

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016 • ISSN 2386-8449

CONVERSANDO CON

Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de **Joan M. Marín**

“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entrevista con Marina Tarkovskaya, por **Tamara Djermanovic**

UT PICTURA POESIS

Poemas de **Tadeusz Różewicz**, selección y traducción al español de **Karolina Zygmunt**

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.)

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo**

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza**

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo**

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich**

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero**

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia**

Perception and the 'I' in Samuel Beckett's Company and Francis Bacon's Paintings, **Ana Álvarez Guillén**

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García**

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos**

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora**

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki**

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas**

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez**

RESEÑAS

EDITA

SEyTA.
SOCIEDAD ESPAÑOLA
DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

LAOCOONTE

REVISTA DE ESTÉTICA Y TEORÍA DE LAS ARTES

VOL. 3 • Nº 3 • 2016

PRESENTACIÓN	7-8
CONVERSANDO CON	9
Ciprian Vălcan entrevista a Jacques Le Rider, traducción al español de Joan M. Marín	11-17
“Es una misión dolorosa ser familiar de un genio”, entr. con Marina Tarkovskaya, por Tamara Djermanovic ...	19-22
UT PICTURA POESIS	23
Tadeusz Różewicz: el poeta que rechazó la poesía, Karolina Zygmunt	25-26
Poemas, Tadeusz Różewicz , traducción de Karolina Zygmunt	27-39
Fotografías de Laocoonte n. 3, Albert Mir	40

PANORAMA

ESTÉTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA 41

Entre Baumgarten y Aristóteles. Una reunión celebrativa, **Miguel Salmerón** y **Mauro Jiménez** (Coords.) 43-46

TEXTO INVITADO

Teoría de la Literatura y Estética, **Tomás Albaladejo** 49-58

ARTÍCULOS

La metáfora en Nietzsche, de verdad, **Jaime Aspiunza** 61-74

Flores a Mansfield, reescribir, releer, reutilizar el texto, **Mar García Ranedo** 75-89

A poesia em interação com a pintura, segundo Diderot, **Ana Portich** 90-100

Ana Mendieta y Fray Ramón Pané: un vínculo entre el arte contemporáneo y la literatura colonial española, **Alejandro del Valle Cordero** 101-120

Una lectura de Esperando a Godot y Fin de partida a través de la melancolía, **Meritxell Lafuente Garcia** ... 121-134

Perception and the ‘I’ in Samuel Beckett’s Company and Francis Bacon’s Paintings, **Ana Álvarez Guillén** ... 135-150

Apuntes sobre la metáfora en Fredric Jameson y en Richard Rorty, **Nacho Duque García** 151-160

MISCELÁNEA

El valor artístico de los índices de audiencias, **Esther Marín Ramos** 163-175

El Ethnic Chic, la moda como encubrimiento. Reflexiones en torno a la fetichización comercial de la estética étnica, **Julimar Mora** 176-192

El relativismo de gusto como problema en el siglo XVIII europeo: algunas propuestas inglesas y la solución aristocrática de Montesquieu, **Nicolás Martín Olszewicki** 193-205

#RevueltasEstéticas: Del #yosoy132 a #Ayotzinapa, **Alba Citlali Córdova Rojas** 206-219

Redención de un orden material en la escultura de William Tucker, **Guillermo Aguirre-Martínez** 220-227

RESEÑAS	229
La pregunta adecuada, Anacleto Ferrer	231-233
La salvación de lo bello, Javier Castellote Lillo	234-237
La furia de las imágenes, Lurdes Valls Crespo	238-241
El oído de Hegel, Francisco Vega Cornejo	242-245
Tiempo presente. Permanencia y caducidad en la arquitectura, Carmen Martínez Sáez	246-249
Bioarte. Arte y vida en la era de la biotecnología, Matías G. Rodríguez	250-252
Cuerpos pensantes de una danza en sombra, Cintia Borges Carreras	253-257
Arte y vida: música y desgracia, Blanca Victoria de Lecea	258-261
Prismas críticos. Lecturas sobre Theodor W. Adorno, Inmaculada Collado	262-264
La alta moralidad de lo verdadero, o de cómo lo bello nos compromete con la realidad, Jesús Fernández Zamora	265-268
Significar la cosa, Víctor Meliá de Alba	269-272
Políticamente feo, Gemma Azorín Díaz	273-275
¿Para qué sirve la literatura?, Sebastián Gámez Millán	276-278
Fragmentos, Sebastián Gámez Millán	279-283
Dialogar sobre lo inefable, Juan Pablo Fernández-Cortés	284-286
Batteaux y las Bellas Artes, Román de la Calle	287-290
Simbolismo y Modernidad, Mauro Jiménez	291-293

Fotografías de portadillas de **Albert Mir**.

Fotografía de portada de **Tamara Djermanovic** intervenida con fotografías de **Albert Mir**.



LOCENTE

RESEÑAS



Cuerpos pensantes de una danza en sombra

Cintia Borges Carreras*



Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Serafide, Bárbara Raubert Nonell

Filosofía de la danza

Publicacions i Edicions de la Universitat de Barcelona, Barcelona, 2015

ISBN 9788447542321

Páginas: 196

El discurso sobre la “nueva” danza que empezó a gestarse a principios del siglo XX, se plantea como una recuperación de la labor testimonial de la palabra, de la repercusión teórica que la construcción de discurso obra en el alzamiento de una posible episteme corpórea. *Filosofía de la danza* resulta un trabajo conjunto, sobre la necesidad de explicar desde la Estética el arte de la danza. Magda Polo, Roberto Fratini y Bárbara Raubert atesoran en este estudio interdisciplinar un viaje epistemológico que dote al cuerpo de una reflexión filosófica como “metáfora del pensamiento”. El lector puede sumergirse en los frondosos discursos que componen un texto fragmentario, organizado en varios artículos que configuran un todo armónico. A “Pensar la danza, pensar el cuerpo” de Magda Polo, le sigue la osadía de Roberto Fratini en sus “Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas”; para constatar los diálogos entre las artes, o entre éstas y el pensamiento, Bárbara Raubert y de nuevo Magda Polo nos ofrecen «Danza y artes plásticas. Bailes posibles entre el marco y la coreografía» y «A la sombra de Terpsícore» respectivamente. Por último, para cerrar este ciclo de intervenciones, de un arraigado cariz fenomenológico, Fratini nos expone su locuaz ensayo «Márgenes. La danza en los umbrales de la literatura».

Los caminos que estos profesionales de la danza, del arte y de la filosofía trazan en un ámbito teórico que parece estar condenado a una reconstrucción constante, permiten indagar en los metadiscursos que se erigen ya arraigados en la teoría de la danza; además de ahondar en la relación de ésta con las artes plásticas, la música y la literatura. Una relación que suscita problemas terminológicos por las interferencias semióticas que surgen de un espacio multidisciplinar. De forma creciente, existe así una proliferación de estudios que se ocupan de encontrar las sinergias entre campos del conocimiento o prácticas artísticas, buscando evidenciar una relación literal entre ambos.

La consecuencia de esta orientación reflexiva es precisada y llevada a crítica por los autores. Si las palabras pueden pintar sobre el cuerpo de los bailarines, que son los lienzos en los que el artista se expresa, ¿los pigmentos que dan color al lienzo están en la arquitectura del movimiento? La coreografía entonces está impregnada de las formas de la pintura, así como las figuras que crea el cuerpo se tornan esculturas

* Universidad Autónoma de Madrid, España. cintiaborgescarreras@gmail.com

dinámicas. Y si ese cuerpo, como discurso plástico, se convierte en producto de objetivación al irrumpir en los museos, danzando desnudos entre cuadros y esculturas. ¿Es mercancía de arte esa coreografía, o es el propio cuerpo el que puede ser subastado? Raubert da respuesta a estas cuestiones, acotando su trabajo en las interconexiones que se establecieron en torno a los años veinte entre la danza y las artes escénicas –concentrándose en la repercusión del *Ballet Triádico* de Oscar Schlemmer–; además de responder a la conversación que se da entre danza y pintura, que hablan dándose voz en el espacio ajeno, para terminar tratando la repercusión de la pintura dentro del terreno coreográfico.

Magda Polo recurre a la imagen mitológica de la musa griega Terpsícore, para exponer la naturaleza de la correlación música y danza, no tan polémica por ser en gran parte de su evolución un requisito imprescindible. Quizás es más su ausencia: su no estar, la posibilidad de danzar el silencio, de hacer música de él, lo más explorado. La danza, siempre subordinada a la melodía, ya no tiene por qué someterse a la batuta de un compositor. La música, como arquitectura del movimiento, puede ser un espacio, un lugar donde el cuerpo es danza y música. Este mismo cuerpo, adquiere una apariencia metafórica –desde la reforma de Jean-Georges Noverre a finales del siglo XVIII– convirtiendo la figura humana en un símbolo poético mítico. Roberto Fratini es quien explora las analogías y las sinergias históricas que la literatura tiene con la danza. Si ha existido un contacto entre ambas, no habría sólo que plantearse cuándo ha ocurrido históricamente, sino qué ha motivado la separación. La unión entre palabra escrita, ritmo, música, canto y movimiento era tal, que no había unos límites precisos, y las confusiones eran habituales. Si se ha producido una brecha entre ambas, es porque las disciplinas como tal, divergieron desde el momento en que se erigen como artes aisladas en el panorama artístico, en lo que hoy entendemos que son.

Desde otra perspectiva, en *Filosofía de la danza* se propone como acicate general un cambio de paradigma –percibido sobre todo a partir de los años 80–, en pensar la danza no sólo desde el cuerpo, sino desde la mente, como actividad intelectual. Se trata de entender el concepto de cuerpo desde su conexión con lo espiritual, rechazando las atribuciones que le otorgaron tanto el dualismo platónico como el cristianismo. ¿Es el cuerpo así una dimensión sagrada, por la que un yo pretende alcanzar una espiritualidad cercana a Dios? ¿Es la danza una ciencia práctica de Dios desde este punto de vista? El cuerpo, como encarnación de un *logos* divino, permite quizás conocer la realidad a través del danzar del bailarín *como* una episteme fenomenológica, no *desde* ella. Entonces, ¿se otorga a la práctica dancística un aire teológico? La fenomenología de Merleau-Ponty en su concepción del cuerpo como «objeto» de percepción del mundo, supone la adopción de una nueva episteme en la relación de la danza con lo que le rodea. Es un cuerpo en transición, sometido tanto a una presencia como a una ausencia del hacer, del decir o del leer, es decir, de la experiencia del vivir que sobrepasa la dimensión práctica de la danza. Entender el cuerpo desde esta perspectiva es posible cuando la danza prioriza no tanto la exaltación de una técnica –un canon formal y estético del movimiento– como la expresión de un discurso. A través del movimiento coreográfico, el cuerpo se embarca en una experiencia perceptiva que genera conocimiento. De este modo se torna «cuerpo pensante».

La disolución de cuerpo y alma –la unción de la que habla Polo– en la que se adopta otro ser, dejando al sujeto bailarín en un «estar» que le es ajeno, es el concepto

que perdura en la danza, y supone el retorno al primitivismo del hombre en su sentido antropológico y estético. Esta dualidad se quiebra por la presencia de un tercer elemento que completa al bailarín como persona, y que si seguimos la «teoría de la expresión» de François Delsarte donde Dios se disgrega en el dogma cristiano de la Santísima Trinidad, se puede identificar como una equivalencia. Las tres personas: Padre, Hijo y Espíritu Santo son análogas a la expresión del cuerpo, la inteligencia y el alma. En estas convergencias, el bailarín experimenta en su danza una metamorfosis de su propio cuerpo, que soporta tensiones que superan lo que se entiende habitualmente por realidad. De un cuerpo que es también el del coreógrafo y el del espectador.

El significado de ese cuerpo que danza, por su inmanencia, tiene una correspondencia muy precisa respecto al signo que crea hasta llegar a fusionarse. Los significados en el ballet se articulan en pos de una economía «súgnica», puesto que el cuerpo de su danzar se erige alejado de todo contenido conceptual de pensamiento. El cuerpo no es signo en sí, pues es la creación de figuras lo que se materializa con el empleo de su técnica. Para Fratini es otro elemento más dentro del significante – sucesión de figuras desprovistas de toda naturalidad– y el significado –asociaciones divinas que lo alejen del propio cuerpo–. De todas formas, hay que ser conscientes de que existen ciertas semejanzas o supuestas disparidades, entre los signos que crea la danza y el significado que tienen adherido, entre la orientación del movimiento técnico-estético que utilizan danza moderna y ballet clásico.

Es el cuerpo de ese intérprete, no tanto por sus movimientos, lo que se somete a reflexión. A lo largo del siglo XX, la danza va adquiriendo acepciones distintas sobre qué es aquello que la mueve: el movimiento en la *modern dance* y, posteriormente, la subjetividad del sujeto y su cuerpo fragmentado. Vinculado a esto, la negación de lo clásico, esa absurda actitud «anticlásica» que adopta toda propuesta como argumento testimonial, se asume como una forma de justificar un tratamiento del cuerpo distinto al anterior, por una necesidad de avalar los cambios técnico-estéticos que experimentó la danza desde la irrupción de Isadora Duncan en Europa y de Ruth Saint Denis en Estados Unidos. Una actitud cercana a la paranoia, consecuencia del *statement of belief* –una declaración de fe dogmática en las implicaciones de «lo real» en la danza–, que se sostiene por una gran cantidad de prejuicios asumidos, y que cuestionan la danza como un discurso sin relevancia cinética.

Se ha criticado siempre el tratamiento del cuerpo en el ballet, por ser un cuerpo «hipócrita», anclado en una mentira antinatural, en pos del «cuerpo verdad» de la *modern dance*. Fratini somete a crítica el dar relevancia ciega a los automatismos teoréticos, tanto aquellos relacionados con las rivalidades entre ballet clásico y danza moderna, como a los propios de la filosofía clásica, casi renegada por su omisión del movimiento como tema de reflexión. El ballet clásico, al ser un cuerpo que quiere significar a través de una sucesión de figuras significantes, no persigue que la relación entre significado y significante se materialicen imprescindibles en esos movimientos. Prima lo metafórico, asociado a la cantidad de patrones virtuosos que inundan las coreografías clásicas, y que no guardan un significado literal, un significar concreto. El cuerpo, como apariencia estética casi engañosa, se afana por la creación de innumerables sucesiones de figuras, frente al de la *modern dance* que es en sí dinámico como reacción al «estatismo» del ballet, un proceso también emocional, que tiene su razón de ser en llegar a la verdad, mientras que el ballet muestra esta supuesta progresión. ¿Alcanzar la Verdad es una premisa imprescindible para salvar al cuerpo de su cualidad inefable?

¿Es necesario despojar al cuerpo de su discurso, en una forma de abstracción que explora los significados y referentes arquetípicos generales, para llegar a la Verdad? ¿Es esta una forma de misticismo, al querer indagar en un cuerpo que aspira a la perfección? Interrogantes que se presentan en las mentes inquietas al leer las líneas de este volumen, y que no es conveniente responder en esta breve intervención.

Recuperando esa supuesta inmovilidad, que explota el ballet con sus prodigiosos equilibrios, no es tan dispar de un supuesto estado mental de suspense, que la filosofía sugiere para evitar que desaparezca la continua necesidad de buscar significados.

Las poses del ballet son la representación gestual del acto de pensar, «podrían verse como la «traducción simultánea» del *párate* y *piensa* que propicia los vagabundeos de la abstracción» (Fratini, 2015: 58). Fratini compara los equilibrios del ballet clásico, que desafían a la gravedad, al hacer que los dedos de los pies elevados sobre la punta sostengan a la bailarina en una figura vertiginosa, con la presencia no física de una idea en las parcelas de la mente. Elevada más allá del razonamiento. El propio pensar filosófico es descrito por su «presencia» dinámica, como un danzar que no afecta al cuerpo físico, pero que tiene lugar en su interior.

¿Se puede enfrentar el danzar físico con el danzar del pensamiento filosófico? Y si la danza recoge un pensamiento conceptual, ¿se convierte en una metáfora de ese pensar filosófico? El enfoque hermenéutico en materia de danza es tardío, a partir de los años 90 es cuando se empieza a percibir una mayor proliferación, además de que este tipo de estudios filosóficos no llegaron a arrojar la luz suficiente a esta «danza en sombra». Por otro lado, las consecuencias de una falta de cientificidad, reflejan una excesiva dependencia de la praxis coreográfica a la teoría. Falta un discurso dialéctico de la danza, que se posicione externo a ella, para tener la suficiente distancia como para juzgar los procesos artísticos que incorpora.

La misma danza, en su obstinación por argumentar «el qué», presentando la idea de que «el cuerpo *es el cuerpo*», errará en un dogmatismo aún queriendo alejarse de él. Necesita presentar lo que el cuerpo es «en sí» y «por sí» mismo, como una proyección del principio de identidad –axioma de la lógica clásica– y del cogito cartesiano, de la locución latina «cogito ergo sum»: pienso luego existo. ¿Es entonces el cuerpo que danza, un cuerpo pensante? ¿La danza es heredera de una condición epistemológica que desde la *modern dance* se extracta en un «danzo luego existo»?

Toda teoría debe tener una naturaleza intersticial que permita indagar entre las cosas, y quizás el error de las teorías dancísticas es su «lealtad» excesiva a la praxis, el no propiciar contactos con otras teorías. La danza necesita además irradiarse fuera de sí, sin vetar las parcelas que construyen analogías e identidades entre el objeto de estudio y su contexto. El espacio que ha ocupado la danza es «un margen», una zona no excluida –aunque la historia de la danza se haya compadecido siempre de ello–. Este estar «fuera de sí» es lo que hace precisamente que la teoría de la danza se perciba como más teórica.

En este entorno en el que la filosofía se ha acercado a la danza, y ésta ha querido «acoger» aquellas propuestas que le eran devotas para alimentar una teoría, no es tan extenso en comparación a la gran carga ideológica que imperaba en el siglo XX. Entre los filósofos que han construido paradigmas asumibles para la danza, y que son reconocidos como tal, se menciona a Friedrich Nietzsche, Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault, Deleuze y Guattari, entre otros que todavía es más fragmentaria su presencia, como pueden ser Giorgio Agamben, Peter Sloterdijk, Jean-Luc Nancy,

John Berger y Slavoj Žižek.

Para cerrar esta intromisión que ha intentado ser lo más expositiva posible, decir que en el enfrentamiento entre ballet y danza moderna, se ha experimentado una lucha por conservar o consolidar un estatus en un espacio que no tenía por qué ser excluyente. Ambas concentrando sus preocupaciones epistémicas a derroteros distintos, se negaban a ser lenguajes comprendidos entre sí. El ballet no tenía como preocupación el tratar la problemática de la identidad del cuerpo, como sí lo hizo la *modern dance*. El sentirse cuerpo, un cuerpo que percibe desde sí mismo y desde un ser externo, rechazaba la aporía que dominó la historia de la danza del «danzo *luego no* existo», por un «danzo *luego* existo», que reafirma el cogito de Descartes. Además, el ballet clásico todavía padece el prejuicio de su obstinación utópica de perfección, de controlar lo que se halla fuera de él, y obstaculiza el acceso a la no conciencia, a la entrada en trance, una suerte de enajenación.

El hecho de que la filosofía no haya dotado a la danza de un prestigio suficiente como para estudiarse dentro de las «bellas artes», obedece a la visión de un bailarín que no forma parte del movimiento, que no es sujeto. Se niega su presencia en el cuerpo, y hace que la actividad dancística no se conciba como una actividad mental, y por tanto sea una práctica mecánica en la que el alma del sujeto no interviene. Es preciso cuestionarse por qué determinados discursos filosóficos han quedado aislados para erigir un pensamiento «*de* la danza y *sobre* la danza», cuando las propuestas coreográficas eran equivalentes a esas reflexiones. Por qué los encuentros entre artes distintas parecen estar determinados a un azar, en el que el coreógrafo escoge o no, una influencia musical, pictórica o literaria. Más que un diálogo entre las artes, ¿es una dialéctica, por la opacidad entre los lenguajes? Cuando estas relaciones no pueden ser directas, entonces los metadiscursos de cada lenguaje, ya sea artístico o de pensamiento, se conectan por analogía en relación a la disparidad de forma o estructura. Están tan absortos en su propio mito científico y metodológico, que es difícil observar los diálogos, pero eso no implica que no estén ahí. Entonces, ¿por qué hay un recelo a la hermandad artística y científica, si en la periferia se puede encontrar los metadiscursos que construyan un pensamiento dancístico?