsadas, que referían el movimiento al instante cualquiera. Con ello, la danza, el ballet, el mimo pasaban a ser acciones capaces de responder a accidentes del medio, es decir, a la repartición de los puntos de un espacio o de los momentos de un acontecer (Deleuze, 1984, p.20).

Esta nueva forma de hacer danza comulgaba con el cine pero continuaba siendo una disciplina aparte, entonces ¿qué consecuencias tiene para el arte o la danza el hecho de ser reproducidas a través del cine u otras posibles innovaciones técnicas?

6. LA DANZA EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA.

6.1. Walter Benjamin y la reproducción

A finales de los años veinte, Walter Benjamin se interesó por la relación de los nuevos avances técnicos, los fenómenos políticos y el arte. En su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Benjamin vislumbra “sobre un fondo de creciente cosificación y proletarización de las masas y las relaciones sociales, la atrofia de la experiencia y la atrofia del aura” (Vilar, 1999, p. 192). ¿Por qué? El arte empezó a ser reproducible por medio de técnicas como la impresión o el grabado e incluso emergieron nuevas formas de arte basadas en la reproducción como la fotografía o el cine que ya hemos analizado brevemente.

Para Benjamin, el imparable progreso técnico arrastra irremediabilmente consigo una crisis de la tradición y del individuo disuelto en la masa. Frente a la antigua

experiencia estética, fundamentada en la contemplación o la lectura sosegada de las obras de arte enmarcadas en la historicidad de la tradición, hoy en día, el individuo disuelto, tan solo es capaz de tener “vivencias o vivencias del shock” (Vilar, 1999, p,192). Las nuevas formas de arte, según Benjamin, solo nos proporcionan “iluminaciones profanas”, es decir, vivencias de un shock revelador de sentido. Un buen ejemplo de este shock serían la *Fountain* de Duchamp o los poemas dadaístas de Tristan Tzara, incluso *El gran dictador* de Charles Chaplin. Sin embargo, Benjamin, con su característico tono mesiánico reivindicaba la capacidad de las iluminaciones profanas para revelar un sentido que salvara de la pérdida irremisible a un mundo carente de tradición. Todo lo contrario de su amigo Theodor W. Adorno, quien vio en el cine, el jazz o la televisión una función esencialmente represora y instigadora del conformismo y la inmovilidad con ninguna capacidad de salvación *mesiánica*. ¿Pero qué distingue el arte anterior del arte reproducible técnicamente?

Aquí entra en juego el conocido concepto del aura de Benjamin. No está totalmente claro qué es lo que Benjamin entiende por aura pero en su famoso libro *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* la define como “manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar)” (Benjamin, 1984, p. 21). Esta aura no puede ser confundida con simplemente la autenticidad irreproducible de la obra original sino más bien con la tradición en que se inscribe la obra desde el aquí y ahora y que la reproductibilidad finiquita. Así, de algún modo, despojado de su tradición el arte también se autonomiza. En las formas de arte modernas, como el cine o la fotografía, el espíritu crítico y el placer de la experiencia estética no exclusivamente elitista se producen a través de un “choque de imágenes que imposibilitan el recogimiento tradicional frente a la obra e inducen una forma dispersa de participación de las masas” (Vilar, 1999, p. 194). Benjamin detecta en esta posible capacidad emancipadora de las nuevas formas de arte técnicas un instrumento que puede llegar a ser muy útil para la movilización social y engendrar verdaderas descargas revolucionarias. Un claro ejemplo

sería la película *El acorazado Potemkin* (1925) del director ruso Serguéi M. Eisenstein que fue utilizada con fines propagandísticos por la Unión Soviética. En todo caso, así como la reproductibilidad técnica ha servido a la literatura a través de la imprenta, a la pintura con grabados, fotografías, etc., o a la música con registros sonoros y *samplers*, su implementación en la danza y el teatro ha sido menos evidente.

La danza es un arte visual desarrollado en el tiempo y en el espacio que requiere, como hemos visto, por lo menos un cuerpo y complementariamente movimiento. En la medida que la ejecución se sitúa en un tiempo concreto y específico, se convierte también en una actividad performativa única e irrepetible inscrita en una tradición y dotada de su propia aura. Esta singularidad y experiencia de lo irrepetible a través de una tradición es la que proporciona su aura y autenticidad a la obra de arte pero ¿cómo afecta la reproductibilidad técnica a géneros como el jazz o la danza *contact*¹³ donde la improvisación juega un papel fundamental? Si estas se realizan en directo, la problemática es menos acusada pero si se registran y reproducen, ¿pierden parte de su aura? El músico francés afincado en Madrid, Wade Matthews, en su libro *Improvisando* nos ofrece una posible solución:

Cuando Benjamin sentencia: “incluso en la reproducción mejor acabada, falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”. No podemos menos que recordar la importancia del momento en una improvisación. Y no cabe duda de que ninguna grabación puede captarlo adecuadamente. Pero, ¿debemos entender un disco de música improvisada como una mera reproducción de una obra de arte? ¿debemos trazar una equivalencia sin más entre la grabación de un concierto y la fotografía de un cuadro? Si algo hemos intentado aclarar en nuestra consideración de la grabación es que un disco de música improvisada, o uno creado a base ella, es de por sí una obra de arte independiente de sus fuentes. Y como tal, un buen disco debe poseer su propia *aura* (por retomar a Benjamin): no porque el disco en sí, en tanto objeto, sea

13 La danza *contact* está basada en una técnica donde los puntos de contacto físico constituyen un eje vertebrador desde el cual se improvisa con el movimiento.

original e irrepetible, sino porque la experiencia musical que ofrece sí lo es, en este sentido no sería tanto una *reproducción* como un *soprote* (Matthews, 2013, p.147).

Cabe por lo tanto distinguir dos tipos de reproductividades: una meramente expositiva como podría ser visualizar una obra de danza en YouTube o escuchar una grabación musical y la otra, una reproductividad con fines más creativos; como las famosas fotocopias de Mao Zedong de Andy Warhol o incluso una composición musical formada por diversos sonidos registrados previamente y ordenados de una determinada forma, como ocurre, por ejemplo, en la música electrónica. Muchas disciplinas artísticas han utilizado el recurso creativo de la reproductividad como elemento constituyente o para reinventarse: ya hemos visto el paradigmático caso del cine o la fotografía. Pero la danza se ha mantenido significativamente aislada en este sentido.

Los motivos son varios: quizá una de las claves sea que su ejecución esté basada exclusivamente en el cuerpo humano, un ente ya de por sí aureático en el sentido Benjaminiano pues ciertamente es “una manifestación irrepetible de una lejanía (por cercana que pueda estar)” y, además, cuenta con un lenguaje y una tradición propia y singular. Por otro lado, como hemos visto en el capítulo cuatro dedicado a la notación de la danza, el movimiento es efectivamente muy difícil de codificar aunque ciertamente hoy en día puede registrarse en vídeo, llegando incluso a captarse su espacialidad a través de la grabación desde diversos ángulos. En realidad, la cuestión de la reproductibilidad técnica en la danza es la punta de lanza de muchas otras cuestiones relacionadas con las nuevas tecnologías y la disciplina. Evidentemente, en este trabajo no podemos abordarlas todas detalladamente; sin embargo, sería esclarecedor explorar los horizontes y posibilidades que la tecnología podría aportar a la danza y cómo estos podrían afectar a su discurso teórico.

6.2. El bailarín, entre la reproducción y la creación

Ya hemos visto como diversos programas informáticos han intentado apoyar el proceso coreográfico tanto en la vertiente meramente expositiva como la creativa. En esta última destacábamos al coreógrafo americano Merce Cunningham como uno de los pioneros en la utilización de un software coreográfico en sus creaciones, el *Life Forms*. Más tarde, William Forsythe con *Improvisation technologies* proporcionaría una herramienta muy útil tanto en el ámbito educativo como creativo, ya que como el propio nombre indica, este programa proporciona una base de datos de movimientos con la que luego poder improvisar sobre ella. De alguna forma sería como aprender solfeo para luego jugar con las distintas notas –en nuestro caso movimientos– aprendidas sin un plan preconcebido. Pero aquí surge la primera duda, si utilizáramos uno de estos programas para crear una coreografía y luego reproducirla, como por ejemplo ocurre con los programas informáticos de composición musical, ¿nos convertimos automáticamente en coreógrafos? Y si somos nosotros quien transmitiéramos a tiempo real los movimientos a ejecutar a una bailarina virtual, ¿seríamos bailarines y coreógrafos al mismo tiempo? Ciertamente, coreógrafo y bailarín, ideólogo y ejecutor pueden coincidir en la misma persona pero no siempre tienen por qué hacerlo.

Nos parece muy significativo el testimonio del bailarín barcelonés Aimar Pérez Galí (2015): en su performance/libro¹⁴ *Sudando el discurso* critica el desigual peso que tiene la formación teórica en el currículo de coreógrafos y bailarines. Todo ello desde el prisma de un estudiante de interpretación en una escuela de danza holandesa. Mientras aquellos son vistos como creadores de ideas estos se consideran más bien autómatas ejecutores de las creaciones de los coreógrafos: “nuestra función [la de los estudiantes de interpretación] era la de ser una máquina camaleónica entrenada a cambiar de cuerpo para satisfacer las necesidades de los coreógrafos” (p.46). De hecho, una actitud

14 Un fragmento de la performance *Sudando el discurso* de Aimar Pérez Galí puede verse en: <http://www.aimarperezgali.com/index.php/projects/sudando-el-discurso--sweating-the-discourse/>

problemática como estudiante de danza le valió a Aimar Pérez una invitación por parte de sus profesores para cambiarse al departamento de coreografía “Si piensas, mejor estudia coreografía que para bailar lo que necesitas es sudar y punto. Yo insistía: ¡me suda el pensamiento!” (p,47). Esta designación del bailarín como sujeto carente de pensamiento podría contrarrestarse con las tesis de la filósofa y profesora de danza Irene Dowd sobre la necesidad de ejercitar el espíritu para así, poder desplegar todo el abanico de significaciones en la ejecución del movimiento. Según Dowd, tan sólo de este modo el discurso puede encarnarse satisfactoriamente, o en otros términos, puede producirse un verdadero devenir-idea del cuerpo:

todas las estructuras de alineamiento postural, todo el uso y el desarrollo musculares, todo movimiento humano, son regidos y coordinados por nuestro sistema nervioso. En otras palabras, por nuestro pensamiento. De ahí la necesidad de un «ejercicio» para el espíritu como lector imaginario de un cuerpo o de un gesto venidero. La plasticidad del espíritu es lo que hace posible un movimiento. (Como cita Louppe, 2011, p. 63)

La pieza de Aimar Pérez es además profundamente reveladora porque parte del famoso artículo *Can the subaltern speak?* (1988) de la filósofa india Gayatri Chakravorty Spivak. En este artículo se critica el estatus del sujeto subalterno que aunque físicamente puede hablar, no tiene capacidad para expresarse y ser escuchado como es el caso del proletariado, las mujeres, los homosexuales, etc. En el caso concreto de Spivak la subalternidad se manifiesta en un doble sentido dada su condición de mujer y a la vez sujeto colonial frente a una intelectualidad mayoritariamente masculina y perteneciente al llamado primer mundo. Pues bien, Aimar Pérez utiliza este concepto para recrear un discurso análogo con su voz propia como bailarín, esto es su sudor, a través de una performance donde paralelamente a la ejecución de movimientos, le acompaña un discurso que señala la figura del bailarín como sujeto subalterno sin capacidad de expresarse en una disciplina artística como es la danza, tradicionalmente considerada

menor. En el transcurso de este discurso Aimar Pérez compara acertadamente la profesión de bailarín con la de traductor:

Ambas profesiones, en general, comparten el hecho de no ser reconocidas como autores sino como mero intérpretes de éstos y por lo tanto apartados de la autoría, del reconocimiento, de la visibilidad e incluso del éxito. El traductor es, por definición, aquél que comprende el significado de un texto en un idioma, lo que llaman el texto de origen o de salida, para producir un texto con significado equivalente en otro idioma, que sería el texto traducido o texto meta. El movimiento es el texto del bailarín, que entiende las ideas, conceptos o imágenes del coreógrafo, es decir, el “texto origen” las incorpora en su vocabulario físico, y produce el “texto meta”, la danza, cuya sintaxis es la coreografía. [...] Mi cuerpo es mi tesis (Perez, 2015, pp 20-23).

Su discurso/performance acaba con la imagen metafórica del bailarín dejando en el suelo su camiseta totalmente empapada de sudor y discurso, concluyendo:

Estas han sido las palabra de un bailarín. Así como en su profesión traduce los conceptos del coreógrafo en movimiento, este bailarín ha hecho un ejercicio de traducción de los conceptos académicos a su práctica. Sudando un discurso que le es propio, se emancipa de un sistema de jerarquías artísticas que le ha ignorado, enmudecido y avergonzado a lo largo de la historia bajo la aparente admiración de lo que su cuerpo puede llegar a producir (Perez, 2015, p. 57).

Una posible objeción a esta concepción del bailarín como subalterno de un discurso que le silencia y le niega la capacidad de expresarse autónomamente podría encontrarse en la crítica de Alejandro Miranda (*s/f*) realizada a la noción de subalterno de Spivak pero que también tendría validez en la utilizada por Aimar Pérez:

Un subalterno que no puede hablar nos lleva a la ironía de que si un subalterno deja de estar silenciado, dejaría automáticamente de ser subalterno; el espacio del subalterno en

representaciones ficcionadas es tan remoto que hacerlo hablar sería inconcebible, pues pasaría a ser un intelectual orgánico que se debate entre el deseo de representar (darstellen y vertreten) su ser anterior, y el interés aparejado a la nueva perspectiva [la de un sujeto con voz que es escuchado] (Miranda, s/f).

Entonces, ¿sería esta objeción también extensible al bailarín? En el momento en que deja de estar silenciado y utiliza el discurso para ser escuchado ¿no se estaría debatiéndose igualmente entre su deseo de representar su ser anterior, esto es su condición de bailarín subalterno y la nueva perspectiva de productor de un discurso?

Significativamente muchos bailarines iniciaron su carrera a las ordenes de un coreógrafo: por ejemplo Merce Cunningham fue bailarín de la compañía de Marta Graham antes de fundar la suya con la que elaboró un discurso propio. Y, efectivamente, la sociedad de algún modo espera del bailarín maduro y original que se independice de su mentor o coreógrafo para continuar su proyecto discursivo propio. Dejando atrás a otros bailarines menos maduros creativa e intelectualmente que son vistos como simples sujetos limitados a sudar un discurso externo. Prácticamente todos los grandes bailarines de la historia han abandonado las compañías que les cobijaron y lanzaron al reconocimiento para acabar formando sus propias compañías, en el seno de las cuales esta expectación probablemente vuelva a repetirse. Esta idea constituye una buena prueba de las sospechas de Pérez sobre el estatus inferior del bailarín frente al coreógrafo. A pesar de todo, creemos que lo que Aimar Pérez quiere decir no es tanto que el bailarín deba hablar por medio de la coreografía, como lo hace el coreógrafo, sino con una voz propia que no tiene por qué considerarse inferior o accesoria a aquella. En la segunda sección del cuarto libro de la *Metafísica*, Aristóteles nos dice: “el ser se entiende de muchas maneras”, y como apunta Magda Polo (2015), en la danza, definitivamente:

el cuerpo se encarna a cada momento de muchas maneras. La personalidad de cada uno de los bailarines incorpora un perfume diferente a sus movimientos, a su capacidad gestual, a su manera de expresar un sentimiento, de describir un habitar o de ocupar un espacio (Polo, 2015, p, 20).

El coreógrafo inicia una pieza con una “escritura abierta de la danza,” es decir, una coreografía, pero es el bailarín quien la acaba con su modo singular. Un sujeto que imprime la escritura de la danza, su historia personal, “una narrativa de lo que lo rodea, lo que encuentra en su interior más profundo” (Polo, 2015, p. 20). Cada cuerpo es un mundo y por lo tanto, cada interpretación igualmente lo será. El sentido de una pieza de danza obviamente está ligado a la coreografía, al texto o al discurso pero necesariamente también a quien la baila. A propósito, no deja de sorprendernos como esta valoración asimétrica se produce casi de forma opuesta en el cine pese a tener unos elementos de significación similares. Si en la danza son los bailarines quienes encarnan la coreografía, en el cine son los actores quienes hacen lo propio con el guion. Y desde luego, a diferencia de la mayoría de bailarines, los actores sí gozan de un extraordinario reconocimiento y popularidad, probablemente incluso más que cualquier otra persona en el ámbito del cine. Al actor no se le suele considerar como un simple soporte que facilita el sentido del guion. Antes al contrario, el sentido final de un guion, su capacidad real de comunicación y en definitiva, su satisfactoria transformación de texto a imagen-movimiento –que distingue al cine de la literatura y el teatro–, recae casi exclusivamente en el actor. Decimos casi, porque el trabajo del director es igualmente importantísimo a la hora de coordinar esta transición entre texto e imagen-movimiento. Sin contar que, muchas veces, también él mismo es el artífice del texto o guion. Pero cuando esto no sucede, la figura del guionista queda frecuentemente relegada a un segundo nivel. No es necesario ser un experto cinéfilo para haber visto *North by Northwest* (en español: *Con la muerte en los talones*), y reconocer el excelente trabajo de Alfred Hitchcock en la dirección (también la soberbia actuación de Gary Grant) pero muchos menos recordaremos el nombre de Ernest Lehman: su guionista. El caso de las

populares películas de artes marciales de los setenta y ochenta es aún más esclarecedor. En este tipo de películas la coreografía de los movimientos –como en la danza– es uno de los elementos principales de significación, antes incluso que su guion. El interés estético que despiertan este tipo de films se despliega sobretudo en la atracción que nos generan los movimientos precisos y armónicos de –y en– el luchador de artes marciales. Por lo general, somos incapaces de dissociar esos movimientos de su encarnación y por este motivo son tan apreciadas las actuaciones de actores como Bruce Lee o Jackie Chan en el género. La verdadera voz tanto del actor de artes marciales como del bailarín es la ejecución de un movimiento que produce sudor y que encarna en su persona, y el espectador o crítico de danza también debería ser capaz de leer y valorar ambos idiomas (coreografía/guion y baile/actuación) por separado y no como una simple materialización del uno al otro en cualquier orden jerárquico.

La comunicación de danza se asemejaría en este sentido al signo de la teoría lingüística de Saussure, donde significado y significante, coreografía y movimiento se aúnan en el signo lingüístico que es la pieza de danza. Del mismo modo que una persona que sabe solfeo puede leer los signos de una partitura musical y escuchar la pieza musical en su cabeza, podríamos también leer una coreografía escrita en una de las notaciones para la danza vistas en el capítulo cuatro, pero claramente, sin la ejecución efectiva del violinista o el bailarín, la experiencia estética estaría empobrecida. Todo ello plantea una cuestión interesante respecto a la reproductividad técnica de la danza que antes mencionábamos y sobre el papel del intérprete frente al discurso. Como sugiere Aimar Pérez, existe en la danza una diferenciación formativa que ha promovido la idea del bailarín autómatas, reproduciendo mecánicamente un discurso que un coreógrafo o crítico ha programado para él. Pensándolo bien este proceso creativo no se distanciaría demasiado de quien programa una partitura para ser interpretada por un instrumento virtual o incluso quien pinta un cuadro con el ordenador, pero desde luego, el símil más afortunado es el del titiritero, el artista que

maneja a su antojo títeres de madera o cualquier otro material¹⁵. No hay carne, ni respiración en los títeres. No hay más que materia inerte y engranajes activados por las cuerdas del titiritero que es el verdadero productor de su discurso. Sin embargo, sea quien sea el sujeto del discurso, históricamente en la danza la presencia de un cuerpo se ha considerado fundamental pero ¿tiene que ser exclusivamente un cuerpo de carne y hueso? Si el bailarín es un títere o simplemente un autómatas a las ordenes del discurso, un robot con un cuerpo de plástico con idénticas características anatómicas a las del ser humano interpretando una coreografía, ¿podría llegar a ser considerada una danza y en consecuencia una obra de arte? Evidentemente en este caso se seguiría manteniendo la presencia humana a través del coreógrafo que programaría los movimientos a ejecutar por el títere o el robot, por más que ya no podríamos hablar de un bailarín que *suda* un discurso sino más bien que lo sustenta a través de un sistema de hilos mecánicos o una fuerza eléctrica. Pero hasta la presencia humana del coreógrafo sería prescindible. Imaginemos un robot o un holograma (prescindiendo de un cuerpo sólido al ser substituido por una imagen tridimensional fotoeléctrica) que en su software tuviera incluido un lenguaje lo suficiente amplio como para abarcar la totalidad de los movimientos ejecutables por un ser humano. Estos podrían ser reproducidos según complejos algoritmos basados o bien en la tradición de otros coreógrafos reconocidos, o ejecutando movimientos aleatorios (más en la línea de las coreografías de Merce Cunningham). Entonces, ¿podríamos aún hablar de danza? Nuestra opinión es que sí: aunque modificados, algunos de sus elementos continuarían apareciendo. Además, en el hipotético caso de que la teoría computacional de la mente se demostrara precisa, las diferencias entre algunos de estos elementos se difuminarían hasta el punto de hablar simplemente de entidades parecidas pero situadas en diferentes niveles de su evolución intelectual y material; o con soportes mentales y corporales orgánicos o sintéticos pero igualmente funcionales.

15 No podemos evitar recordar aquí la célebre escena de la marioneta danzando ballet en la película *La double vie de Veronique* (1991) del excelente director polaco Krzysztof Kieslowski. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=TEVIDb43v-4>

7. ¿TIENE SENTIDO CONTINUAR HACIENDO UN DISCURSO DE LA DANZA CUANDO LA DANZA MODERNA ES BÁSICAMENTE DISCURSO?

La posibilidad del fin del arte, entendida más bien como el fin de una forma de entender el arte o si se prefiere, de un relato legitimador del arte en la historia, es hoy por hoy una cuestión ampliamente debatida. Gran parte de la culpa la tiene la publicación del famoso libro de A. Danto: *La transfiguración de lo usual, Una filosofía del arte*. Como recordaremos, Danto recupera de Hegel su sentido historicista del arte para evaluar el *statu quo* del mismo. Si el arte en términos Hegeliano es un proceso creciente de autoconciencia de su naturaleza, con la llegada del arte contemporáneo la historia del arte ha llegado a su momento final. A finales de los sesenta el problema trascendental e histórico de la estética sobre la autodefinición del arte dejó de considerarse prioritario. Cualquier objeto cotidiano podía considerarse arte, desde un cubo de madera hasta un lata de sopa, y por lo tanto la línea que separaba el objeto artístico del objeto ordinario se disolvió y con ella la cuestión de su autodefinición. Los diferentes cuestionamientos que de sí mismo promovía el arte conceptual lo acabaron convirtiendo en una suerte de filosofía cuya autocontemplación reflexiva lo acercaba más al *modus operandi* de esta, siendo antes su finalidad el propio autoconocimiento que la producción de un objeto artístico. De ahí a que como afirma Danto (1999), no hay un arte más verdadero que otro y la posibilidad de proclamar nuevos manifiestos artísticos como teorías legitimadoras de una voluntad concreta y esencial de un estilo ha llegado a su fin:

Un manifiesto singulariza el arte que justifica como el verdadero y único arte, como si el movimiento que expresa hubiera hecho un descubrimiento filosófico de lo que es el arte esencialmente. Pero el verdadero descubrimiento filosófico es que no hay un arte más verdadero que otro y el arte no debe ser de una sola manera: todo arte es igual e indiferentemente arte (Danto, 1999, p. 55).

Así pues, según Danto el arte se ha convertido finalmente en su propia filosofía. Desde luego, todo esto no implica que el arte se haya acabado pero sí una determinada forma histórica de hacerlo y de evaluarlo. Es entonces, el tiempo del arte después del fin del arte, el comienzo del arte posthistórico y ahora el artista finalmente puede producir sin necesidad de ajustarse a ningún relato o manifiesto legitimador del arte. En todo este contexto la danza no es una excepción, como señala Roberto Frattini (2015):

La prueba más reciente de esta vocación congénitamente discursiva, de esta «enfermedad hereditaria», serían las muchas «tomas de palabra» que en la *non danse* de los años noventa fueron sucediéndose a la evacuación progresiva de la danza danzada, se recurrió a la verborrea de coreógrafos e intérpretes polémicamente decididos a hacerse con su denostada parte de teoría, con su versión testimonial de la historia (como si de una verdadera *reconquista* se tratara, de una última hazaña en la epopeya emancipadora de la danza contemporánea) (Frattini, 2005, p. 65).

Roberto Frattini, de quien esta pequeña investigación se siente profundamente deudora, termina su interrogación sobre la filosofía de la danza, aquella que se sitúa entre los “ensueños dinámicos y las ideas fijas”, entre el historicismo y el esencialismo, como no podía ser de otra forma, con otra interrogación:

¿No era la filosofía –esa metódica agitación de la mente que da saltos y giros, acelera y desacelera, se detiene en equilibrio sobre un concepto inasible y deriva en mil trayectos–, esta actuación dinámica del pensamiento puro, liberado por pereza congénita de la obligación de actuar en el mundo, una imagen perfecta de la metódica, vaga y sustancialmente perezosa actuación del cuerpo danzante? ¿O no sería una buena descripción de lo que fue el cuerpo danzante –o lo que fue considerado– mientras no se alistó para que *obrara* en el mundo, para que fuera garante de una verdad (*meta*)física y moral, para que justificara sus actuaciones, para que se ganara su pan, para que nos *salvara* de algo? (Frattini, 2005, p. 92).

8. ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE LA PRÁCTICA Y TEORÍA DE LA DANZA

Muchas de estas cuestiones bien merecerían trabajos de investigación específicos y autónomos pero nos han servido temporalmente para criticar los presupuestos antropológicos más arraigados de la danza y el arte en general. En primer lugar, entendemos el atractivo que tiene la experiencia de un cuerpo de carne y hueso moviéndose armónicamente al ritmo de una coreografía, con todas las connotaciones sensuales que pueda tener. Pero también creemos firmemente que una danza sin movimiento o una performance sin baile, como las que hemos visto, constituyen también verdades experiencias estéticas completas portadoras de significados, o si se prefiere de cuestionamientos.

Respecto a la tecnología en la danza y en las artes en general, aún es pronto para evaluar plenamente su impacto y su potencial estético pero no creemos que haya motivos para rechazar tajantemente cualquier incursión en este ámbito. De hecho, dada la creciente tecnificación del mundo que nos rodea, pretender limitarse al cuerpo y los lenguajes tradicionales sería un acto nostálgico conservador producido de espaldas al mundo actual. Es normal que lo novedoso encuentre resistencias que abogarán por lo tradicional, y estas resistencias si no se convierten en bloqueos sistemáticos pueden incluso ayudar a corregir la precipitación y consolidar las innovaciones. Una pieza de danza ejecutada por robots puede que no tenga el mismo atractivo que la misma pieza interpretada por un bailarín o una bailarina. Con todo, ya implicaría una serie de interrogantes muy fértiles para la experiencia y reflexión estética sobre el papel del cuerpo y el movimiento. Finalmente, del mismo modo que la televisión no significó el fin de la radio, ni el cine el de la fotografía, tampoco una danza cibernética debería implicar la desaparición del cuerpo de carne y hueso en la danza. Sea cual sea el vehículo de expresión del arte, el problema no es tanto el vehículo sino la concepción de lo que es el arte, y esta cuestión lejos de resolverse se reformula y actualiza

constantemente sin que nunca parezca que vaya a resolverse de una vez por todas: siempre habrán modos de relación preponderantes que se adecuarán más o menos al contexto del artista, la crítica y el espectador.

Sobre la legitimidad de la teoría de la danza en tiempos posthistóricos, no hay que olvidar que el significado de cualquier obra de arte siempre estará estrechamente ligado a las condiciones históricas en que tuvo lugar. Por lo tanto, para poder conformar nuestro gusto estético y tener una mayor capacidad de juzgar una obra, deberemos conocer esas condiciones. En este sentido, la teoría de la danza puede seguir ofreciéndonos referencias históricas, contextos y acotamientos a la pluralidad de la danza contemporánea. No obstante, podríamos negar también cualquier interpretación estructuralista del arte, circunscribiéndonos a las teorías deconstructivistas de Derrida sobre el lenguaje y significado y en consecuencia afirmar que es imposible hacer ningún tipo de juicio estético estable y mucho menos representar ninguna verdad absoluta a través de la danza, pues la danza, como todo arte, no significa nada, simplemente se muestra o es. Pero todavía entonces, una nueva pieza de danza, podría tener sentido no ya como una obra de arte en sí, sino por su capacidad de generar “cadenas de razonamiento en el espectador” y en efecto, permitir el “ingreso en un entramado de huellas, cuyo diseño imprevisible es una ilustración práctica de la visión deconstructiva del mundo (Stuart, 2006, p.116). Eso fue exactamente lo mismo que hizo Derrida en su libro *La verdad en pintura* sobre el famoso lienzo *Un par de botas* de Van Gogh. Ahora simplemente no imaginen unas botas, sino unas puntas de ballet o mejor aun, unos pies desnudos en movimiento, y si en Derrida, por medio de la deconstrucción, resonaron en las botas primero Heidegger y Schapiro y luego otros tantos como Nietzsche o Freud, veámos que resonará en nuestros pies.

BIBLIOGRAFÍA

Austin, J. L., & Urmsom, J. (1995). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.

Baril, J. (1987). *La danza moderna*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (1983). Striptease. En R. Copeland, & M. Cohen (Eds.), *What is dance? reading in theory and criticism*. Oxford: Oxford University Press.

Beaven, K. (23 de mayo 2012). Performance art 101: The black mountain college, john cage & merce cunningham. Recuperado de <http://www.tate.org.uk/context-comment/blogs/performance-art-101-black-mountain-college-john-cage-merce-cunningham>

Benjamin, W. (1982). *Discursos ininterrumpidos I. la obra de arte en la época de su reproductividad técnica*. Buenos Aires: Taurus.

Brown, C. (2009). *Chance and circumstance: Twenty years with cage and cunningham*. Nueva York: Knopf Group E-Books.

Zorba, the greek, Cacoyannis, M. (Director). (1964).[Video/DVD] USA: Twentieth Century Fox Film Corporation;.

Cass, J. (2004). *The dance: A handbook for the appreciation of the choreographic experience*. Jefferson: McFarland.

Castillo Galluser, S. (2009). El cuerpo presente en la danza. En A. E. Fernández (Ed.), *Cuerpo, arte y contexto*. Guatemala: Universidad Rafael Landívar.

Chamberlain, D. F. (2006). Maurice merleau-ponty. En C. Murray (Ed.), *Pensadores clave sobre arte: El siglo XX*. Madrid: Cátedra.

- Claramonte, J. (2010). *La república de los fines*. Murcia: CENDEAC.
- Colomé, D. (2007). *Pensar la danza*. Madrid: Turner.
- Conde de Torrefiel, E. (2015). GUERRILLA: Electronic session - noves dramaturgies.
Recuperado de <https://vimeo.com/124612576>
- Conde-Salazar, J. (2012). Performatividad (según John L. Austin y Roland Barthes).
Recuperado de <http://granerbcn.cat/performatividad-1-segun-john-l-austin-y-roland-barthes/>
- Copeland, R., & Cohen, M. (1983). *What is dance?: Readings in theory and criticism*.
Oxford: Oxford University Press.
- Danto, A. C. (1999). *Después del fin del arte: El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Santiago Guervós, L. (2004). Nietzsche y la expresión vital de la danza. otra forma de lenguaje. Recuperado de
<http://www.ciudadeladanza.com/bibliodanza/biografias/nietzsche-y-la-danza.html>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Barcelona: Paidós.
- Delgado, M. (Octubre 2003). Distancia y tensión. *Tramas De La Comunicación y La Cultura*, II(2), 15.
- Den Oudsten, F. (2011). *Spacetime narrative*. Farnham: Ashgate.
- Fratini, R. (2011). *A contracuento. la danza y las derivas del narrar*. Barcelona: Mercat de les flors.
- Gennari, M. (1997). *La educación estética: Arte y literatura*. Barcelona: Paidós.

- Gisbert, P. (2015). Un dramaturgo explica cómo él concibe la dramaturgia y, sobre todo, hace hincapié en la danza contemporánea, o mejor dicho, en las artes del movimiento. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HFjXDmMmVsI>
- Goldberg, R. (1995). *Performance art: From futurism to the present*. Londres: Thames and Hudson.
- Govan, E., Nicholson, H., & Normington, K. (2007). *Making a performance: Devising histories and contemporary practices*. Londres: Routledge.
- Hegel, G. W. F. (1989). *Lecciones de estética*. Barcelona: Edicions 62.
- Kant, I. (1977). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa Calpe.
- La double vie de véronique*. Kieslowski, K. (Director). (1991).[Video/DVD] Sidéral Productions, Tor Production.
- Kuhlmann, H. (2005). Crítica del juicio. Recuperado de https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Volpi:Immanuel_Kant
- Lara, E. (2009). La danza en la formación del actor. En S. Garre, & I. Pascual (Eds.), *Cuerpos en escena*. Madrid: Fundamentos.
- Lewis, P. B. (2006). Ludwig wittgenstein. En C. Murray (Ed.), *Pensadores clave sobre el arte: El siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Lynch, E. (1999). *Sobre la belleza*. Madrid: Anaya.
- Marcsek-Fuchs, M. (2015). *Dance and british literature: An intermedial encounter: (theory-typology-case studies)*. Amsterdam: Rodopi.

- Markessinis, A. (1995). *Historia de la danza desde sus orígenes*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz Martínez.
- Matthews, W. (2012). *Improvisando: La libre creación musical*. Madrid: Turner.
- Mayordomo, M. J. R. Danza. Recuperado de <http://www.enciclonet.com/articulo/danza/>
- Merleau-Ponty, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.
- Miranda, A. Comentario a ¿Puede hablar el subalterno? Recuperado de https://www.academia.edu/13190396/Comentario_a_Puede_hablar_el_subalterno
- The cost of living*. Newson, L. (Director). (2005).[Video/DVD] London: DV8 Physical Theatre.
- Nietzsche, F. W. (1982). *Así hablaba zarathustra*. Madrid: Edaf.
- Nietzsche, F. W. (2002). *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.
- Pérez Galí, A. (2015). *Sudando el discurso*. Barcelona: Múltiplos.
- Pérez Galí, A. Sudando el discurso. Recuperado de <http://www.aimarperezgali.com/index.php/projects/sudando-el-discurso--sweating-the-discourse/>
- Piaget, J. (1991). *Seis estudios de psicología*. Barcelona: Editorial Labor.
- Polo Pujadas, M. (2015). Pensar la danza, pensar el cuerpo. *Filosofía de la danza* (pp. 13). Barcelona: Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona.
- Rivero Weber, P., & Kamaji, G. R. (Eds.). (2002). *Perspectivas nietzscheanas: Reflexiones en torno al pensamiento de nietzsche*. Mexico DF: UNAM.
- Royal Academy of Dance. How benesh movement notation works Recuperado de

- <http://www.rad.org.uk/study/Benesh/how-benesh-movement-notation-works>
- Shinca, M. (2009). El cuerpo en escena: Un acercamiento al trabajo de Pina Baush. En S. Garre, & I. Pascual (Eds.), *Cuerpos en escena*. Madrid: Fundamentos.
- Shiner, L. (2004). *La invención del arte: Una historia cultural*. Barcelona: Paidós.
- Snodgrass, M. E. (2015). *The encyclopedia of world ballet*. Lanham: Rowman & Littlefield.
- Solomon, L. J. (2002). John cage and 4'33". Recuperado de <http://solomonsmusic.net/4min33se.htm>
- Souriau, É. (1998). *Diccionario akal de estética*. Madrid: Akal.
- Sparshott, F. (2012). Por qué la filosofía ignora a la danza. Recuperado de <http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/articulo.php?publicacion=22&art=762&sec=Art%C3%ADculos> >;
- Spivak, G. C. (1988). Can the subaltern speak?
- Steinberg, L. (2004). El arte contemporáneo y la incomodidad del público. *Otra Parte*, n^o2
- Stuart, S. (2006). Jacques Derrida. En C. Murray (Ed.), *Pensadores clave sobre el arte: El siglo XX* (pp. 111). Madrid: Catédra.
- Vilar, G. (1999). Para una estética de la producción: Las concepciones de la escuela de francofort. En V. Bozal (Ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor.
- von Laban, R. (1966). *The language of movement: A guidebook to choreutics*. Boston: Plays inc.

- Wittgenstein, L. (1992). *Lecciones y conversaciones sobre estética, psicología y creencia religiosa*. Barcelona: Paidós I.C.E./ U.A.B.
- Wittgenstein, L. (1995). *Aforismos, cultura y valor*. Barcelona: Espasa Calpe.
- Wittgenstein, L. (1999). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Altaya.
- Wittgenstein, L. (2013). *Tractatus logico-philosophicus*. Recuperado de http://www.ub.edu/procol/sites/default/files/Wittgenstein_Tractatus_logico_philosophicus.pdf
- Xirau, R. (2005). *Introducción a la historia de la filosofía*. México: UNAM.