

## LOS FILÓSOFOS Y LA DANZA\*

David Michael Levin

Traducción de Kena Bastien van der Meer\*

En ocasiones se me han solicitado referencias de obras filosóficas relacionadas con la danza. Cuando respondo que los filósofos, especialmente los más viejos y conocidos de nuestra tradición, han tenido muy poco que decir sobre este arte, me preguntan a qué se debe. Quisiera tratar aquí esa pregunta tan difícil.

La pregunta "¿por qué?" posiblemente requiera una interpretación de la naturaleza intrínseca de la disciplina filosófica, misma que permitiría comprender, si no es que perdonar, el que tantos filósofos —incluidos los que han elegido escribir sobre las artes o en el terreno de la estética— hayan ignorado el arte dancístico. Me gustaría centrarme en esta posibilidad. Al hacerlo, sin embargo, advierto que en cierto sentido muy preciso no estoy respondiendo a toda la pregunta.

Una explicación "casual" de por qué la filosofía en general ha ignorado la danza me involucraría forzosamente en cuestiones de naturaleza ampliamente científica: asuntos políticos, sociológicos, de antropología cultural y psicológicos. Aun cuando estas cuestiones no se hallan en el terreno de mi competencia profesional, tampoco están del todo fuera del alcance de mi entendimiento. Por lo tanto, quisiera entregarme muy brevemente a hacer algunas especulaciones. Las ofrezco por lo que valgan.

Para empezar, creo que es importante tener en cuenta el hecho de que nuestra civilización occidental es fundamentalmente patriarcal. Esto significa, en efecto, que está necesariamente organizada en torno a la dominación masculina y a una correspondiente aversión (bien oculta) al principio femenino (el *anima*, en términos junguianos). ¿Qué significa esto? Bueno, por supuesto que podríamos advertir que la mayoría de los coreógrafos y críticos de danza (quienes representan el poder oculto del lado "intelectual" de la danza) han sido hombres, mientras que los bailarines mismos (que representan el lado "físico") y la mayoría de los balletómanos (representantes del lado intuitivo y apreciativo) han sido mujeres u hombres orientados hacia lo femenino. Esto es interesante e importante, sobre todo con respecto a nuestros tiempos "modernos". Pero en lugar de extenderme en este punto, que podría en parte explicar la negligencia de los filósofos (quienes han sido hombres en su mayoría), quisiera ahondar un poco más en las raíces antropológicas de la danza, pues allí, en aquellos antiguos

---

\* En Roger Copeland y Marchal Cohen (editores), *What is Dance? Readings in Theory and Criticism*, Nueva York, Oxford University Press, 1983, pp. 85-94. Originalmente publicado en *Ballet Review*, núm. 6, (1977-1978), pp. 71-78.

\* Investigadora de danza, ensayista y traductora.

orígenes de la danza, encontraremos, creo yo, una explicación mucho más profunda de esta situación.

Lo que deseo sugerir es que el origen de la danza reside en el principio femenino. Antes de que se la cultivara como arte (la danza por la danza), se llevaba a cabo en un espacio ritualmente consagrado. La danza fue, originalmente, una celebración extática, mística; una forma de veneración destinada a invocar la manifestación o personificación de los poderes primordiales y sobrenaturales. De manera más específica, la danza fue, en su origen, una parte esencial de los antiguos ritos de fertilidad. Como tal, relacionaba a los participantes con la generosidad de la Madre Tierra, y con el lado femenino, amplio, abierto y benévolo del Padre Cielo. Los danzantes involucrados en estos ritos no eran mortales comunes: eran recipientes sagrados, inspirados y poseídos por las diferentes deidades, ya fuesen irascibles o pacíficas. Este principio femenino y sagrado de la danza fue reprimiéndose cada vez más con el paso de los siglos. Si bien el baile folclórico todavía remite vagamente a los orígenes de la danza, sublimó dicho principio en estilos socialmente convencionales (y patriarcalmente más aceptables). Mientras tanto, la danza se cultivó en las cortes europeas, primero como un espectáculo de gracia social (cortejo y coqueteo sublimados, y comunicación regulada entre los sexos) y, más tarde, como un espectáculo puro de habilidades y estilo. A la larga (quizá en el siglo XIX), la danza se convirtió en un arte del que se podía disfrutar plenamente por sí mismo. (¿Será que la posibilidad de disfrutarla *per se* dependió de que se la separara de sus inquietantes orígenes?) La danza, como una forma de arte, como espectáculo, fue colocada en el escenario. Así fue devuelta a su espacio distintivo, pero para ese entonces el espacio era secular, ya no sagrado. Vemos, pues, que a final de cuentas ganó el patriarcado. Una victoria algo comprometida, claro, puesto que la danza no sólo ha seguido cautivando, sino que ha florecido incluso. No obstante, pienso que ha continuado más o menos en términos patriarcales.

Bien: hasta aquí mis especulaciones. Ya sean fantasías o verdades, o quizá una mezcla de ambas, constituyen el escenario para un punto que considero menos controvertido, aunque no por ello menos incitador a la reflexión, a saber: que los fundamentos religiosos y éticos de nuestra civilización occidental son primordialmente hostiles a las "demandas" vitales e intrínsecas del cuerpo humano. Dicha hostilidad toma diferentes formas; cada dimensión de nuestra civilización la expresa y la refuerza de maneras a menudo disfrazadas y difíciles de identificar. Consideren, por ejemplo, el símbolo primario de la religión cristiana: la cruz. Este símbolo tan poderoso presenta, tan claramente como pudiera hacerlo cualquier otro símbolo, la crucifixión del cuerpo humano. No basta con que el cuerpo esté visiblemente flaco y hambriento (de acuerdo con el ideal ascético patriarcal de dominio de sí mismo); no: también ha de castigarse de modo visible y, finalmente, destruirse. Efectivamente, la *doctrina* del cristianismo afirma la resurrección del cuerpo de Cristo. Pero hay que reconocer dos cosas: primero, que no hay un símbolo correspondientemente visible de la resurrección y, segundo, que el cuerpo resucitado no existe en la tierra, sino exclusivamente en el cielo. Considero que estos dos puntos significan que, en efecto, realmente no creemos en la resurrección del cuerpo

humano. Es decir, que no creemos realmente en la *sacralidad* del cuerpo humano, tal como existe aquí y ahora en la tierra. O, dicho en términos más prácticos, no aceptamos del todo el cuerpo humano. Y, ciertamente, no nos permitimos reconocer plenamente la verdadera posibilidad de "perfeccionarlo", o de acercarlo más al estado en el que se trasluzcan su santidad intrínseca, su belleza y su gracia sublimes.

Tal vez quieran argumentar que, de hecho, sí abrigamos algún ideal de perfección y que, además, tratamos de realizarlo. Yo estaría de acuerdo. Pero también quiero señalar que no estoy hablando en absoluto de ese ideal, pues como sea que aparezca es, en su significado más profundo, un ideal instrumental, un ideal patriarcal y dualista de dominio, poder y manipulación. Como tal, entraña una sospecha profundamente arraigada a la sensualidad libidinal espontánea del cuerpo humano y una honda aversión a la misma. (Éste es, a mi parecer, el verdadero sentido del "instinto de muerte" de Freud.) El perfeccionamiento instrumental del cuerpo está totalmente al servicio de nuestra tecnología occidental. Lejos de conducir a la liberación del cuerpo es, en esencia, sólo otra forma más avanzada (y, por consiguiente, también más cuidadosamente disfrazada) de crucifixión. ¿Por qué este rechazo patriarcal del cuerpo sensual? ¿Cuál podría ser la conexión entre la aversión patriarcal al principio femenino (aversión que se halla implícita en el dominio y la instrumentalidad) y nuestro rechazo cultural del cuerpo? Sospecho que el rechazo surge porque de alguna manera el cuerpo, en su sensualidad (y por tanto principalmente en su juego y en su danza), se identifica con el principio femenino. De manera más específica, está asociada con el dolor intolerable y la frustración que sentimos por la pérdida de la Madre, el cuerpo primordial y sensual femenino. El acercamiento instrumental al cuerpo, que emerge como nuestro ideal cultural, representaría, entonces, una etapa cultural aparentemente necesaria de reacción-formación.

El ideal que tengo en mente, y que contrasta de manera radical con nuestro ideal instrumental, se encuentra tal vez presentado con máxima claridad en el símbolo del cuerpo sano y bisexual de Buda, sentado apaciblemente sobre una flor de loto abierta e irradiando calidez, compasión, vitalidad interna y firmeza neutras (no dualistas), y la sabiduría de un poder matriarcal que se encuentra más allá de la agresión dualista propia del poder patriarcal. A diferencia de nuestro cristianismo, el budismo reconoce la sabiduría intrínseca y liberadora del cuerpo; sabiduría que se manifiesta de manera suprema en la belleza y la gracia de su presencia espontánea, plenamente abierta y armónicamente afinada.

Es más, el cristianismo heredó del judaísmo un dualismo mente/cuerpo (espíritu/carne) que decisivamente intensificó y atesoró, incluso, en una doctrina religiosa y ética. Ya en el código judaico estricto de la ley ética existía una aversión fundamental tanto hacia la *expresión* libidinal directa y espontánea, como hacia su correlativo: la *recepción* directa y madura de la experiencia. El postergar la gratificación, que fue una defensa necesaria durante las primeras etapas de la existencia libidinal, se convirtió gradualmente en un hábito y permaneció como tal mucho después de haber dejado de ser una necesidad. Se convirtió, como bien lo advirtió Freud, en la regla internalizada del superego rígido y patriarcal. El judaísmo, o por lo menos su lado

eclesiástico dominante, instaló la dualidad implícita de la conciencia moral en el trono del poder; convirtió la vergüenza en culpabilidad y la aversión en gratificación. De allí en adelante, la vida ética sería una vida de disciplina espiritual, y el cuerpo, negada su propia espiritualidad intrínseca, tuvo que ser subyugado por el poder dominante de la mente ética.

Es hora de volvernos hacia la sustancia de la filosofía. Quiero mostrar por qué los filósofos no habrían podido escribir satisfactoriamente acerca de la danza aunque hubieran querido. La filosofía occidental refleja, a lo largo de los siglos, este dualismo inflexible. De hecho, nuestra filosofía hace más que reflejarla: en el curso del tiempo los filósofos la han defendido y exaltado sistemáticamente, ya sea casándose con algún dualismo explícito (Descartes), o bien apoyando alguna forma de reduccionismo (el idealismo de Berkeley, el materialismo de Holbach, el behaviorismo de Quine) en el que no se trasciende el dualismo: simplemente se suprime.

Independientemente de su escuela, por tradición los filósofos han comprendido la naturaleza del cuerpo humano de manera errónea. (Por lo dicho anteriormente podrán deducir que no considero que este hecho sea accidental.) En general creo que podemos decir que los filósofos han negado, de una manera u otra, la realidad de la presencia sensual del cuerpo. Por lo tanto, los idealistas y muchos de los racionalistas sostienen que el cuerpo sensual puede reducirse a, o ser generado por, o de alguna manera absorberse en, el funcionamiento de la mente (la mente en un cierto estado de "pureza" peculiar y no sensual). Y cuando examinamos las teorías de los materialistas, de los empiristas clásicos (David Hume, por ejemplo) y sus descendientes los behavioristas, encontramos al cuerpo humano más o menos reducido a la condición de una mera cosa que obedece a leyes puramente físicas. El cuerpo no aventaja tampoco entre los racionalistas como Descartes, cuyo dualismo separó el cuerpo avieso de manera tan completa de la mente iluminada que pudo afirmar, con toda calma, que el cuerpo no es más que una máquina compleja. Del racionalismo de los filósofos como Spinoza nos puede resultar grato saber que la mente y el cuerpo son, sustancialmente, idénticos. Pero también se nos dice que la sensualidad del cuerpo es, en realidad, una "idea confusa".

Si los filósofos no pueden siquiera desarrollar una explicación adecuada del cuerpo humano, ¿cómo podría esperarse que digan algo veraz e interesante sobre la danza? La danza es la expresión artística y la perfección (o el presenciar perfecto) del cuerpo humano en movimiento. Esto significa que cualquier filosofía de la danza debe comenzar con un entendimiento satisfactorio de la naturaleza del movimiento humano. Como punto de partida requerimos una concepción que distinga el movimiento de las cosas de la acción deliberada o movimiento espontáneamente autogenerado del cuerpo humano. Pero hasta hace relativamente poco los filósofos han tenido una concepción muy distorsionada de dicho movimiento.

Más vale tarde que nunca: parece que ahora el tiempo está maduro para un nuevo acercamiento al problema. Y ciertamente, a tono con el nuevo ambiente de la "conciencia liberada" y, en particular, con nuestra acentuada conciencia cultural del cuerpo experimentado, los llamados filósofos analíticos de Inglaterra y Estados Unidos han comenzado a centrarse en problemas que suelen agrupar bajo el rubro apropiadamente escolástico de "teoría de la acción".

Falta, sin embargo, ver los frutos de sus esfuerzos, y tendremos que esperar mucho tiempo para que lleguen a mirar la danza y hablar de ella con fino discernimiento. Por fortuna, existe otro grupo de filósofos mucho más prometedores: los fenomenólogos. A partir de Edmund Husserl, quien creó la fenomenología a principios de este siglo [XX], se inició un movimiento extremadamente revolucionario y profundamente humanístico. De aquellos pioneros, que pudieron comprender lo que estaba haciendo Husserl y aprender de él, distinguiría sobre todo a Martin Heidegger, a Jean-Paul Sartre y a Maurice Merleau-Ponty. Gracias a estos tres gigantes, cada uno con su contribución propia y especial, el cuerpo humano está empezando, por fin, a recibir el lugar que se merece.

Éste no es el lugar para explayarme y defender mis intrépidos comentarios. Tal vez baste con que diga, primero, que la fenomenología es única en cuanto pone un entendimiento del cuerpo humano en el mero centro de su campo de visión y, segundo, que el acercamiento fenomenológico es, hasta ahora, el único que verdaderamente ha apreciado el cuerpo humano sensual tal y como se vive en la realidad, y que ha intentado seriamente expresar dicha apreciación con la mayor fidelidad, rigor y sensibilidad posibles. La fenomenología de la danza debe considerarse absolutamente fundamental para nuestro entendimiento filosófico del cuerpo. El que no se haya considerado bajo esta luz es, no obstante, dolorosamente obvio. Lo único que puedo decir aquí, a manera de explicación, es que la fenomenología todavía es una disciplina joven cuyos recursos latentes de radicalidad requieren de gran entendimiento —y no poco valor— para usarse oportunamente.

No ha habido civilización ni era previa en la que el cuerpo se haya tecnologizado, objetivado y puesto en peligro de tantas maneras incontrolables. Al mismo tiempo, la salud y la comodidad material del cuerpo nunca antes se habían garantizado de manera tan asombrosa. La dialéctica de estos extremos está impulsando, aquí y allá, una reflexión y una experimentación terapéutica muy profundas. Yo veo a la danza como el erario de la sabiduría que tanto necesita el cuerpo. Es un tesoro que apenas hemos empezado a apreciar.

Hay que señalar otro factor acerca del descuido de la danza por parte de los filósofos. Y, una vez más, nuestro intento por comprender nos remite a las condiciones más amplias y penetrantes de nuestra civilización. Los filósofos que escriben en el terreno de la estética tradicionalmente han ignorado el tema de la percepción estética para centrarse en el problema del juicio (el "buen gusto") y en la naturaleza cognoscitiva de los valores estéticos. Tal tendencia puede justificarse, desde luego. Sin embargo, está demasiado cerca de las preocupaciones predominantes del superego dominante para estar libre de la supervisión y la censura inconscientes. Puesto que el arte de la danza es, hablando ontológicamente, el arte del cuerpo humano, y puesto que lo más interesante del cuerpo humano concierne fundamentalmente a la percepción y su ontología, podemos fácilmente comprender el descuido. Pero no debemos tolerar la ceguera estética persistente. Desde este punto de vista la fenomenología resulta particularmente atractiva. Su adherencia a la disciplina de la descripción "neutralizada" (¿no dual?), junto con su reconocimiento de la importancia fundamental ontológica de la percepción,

la hacen especialmente adecuada para proveer a la danza de la apropiada estética crítica, ontológicamente fundamentada.

La cuestión de una estética apropiada para la danza me impulsa a realizar un breve bosquejo del llamado del filósofo, tal como lo percibo, respecto de esto. El quehacer crítico, como lo concibo yo, impone exigencias extremas a la sensibilidad, la inteligencia y la erudición del filósofo. ¿Qué más merecemos esperar los filósofos?

Un acercamiento filosófico adecuado a la obra artística debe incluir principalmente tres niveles de apreciación e interpretación críticas interdependientes y recíprocamente enriquecedoras. El primer nivel es el de la descripción fenomenológica de lo perceptualmente visible. Esta clase de descripción no es científicamente objetiva ni viciosamente subjetiva. Pero es objetiva en cuanto a que explica lo que se experimenta con máximo rigor y cuidado. Y también es subjetiva porque siempre insiste en confinarse dentro del punto de vista experiencial del sujeto. Entre quienes han escrito sobre danza, Edwin Denby parece haber logrado algo muy próximo, a veces, al ideal de la descripción fenomenológica. He aquí, por ejemplo, su descripción del Adagio del *Concerto Barocco* de Balanchine:<sup>1</sup> "En el clímax,...contra un fondo de coro que sugiere lo que podrían ser árboles mecidos por el viento previo a una tormenta, la bailarina, con los miembros poderosamente extendidos, esalzada repetidas veces por su compañero, formando arcos cada vez más elevados y estrechos. Luego, en la frase culminante, desde lo más alto, la baja. Uno observa su cuerpo descender lentamente, con el pie y la pierna rígidamente apuntados hacia abajo, hasta que la punta [del pie] toca el suelo y ella descansa todo su peso, por fin, sobre esa superficie aguda y se detiene. Ese momento produce el efecto de una zambullida intencional y poderosa en una herida, y la emoción que provoca responde a la tensión musical..."<sup>2</sup> En otro escrito, "Flight of the Dancer",<sup>3</sup> Denby nos ofrece un recuento asombroso del salto en el ballet clásico. (Compárese con el de Kierkegaard en *Temor y temblor*. Las similitudes son inquietantes.) Ojalá pudiera citar a Denby, pero la extensión y lo intrincado del texto se resisten a la fragmentación que de ello resultaría. Hay que leerlo para creerlo, pues en Denby tenemos a un crítico de una sensibilidad discernida y dos ojos matemáticamente precisos que le hacen juego.

El segundo nivel nos conduce a la interpretación histórica; es la "crítica" en su sentido más amplio y auténtico. Toda forma, o medio, de arte está simultáneamente involucrada con dos procesos históricos. Primero, tenemos la dialéctica immanente de la historia de la forma de arte en sí. *Movement and Metaphor* de Lincoln Kirstein<sup>4</sup> y *Nijinsky* de Richard Buckle<sup>5</sup> son muestras notables de los estudios hechos en este campo. Los dos consideran determinadas obras dancísticas a la luz de la historia del arte dancístico para poder hacer explícita, mediante su interpretación, la lógica implícita de esta historia única en relación con las obras examinadas. El

<sup>1</sup> NT: George Balanchine (San Petersburgo 1904 - Nueva York 1983), uno de los más prestigiosos coreógrafos del siglo XX.

<sup>2</sup> NT. Edwin Denby, "A Balanchine Masterpiece", en *Looking at the Dance*, Toronto, Popular Library, 1968, pp. 117-119.

<sup>3</sup> NT: *Ibid.*, pp. 35-40.

<sup>4</sup> NT : Nueva York, Praeger Publishers, 1970, 290 pp.

entendimiento de que cada forma de arte en particular está definida por el despliegue histórico de una configuración única de problemas tecnológicos, epistemológicos y ontológicos es fundamental para esta interpretación. En cada punto de la interminable historia del arte estos problemas tomarán la forma clara de ciertas preguntas y dificultades apropiadas y específicas... retos, si gustan. Es decir que, en cada punto, esos retos se enfrentarán, se harán explícitos y, de alguna manera, se resolverán. Pero cada solución es únicamente parcial: no sólo porque el arte, al igual que la percepción misma, nunca puede acercarse a dichos problemas más que en los términos de cierta perspectiva, sino también porque cada solución genera más problemas, que se legan, con las soluciones más felices, a la siguiente generación de artistas. Sin embargo, más allá de la dialéctica inmanente se encuentra el contexto cultural del arte, que también tiene una historia. Éste —al que llamaré dialéctica trascendente— es el terreno histórico del cual emerge la forma de arte y en el que figura claramente. La interpretación histórica adecuada (ideal) de una forma de arte debe tomar en cuenta el terreno histórico. Debe interpretar el terreno mismo y explicar la dialéctica de su relación con la figura histórica del arte en cuestión. La buena crítica consiste, pues, en dar a las obras de arte una interpretación que les brinde un lugar en la historia viva de nuestro mundo. Consecuentemente, es responsabilidad del crítico ser a la vez profundamente conservador e irreprimiblemente radical. El crítico conserva la obra en la amada apertura de la memoria; pero en el acto mismo de descubrir su lugar dialéctico —o realmente, de hecho, de crear claramente su lugar— la entrega también irrevocablemente, problemática e incompleta como ha de ser, al juicio crítico de la historia aún en proceso.

El tercer nivel de interpretación hace manifiesta la ontología de la obra de arte en cuestión. Este nivel es metafísico en cuanto a que (1) concierne al ser mismo de la obra —aquello que de manera más fundamental subyace en su presencia, sus modos fenomenológicos dados— y (2) explica lo invisible. Lo que intento decir tal vez pueda resultar más claro haciendo una analogía con la lingüística. De acuerdo con Noam Chomsky, el propósito de la lingüística es construir una teoría adecuada que explique la multitud de lenguajes naturales en términos de una estructura gramatical profunda (trascendente), de la que se pueda mostrar que se derivan las lenguas naturales de acuerdo con un juego finito de reglas de transformación. Ahora bien, esta estructura trascendente profunda sin duda se encuentra manifiesta en el fenómeno de nuestras lenguas naturales; por otro lado, no es inmediatamente accesible: es, en otras palabras, invisible. Por lo tanto debemos reconocer en última instancia una diferencia entre la visibilidad del fenómeno y la invisibilidad del nómeno. Ésta es la diferencia ontológica, que deseo sugerir, en la que se encuentra eternamente guardada y atesorada la obra de arte.

Las conferencias sobre la filosofía de las bellas artes de Hegel, el *Nacimiento de la tragedia* de Nietzsche, el ensayo de Heidegger "El origen de la obra de arte" y las tres ponencias sobre la pintura presentadas por Jean Paris en el Carnegie Mellon son paradigmas del tipo de acercamiento interpretativo que tengo en mente. Lo que comparten estos paradigmas es la singular preocupación por el ser de la obra de arte; la historia oculta de su origen y de su

---

<sup>5</sup> NT : Londres, Penguin Books, 1975, 592 pp.

promesa invisibles que siempre está en espera de ser contada y vuelta a contar. Pues ese contar es la verdadera recepción de la obra de arte; es una dedicación que entiende la presencia muda de la obra y le da, a cambio, el don del aliento.

La danza parece tener particular necesidad en este aspecto. La danza es un arte muy reticente. Es un arte sublime cuya presencia fugaz es el don de un instante infinitamente mayor que el interludio fenoménico que tan a menudo encubre su tesoro. En mi ensayo "Balanchine's Formalism" [El formalismo de Balanchine],<sup>6</sup> empecé a contar la historia oculta del ballet clásico que las "desviaciones" radicales de Balanchine me ayudaron a leer. Ésa es una historia del sentido —u origen— invisible de la belleza y la gracia, las dos condiciones que definen la esencia del arte del ballet clásico. Pero la historia no está completa. Y puesto que la danza hoy está muy viva, quedan muchas historias por contar.

Traducción de Kena Bastien van der Meer

*Agradecimientos*

A Raúl García Lugo por su cuidadosa corrección de estilo.

---

<sup>6</sup> NT: en *Dance Perspectives*, núm. 55, Nueva York, otoño de 1973, pp. 29-48.