

Filosofía de la danza

Magda Polo Pujadas
Roberto Fratini Serafide
Bàrbara Raubert Nonell



Índice

Presentación	
<i>Magda Polo Pujadas</i>	9

Primera parte. Danza y pensamiento

Pensar la danza, pensar el cuerpo	
<i>Magda Polo Pujadas</i>	13
Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas	
<i>Roberto Fratini Serafide</i>	37

Segunda parte. Danza, artes plásticas, música y literatura

Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco y la coreografía	
<i>Bàrbara Raubert Nonell</i>	95
A la sombra de Terpsícore	
<i>Magda Polo Pujadas</i>	141
Márgenes. La danza en los umbrales de la literatura	
<i>Roberto Fratini Serafide</i>	161

Presentación

El libro *Filosofía de la danza* recoge las reflexiones de tres ensayistas que se acercan al pensamiento dancístico contemporáneo con una doble finalidad: en primer lugar, fusionar la danza con un pensamiento propio y, en segundo término, reforzar las relaciones existentes entre la danza y las artes plásticas, la música y la literatura.

En un momento en el que la interdisciplinariedad artística está en boga, es obligado reconocer que la danza se halla presente en las propuestas artísticas más arriesgadas, heterogéneas y efímeras de nuestros días. A partir de las segundas vanguardias artísticas —al irrumpir la posmodernidad y, de manera acuciante, a partir de los años ochenta—, la danza contemporánea ya había cortado el cordón umbilical que la ataba al ballet y a la danza moderna y se reconocía como una vía de conocimiento del mundo y de autoconocimiento del cuerpo y del hombre. La mayoría de los escenarios culturales acogían sus propuestas y entraban en circuitos de programación estable, ya que mostraban una relevante notoriedad no tan solo por las escuelas y estilos que nacían, sino también porque la danza contemporánea conseguía impactar al espectador, al público, con las más avanzadas creaciones mediales.

Cuando el cuerpo se emancipa de su esclavitud respecto a lo espiritual, cuando los saltos y perfectos movimientos de los bailarines ya no nos llevan a idealizar en ellos la armonía y la belleza, cuando el cuerpo es consciente de su capacidad de percibir el mundo y expresarse con lenguaje propio, la danza emprende entonces un viaje epistemológico que le abre las puertas a lo académico y a la producción creativa más radical. Los umbrales de la experiencia estética, filtrados por una escucha sensorial y autónoma de la con-

ciencia, posibilitan que el espectador se deje llevar por la seducción del gesto. La creación de imaginarios por parte del movimiento corporal es infinita, y las coreografías más internacionales que podemos ver en centros de danza, en la red o en otros ámbitos de producciones culturales acentúan la creciente disminución de la determinación y delimitación del fenómeno dancístico. Los cruces entre las artes, la pluralidad de narrativas, las propuestas de no movimiento, las influencias e intercambios entre las diferentes culturas ponen de relieve la vitalidad de la reflexión alrededor de la danza.

La legibilidad que nos propone el cuerpo en movimiento nos remite a una expresión presente del mundo, a un pensamiento propio que, a pesar de recibir fuertes dosis de la filosofía fenomenológica, estructuralista, posestructuralista y deconstructivista, se crea en un territorio totalmente nuevo desde el que la danza piensa el sujeto que es sujeto, el sujeto que es objeto y el instrumento de su propio conocimiento. La posibilidad de una reflexión sobre la danza no se pierde en el escollo de la preservación de las obras y de su comentario explícito, con anotaciones técnicas, sino en la elaboración de una experiencia que se muestra eminentemente vital y poderosa en todos sus procesos de transformación.

Dentro de este marco, el libro se ha dividido en dos grandes bloques: una primera parte en la que se elabora un pensamiento de la danza a partir de la filosofía y una segunda parte en la que se establece un diálogo entre la danza, las artes plásticas, la música y la literatura.

Tres son las plumas que derraman la tinta de este libro: Magda Polo Pujadas, doctora en Filosofía, profesora de la Universidad de Barcelona, especializada en estética y filosofía de la música; Roberto Fratini Serafide, doctor en artes escénicas, teórico de la danza, dramaturgo y profesor del Institut del Teatre, y Bàrbara Raubert Nonell, historiadora del arte, crítica de danza y profesora del Institut del Teatre. Los tres ensayistas han participado en los ciclos de danza que ha organizado el vicerrectorado de artes, cultura y patrimonio de la Universitat de Barcelona, en sus cinco ediciones. Aprovechamos esta presentación para agradecerle el apoyo recibido.

MAGDA POLO PUJADAS

Primera parte
Danza y pensamiento

Pensar la danza, pensar el cuerpo

Magda Polo Pujadas

Abandona en la tierra
lo que está en la tierra.
Pues pronto serás Dios
y danzarás en Dios.

SINESIO DE CIRENE, poeta y
filósofo neoplatónico griego

¡Algún día la filosofía aprenderá a bailar!

FRIEDRICH NIETZSCHE

Pero yo no estoy delante de mi cuerpo;
estoy en mi cuerpo o, mejor, soy mi cuerpo.

MAURICE MERLEAU-PONTY

Si nos propusiéramos unir la filosofía y la danza con el firme propósito de crear un pensamiento sobre la danza seguramente nos cuestionaríamos qué es la danza, qué es una coreografía, cuáles son los problemas vinculados a las sensaciones cenestésicas y sinestéticas, qué nos transmite un espectáculo en el que uno o varios bailarines expresan algo con sus desplazamientos, sus gestos, sus devaneos o incluso con la negación de movimiento y su quietud. Estos son los primeros interrogantes a los que cualquier «filosofía de» debería enfrentarse respecto a su objeto de estudio, pero dudamos si realmente son estas las primeras cuestiones que nos permiten tejer unas reflexiones filosóficas sobre la danza. ¿Por qué? Porque a pesar de que podríamos creer que estos son los interrogantes fundamentales, hay otros que nos acercan mucho más, y de manera más directa, a lo que es la danza, a su esencia.

Desde tiempos muy remotos se ha considerado la danza una manifestación artística en la que se asiste a la unción entre cuerpo y alma; en la que el

sujeto es desposeído de su ser (y estar) para ir mutando en otros seres (y estares); en la que el sujeto se encarna en el hombre que, gracias al movimiento o a su paralización, recobra su sentido más primigenio, su significación antropológica y estética. Somos de la opinión de Laurence Louppe de que se puede hacer una estética de la danza desde el espacio de lo poético, ya que lo poético encierra en sí lo metafórico, la designación de algo a partir de la vertiente más desvinculada de lo real, los intercambios entre los estados de los cuerpos:

Cuerpos atravesados, cuerpos afectados por lo que hacen o por lo que leen. La diseminación de toda lectura posible (y probablemente del tema de dicha lectura) pasará, de forma ejemplar en la danza, por todas las dimensiones de la experiencia. El movimiento danzado dejará su trazo tanto en el cuerpo que lo crea como en el cuerpo que lo acoge o lo percibe. Una poética de la danza se situará, por lo tanto, en la bisagra entre estas distintas polaridades. Debería ser ella misma bisagra; el intersticio fluctuante donde se negocian estos intercambios de estados de los cuerpos.¹

A principios del siglo xx la danza moderna,² contrapuesta al ballet clásico, otorga su atención primordial al movimiento; a finales del mismo siglo, el movimiento va pasando a un segundo plano y los focos del escenario intelectual sobre la danza iluminan el espacio y, especialmente, el cuerpo que lo habita, su densidad, su maleabilidad para reconocerlo como ese objeto que se escapa de la objetualización. Cuando el cuerpo despierta de ese letargo histórico al que lo había condenado el dualismo platónico y el cristianismo —y se asume como parte indisoluble de su rostro espiritual—, irrumpe en el ámbito del pensamiento para instaurarse como «cuerpo pensante». El cuerpo empieza a plantearse su presencia reflexiva cuando ya no se centra en la

¹ L. LOUPPE, *Poética de la danza contemporánea*, Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011, p. 27.

² O «danza expresiva», si utilizamos la denominación acuñada por Rudolf von Laban, quien se destacó por ser el primero en estudiar las relaciones del cuerpo en el espacio.

exaltación de la forma y el movimiento, cuando ya no es espectáculo, cuando ya no es imagen sino un cuerpo que genera discurso. Cuando el cuerpo se libra de su histórica condición de ser mirado, se experimenta un agotamiento de los recursos de representación, de los recursos miméticos, se experimenta un agotamiento de la danza.

En este sentido, agotar la danza es agotar el emblema permanente de la modernidad. Es empujar hasta su límite crítico el modo en que la modernidad crea una subjetividad cinética y le da preponderancia.³

El advenimiento de la posmodernidad, de la conciencia del desarraigo en el hombre, ha potenciado el recomponer un cuerpo que se sabe fragmentado, al que el mismo rito escénico ha cuestionado y al que los coreógrafos recurrirán como un cuerpo que escribe para que el espectador lo lea.

La implicación del agotamiento de la danza no es una negación del movimiento, no es un alto en el camino de ese cuerpo que balancea en el escenario su propia existencia, sino una aprehensión crítica de este.

Introducir la quietud o el movimiento agotado pone en cuestión la ontología de la danza, la identificación de su verdad. Consecuentemente, se propone una nueva ontología que ya no nos remite al movimiento sino al sujeto mismo danzante; en este nuevo marco teórico, cuerpo y sujeto se van fusionando cada vez más.

El acto inmóvil, el agotamiento de la danza, abre la posibilidad de pensar la auto-crítica de la danza experimental contemporánea como una crítica ontológica, más aún, como una crítica de la ontología política de la danza. La revocación del alineamiento incuestionado de la danza con el movimiento, iniciado por el acto inmóvil, supone una reconsideración de la participación del bailarín en la movilidad: desde el punto de vista escénico, inicia una crítica de su participación en

³ A. LEPECKI, *Agotar la danza*, Barcelona: Mercat de les Flors, UAH, Centro Coreográfico Galego, 2008, p. 24.

la economía general de la movilidad que nutre, sustenta y reproduce las formaciones ideológicas de la modernidad capitalista tardía.⁴

El hombre no puede ser indiferente al cuerpo, a la presencia del sujeto que se dice en cada movimiento como si eso fuera la única posibilidad de sentirse más hombre, más humano. Tal vez esta indiferencia ha sido la que ha imposibilitado que muchos filósofos incluyeran la danza dentro de sus clasificaciones de las «bellas artes». Por su arraigo inquebrantable al cuerpo, la danza siempre se ha visto relegada a no ser considerada digna de reflexión alguna o a concedérsele muy poca.

La división platónica de cuerpo y alma, añadida a la tradición órfica de considerar el cuerpo la cárcel del alma, ha constituido un obstáculo para que la cultura occidental contemplara la danza con el rigor y la seriedad que se merece. Podríamos incluso afirmar que hasta que «el cuerpo» no ha aparecido como fuente de la percepción del mundo, como ocurre en la obra de Merleau-Ponty, no se ha abierto la grieta que ha hecho posible teorizar desde el ámbito de la estética sobre la danza contemporánea, la *modern dance* o la *postmodern dance*. La experiencia perceptiva, para el filósofo francés, representa la antesala del conocimiento; por tanto, adquiere un sentido prerreflexivo, es el trasfondo sobre el que se destacan todos los actos y que todos los actos presuponen. La fenomenología nacida de la mano de Husserl sirvió para empezar a creer en una concepción intencional del hombre, en una visión del cuerpo diferente de la anterior, en una concepción perceptiva de este en la que la conciencia estaría dirigida al mundo que nos rodea, estaría en contacto con la vida de manera intencional. Es cierto que las aportaciones de Husserl no son de orden estético ni han estado dedicadas específicamente a la danza, pero han abierto una manera de reflexionar desde esta. En tal sentido son esclarecedoras las palabras de Anna Pakes en su artículo «Phenomenology and dance: Husserlian meditations»:

⁴ *Ibidem*, pp. 37-38.

Husserl's phenomenology does not directly address to phenomena of dance and performance, and indeed barely touches at all on art and aesthetics, but its insights with respect to other phenomena and experiences bear on the endeavor of dance studies at a number of levels.⁵

A pesar de ello, muchos pensadores, escritores, etc., han opinado sobre la danza con el propósito de reconocer en ella un arte autónomo. Pensemos, sin ir más lejos, en las famosas *Lettres sur la danse, le ballet et les arts* de Jean-Georges Noverre⁶ —publicadas por primera vez en plena Ilustración, en 1760—, en la incidencia que tuvieron en el Romanticismo y en el rechazo que supuso por parte de Hegel, por ejemplo, de incluirla en su clasificación de las artes. El rehuir de los filósofos acerca de la danza no ha hecho sino agravar su introducción en los ámbitos teóricos y académicos y dejarla, en muchas ocasiones, inmersa en lo práctico y escurridizo. Sin embargo, Francis Sparshott, en el artículo *On the question: Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?*, hace el esfuerzo de argumentar los fracasados intentos de incluir la danza dentro de la filosofía, y reitera en distintos párrafos que, a pesar de no tener la voluntad de elaborar una estética de la danza, nos muestra una luz a partir de la cual se podría crear esa estética.

Dancers are people, and dancing is a way of being a person if not a demonstration of personhood; and people cannot be indifferent to people. Any articulation of the aspects, forms, and meanings of aesthetic dance will accordingly be subject to a threefold ambiguity, for it will still be possible to construct a dance in any of three ways. It may be taken as pure appearance, as an aesthetic spectacle. It may be taken as an activity of persons conceived in their full humanity (for surely it matters that Nijinsky's leap is the leap of a man relying on male strength). Or it might be taken as pure appearance that is yet the appearance of a real human presence. And there might be yet other alternatives along this line

⁵ A. PAKES, «Phenomenology and dance: Husserlian meditations», *Dance Research Journal*, vol. 43, núm. 2, 2011, p. 35, DOI 10.1017/S0149767711000040.

⁶ J. G. NOVERRE, *Lettres sur la danse, le ballet et les arts*, Lyon: Aimé Delaroche, 1760.

— for instance, one might substitute the words «in their corporeality» for «in their full humanity».⁷

En el artículo «Dancer and the dance», Susan Sontag afirma: «But dance *is* the dancer». El intérprete, el bailarín, es quien presta su cuerpo para narrar lo inenarrable haciéndolo de manera precisa, idiosincrásica y pletórica. A pesar de que se siga una coreografía al pie de la letra, es imposible que la presencia de un cuerpo determinado no la determine en su resultado final. Es más, una misma coreografía puede ser ejecutada por distintos bailarines y cada uno de ellos la hará suya, no tan solo por los desplazamientos marcados en ella sino por la sola aparición del cuerpo como el único capaz de representar la coreografía de una manera concisa e irrepetible. Los espectadores captan con sutileza la especificidad gestual de un cuerpo que es, en el momento del espectáculo, «el cuerpo». Cada bailarín crea una ilusión con su cuerpo, una ilusión que le pertenece y que comparte con el espectador trascendiendo su propio cuerpo.

It is often said that dance is the creation of illusion: for example, the illusion of a weightless body. (This might be thought of as the furthest extension of a Phantasm of a body without fatigue.) But it would be more accurate to call it the staging of a transfiguration. Dance enacts being both completely in the body and transcending the body. It is, or seems to be, finally, a higher order of attention, where physical and mental attention become the same.⁸

Al hilo de lo que propone Sontag sobre la ilusión, la filósofa Susanne Langer ya nos había planteado entender el arte como una ilusión, mejor dicho, como una ilusión primaria. La idea de la forma simbólica del arte se

⁷ F. SPARSHOTT, «On the question: Why do philosophers neglect the aesthetics of the dance?», *Dance Research Journal*, vol. 15, núm. 1, 1962, p. 22.

⁸ S. SONTAG, «Dancer and the dance», *London Review of Books (on line)*, vol. 9, núm. 3, pp. 9-10, www.lrb.co.uk/v09/n03/susan-sontag/dancer-and-the-dance [consulta: 20 de enero de 2015].

incardina en la idea de sentimiento en su obra *Feeling and form*.⁹ El arte surge de esas sensaciones físicas y espirituales a las que reconocemos en unas formas simbólicas. Así pues, como ilusión que es, el arte es virtualidad, más allá de que posea una materialidad específica, léase lienzo, sonido, movimiento del cuerpo, palabra. En estas reflexiones expresa sus ideas sobre la danza, que giran sobre el eje gravitacional de la apariencia (o la aparición) y del gesto. Lo que aparece en la danza es creado para nuestra percepción de manera virtual y para el beneplácito de la fuerza física.

The dance is an appearance; if you like, an apparition [...]. But these powers, these forces that seem to operate in the dance, are not the physical forces of the dancer's muscles, which actually cause the movements taking place. The forces we seem to perceive most directly and convincingly are created for our perception, and they exist only for it [...]. What dancers create is a dance; and a dance is an apparition of active powers, a dynamic image.¹⁰

Langer precisa que esta virtualidad, como ilusión creada por el movimiento del cuerpo, no nos muestra un sentimiento en particular sino la idea del sentimiento, lo simbólico de este. El aparecer de la danza crea una imagen dinámica que hace visible la interioridad del hombre, los fundamentos de la existencia humana. El gesto es un poder ilusorio capaz de evocar y comunicar el sentimiento. El gesto es una realización simbólica de la voluntad artística que quiere expresar sensaciones y sentimientos. La danza crea un mundo de poderes que hace visible la estructura intacta del gesto.

The physical realities are given: place, gravity, body, muscular strength, muscular control, and secondary assets such light, sound, or things (usable objects, so-called «properties»). All these are actual, but in the dance, they disappear; the more perfect the dance, the less we see its actualities. What we see, hear, and

⁹ S. LANGER, *Feeling and form*, Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1953.

¹⁰ S. LANGER, *Problems of art. The philosophical lectures*, Nueva York: Charles Scribner's Sons, 1957, p. 5.

feel are the virtual realities, the moving forces of the dance, the apparent centers of power and their emanations, their conflicts and resolutions, lift and decline, their rhythmic life. These are the elements of the created apparition, and are themselves not physically given, but artistically created.¹¹

Como afirmaba Aristóteles, «el ser se dice de muchas maneras»; así, en la danza, 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. Cada bailarín acaba la obra de arte que se somete a una escritura abierta de la danza, a una coreografía. La obra no puede ser acabada si no es en el sujeto que, con la ayuda del ritmo, elabora un discurso, una historia, una narrativa de lo que lo rodea o de lo que encuentra en su interior más profundo.

Because its medium is a human body and because bodies —along with the personalities that inhabit them— appear in many forms, the dance work is constantly changing —sometimes slightly, sometimes drastically— depending on who dances it.¹²

Esta apertura de la danza la hace eminentemente permeable. Por ello, la danza es una manifestación artística híbrida en la que diversos elementos juegan con sus propias coordenadas en el espacio y en el tiempo, razón por la cual se nos hace difícil llegar a la esencia de este arte. Hay muchos aspectos de estudio que pueden aproximarnos al complicado propósito de cuestionarnos la esencia de la danza y sus delirios por el pensamiento, y uno de ellos es entenderla como fenómeno, como algo que se nos aparece en un lugar y en un momento y que desaparece y se esfuma —dado el carácter efímero de la presencia de un cuerpo que opta por el movimiento o por la

¹¹ *Ibidem*, p. 6.

¹² S. J. COHEN, «Present problems of dance aesthetics», *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, vol. 1, núm. 1, primavera de 1983, p. 16.

estaticidad y el reposo —. En el diálogo *L'âme et la danse*, Paul Valéry ya define la danza como celebración de la ausencia y la presencia:

Elle célébrait tous les mystères de l'absence et de la présence; elle semblait quelquefois effleurer d'ineffables catastrophes!... Mais à présent, pour rendre grâces à l'Aphrodite, regardez-la. N'est-elle pas soudain une véritable vague de la mer? — Tantôt plus lourde, tantôt plus légère que son corps, elle bondit, comme d'un roc heurtée; elle retombe mollement... C'est l'onde!¹³

En su ensayo *La philosophie de la danse* Valéry reitera una vez más esta misma idea de huida y vuelta del bailarín a su propio cuerpo:

Mais voici une remarque d'importance, qui vient à cet esprit philosopant, qui ferait mieux de se distraire sans réserve et de s'abandonner à ce qu'il voit. Il observe que ce corps qui danse semble ignorer ce qui l'entoure. Il semble bien qu'il n'ait affaire qu'à soi-même et à un autre objet, un objet capital, duquel il se détache ou se délivre, auquel il revient, mais seulement pour y reprendre de quoi le fuir encore...¹⁴

Creemos que el contexto aparential de la fenomenología arroja una luz a la hora de desentrañar ese discurso filosófico acerca de la danza, aunque también podríamos optar por una visión más analítica, cognitivista, ontológica, etc.¹⁵ La fenomenología resitúa las esencias en la existencia y considera que tan solo desde la facticidad, desde la acción, se puede comprender al hombre y al mundo; que siempre está ahí, incluso antes de la reflexión, y cuyo esfuerzo reside en encontrar el contacto ingenuo con el mundo para reconocerle un carácter filosófico. La filosofía y el arte, la filosofía y la danza, realizan verdades.

¹³ P. VALÉRY, *L'âme et la danse*, http://ugo.bratelli.free.fr/ValeryPaul/ValeryAme_et_danse.pdf [consulta: 11 de noviembre de 2014].

¹⁴ P. VALÉRY, *La philosophie de la danse*, http://cache.media.education.gouv.fr/file/Daac/30/0/valery_philosophie_danse_344300.pdf [consulta: 1 de noviembre de 2014].

¹⁵ El teórico de la danza Frédérique Pouillade nos invita a considerar diferentes puntos de vista para abordar la reflexión sobre la danza en su libro *Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, París: Vrin, col. Essais d'Art et de Philosophie, 2009.

La filosofía de Merleau-Ponty considera al hombre conciencia situada en el mundo. Como «ser en el mundo», el hombre se va forjando en su existir. De esto se deduce que los elementos tangenciales para la definición de su epistemología son el cuerpo,¹⁶ el espacio y el movimiento. Estos elementos, junto con el del tiempo, son los que relacionan la filosofía de la percepción con la concepción del *contact improvisation* de Steve Paxton, por ejemplo. Las aportaciones de Paxton, en la década de los setenta, sitúan el cuerpo en un lugar pragmático; el cuerpo deviene un fenómeno en el que se estructura una dialéctica entre lo objetivo y lo subjetivo.¹⁷ Ello desencadena una búsqueda autorreflexiva de las siluetas del cuerpo en su milimétrica expresión gestual. El lugar de contacto con el mundo es ese cuerpo que se toca conscientemente con tacto. Tocar es una forma de mirar, y mirar es una forma de conocer. El cuerpo, todo él, es visible y visible.

El cuerpo es un medio de comunicación para con el mundo; la carne (*chair*) representa esa dimensión del hombre como ser corpóreo en el que el mundo actúa y en el que él actúa en el mundo. Cabe distinguir dos clases de cuerpo: el cuerpo vivido, *Leib* para Husserl o *corps propre* para Merleau-Ponty, y el cuerpo objetivo, físico o biológico, *Körper* para Husserl y *corps* para Merleau-Ponty. Esta última clase de cuerpo se entiende como un entramado de ondas cerebrales, sistemas circulatorios, fibras musculares y conexiones nerviosas a partir del cual el cuerpo es conciencia intencional vivida.

El marco referencial del cuerpo se encuentra en el espacio. Es en el espacio donde es posible el saber del propio cuerpo, ya que gracias a esta dimensión el cuerpo puede ser consciente de la relación que tiene con cada una de sus partes, con sus órganos, y, al mismo tiempo, puede relacionarse con lo exterior a él.

¹⁶ El cuerpo es, para Merleau-Ponty, el medio para poseer el mundo.

¹⁷ Steve Paxton desarrolla claramente estas ideas en «Improvisation is...», *Contact Quarterly*, vol. XII, núm. 2, primavera-verano de 1987.