

THÉMATA. REVISTA DE FILOSOFÍA. Núm. 37, 2006.

MOVIMIENTO ESENCIAL EN EL ESPACIO. EL DIÁLOGO SOBRE LA DANZA DE LUCIANO DE SAMOSATA

Francisco Rodríguez Valls. Universidad de Sevilla

Resumen: El escrito que se presenta reflexiona sobre uno de los textos básicos de la filosofía de la danza. Destaca por ser uno de los primeros textos de esta materia en la tradición occidental y por poner las bases para las reflexiones que se realizarán sobre la danza en el resto de las etapas de la historia.

Abstract: This paper makes a reflection on one of the most important writings on philosophy of dance. It is one of the first writings on this matter in Western tradition and put the grounds of reflection until the present date.

«En el principio era la Danza, y la Danza era el Ritmo.
Y la Danza estaba en el Ritmo.
En el principio era el Ritmo, todo ha sido hecho por él,
y sin él nada ha sido hecho»
(Serge Lifar, *La danza*. Ed. Labor. Barcelona, 1966. Pág. 17)

Hoy en día la danza no necesita de ninguna apología. Todo el mundo –el espíritu de una época que cada vez admite menos espíritus- reconoce que es un arte con todos los honores. En todo caso cabría defenderla de ser un «arte menor», pero esa defensa sólo habría que darla para ciertas tradiciones a las que tenemos que tildar de poco contemporáneas. Es más, hay que decirlo, la danza es una de las artes de moda dentro de la postmodernidad.

Pero la situación de privilegio artístico de la que goza hoy no la tenía en tiempos de Luciano de Samosata. Hay testimonios más que suficientes como para decir que, en el siglo II de nuestra era, la danza no es un espectáculo bien visto en todos los ambientes y, aún menos, entre los intelectuales. Su situación maldita me recuerda mucho a la más conocida del teatro en el siglo XVII, en la que las clases influyentes lo ven como un espectáculo chabacano, vulgar, que atenta contra las buenas costumbres y las tradiciones más sólidas de la cultura y la civilización. En el siglo II después de Cristo, la danza necesitaba de una apología y eso es precisamente lo que hace Luciano en su diálogo y de lo que, en parte, vamos a tratar. Digo «en parte» porque considero –y voy desvelando el auténtico motivo de hablar de este tema- que lo que realmente hace Luciano va más allá de la apología para convertirse en una teoría del arte de la danza, de tal manera que mucho de lo que se ha dicho después sobre ella –cuando ya

no necesitaba de apologías- se apoya en las reflexiones y pensamientos de nuestro autor.

Para exponer las ideas que sostengo voy a dividir mi intervención en tres puntos. En el primero haré una semblanza de Luciano y de la estructura formal de su diálogo. En el segundo intentaré recoger las aportaciones fundamentales que hace a la estética del baile. En el tercero, con mucha brevedad, trataré de algunas cosas que no pudo ver Luciano, lo que dice mucho de la capacidad creativa de los siglos que han transcurrido desde él y que han convertido a la danza en un arte sublime, grandioso e independiente. Quiero advertir que en mi exposición no voy a repetir a Luciano, voy a explicarlo y a valorarlo. Creo que esa es mi misión aquí más que la de leer o resumir. Creo que mostrar algunos elementos de pensamiento es la mejor forma de contribuir a una lectura directa del autor.

1.- *Semblanza de Luciano y estructura de Sobre la danza.*

Luciano nació en Siria, en la pequeña ciudad de Samosata, bañada por el legendario río Éufrates, en el siglo II después de Cristo. Su vida, aproximadamente ya que no hay constancia fidedigna de fechas, transcurrió entre los años 120 a 180 de nuestra era. Los primeros años de su vida no fueron fáciles, ya que no es fácil eso de ser pobre, pero de su destino originario de mediocre escultor supo abrirse camino a los estudios de retórica que eran los que su inclinación deseaba. Como abogado y sofista, desempeñando algún que otro cargo de embajador, va de ciudad en ciudad viajando por el Asia Menor, por Grecia, Italia y la Galia. Alrededor del año 165 se establece en Atenas donde funda una escuela de Retórica y donde tiene posibilidad de escribir sus obras más sobresalientes. A la vejez, «con un pie en la barca de Caronte», acepta un puesto administrativo de funcionario civil del Imperio en Egipto. Él, que siempre había defendido la libertad de acción frente al poder establecido, muere desempeñándolo en la fecha que antes he indicado.

Luciano es un autor importante, posiblemente no llegue a la altura de Cicerón o Séneca, pero tiene muchas cosas que decir y, además de lo que tenía que decir, sabía suficientemente bien cómo decirlo para que sus discursos llegaran a la inteligencia de sus interlocutores y despertaran un fuerte interés. Quizás no sea un «genio», pero desde luego merece la pena leerlo. Luciano se acercó mucho a los cínicos y hacía gala de cierto escepticismo y su forma de escribir tiene tal ironía, tal gracia corrosiva, que sin duda despertará más de una sonrisa en todo aquel que lo lea. Sus argumentaciones críticas y la sátira en, por ejemplo, *Las Saturnales* o en *Apología de los que están a sueldo* son, sin duda, fuera de serie. Además tenemos la posibilidad de leerlo en nuestra propia lengua ya que sus obras completas están traducidas y publicadas en cuatro volúmenes por la editorial Gredos. Ojalá que este escrito mío sirva para que alguien se acerque con curiosidad a alguna de sus obras, especialmente a aquella sobre la que nos toca hablar.

El diálogo *Sobre la danza* parece ser que data de la estancia de Luciano en Antioquía y que fue escrito entre los años 163 y 164. En él se enfrentan dos amigos: Cratón

y Licino en el que el segundo se defiende de su gusto por la danza ante las duras acusaciones de Cratón. Esas acusaciones podemos simplificarlas en tres: la danza es algo vulgar, algo afeminado y algo moderno en el mal sentido de la palabra. No comprende cómo Licino, a quien creía un hombre serio, puede preferir la danza a los filósofos clásicos o a la tragedia y a la comedia. Ante eso Licino responde que tales afirmaciones están hechas por ignorancia de ese arte, por prejuicios diríamos nosotros, y, por ello, Licino propone a Cratón que escuche un elogio de la danza. Cratón acepta por su amistad con Licino. Y es que la amistad hace soportar a veces las cosas más penosas con tal de agradar al amigo. La defensa que promete Licino es notable ya que, según él, la danza «no sólo es placentera sino también útil a los espectadores, cuánta cultura e instrucción imparte, cómo armoniza las almas de los asistentes, ejercitándolos en los más bellos espectáculos, entreteniéndolos con magníficas audiciones y mostrando una belleza común del alma y del cuerpo¹». Conseguir eso con música y ritmo, dice Licino, no puede ser motivo de censura sino de elogio.

Las respuestas a las acusaciones de Cratón son las siguientes:

- 1.- La danza no es algo moderno sino que surgió con la primera generación del Universo. El movimiento de los astros es el primer ejemplo de danza.
- 2.- Tampoco es algo afeminado puesto que está claro en la historia de los pueblos que los hombres más bravos se convirtieron en danzantes y se entrenaban en la guerra con la danza. Además se convirtió en un instrumento divino y místico, imprescindible en los ritos de iniciación y en los sacrificios, por lo que denunciar la danza puede resultar impío.
- 3.- No es algo vulgar ya que los grandes poetas, aquellos a los que podemos con toda justicia llamar forjadores de cultura, elogian la danza por encima de todo.

Además de esos argumentos, Luciano ofrece una breve comparación y crítica de la tragedia y la comedia con la danza y muestra las grandes cualidades que debe tener el bailarín: debe ser conocedor de las mejores historias, debe hacerse entender sin intérprete alguno, en él se da la máxima unidad de alma y cuerpo, asistir a ese espectáculo hace mejorar el carácter y nos convierte en más sabios y, en él, en el espectáculo y la perfección interpretativa del bailarín, los espectadores se reconocen como en un espejo. El diálogo lo cierra Cratón, que ha sido convencido por Licino de las virtudes de la danza, que le pide a este último que cuando vaya al teatro lo avise para asistir él también.

Si el diálogo consistiera solamente en este breve bosquejo y tuviera solamente la fuerza que he hecho en la exposición de su estructura, quizás no sería tan interesante como lo es de verdad. Digo esto porque si se atiende a las razones que da Licino prácticamente todas son motivos que apelan a la antigüedad y al argumento de autoridad. Y eso no justifica hoy en día lo suficiente como para que aporte una verdadera comprensión de las cuestiones que tratamos. Vamos por ello a adentrarnos en las

¹ Luciano, *Obras*. Ed. Gredos. Madrid, 1990. Vol. III, pág. 49.

razones que acompañan a la estructura formal y que tanta riqueza le dan a este texto clásico.

2.- Aportaciones fundamentales de Sobre la danza a la estética del baile.

2.1.- La danza y el género de la «pantomima».

El diálogo no trata de hacer una apología de la danza en el sentido en que hoy la entendemos sino del género artístico que se conoce con el nombre de «pantomima». Así como la danza abarca múltiples aspectos de la vida, la pantomima se reduce al ámbito del espectáculo público. Luciano intenta defender el espectáculo público de la danza como una actividad a la que se puede asistir con ganancia, aunque su conciencia le traiciona y en múltiples ocasiones lo que dice puede aplicarse a la danza sin más. La pantomima, frente a la tragedia y a la comedia, era un género menor que nace en la época clásica pero alcanza un fuerte desarrollo en la época de los emperadores romanos. El género consistía en la interpretación con gestos y movimientos, que hacía generalmente un intérprete principal masculino, de historias que normalmente estaban tomadas de tragedias clásicas. Para cada papel que representaba, el actor usaba una máscara distinta, que se diferenciaba de las usadas en la tragedia y en la comedia en que tenía la boca cerrada. Otra característica era que el personaje principal usaba unas ropas muy ostentosas, especialmente el manto. La representación estaba acompañada por un coro y por música, de tal manera que, para los antiguos, la pantomima era una fusión de danza y drama en el que este último era expresado a través de la mímica y el movimiento del cuerpo humano. La pantomima, históricamente, fue de menor a mayor aceptación, pero en tiempos de Luciano los sectores más helenizantes la deploraban por el protagonismo que robaba a la tragedia y a la comedia. La ridiculizaban con los más injustos argumentos. De ahí la reacción de Luciano en su apoyo a pesar de que, por lo general, no solía gustar de los géneros «nuevos» sino que más bien solía apoyar a la tradición más rancia.

El género de la pantomima es muy especial. En él no se da la palabra sino que pretende sustituírsela por la unión de la música, el canto, la mímica, el gesto y el movimiento del cuerpo humano en general. La pantomima es, por tanto, nuestro espectáculo de danza, aquello a lo que vamos cuando acudimos a una representación de ballet clásico, flamenco o de danza contemporánea. En todas ellas se sustituye el lenguaje hablado por el lenguaje del cuerpo en movimiento y se realiza la conjunción armónica de elementos de la naturaleza o del artificio como pueden ser el agua, el fuego, la luz, el vestido, el maquillaje, el peinado, etc. con el movimiento del cuerpo en el espacio. Como ya he insinuado, danza y espectáculo de danza no son lo mismo. La pantomima requiere una parafernalia que viste el movimiento del cuerpo y además lo convierte en vehículo y medio para la interpretación de una historia. La danza contemporánea, por poner ese ejemplo, se ciñe más al movimiento puro del cuerpo y a lo que el cuerpo expresa en el espacio; puede bailarse descalzo, desnudo, sin música, sin decorados, sin historia ni narración, sin imitación, todo lo admite. Pero la pantomima

ma, que es de la que habla Luciano aquí, no puede prescindir de esos elementos. El espectáculo de la pantomima es completo, es síntesis de música, baile y drama. La pantomima es la representación de una historia a través de la expresión del cuerpo. En tiempos de Luciano hay que tener en cuenta que había partes del cuerpo que no servían para la expresión como por ejemplo la cara, que estaba tapada con una máscara, y que el cuerpo estaba muy atado a sus ropajes por lo que expresar algo de esa manera es realmente difícil y hace que nos resulte complicado imaginar cómo serían esos espectáculos y que no nos resulte extraño que en ocasiones se cayera en la exageración del movimiento y que, debido a ello, muchos los consideraran de mal gusto. Será de esto de lo que tendrá que defenderla Luciano.

Independientemente de eso me pregunto la necesidad de hacer una apología del espectáculo de la danza: ¿por qué acusarlo de servulgar, afeminado y moderno de tal manera que frente a eso es mejor lo culto, lo masculino y lo antiguo? ¿Son esas acusaciones que hacen mella en un arte y lo desprestigian hoy en día? Lo más cercano a esas descalificaciones son los improperios que la mayoría de los miembros que pertenecen a las clases intelectuales lanzan contra la telebasura y especialmente contra los *reality shows* a la hora de la sobremesa o en *prime time* nocturno. Se dice que son chabacanos e ideados para gentes que no tienen nada mejor que hacer de tal manera que con ellos se pierde miserablemente el tiempo y deforman el espíritu. ¿Hay algo más horrible que malgastar la libertad ganada históricamente con tanto esfuerzo contemplando programas aberrantes? En una sociedad en la que el tiempo es oro –según dicen también– es una grave acusación. Pero hoy en día no son acusaciones contundentes decir que algo es afeminado o moderno porque todo eso tiene su lugar de ser en nuestra cultura. Que algo sea afeminado o moderno no es, precisamente, un desprestigio hoy en día ya que es precisamente el afeminado el que triunfa por su especial sensibilidad y lo moderno es aquello que es vanguardia y objeto de exposición al juicio público. Pero en tiempos de Luciano lo moderno, lo afeminado y lo vulgar están unidos y, por tanto, sí constituyen una grave acusación de la que hay que defenderse. Vamos a introducirnos en esa mentalidad para ver si la comprendemos bien y podemos entender, por tanto, de forma adecuada el escrito sobre el que estoy tratando.

2.2.- *Los presupuestos de la apología de la danza.*

Y el gran misterio reside en una sola palabra: tradición. La cultura no es algo creado por uno sino que es construida por muchos. De todo lo que hacen muchos son seleccionados ciertos productos que se consideran como especialmente dignos para la formación humana y esos productos se aquilatan, penetran y se hacen espíritu social. La comunidad son esos productos aquilatados por el tiempo y por la numerosa población de los antepasados muertos que han construido la historia de los pueblos. La tradición no es vulgar porque lo vulgar no pasa el tamiz de las exigencias de la cultura; la tradición no es afeminada porque la historia es construida con el esfuerzo y el tesón del que es ejemplo la reciedumbre varonil; lo moderno es, precisamente,

aquello que no es tradición, que no está aquilatado, aquello que todavía tiene que pasar por muchas pruebas antes de hacerse carne de nuestra carne. Lo moderno es, por ello, mirado con precaución e incluso con prevención.

Lo vulgar es aquello que es capaz de ser reproducido por todo el mundo y, por ello, no es digno de especial mérito, no distingue una cultura de otra, no es signo de diferencia. Lo vulgar es aquello que es de gusto del «vulgo», aquello para lo que no se necesita una especial formación sino que se deja llevar por las apariencias y no sabe distinguir el oro del oropel. La cultura que pasa a la historia es la que es resultado de la formación de los espíritus, por ello se identifica, en la época de la que estamos tratando, con el esfuerzo varonil para conseguir sus metas. Y lo moderno es lo que todavía no ha sido juzgado como digno de nosotros, algo que tiene que pasar todavía muchas pruebas. Si sabemos que la tragedia y la comedia forman el espíritu, ¿por qué arriesgamos con otros métodos que todavía no han sido domesticados por la cultura y que pueden destruir el alma? Esa es la gran objeción contra lo nuevo. Pero nosotros también podríamos argumentar que lo nuevo, lo experimental, también es imprescindible en una cultura.

Se necesita lo experimental porque la conciencia de los hombres es infinita y la tradición es finita. Lo aceptado no basta a la conciencia humana porque acaba viéndose como imposición y como norma que nos hace esclavos y la razón tiene que romper esos moldes. Cierto es que quizás lo experimental deba ser dejado a aquellos que conocen la tradición anterior y que dan un paso hacia delante, de esa manera se evitaría mucho fraude y mucho *snob*, pero no se le puede poner límites a la creación. Creo que eso es algo fuera de toda duda. El experimento es necesario aunque seríamos unos locos si pensáramos que todo experimento por el solo hecho de serlo acrisola algo de valía. Quizás, en la educación, haya que centrarse en lo culturalmente probado, pero la cultura no se puede cerrar a la innovación. Todo lo tradicional ha sido nuevo alguna vez y romper los moldes de la tradición es también un deseo constante del alma humana deseosa de crear más cultura.

La idea de Luciano es que la crítica de Cratón no es acertada porque se deja llevar del prejuicio tan habitual de rechazar una creación tan sólo porque la conciencia humana no está acostumbrada a ella. Ellos son hombres cultos y, por tanto, ese no es un argumento válido que niegue la esencia artística de la pantomima. La cultura no debe dejarse juzgar por el prejuicio sino que debe abrirse a la novedad en disposición de aceptar lo valioso que pueda ofrecernos. Aceptando eso está justificada la apología de Luciano. Lo que tenemos que ver es qué es eso novedoso que nos ofrece la danza. Para ello, el mejor camino es ver cual es su esencia y, desde esa posición, podremos hacer una comparación con la cultura asumida por tradición.

Lo nuevo no debe ser objeto de rechazo sino de estudio. Quizás el resultado del estudio sea el rechazo, pero esa es otra cuestión. Todo lo nuevo es candidato a formar parte algún día de la tradición y mucho más cuando, como de hecho demuestra Luciano, la danza ha sido venerada por los forjadores de la cultura griega. Es verdad que Luciano juega sin distinguirlas con la diferencia entre danza y pantomima y muchas veces en lugar de hacer apología de la pantomima la hace de la danza sin más.

2.3.- Las razones de Luciano en Sobre la danza.

Para Luciano la danza es el mayor de los bienes de la vida. Y, si lo pensamos, no le falta razón porque el fin de la vida no es otra cosa que la cultura y el arte. Son sinónimos de libertad. El fin de la vida no es la servidumbre que nos hace arrastrarnos por la tierra sino todo aquello que, como suele decirse, eleva el espíritu. Por eso, para las clases libres, la cultura y la forja del espíritu ocupan una función predominante en la vida. Los espectáculos de arte son un bien de la vida y, además, son síntesis de bienes. Por eso podemos decir que son el mayor de ellos. Luciano lo dice afirmando que la danza es placentera, útil y procura sabiduría, lo que es lo mismo que establecer que es buena para los sentidos y el cuerpo, para la práctica y la virtud y para el intelecto. Y lo es tanto para el que la practica como para el que la ve. Las razones que aporta Luciano para defender a la danza se pueden plantear como paradojas. El no lo hace así, pero creo que una interpretación en ese sentido realza más el carácter sublime y rompedor de límites de la pantomima. La primera paradoja es: ¿existe un arte y una danza natural? La segunda: ¿es la danza una racionalización de la violencia? La tercera: ¿es la danza una espiritualización del cuerpo? Veámoslas una por una para interpretar la apología de Luciano.

Las primeras razones que aduce Luciano para defender la danza apelan a la antigüedad del arte del movimiento: la danza surgió con la primera generación del universo, «el movimiento regular de los astros y la conjunción de las estrellas fijas con los planetas errantes, la comunión rítmica de ellos y su armonía disciplinada son ejemplos de la danza primigenia²».

La danza es movimiento sometido a ritmo.

El movimiento del Universo es danza y arte porque está sometido a un ritmo. «Al principio era la danza», decía Lífir. No es un ir y venir sin concierto sino que sus idas y venidas por el espacio están sometidas a pautas y conjunciones³. En Luciano el movimiento de los astros no tiene detrás una voluntad que lo respalde, no tiene un Dios creador que haya hecho sólo una parcela de realidad porque así lo ha querido.

² Luciano, *op. cit.*, pág. 50.

³ Contra esto se podría argumentar que la danza, como todo arte, es propiamente humana y requiere intencionalidad por lo que es algo más que naturaleza inconsciente. No habría, según eso, una danza «natural». Los términos «danza natural» parecen una paradoja puesto que el arte se define como aquello que es distinto a la naturaleza. Como es tradicional afirmar, la *techné* y la naturaleza física son opuestas ya que la primera tiene su principio en otro mientras que la naturaleza brota espontáneamente desde sí misma. Sé que la definición de arte es uno de los problemas de la estética y, por ello, lo que al arte tiene que aportar la intencionalidad o el instinto. Concretando más en los términos que lo plantea Luciano el significado que quiere darle a esta cuestión no es idéntico al problema que plantea esa división sino que se refiere más a la disyunción que podría establecerse entre ley (razón aunque sea inconsciente) y creación. En una visión griega como la de Luciano el arte es distinto de aquellas donde hay creación por parte de un Dios. En las primeras el universo es fruto de la razón ordenadora que impone eternamente su ley a una materia desordenada. En el cristianismo es el Dios creador el que voluntariamente decide el Universo y crea las leyes que lo rigen.

En Luciano el Universo es eterno y su movimiento también por lo que su conjunción más bien obedece a principios racionales que se someten a relaciones numéricas y a la armonía que da la relación cuantitativa matematizable. El Universo no tiene detrás una voluntad creadora que lo sustente sino más bien una razón ordenadora que lo estructura. Esa razón tampoco tiene conciencia sino que es número eterno. Y el número natural y sus relaciones son armonía y ritmo. Por eso puede haber un arte natural, a pesar de lo paradójico que puede resultar tal afirmación, ya que hay detrás una razón que pauta y que somete el movimiento a un orden. Luciano no comparte que naturaleza y arte sean opuestos y tampoco los que hayan observado bailar a la luz, el agua o el fuego o hacer danzas nupciales o de amedrantamiento a multitud de animales en plena naturaleza. Lo que en cualquier caso parece claro es que en la naturaleza hay armonía y conjunción rítmica de movimientos que supone el sometimiento a algún tipo de ley. Lo que Luciano ve es que para que haya arte debe haber ley, pauta y ritmo aunque sean inconscientes y, por tanto, hay un arte de tipo «natural». Posiblemente ese arte «natural» no sea el único posible puesto que la conciencia puede crear también sus ritmos artificiales, pero ese carácter primigenio del ritmo o de la tendencia al ritmo nos demuestra con claridad que hay un arte de tipo natural. La danza es origen de todas las artes porque lo primero que hay es un caos de piezas en movimiento que intentan ordenarse y el nacimiento de ese orden es danza. Para Luciano incluso más, ya que si el Universo y sus ritmos son eternos la danza ha impuesto su orden desde siempre y no hay arte anterior a ese dominio del espacio.

Otro argumento apela a cómo la danza es necesaria al hombre para dominar su propia actividad. Somete a ritmo la actividad humana y, por ello, la hace susceptible de ley. Por ello la danza es esencial a la propia supervivencia del individuo humano y debido a ello es esencial en el ejército. Parece paradójico que lo primero que se enseñe a los soldados es a desfilar. Pero vistos desde el arte no lo es tanto ya que el desfile es la danza del ejército: es el sometimiento a ritmo de la fuerza y de lo que es violencia y fuerza bruta. La eficacia de la destrucción se somete a ley, se marcializa y la fuerza irracional se convierte en racional. Es la otra paradoja que acompaña a la del arte natural, la fuerza hecha razón. Por ello los soldados tienen que entrenar su cuerpo, someterlo a la gimnasia y a la música, como Platón establecía en la educación de los ciudadanos. Y esa educación se concentra en el desfile: la unión de movimiento sometido a ritmo y generalmente acompañado de la música que marca el compás. El cuerpo necesita dominio. No posee cualidades que lo hagan gobernarse a sí mismo. Se nace con una estructura mecánica que en el caso del ser humano hace que se tienda a caminar erguidos cuando va madurando, pero la posición final depende de la cultura: no en todos los sitios se anda igual. Lo mismo ocurre con el dominio del resto de las actividades del cuerpo: los movimientos son originariamente desgarbados, descompasados, sin «compostura» y mucho menos para dominar el cuerpo en situaciones límite. El ejército, como el arte del espectáculo, requiere la coordinación extrema entre razón, voluntad y cuerpo: que el cuerpo exprese lo que la razón representa y la voluntad quiere. La explosión de ira no es eficaz por sí misma. Es cierto que expresa un deseo de destrucción completa de aquello que le causa mal, pero puede quedarse

en una gesticulación loca que no cumple su propósito. Deseo de la voluntad y realización de la voluntad están desligados. Para que ambos se identifiquen es necesaria la educación: enseñar a la voluntad a expresarse dominando el cuerpo para que realice una acción eficaz. El dominio del cuerpo lo consigue el entrenamiento, que no es otra cosa que lograr que el cuerpo haga lo que la voluntad pide. Por ello, educación es originariamente someter a normas y construir los ritmos del cuerpo: pautar la acción. Y eso, como ya he dicho, es válido para todas las situaciones de la vida pero más que nunca para aquellos que tienen que llevar el cuerpo hasta el límite como en el espectáculo o la guerra. Por ello el guerrero debe danzar, siempre ha danzado y sus bailes son paradigmáticos en todas las culturas. En Occidente el baile del guerrero es el desfile que muestra el orden de una ira que se desplegará con eficacia bajo los mandatos del superior, es someter la ira desbocada e ineficaz al control de la razón para construir voluntades que sepan con qué materiales trabajan. Los poetas alaban la danza porque enseña el dominio del cuerpo y para el guerrero es algo tan fundamental como para el artista.

Un tercer argumento que nos hace pensar en la importancia del baile es la función que ha desempeñado en la religión. La mitología nos habla de los dioses que aprendieron a danzar, pero al ser humano le resulta mucho más importante como forma de dar culto: y es que, como tercera paradoja, el cuerpo se torna espíritu⁴ y canal adecuado para honrar a los espíritus. La materia es peso, informidad –que a los oídos nuestros suena a deformidad aunque no sea lo mismo–, suena a quedar aplastado por una exterioridad que te niega a ti mismo o, peor, que eres tú mismo. Ciertamente es que, para ser justos, el cuerpo no es una materia informe sino que responde a un principio de organización que lo estructura conforme a un conjunto de funciones que realizar. Pero ese conjunto de funciones deben ser organizadas, dominadas y convertidas en hábito. El cuerpo, la exterioridad del cuerpo, debe ser asumida por la subjetividad, es decir, debe convertirse en instrumento de la libertad. Y eso se consigue máximamente mediante la danza. La disposición armónica de las partes procura el movimiento como ejercicio natural de la biomecánica, que en el caso particular del hombre asume reflexivamente su condición y la convierte en arte. Asumir el cuerpo en la subjetividad es «libertad de movimientos», ir donde el espíritu quiere, alzarse del suelo y romper las leyes de la gravedad, andar, correr y, por último, bailar. El espíritu se adueña del cuerpo y lo usa como «instrumento». En el baile se usa como lujo y como ornato, como gozo y, desde luego, como algo que va más allá de las necesidades materiales de la vida y de la supervivencia. Es verdad que el baile es necesario para adueñarse del cuerpo, para las técnicas de la caza sigilosa, para el movimiento de clavar la lanza en el lugar exacto que haga caer a la presa. Pero en otro sentido, como expresión artística que va más allá de lo necesario, es demostración del dominio del cuerpo consagrada a la pura

⁴ Hace pensar la anécdota que cuenta Luciano según la cual un bárbaro al ver las máscaras que iba a utilizar un solo bailarín para representar a personajes diferentes le dijo: «Amigo mío, no te habías dado cuenta de que tenías un solo cuerpo, pero muchas almas» (Cfr. Luciano, *op.cit.*, págs. 70-71).

expresión y, por tanto, tiene que ver con el símbolo y con la representación. El baile es la espiritualización del cuerpo. Es conversión del cuerpo en símbolo y, por ello, el cuerpo liberado puede convertirse en oración: en petición, en acción de gracias, en expiación y en adoración. El cuerpo se convierte en algo divino, libre y cargado de significado, y especialmente digno para relacionarse con lo divino.

Víctor Andresco, en su *Historia del ballet ruso*, cuenta la siguiente anécdota de Isadora Duncan: «Cuando Isadora llega ante las ruinas de Grecia se opera el milagro. Está ebria de arte. La tierra donde duermen tantos pensadores, las piedras que encierran tanta gloria, transmiten a su cuerpo una ráfaga de fiebre creadora. Sola, sin testigos, empujada por el hechizo, corre y danza en la Acrópolis. Los movimientos se suceden con perfección mágica. De repente, una voz la despierta de su paroxismo. Queda convertida en estatua. Ha sido roto el encanto. Un viejo sacerdote, tomándola por loca, pregunta: Pero, ¿qué hace usted, hija mía? Tranquila, sin inmutarse, sin pensarlo, responde: Estoy orando, padre; orando sobre la Acrópolis. En este momento no es americana; es griega, y la danza es su rito sagrado⁵».

Por su carácter, la danza es especialmente apta para la relación con los dioses. Así ha funcionado de hecho la danza a lo largo de la mayor parte de la historia de las religiones fundamentales y generalmente adopta una de las cuatro esferas que hemos mencionado antes y que son propias de toda oración.

Las tres razones que aduce Luciano para defender la danza y que hemos comentado aquí son: la danza no es moderna sino que su origen coincide con el universo mismo, los héroes griegos y los guerreros más viriles se entrenaron con la danza por lo que no es un arte afeminado, la danza tiene una especial relación con lo divino por lo que es impío menospreciarla. De esas razones resulta una visión armónica del universo, un orden y educación en la expresión y una simbolización del cuerpo que tienen a la danza como centro y como raíz. Con esos argumentos quedan destrozadas las acusaciones de Cratón. Pero Luciano no se contenta sólo con contraatacar a Cratón, quiere convencerlo de que la danza, además de lo dicho, crea a los mejores hombres y, por ello, es el mejor instrumento de su educación. Quien conozca el empeño que los griegos ponían en la educación, en la *paideía*, sabrán comprender el significado tan hondo que esa afirmación tiene. Decía en el primer párrafo que la danza es arte y que no es un arte menor. Eso significa dos cosas: que no es sólo una diversión y que tiene entidad para darse sola además de ser un arte que aparezca mezclado con música y texto. Esos son los preámbulos de la argumentación de Luciano que vamos a tocar ahora.

⁵ Víctor Andresco, *Historia del ballet ruso*. Editorial Alhambra, S.A. Madrid, 1954. Pág. 45.

2.4.- La danza como educación. Arte y *paidéia*.

La *paidéia* desempeña una función esencial entre los griegos⁶. Es un arte colectivo mediante el cual el sujeto recibe el dominio y la plenitud de sí tal y cómo es concebido por la tradición. *Paidéia* es orientación y guía y su resultado es la formación, la *Bildung* como afirmaban los pedagogos alemanes, la construcción de sí mismo. Desde los tiempos homéricos a Luciano de Samosata lo que se busca con ella, la *areté* que se persigue, varía conforme a los diferentes ideales de excelencia humana que se poseen en cada periodo: ser un buen guerrero, ser buen ciudadano o, en cualquiera de los casos, ser un hombre en plenitud. El ideal de ser un buen ciudadano que tiene armónicamente desarrolladas sus cualidades físicas y morales fue desarrollado por Platón y tiene plena vigencia en la época de Luciano. En esa función de crecimiento armónico ocupa un lugar muy destacado el arte y Luciano hace valer que, dentro del arte, lo ocupa especialmente la danza.

La primera idea que enuncia al respecto es que la danza no es un arte fácil, nada más lejos de ser un simple movimiento amanerado o un ir y venir alocado por la escena. La danza alcanza los límites de toda una formación formidable tanto en el aspecto físico como moral. Es, dice, la expresión máxima de la formación filosófica. Hoy en día puede parecer rara la identidad entre danza y filosofía o entre danza y *paidéia*, pero no lo es en Grecia ni en la época de Luciano. Ya Platón, en la *República*, insistía en la formación en la gimnasia y la música como expresión de la unidad entre alma y cuerpo. Y esa unidad es la danza: es armonía de la expresión máxima del cuerpo y la mente. A esa unidad se la llama filosofía entendida como excelencia humana.

Además Luciano da dos datos para la reflexión que me limito a enunciar: la danza tiene que ver con la retórica en tanto que describe caracteres y emociones que también domina ella para causar su efecto; está cercana a artes plásticas como la pintura y la escultura en tanto que imita, dice, la «cadencia» que hay en ellas, comunica como ellas mensajes a través de las posturas del cuerpo. Conocer el cuerpo y lo que expresa para poder producir emoción es y hacerlo a través del movimiento es lo propio del bailarín. Pero para ello hace falta mucho ya que ser capaz de producir ese efecto requiere un conocimiento exhaustivo del cuerpo y del alma humana. Se requieren para que el cuerpo se exprese adecuadamente causando emociones.

Hay una tesis que es fundamental en Luciano y que, de hecho, constituye su aportación principal a la teoría de la danza aunque desde luego, como veremos en el último punto, la teoría de la danza ha evolucionado hasta alterarla substancialmente: el quehacer más importante de la danza como espectáculo es ser una ciencia de la imitación⁷. La danza es pantomima, es imitación y, por tanto, tiene que representar,

⁶ Cfr. la introducción de W. Jaeger a su libro *Paidéia*. F.C.E. México, 2001. Págs. 3-16.

⁷ En que esta idea es propia de la estética del baile de la época de Luciano están de acuerdo todos los historiadores de la danza. Por ejemplo, véase el lacónico pero magnífico libro de Adolfo Salazar *La danza y el ballet* (F.C.E. México, 1949. Págs. 45-46).

hacer que el alma se convierta en cosa o en historia y hacerlo bien. Por ello dice Luciano que «la alabanza más elevada que puede hacerse de un bailarín es que conozca lo necesario y sepa interpretarlo»⁸, añadiendo que «al decir interpretación quiero decir claridad en las posturas»⁹. El bailarín debe tener la virtud del intelecto como conocedor de historias y la del cuerpo para comunicar a través del gesto en el espacio la historia que quiere transmitir y la característica o características esenciales de los personajes que interpreta para los ojos de los otros. El cuerpo es vehículo de comunicación y a través del movimiento del cuerpo el bailarín debe comunicar la historia y las características esenciales de los personajes, ese es el cauce propio de la danza para el que se necesita la educación del cuerpo y del alma y lo que le da a la danza una función y un género entre las artes.

Para demostrar lo difícil que es la danza Luciano proporciona una lista de historias que el bailarín debe conocer y que abarcan todo el conjunto de la mitología del amplio mundo que conoce Luciano. El elenco de historias que expone es tan variado en contenidos y tan distante en el espacio y en el tiempo que prácticamente nos hace concebir que el bailarín es un ser fuera de lo común. Y eso tan sólo en su formación intelectual, en la base narrativa de la coreografía. No digamos nada si el bailarín sabe además transmitir esas historias con su instrumento propio.

Una idea sugerente que transmite Luciano es la reivindicación de un lugar propio para la pantomima: ¿es el gesto y el movimiento un mero accidente en un compendio de música y canto o realmente, independientemente de la música y el canto, el gesto y el movimiento es un vehículo esencial para la transmisión de historias? La postura de Luciano es que la danza es un arte con todas las de la ley y por ello ofrece un vehículo válido para la expresión de las historias¹⁰. La danza, para Luciano, no es un aditamento de las historias contadas a través de la palabra, sino un medio alternativo de expresión. Se le podría argumentar que quizás la palabra tenga sobre la danza el privilegio de toda la tradición en la narración de las historias. El hecho de que el lenguaje verbal articulado sea la forma fundamental y privilegiada por la evolución humana de la transmisión de historias deja a la danza en un segundo plano. La tragedia y la comedia serían, desde esa visión, las grandes artes y la pantomima sólo un medio alternativo que ofrece a través de los ojos lo que la tragedia ofrece a través de los oídos. Así como se puede leer el teatro y prescindir de la interpretación –de la comunicación a través de gestos–, ¿no podría el gesto prescindir de la historia y comunicar emociones independientemente de ella? Pero eso es lo propio de la danza contempo-

⁸ Luciano, *op. cit.*, pág. 62.

⁹ *Ib.* En la página 68, abundando en la idea, dice lo siguiente: «Como es un imitador y se compromete a explicar por medio de movimientos lo que se está contando, necesita, lo mismo que los oradores, practicar la claridad, para que todo lo que representa resulte evidente, sin necesidad de intérprete alguno, sino que, como decía el oráculo de Delfos, el espectador de la danza debe comprender a un mudo y oír a un bailarín que no habla».

¹⁰ Cfr. a este respecto las dos historias que narra Luciano en *Sobre la danza*, en las páginas 69 y 70 de la edición citada.

ránea. A lo más que llega Luciano es a mostrar que el bailarín puede comunicar la historia a través del gesto y del movimiento, a los ojos y no sólo a los oídos. El problema, creo yo, es que esa postura no deja de convertir a la danza en un arte digno, eso sí, pero menor a la tragedia y a la comedia. De ese argumento intenta escaparse Luciano pero creo que no lo consigue. La danza habla con las manos igual que la literatura habla con palabras. Lo que ocurre es que lo propio del hablar es la palabra y no el gesto y considero que hay que incidir más sobre lo propio del lenguaje de la danza y por ello salirse de la historia para centrarse en la comunicación de las emociones ¿Hay alguna forma de causar emociones que no sean las palabras? Sin duda la respuesta es sí y por ello la danza tiene su propio terreno en el arte. La cuestión es que la literatura ha tenido una función predominante en esas actividades, como en la tragedia y la comedia, y todas las artes se han llenado de literatura¹¹. Quizás por ello Luciano insista tanto en que la esencia de la danza sea la imitación, la representación de una historia o de una cualidad. Quizás la danza tendría que salirse de ese corsé y volver a ser danza pura sin menospreciar a aquellos que quieren narrar relatos a través de ella.

Lo propio de la danza, además de ser un arte imitativo, es –podríamos decir– que es un arte total ya que en él se combinan de manera armónica las actividades del alma y del cuerpo dando como resultado un producto único que al ser unión de las dos partes del hombre resulta su síntesis perfecta y la culminación de su expresividad. El espectáculo se acompaña además de música y cantos por lo que, a su vez, podría decirse que no sólo es síntesis perfecta de la expresión humana sino síntesis perfecta de todas las artes. En tanto que espectáculo, la danza ofrece a los hombres al menos lo que ofrecen los otros grandes géneros: deleite, escape de los problemas más acuciantes de la vida y, sobre todo, mejora del carácter y aumento de la sabiduría. El público, con una conciencia a la que el espectáculo ayuda a formar, se hace juicios justos sobre la historia cuando critica las injusticias y alaba la piedad. El ejercicio de esos juicios y la liberación de esas emociones perfeccionan sin duda al ser humano que contempla el espectáculo porque es capaz de reconocerse en las historias que se le transmiten y en las emociones que se le expresan.

En la danza, por tanto, se consigue lo que no se logra en ninguna de las otras artes: la formación integral del bailarín y la perfección moral del espectador. Esto lo dice Luciano de la siguiente forma: «En una palabra, el bailarín debe ser perfecto en todo, con un sentido completo del ritmo, bien parecido, proporcionado, coherente, irreprochable, incorruptible, íntegro, provisto de las más altas cualidades, agudo en sus ideas, con una formación profunda y sobre todo con sentimientos humanos. En realidad, la alabanza de los espectadores a tal bailarín será completa cuando cada uno de los asistentes reconozca su propia situación, o más bien se vea a sí mismo en el bailarín como en un espejo, tanto lo que suele sentir como lo que suele hacer. Es

¹¹ Esta idea, que enunciaré en más de una ocasión en lo que resta de trabajo, la he escuchado sistemáticamente desarrollada por el Prof. Jacinto Chozo en las lecciones de programa de la asignatura de libre configuración *Filosofía de la danza* que se imparte en la Universidad de Sevilla en el curso académico 2003/2004.

entonces cuando las personas no pueden contenerse de emoción y todos en masa se vuelcan al elogio, porque cada uno ve las imágenes de su alma y se reconocen a sí mismos. Realmente, el famoso dicho de Delfos «conócete a ti mismo» se realiza en ellos gracias al espectáculo, porque aprenden lo que tienen que elegir y lo que han de evitar, y se enteran de lo que antes desconocían¹²». Por ello, y en conclusión, la danza debe concebirse como el género que debe presidir la educación tanto de los que se dedican a ella como de los que meramente la contemplan. Todo el mundo debería ser instruido en la danza para conseguir la unidad de su ser y, como espectáculo, para los que la contemplan, a través del gesto y del movimiento del cuerpo que es su canal propio, la danza transmite al menos tantas emociones que conectan con lo universal humano como para situarla entre las más altas de las artes escénicas a la misma altura al menos que la tragedia y la comedia.

3.- *Lo que Luciano no vio y vio el siglo XX.*

La danza no es sólo un espectáculo digno y a la altura de la tragedia y de la comedia sino también es una actividad necesaria para la formación de la persona que debería ser educada en los principios que atañen al cuerpo y al alma y que se sintetizan máximamente en el espectáculo de danza dando lugar a personas armoniosas e íntegras en la escena y buenas y sabias entre los espectadores. Esa es la argumentación básica que Luciano sostiene frente a Cratón que, como dijimos, la considera un espectáculo chabacano, afeminado y contra toda la tradición de la educación griega, es decir, algo moderno. Posiblemente cuando Luciano y Cratón hablan se estén refiriendo a cosas distintas aunque generalizándolas. No todo espectáculo de danza es *bueno*. La cuestión está en no confundir la danza con la mala danza sino con la danza lograda que es la que gusta. Lo mismo pasa con el resto de las artes. No podemos confundir el Barroco con cualquier retablo recargado de cualquier iglesia perdida en el monte porque eso no nos gustará. Seguramente nos resultará demasiado artificial y demasiado complicado y seguramente sin motivo. Pero eso no es Barroco sino intento de Barroco. Barroco es, por ejemplo, el baldaquino de Bernini de la Basílica de San Pedro, que es su máxima expresión escultórica. No es austero, desde luego, pero no da impresión de que le sobre nada. Así como he encontrado a muchos detractores del Barroco todavía no he encontrado a nadie que diga que esa obra no le gusta.

La danza que elogia Luciano es la danza lograda, lo cual nos habla de unas normas y un ritmo de ese arte ya que lo logrado se hace respecto a unas pautas y objetivos que hay que cumplir. ¿Cuáles son esas pautas, normas y ese ritmo que definen lo que es la danza lograda? Luciano los ajusta al fin que cree que tiene la danza: la imitación. Imitar, tal y como lo ve Luciano, es representar una historia o una cualidad con los movimientos del cuerpo. Para aclarar la situación o embellecerla más el espectáculo puede estar acompañado de canciones y de música, de trajes y decora-

¹² Luciano, *op. cit.*, pág. 77.

dos; de esta manera se enriquece la comunicación visual de la danza. Para aclararnos: danzar es hablar con el movimiento del cuerpo, transmitir una historia con el gesto y para ello se requiere –como ya hemos visto– una formación sobrehumana y, quizás, algunas ayudas para facilitar la narración o hacerla más vistosa y agradable.

Cuando no se produce el ajuste entre danza e imitación surge el «mal gusto» o la mala danza: historia, baile y música no se compenetran. La explicación que halla Luciano es la ignorancia del bailarín que no sabe ajustar su cuerpo a lo que la danza exige. La mala danza es como el mal arte: sus defectos no se pueden achacar al arte sino a la ausencia de él. Lo que no ve Luciano es que el hecho de que la danza se ajuste a una norma o a un límite puede ser, a su vez, un límite de la cultura ya que la norma del gusto es histórica y cambia con los tiempos. Digo esto porque si bien Luciano une la danza a la imitación eso no siempre ha sido así: ni antes de Grecia ni, por supuesto, en el siglo XX. Por ello, si algo no «gusta» puede deberse no sólo a que el arte sea malo sino a que la norma del gusto del espectador queda estancada y no puede apreciar, en el caso que estamos tratando, que la danza no sea sólo imitación.

La danza, y no ya sólo la pantomima, es expresión del cuerpo y originariamente no tiene por qué significar nada más que una emoción: alegría, tristeza, sorpresa, etc. En este sentido todos saltamos de alegría, nos encogemos de dolor o alzamos las manos por la sorpresa de, por ejemplo, encontrar a un amigo que hacía años que no veíamos. Esas formas de bailar no son historias, lo mismo que no son historias las ritualizaciones religiosas primitivas de la danza sino que son movimientos que manifiestan emociones que se sienten y que quieren pedir, adorar, expiar o dar gracias. Pero eso no es imitación. La imitación viene cuando se representan esas emociones incardinándolas en una historia, pero eso es ya una visión particular y en exceso narrativa de la danza.

Eso pasa también en la danza contemporánea donde el movimiento tampoco es imitación sino fundamentalmente expresión, no de historias, sino de emociones diversas. Por eso puede ocurrir que la danza contemporánea no «guste» o, mejor, no se «entienda». No porque no tenga una estética propia sino porque no concuerda con la estética de la imitación que es la que durante miles de años ha funcionado en Occidente. Por ejemplo, Paul Valéry rompe con esa estética de imitación tradicional en Occidente cuando en su diálogo socrático *El alma y la danza* pone en boca de Fedro la siguiente afirmación: «Ahora mismo, por ejemplo, me parecía que Athikté representara el amor ¿Qué amor? -¡No éste, ni el otro, ni una mísera aventura! Es verdad que no representaba el personaje del amante... inada de pantomimas, ni de teatro! ¡No, no!, inada de ficción! ¿A qué fingir, amigos míos, cuando se dispone del movimiento y la medida, que son lo que hay de real en lo real? ¡De manera que ella era el ser mismo del amor!»¹³. La danza no es esencialmente narrativa, puede serlo porque se puede narrar una historia a través del baile, pero además tiene otras formas de comunicación que son las «propias» suyas. El arte que cuenta historias es la literatura y,

¹³ P. Valéry, *El alma y la danza*. La balsa de medusa. Madrid, 2000. Pág. 102.

ciertamente durante mucho tiempo, el resto de las artes le han servido como fieles súbditos. Pero en su origen la danza era ajena a la literatura y en el siglo XX se ha independizado de ella. Por ello el «gusto» clásico se ha roto y se ha inaugurado otro que apela más a la emoción que a la historia y que para conseguirla hace intervenir elementos muy distintos en la danza. Ahora se puede hacer bailar al fuego y al agua y a multitud de elementos en escena para conseguir efectos nuevos e incluso se pueden diseñar coreografías para presentar movimientos nuevos que quizás transmitan mejor su mensaje emocional que otros más antiguos.

El cuerpo humano se libera de los ropajes y se presenta suelto y libre para todo tipo de movimientos, se combina con el agua, el fuego, excavadoras, luces de colores, se crean músicas nuevas para el baile (no sólo se hacen coreografías para músicas sino músicas para coreografías) y todo lo que se presenta es una novedad con respecto al tipo de espectáculo que Luciano está pensando. La capacidad del cuerpo es la misma, quizás ahora más por la libertad de movimientos que dan los trajes o incluso el desnudo, pero la disposición de la escena y de lo que se quiere transmitir es completamente distinta. Ahora no se trata de contar argumentos con el cuerpo sino de que el cuerpo se exprese con el movimiento en el espacio de la escena, que además en la danza contemporánea cada vez se rompe más ya que cualquier sitio puede ser escena¹⁴.

La justificación que hace Luciano de la danza es sensacional y tiene la peculiaridad de que los teóricos la han apoyado y repetido en sus líneas esenciales durante toda la historia del arte. Su influencia ha sido, sin lugar a dudas, enorme. Pero el siglo XX ha sido un siglo muy especial en el que la aportación principal de Luciano, la danza como imitación y representación, ha caído rota por formas nuevas de contemplar el movimiento. La danza ha entrado en una nueva etapa de independencia de la literatura y de ruptura con la conciencia narrativa, con el sujeto que está acostumbrado a observar y contemplar el espectáculo con la actitud diacrónica de un claro antes y después. La danza transmite muchas cosas, pero puede transmitir muchas historias a espectadores que están viendo el mismo espectáculo y que interpretan cosas diferentes. Por ello lo propio de la danza no es la historia, que si uno se esfuerza en verla puede hallarla porque en la mayoría de los espectáculos podemos hallar un «hilo conductor» que generalmente puede ser un cierto tipo de argumento teatral, sino la emoción en lo que se está transmitiendo. Lo propio de la danza es el movimiento en el espacio, el movimiento del cuerpo y de todos aquellos elementos que el coreógrafo hace intervenir en el espectáculo con el fin de la transmisión de una emoción que puede en muchos momentos ser inefable y precisamente por ello superar a la literatura. Por ello

¹⁴ Eso quiere decir que la escena deja de tener su función como lugar acotado donde se realiza la representación. Que cualquier lugar puede ser escena quiere decir que ya no hay ese espacio reservado, por lo que la disposición de los bailarines y el movimiento de los bailarines gana sin duda en posibilidades. Ya no hay un solo movimiento horizontal o vertical o una perspectiva desde el momento en que el bailarín puede irumpir entre el público y puede construirse el escenario, como se ha hecho, sobre una plataforma transparente por encima de las cabezas de los espectadores.

la danza es una de las artes del siglo XX, ha entrado en el arte del siglo XX con pie propio y exige su lugar como uno de los medios de expresión que tienen un vehículo propio para hacerlo, el cuerpo, y un conocimiento postmoderno –valga esta expresión– del espíritu del hombre que hace que pueda expresarse de manera nueva.

Eso es verdad en el espectáculo, que es donde quizás sea más difícil separar la expresión del cuerpo de la historia, pero es más verdad en el baile popular: ¿acaso queremos contar una historia cuando bailamos en una discoteca?, ¿qué hacemos cuando ponemos un disco y bailamos a su compás?, ¿no es verdad que cuando estamos en casa sin que nadie nos dirija la expresión ponemos el disco que nos apetece bailar según nuestra disposición emocional? Expresar una emoción es lo que queremos o bien que una emoción nos contagie para hacernos uno con ella. Es verdad que se puede representar y que un profesional sabe repetir el movimiento de una emoción aunque no la sienta en ese momento para poder comunicarla a otros: pero eso no requiere un argumento. En la danza que bailamos no representamos historias. Mi tesis es que tampoco en la danza del siglo XX se requiere una historia para bailar y, por tanto, no se requiere representar ni imitar nada a no ser los gestos de la emoción. Hemos roto la norma del gusto impuesta a la danza durante miles de años y hemos vuelto a su origen de expresión de emociones a través del cuerpo. Hemos recuperado el origen de la danza por lo que ahora podemos decir que podemos encontrarla en su estado más puro. El gran logro del siglo XX es haber recuperado para la humanidad la danza «pura». Y con ella una nueva estética y una nueva norma del gusto que, todo hay que decirlo, todavía no es universal porque hay quien va a los espectáculos esperando recibir historias.

Como último apunte, en la danza se está dando una nueva integración con otras artes como pueden ser el cine y el teatro. No es raro que en los cursos de danza contemporánea se den sesiones de interpretación, no es raro que en los espectáculos de danza se incluyan imágenes fílmicas. En eso se parece la situación a la de los espectáculos griegos y romanos en los que la danza, el canto, la música y el teatro se daban unidos. La diferencia es que ahora cada arte, desde su independencia, utiliza a los demás para causar efectos nuevos y más completos que la ayuden en su misión. Pero ahora no se le niega a ninguno su carácter artístico. La apología de Luciano es grandiosa y surtió su efecto en el mundo intelectual. Por ello, entre otras aportaciones históricas, ahora la danza no necesita de ninguna apología y se muestra como una más de las artes que han sabido alcanzar la postmodernidad. Pero de Luciano hacia acá la danza ha cambiado, ha sabido progresar haciendo salir al cuerpo de muchos corsés materiales y mentales. Por ello incluso podríamos decir que la danza es más arte del siglo XX que las demás porque es arte del cuerpo, un instrumento considerado de poco valor en otros momentos de la historia y que sin duda ha sido recuperado en toda su integridad en estos momentos del tiempo que nos ha tocado vivir. En el baile el hombre se sabe cuerpo y lo utiliza como medio de expresión de las más diversas emociones. Es el cuerpo, espacio vivo, y no el espíritu el que es arte y es un cuerpo que es instrumento de libertad, un vehículo adecuado para la expresión de lo más íntimo

que hay en el ser humano, de una conciencia que el siglo XX ha descubierto que no es lineal y que, por supuesto, puede ser contradictoria.

Recuperar el cuerpo en movimiento como elemento comunicativo es lo propio de la danza y eso es lo que ha descubierto el siglo XX. Lo indica Paul Valery al final de *El alma y la danza* aunque sin hacer referencia histórica a épocas concretas: «Con sus fuerzas simplemente, y con un acto, un cuerpo es lo bastante poderoso para alterar la naturaleza de las cosas más hondamente de lo que pueda alcanzar nunca el espíritu en sus sueños y especulaciones¹⁵».

Bibliografía

- Andresco, Victor *Historia del ballet ruso*. Ed. Alambra S.A. Madrid, 1954.
 Baldwin, Barry *Studies in Lucian*. Toronto Hakkert, 1973.
 Billault, Alain (ed.) *Lucien de Samosate: actes du colloque international de Lyon organisé au Centre d'Etudes Romaines et Gallo-romaines*. Paris Difusión De Boccard, 1994.
 Caster, Marc *el Lucien et la pensée religieuse de son temps*. Les Belles Letres. Paris, 1937.
 Croiset, Maurice *Essai sur la vie et les oeuvres de Lucien*. Librairie Hachette. Paris, 1882.
 Jaeger, Werner *Paidéia*. F.C.E. México, reimp. 2001.
 Jones, C. P. *Culture and society in Lucian*. Harvard University Press, 1986.
 Lifar, Serge *La danza*. Ed. Labor. Barcelona, 1966.
 Luciano, *Obras*. Ed. Gredos. Madrid, 1990. Cuatro volúmenes.
 Salazar, Adolfo *La danza y el ballet*. F.C.E. México, 1949.
 Valery, Paul *El alma y la danza*. La balsa de la medusa. Madrid, 2000.
 Zappala, Michael O. *Lucian of Samosata in the Two Hesperias: an essay in literary and cultural translation*. Scripta Humanistica. Potomac (MD), 1990.

* * *

Francisco Rodríguez Valls
 Departamento de Filosofía, Lógica y Filosofía de la ciencia.
 Universidad de Sevilla
 rvalls@us.es

¹⁵ *Ed. cit.*, pág. 112.