

ARQUITECTURA Y DANZA

· *Vicente Fatone* ·

· *Introducción de Guillermo Goicochea* ·

Vicente Fatone

Arquitectura y danza

Introducción de Guillermo Goicochea
Universidad Nacional del Sur

DOI: 10.36446/be.2024.66.380

Resumen

En el escrito que aquí se rescata, publicado originalmente por la Universidad Nacional del Litoral en 1936, Vicente Fatone (Buenos aires, 1903-1962) concibe la danza y la arquitectura como modos privilegiados de acceso a lo absoluto. El filósofo argentino identifica la arquitectura como un infinito espacial y con una ascética, y a la danza, como infinito temporal, con una mística: mientras la primera es entendida como instauración de un mundo, la segunda es considerada como un ejercicio de libertad, que expresa lo divino que habita en el ser humano a través de un principio dinámico.

Palabras clave

Mística; Estética india; Divinidad; Ascética; Libertad

Architecture and Dance

Abstract

In the writing rescued here, originally published by the Universidad Nacional del Litoral in 1936, Vicente Fatone (Buenos Aires, 1903-1962) conceives dance and architecture as privileged modes of access to the absolute. The Argentine philosopher identifies architecture, as spatial infinity, with asceticism and dance, as temporal infinity: while the first is understood as the establishment of a world, the second is considered as an exercise of freedom, which expresses the divine that inhabits in the human being through a dynamic principle.

Keywords

Mysticism; Indian aesthetics; Divinity; Asceticism; Freedom

Recibido: 07/03/24. Aprobado: 15/04/24.

FATONE Y LA DANZA CREADORA, O CUANDO LO UNO SE HACE TODO

Yo sólo creería en un dios que supiera bailar

Friedrich Nietzsche (KSA 4: 49)

Si danzar es afirmar el devenir, solo quien pueda danzar liviana y ligeramente podrá vivir una vida plena y ligera, afirmándola en su existencia, aunque esta se tenga que repetir infinitas veces. Quien danza se vuelve leve y habita ese espacio intermedio *entre* el cielo y la tierra, embriagado o extasiado y pleno de júbilo; ya ha decidido su propia libertad y esto lo vuelve un ser infinito, asemejándolo a un creador. Ha elegido su propio cuerpo, lo ha creado y con sus gestos y movimientos creará –en un acto libre– *su* mundo.

En los míticos tiempos griegos, Dionisos bailaba salvaje y alegremente, por fuera de los límites de la polis, la danza de la vida, colmando de entusiasmo a sus coribantes. Sin embargo, la danza no fue tema filosófico –salvo brevemente en Platón– hasta que fue abordado por Friedrich Nietzsche. Unos siglos antes, en la India, el divino Shiva danzante en su *nataraja* se mostraba poniendo en movimiento el cosmos, creando y destruyendo mundos; y junto a las bailarinas *devadashi*, que trasladaban a sus espectadores a la cercanía con lo divino en los templos, son los ejemplos retomados por Vicente Fatone en este breve y

complejo escrito, titulado *Arquitectura y danza* y publicado por la Universidad Nacional del Litoral en 1936.¹

El tema central del ensayo del filósofo argentino que aquí rescatamos es la relación entre la arquitectura, en tanto espacial, y la danza, en tanto infinito temporal, como manifestaciones estéticas de lo absoluto. Lo primero que descifra Fatone es el tema del espacio, su disposición, su demarcación, sus caracteres y su particular modo de mostrarse como aspecto sensible de lo divino, junto a su cualidad de expresión concreta: la arquitectura como praxis del espacio y la materia.

El espacio que ocupa la arquitectura con sus objetos sería –según Fatone– un *a-espacio*, una superación del espacio o un infinito. Este infinito espacial, como superación de todo espacio, es una característica de lo divino, al igual que la eternidad; en otras palabras, es una traducción de lo no-dinámico, de lo divino en tanto estático. A estas formas rígidas de la arquitectura, con las que se busca dominar el espacio, Fatone las define como una “ascética” que comprendería rigidez, recogimiento, silencio y éxtasis.

Naturalmente, hay un arco temporal en cuanto a los períodos ordenadores del pensamiento de Fatone. La sombra de un semicírculo lo une a Nietzsche en su convicción de pensar la danza como movimiento creador de esa obra de arte que, para Nietzsche, es el “ultrahombre” [*Übermensch*] con sus “pies ligeros” y, para Fatone, lo igualador del hombre y dios, un dios que se distingue del de los monoteísmos, acaso uno más oriental, no tan desértico, al que tal vez Nietzsche no hubiera rechazado de plano. Al fin y al cabo, quizás Dionisos y Shiva no sean

¹ Originalmente se trató de una conferencia pronunciada, en agosto de 1931, en las ciudades de Santa Fe y Rosario, con el auspicio del Departamento de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional del Litoral.



Vicente Fatone durante su primer viaje a la India, 1937-1938.
Archivo “Vicente Fatone”, Universidad Nacional del Sur.

tan diferentes, ya que ambos disfrutan de danzar sobre todas las cosas: crear y destruir como modo de darse el cosmos.

La afinidad con Nietzsche es subrayada por el mismo Fatone. En *Arquitectura y danza* hay varios momentos en los que Nietzsche acecha entre bambalinas, aunque recién saldrá a escena con la cita del *Zarathustra* que cierra el escrito. Tal vez más sorprendente sea la relación que el lector puede entrever entre este ensayo y un texto casi contemporáneo, producido a miles de kilómetros de distancia, pero muy cercano en sus preocupaciones teóricas: *El origen de la obra de arte* (1935/36) de Martin Heidegger.

Me limito a ofrecer un par de ejemplos: coincidiendo en el modo de habitar de la divinidad en su templo y el júbilo de “hacer mundo” a partir de ese espacio, Fatone dice: “El templo griego es morada de un dios sin misterios e incapaz de suscitar preocupaciones en los hombres.” (1931: 6). Heidegger, por su parte, escribe:

Una obra arquitectónica, como un templo griego, no representa nada [...] El edificio circunda la figura del dios a la que deja alzarse, oculta por el pórtico, allá adentro, en el recinto sagrado. Mediante el templo está en él presente el dios. Esta presencia del dios es en sí la ampliación y delimitación del recinto como sagrado. ([1935/36] 1977: 27; 1997: 70-71)

Ahora bien, mientras el elemento *silencio*, en tanto modo de manifestación de lo divino, se ensambla con la arquitectura y se conjuga con la eternidad (como libertad del no-tiempo), la danza aparece, en el escrito de Fatone, como la forma pura de la expresión religiosa. Si la arquitectura se materializa en la piedra, podemos decir, la música lo hace en el aire; ambas artes, sin embargo, tienen una estructura que no es del orden de los seres, sino de las formas y las leyes. La mediación entre

el espacio y el tiempo estaría dada por la música (tiempo/ritmo), ya que esta transforma la quietud en un espacio inteligible y cinemático.

Hay una clara diferencia entre el ascetismo de la arquitectura y la mística de la danza: se trata del modo de habitar y del modo de vivir, de cómo se ocupan los espacios divinos abiertos por el ser humano. “La eternidad de la danza se afirma reconociendo que, merced a ella, el hombre vive su obra y no en su obra”, escribe Fatone, distinguiendo entre instaurar un mundo y habitarlo, dándole vida como una parte orgánica de ese cuerpo libre que baila (1931: 15). La danza, en contraste con la arquitectura, es creación dinámica, porque es expresión de la libertad, de una libertad creadora que hace que el ser humano pueda llegar a ser persona.

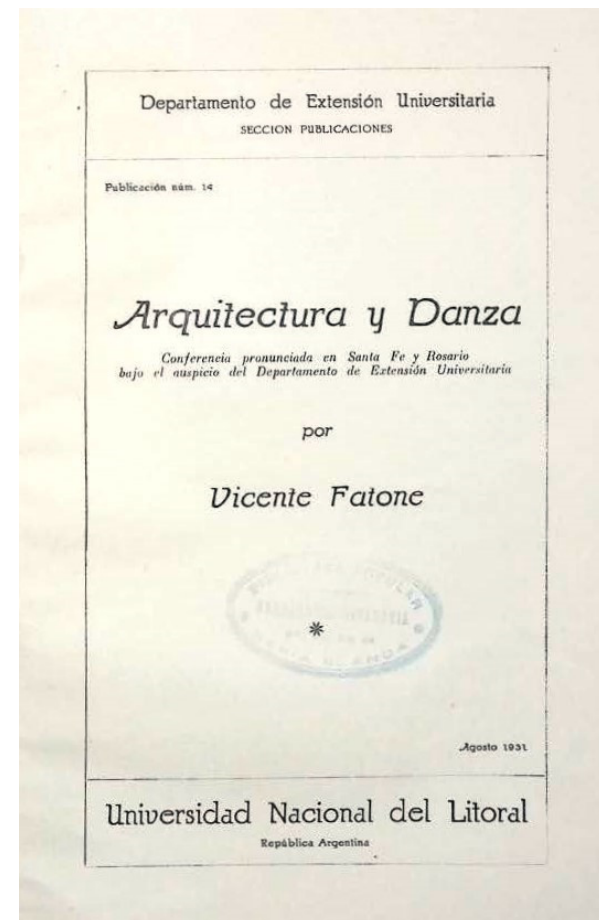
Pues el cuerpo humano que danza ya no es una simple cosa. Baila un cuerpo libre y creador que expresa lo divino que lo habita, ya que “la danza es conjunción de eternidad, de libertad (solo es absolutamente libre lo eterno) y de silencio” (1931: 19). El ser humano crea para ser libre, se crea en libertad, y por esto los bailarines renacen constantemente, se recrean una y otra vez como corporeidad y ritmo, afirmando el devenir de lo divino en el mundo al vincularlos en su danza creadora, creadora de ellos mismos y de su propia libertad en bucles: de la ascética a la mística, de la arquitectura a la danza, del arquitecto al bailarín, de lo estático a lo dinámico, de lo quieto a lo rítmico, hacia lo eterno e infinito, en silencio creador.

Fatone, permítasenos precisar, piensa la danza como algo más que el complemento de la arquitectura en la expresión de lo absoluto. Si la arquitectura constituye la ascética, la danza representa la mística. Ambas comprenden toda posible expresión de lo divino; mientras la primera da cuerpo a lo estático, la segunda introduce el principio de lo dinámico: la espontaneidad misma de la libertad.

Por lo demás, las notas características de la danza (espontaneidad, libertad, volición) son expresiones del goce festivo, del júbilo: la danza es una expresión festiva de lo divino y, como tal, se nos presenta despojada, desnuda, deconstruida o *deconstructiva*, podríamos decir. Fatone, en efecto, propone despojar a las cosas de su apariencia sensible, casi al ritmo del *Sutra de corazón*: masa, color, sonido, sabor, peso y dimensión. Lo que quedaría luego de este desmantelamiento es un solo resto inconmensurable, un *divinum aliquid*, un remanente de dios, un purísimo ritmo solo captable por un sexto sentido: el movimiento o, mejor dicho, la danza.

La respuesta más automática al desmantelamiento de los atributos o cualidades del ser, aquello con lo que nos encontraríamos en Occidente –desde el mundo griego hasta gran parte de la modernidad–, sería la sustancia, un *cierto esto*. Fatone, sin embargo, modifica la respuesta: el sustrato de todo sería la danza, que “vive en el fondo de todas las cosas y es la fuerza motriz de todos nuestros actos” (1931: 29). Fatone la ve obrante y presente en cada uno de nuestros actos, sentimientos y formas de expresión, en la poesía, la música y la filosofía. El movimiento de los cuerpos es un conocimiento superior a la razón, al pensamiento discursivo y a las construcciones del lenguaje: es la vida misma.

La danza se revela, así, como unión perfecta entre lo universal y lo concreto, entre el cosmos y lo humano; entre lo uno y el todo. Con esta función ontológica, aligera de todo peso óntico a nuestra realidad; la muestra liviana, de “pies ligeros”, diría Nietzsche, con quien viene a coincidir Fatone una vez más. Espíritus libres, embriagados y entusiasmados, que repiensen la tradición filosófica occidental a través de la experiencia corpórea que exige la danza, pensadores alciónicos ambos, de una sabiduría de palabras silentes, de pies de palomas porque ellas



Portada del folleto aparecido en 1931.
Archivo “Vicente Fatone”, Universidad Nacional del Sur

traen las tempestades del saber vivir, Nietzsche y Fatone entienden que la quietud se emparenta con lo burgués, lo estático y lo racional, lugares de los que la divinidad se mantiene lo suficientemente alejada.

El dios que ultimaba Nietzsche no sabía bailar y, a causa de su inacción, su estabilidad e inmovilidad, agonizaba hasta morir. Ahora, en Fatone, se apresta a renacer —nuevo, distinto, totalmente otro— y su renacimiento ha de ser danzando. Dionisos y Shiva en su *nataraja* danzan vitales, libres, salvajes, irracionales y desmesurados; en su éxtasis unen a los dos pensadores en su instinto creador y su ejercicio de libertad para pensar. En ellos las ideas danzan y dan forma a un pensamiento pleno de religiosidad cósmica que ya no requiere de ningún dios para que el cuerpo vibre.

Fatone nunca desacopla la danza de la religiosidad, y mucho menos de la mística; sin danza la experiencia místico-religiosa sería imposible de vivenciar. Quien lleva a cabo esa experiencia es la bailarina o el bailarín: un cuerpo que es capaz de expresar la libertad divina debe ser un cuerpo de una sacralidad laica, carnal y profana: “Si la danza sigue a una experiencia divina, será mística y santa”, dice Fatone, aludiendo a las *devadashi* (*deva*: divinidad, *dashi*: doncella) de la India, quienes se consagraban a la diosa Yellamma y cuya función era la de venerar y servir toda su vida a esta divinidad danzando en un templo (1931: 32).² Según Fatone (quien pudo conocer directamente a estas *devadashi*), eran educadas con altas y severas normas morales, ya que eran la cara visible y la expresión viva del templo.

² A partir de la ocupación y dominio inglés de la India pasaron a ser vistas como simples bailarinas que entretenían al público, al punto de ser consideradas meras prostitutas. Es un tema muy complejo de desarrollar aquí por cuestiones de espacio. Se las supones proscritas desde 1988, aunque se supone que aun unas 250.000 *devadashi* continúan ejerciendo sus danzas rituales en el sur de la India.

A partir de su corpóreo movimiento gramatical, de esas mínimas líneas (γράμμα) que se vuelven dinámicas, que se hacen cinéticas a través de un cuerpo danzante, los bailarines escriben su libertad instaurando un gesto creativo y se hacen uno con la divinidad que los habita. La articulación entre el cuerpo y la palabra que aparece escrita en ese movimiento es una forma de la ampliación de lo meramente religioso hacia lo místico, hacia un ámbito universal de cercanía de lo humano con la divinidad: la palabra danzada.

Fatone acepta el riesgo, la incomodidad de instalarse a pensar entre la filosofía y la danza, entre la negación del cuerpo en pos de un pensamiento puro y la expresión orgánica. Corporizar el pensamiento, dar carnalidad a las ideas, concreción al espacio y al tiempo, para abrir una reflexión sobre la gravedad de la arquitectura y la levedad de la danza, parece ser lo que lo motiva.

En *Arquitectura y danza*, Fatone asume su propia libertad creadora y se expone a perder —como lo hará tantas veces— su carácter de “filósofo académico” para atreverse a transitar nuevos caminos, potenciando y ampliando la relación entre lo conceptual-teórico y lo experiencial-práctico. Las palabras nietzscheanas del final del texto nos invitan a danzar libremente y nos recuerdan que los seres humanos solo debiéramos creer en un dios que supiera bailar.

REFERENCIAS

- FATONE, Vicente (1931), *Arquitectura y danza* (Rosario: UNL)
- HEIDEGGER, Martin (1997a), *Arte y poesía*, trad. de Samuel Ramos (México: FCE).
- ____ [1952] (1997b), “El origen de la obra de arte”, en Heidegger (1997a: 35-123).
- NIETZSCHE, Friedrich (1999), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden* [KSA], ed. de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Berlín: Walter de Gruyter.

ARQUITECTURA Y DANZA

Una catedral debe ser considerada como conjunción de infinito y de silencio. Infinito que no es espacio ilimitado (recordemos las concepciones einstenianas de los espacios ilimitados pero finitos), infinito que no es todo el espacio sino superación del espacio, a-espacio, así como la eternidad no es un tiempo ilimitado, todo el tiempo, sino: a-tiempo. Infinito y eternidad: a-espacio y a-tiempo esenciales a lo divino.

Pero el infinito, aun siendo superación del espacio, es estatismo, traduce el aspecto no dinámico de lo divino. La arquitectura, pues, si tiende al dominio del espacio, a la expresión, con medios espaciales, del a-espacio divino, es ascetismo. Testimonio de esta aseveración, la misma rigidez de sus formas; rigidez que es recogimiento y éxtasis. Recogimiento y éxtasis: ascetismo.

El elemento silencio, que en la arquitectura se ensambla al infinito, no es privativo de la expresión arquitectónica sino inherente a toda manifestación de lo divino. Ese elemento debe, necesariamente, aparecer en cualquier expresión religiosa auténtica. Aparecerá, así, conjugado a la eternidad, a la libertad de lo atemporal, y nos dará la danza, segunda forma pura de expresión religiosa.

La arquitectura tiende, por definición, al dominio artístico del espacio y a su trueque en infinitud. La realización arquitectónica corresponde siempre a una determinada concepción del infinito; y la concepción del infinito corresponde también siempre a la concepción de lo divino. Así, en el arte griego, afirmada la existencia de dioses que sólo difieren de los hombres por la grandeza de sus virtudes y de sus vicios, la infinitud y la eternidad divinas no pueden exceder la espa-

cialidad y la temporalidad humanas. La arquitectura griega crea espacios, pero espacios que tienen la misma organicidad de los dioses olímpicos. El templo griego es morada de un dios sin misterios e incapaz de suscitar preocupaciones en los hombres. La avidez de infinito no estaría allí justificada, pues el dios morador es corpóreo e inmediato. Para que el artista se empeñe en el dominio del espacio y tienda a transformarlo en infinitud, es preciso que el dios corpóreo e inmediato se convierta en dios espiritual y trascendente. La expresión equilibrada se hará entonces angustiosa ansiedad: la infinitud que el frontón del templo rehuía, será implorada al cielo por las manos en actitud de rezo de la ojiva nórdica; el templo, morada de un hombre que se proclama dios, se transfigurará en catedral, morada de un dios que se hace hombre.

El griego vive sereno en el mundo, porque ese mundo es para él todo su mundo. Sus concepciones se destacan en la nítida atmósfera de lo racional; sus manifestaciones tienen, como dijo Worringer –en quien podríamos hallar numerosos elementos que vigorizasen nuestra interpretación–, “el ritmo venturoso de lo orgánico”. El hombre medieval, en cambio, vive atormentado en el mundo, porque ese mundo no es todo su mundo. La esperanza dilata el panorama de la vida. La racionalidad sigue levantando andamiajes maravillosamente equilibrados; pero esa racionalidad confiesa ahora su afán supralógico: alcanzar el dios refugiado en una trascendencia inaccesible. El tormento medieval halla en la arquitectura su perfecta expresión: así nos explicamos la audaz verticalidad de la catedral de Ulm, que merecería contener las naves de la catedral de Colonia.

De la misma manera, aunque parezca paradójico, podemos explicarnos la verticalidad de la arquitectura yanqui. El espíritu puritano renueva la tragedia del ascetismo medieval y con ella la aspiración al

infinito. El Woolworth Building podría ser el exterior de una catedral. Su mole gótica nos enseña, además, que es pueril hablar de un arte religioso y de un arte profano. El Woolworth no pierde su espíritu religioso porque su fin inmediato sea de orden burocrático. Y así tampoco pierden su espíritu religioso iglesias como la de Karl Moser, en Basilea, porque su torre sugiera la idea de una fábrica.

La pobreza, ha dicho alguien, ha salvado a la arquitectura. Entendamos por pobreza *ascetismo* y se nos aclarará el sentido de toda la arquitectura contemporánea, ya esté representada por los hermanos Perret, por Le Corbusier y Gropius o por Corbett. El hormigón armado facilita, con su sencillez evangélica, esa salvación: basten, como ejemplos, las iglesias de Nuestra Señora, en Le Raincy, y de Santa Teresa, en Montmagny. En las construcciones de los hermanos Perret se descubre, sin embargo, el parentesco del espíritu francés con el espíritu griego; hay en ellas equilibrio, prudencia, el mismo equilibrio y la misma prudencia que exigieron, en las catedrales francesas, atemperar la osadía de las torres y que aconsejaron, no ha mucho, el rechazo del proyecto de los Perret para la iglesia a Juana de Arco. Pero acaso ese espíritu francés tenga el mérito de darnos en la arquitectura una expresión religiosa más conforme al sentir contemporáneo. La penumbra de las naves se ha clarificado en las iglesias de los hermanos Perret; hay en ellas luz, mucha luz, una luz reclamada por el dios que hoy sabemos “no pensamiento de los pensamientos sino júbilo de todos los júbilos”. Quizá falte en esas iglesias una de las siete lámparas de Ruskin: la lámpara de la verdad. Las columnas, poco menos que inútiles, fingen soportar un peso que ya no necesita de ellas; adelgazadas, no han cobrado esbeltez sino que denuncian su fragilidad y nos tientan a eliminarlas.

Le Corbusier, Gropius, cuantos intervinieron en la exposición de Stuttgart, saben del fundamento ascético de la arquitectura. Con elementos sencillos, de la más desnuda geometría, quieren que una obra arquitectónica «nos emocione hasta colocarnos en un estado de deleite en consonancia con las leyes del universo», según las palabras del ex discípulo de los hermanos Perret, y que dé súbitamente «una impresión de orden en acuerdo con el orden del mundo». Generador arquitectónico, el plano puro; nada de añadidos: ni siquiera cornisas, ni siquiera marcos. La arquitectura que de ello resulta tiene todavía mucho de la organicidad griega; hay en las construcciones de esos artistas mayores evidencias de las posibilidades espaciales, aunque descubiertas a veces con excesiva aridez. El afán de infinitud no desaparece, sin embargo. En un proyecto del italiano Rustichelli notamos la tendencia a manifestar esa infinitud en el sentido de la horizontalidad; pero el proyecto no corresponde a una casa: es una terraza, sin la cual el resto revela su insignificancia de paralelepípedo. En el proyecto ruso para la Biblioteca Lenin de Moscú, la torre afirma con toda osadía su verticalidad; pero el cilindro, inestable, sostenido por vulgares cuñas que no pueden competir con el magnífico hallazgo de los arbotantes sustentadores de la verticalidad gótica, da una misérrima impresión de horizontalidad. Un simple hangar puede realizar mejor el dominio de los dos sentidos; un hangar es una ojiva atenuada, nada más que una ojiva, pero su dilatación horizontal le permite realizar por sí sola una construcción.

* * *

En su *Eupalinos*, Valéry quiso hermanar arquitectura y música. Sócrates ve que el templo es una especie de “*grandeur complète*” donde el hombre se cobija y vive. La música troca el espacio gramatical en espacio inteligible y cinemático. ¿Inteligible y cinemático? Tiempo, entonces; tiempo realizado por el hombre, tiempo en que el hombre

igualmente se cobija y vive. La música es templo en incesante rejuvenecimiento; el hombre, sumergido en los sonos, es pitonisa en su cámara de humo. En ambos casos, el alma se arroja en sus actos. Vestidura de piedra: la arquitectura, la ley; vestidura de aire: la música, la libertad. Ni en la arquitectura ni en la música irrumpen seres nuevos que arrebatan al hombre esa comunicación directa con su acto. Queda excluido el modelo, el intermediario. Las dos artes son los ejemplos «de una estructura y de una duración que no son las de los seres, sino las de las leyes y de las formas». La arquitectura, ya nos lo dijo Le Corbusier, traduce el orden permanente del mundo; la música rememora el génesis continuo de ese mismo mundo, el génesis continuo que Sebastián Frank descubría al afirmar que Dios crea el mundo a cada instante, como el primer día. El *modelo* insospechado aparece. Y ese modelo –¿podría negarlo Valéry?– es la infinitud eterna: Dios.

No obstante esta hermandad, Sócrates sólo lamenta al arquitecto que en él pudo nacer y no nació. Ni él ni Fedro atinan a mencionar la danza. ¿Por qué? Porque están en un infierno *griego*. Ensalzan la música, sí, pues la música era la posibilidad extrema del espíritu griego incapaz de concebir aquel génesis continuo.

Si el artista máximo es el que abrevia el tiempo en eternidad, ese artista no puede ser el músico. La eternidad niega el tiempo; dice a éste (así en el pensamiento de Hello) las mismas palabras de Jesús a la madre: “¿Qué hay de común entre tú y yo?”. La supuesta eternidad de la música está negada por su mismo germen temporal, por aquel su mismo aferrarse al espacio, por aquella su misma condición de *envoltura*. La eternidad de la danza se afirma reconociendo que, merced a ella, el hombre vive su obra y no en su obra. Sócrates desea haber sido arquitecto, haber vivido en su obra; no puede desear haber vivido su obra: era griego, está en el infierno griego. La música le es

una maravilla, no la comprende; quiere obligarla a un maridaje absurdo condenado a hibridez. Arquitecto, ve en la música un templo móvil, espacio inteligible; danzarín, habría visto en ella promesa de eternidad. Ciertamente, ¡qué gran arquitecto hubiera sido Sócrates! En pleno helenismo nos habría dado, en vez de la morada del hombre-dios, la residencia del Dios-Hombre.

Pero Sócrates puede comprender la danza; para ello debe hallarse fuera del infierno griego. Athikté, la bailarina, no es sombra, es cuerpo; Sócrates, Erisimaco, Fedro, conservan, ante ella, su ropaje carnal. Sólo así ha de efectuarse en el filósofo el descubrimiento de la danza. ¡Y qué descubrimiento trágico para quien, como él, sentía la presencia asediante del daimon! Athikté danza, y Sócrates, zaherido por la impaciencia de sus pensamientos, exclama “¡Diríase que el conocimiento ha encontrado su acto!”

¿Qué es conocer? Más aun, ¿qué es conocer, si el conocer encuentra su acto en la danza? ¿Cómo se concilia esta afirmación con el repetido consejo de Sócrates? “¡Conocer es, seguramente, no ser lo que se es!” No ser lo que se es. ¿Esto no significa dejar de ser? Sí, ya que dejar de ser lo que se es equivale al simple dejar de ser. ¿Cómo? ¿El consejo de Sócrates sería una hipócrita invitación al aniquilamiento? ¡Conócete a ti mismo... y suprimete! ¿El *tú mismo* era la nada? ¿Dónde impondría su presencia el daimon, si el *tú mismo*, al conocerse, se suprimiera? Solo, definitivamente solo, ¿qué sería del daimon?...

Quebrems la línea lógica, substraigámonos a su necesidad. Miremos, con Sócrates, Erisimaco y Fedro, a la danzante Athikté. Y escuchemos a Sócrates:

– *Y el cuerpo, que es lo que es, ya no puede contenerse en la extensión. ¿Dónde ubicarse? ¿Dónde devenir? ¡Este UNO quiere jugar al TODO! ¡Quiere jugar a la universalidad del alma! ¡Quiere subsanar su identidad por el número de sus actos! Cosa, se parte en eventos... Ya no se puede hablar de movimientos... Inmóvil en el centro mismo de su movimiento... Aislada, aislada, semejante al eje del mundo...*

Athikté permanece aislada. ¿Como su daimon?... Pero sabíamos que en aquel conocer Athikté se aniquilaba. Y el daimon, sintiéndose privado de la presencia que lo justificaba, también permanecería aislado, aniquilado. ¡El consejo socrático ha suprimido al *tú mismo* y al *daimon*!

No. El juego lógico está negando lo afirmado previamente: que el conocimiento ha encontrado su acto. No podemos hablar de un acto aniquilador, totalmente aniquilador. Sería una *contradictio in adjecto*. ¿Dónde está el misterio del “conócete a ti mismo”? ¿Cómo el conocer, si conocer es no ser lo que se es, puede no suprimir al ti mismo y al daimon? De una sola manera. El daimon y el ti mismo, sin ser idénticos, han de ser uno. Conocer, concluiríamos, es ser; *ser lo que no se es: uno mismo*; ser uno mismo es ser el daimon. En otras palabras: conocer es comunicarnos con el daimon, es transformar en vivencia la presencia de Dios.

* * *

La danza es conjunción de eternidad, de libertad (sólo es absolutamente libre lo eterno) y de silencio. Complementa con la arquitectura la expresión de Dios. Expresión ascética la una, expresión mística la otra, ambas encierran toda posibilidad de expresión. Una gradación de las artes debe lógicamente partir de cualquiera de ellas para terminar en la otra; partir, mejor, del ascetismo arquitectónico, para

concluirse, luego de la inserción del elemento dinámico, en la libertad de la danza. Más exactamente: en la espontaneidad de la danza. Ninguna expresión puede aparecérsenos como libertad si se da en el tiempo, aun cuando la vivencia a que esa expresión corresponda se dé en la eternidad.

La libertad, la espontaneidad, la volición implican júbilo. La danza es expresión festiva de lo divino; pero cuando degenera en gimnasia, cuando se arrepiente y atemoriza de su propia osadía, cae en la espacialización para tornarse rígida: así en las danzas griegas. ¡Cuánta razón asistía a los berlineses que gritaban a Isadora Duncan: *¡Baila el Danubio Azul y deja esa reconstrucción de los coros griegos!* ¡Y cuántos motivos tenía a su vez Isadora para indignarse porque la Pavlova torturaba su cuerpo con prolongados ejercicios en barras!

Tan júbilo es la libertad, la volición, que cuando en el típico drama griego el artista quiere negar ese júbilo e infundirnos la sensación de lo trágico, nos inmoviliza entre las redes de lo ineluctable, del *fatum*. *Fatum*: rigidez espacial sofocando la espontaneidad del espíritu humano. De ese contraste, de esa violenta sujeción del espíritu a la rigidez fatídica, surge la tragedia; la tragedia y su antimáscara: la farsa. Tragedia y farsa son, por igual, resultados de esa tiranía. Bergson lo entendió parcialmente al darnos en *La Risa* los adelantos de su posible estética; ¿cómo pudo olvidar la tragedia?

Las danzas egipcias (y lo mismo las asirias, que con aquéllas imponen el ritmo a las danzas siguientes) parecen haber tenido, según muchos afirman, carácter astronómico. ¿Motivo de la peregrina afirmación? Muy sencillo: la armonía cósmica habría dado a los hombres el modelo de sus danzas. Luciano, el mordaz Luciano, compartió esta opinión. Nada más pueril, nada más candoroso: el hombre dióse a dan-

zar cuando vio que los mundos danzaban. Pero el hombre danzó mucho antes de comprender que el movimiento del sol, la luna y las estrellas era una verdadera danza frenética y también mucho antes de comprobar que un segundo movimiento –el de rotación– enriquecía la danza de los cuerpos celestes. En resumen, compartir aquella opinión equivaldría, más o menos, a suponer que el hombre inventó el trompo cuando descubrió los movimientos de la tierra. Nada más pueril, nada más candoroso; y nada más exacto, sin embargo, si nos adentramos en su verdadera significación. Toda la danza precristiana, pagana, fue rígida, lógica, como la danza de los mundos, como la armonía de las esferas. Espíritus dominados por el *fatum* sólo podían alcanzar expresiones desprovistas de libertad y de júbilo, expresiones hieráticas; a una cultura panteísta o politeísta (el politeísmo es un panteísmo al por menor) sólo podían corresponder expresiones naturalistas, cosmográficas. Del espíritu atento a lo fatídico, del espíritu *spectante et speculante* frente a una realidad única, equilibrada, debía obtenerse una danza gramatical: la danza pagana. El paganismo ignora que la danza es expresión de nuestro presente eterno; hace de ella una expresión conceptual, una expresión de lo determinado, una expresión racional y discursiva; un comentario, en fin. Por ello no debe extrañarnos que Luciano aconseje a los bailarines estudiar ahincadamente “cuanto ha sucedido desde el caos y el origen del mundo hasta Cleopatra”, de manera que puedan “recordar fácilmente los episodios para expresarlos con gracia”.

* * *

De Luciano a Isadora Duncan han transcurrido algunos siglos; no obstante, la concepción de la danza no había adquirido mayor complejidad en el espíritu de la bailarina norteamericana. Isadora Duncan no pensaba en el movimiento de los astros, pero sí en el de las olas (“mi primera idea del movimiento y de la danza me ha venido

seguramente del ritmo de las olas”) y en el de las palmeras (“las palmeras me inspiraron ese ligero aleteo de brazos, manos y dedos de que tanto han abusado mis imitadoras, las cuales se olvidan de acudir a la fuente original y contemplar los movimientos de la palmera para recibir de ella la inspiración interna que ha de darse luego traducida en movimientos externos”). No nos asombremos. Luciano era, a pesar de todo, Luciano. Isadora Duncan fue una buena muchacha que aconsejaba sinceramente a los padres el estudio de la rotación de los astros para que engendrasen hijos más hermosos; una buena muchacha que leía entre bambalinas a Marco Aurelio y que se pasaba las noches deletreando la *Crítica de la Razón Pura* en busca de inspiración para sus danzas; una buena muchacha que, envuelta en una bandera argentina, quiso explicarnos coreográficamente, en un “cabaret” de Buenos Aires, qué significaba nuestro Himno Nacional; una buena muchacha que se atrevió a pronunciar un discurso elogiando la grandeza de Haeckel, y que escuchó enternecida esta respuesta del “sabio”: – *Tu danza es comparable a todas las verdades fundamentales de la naturaleza. Es una expresión de monismo en cuanto procede de una fuente única y tiene una sola dirección de evolución.*

Isadora Duncan quiso llevar a Europa “un renacimiento de la religión por medio de la danza”. Se suponía perfecta pagana, pero devota de San Francisco; y maridaba en su genealogía a Nietzsche con Juan Jacobo. En definitiva, ¿cuál era su ideal artístico? Combinar en un solo arte la música y el baile; convertirse en “un centro magnético que reuniese las expresiones emotivas de la orquesta”. Es decir, la negación de la danza como arte puro, como arte en sí. El mismo criterio de Strauss, quien en una representación de Salomé negó a Maud Allan el derecho a agradecer los aplausos del público, argumentando que la danza no es un arte.

La danza, comentando a la música, restringe sus propias posibilidades, renuncia a su libertad y por ende a la misma esencia que la hace digna de la exaltación a arte en sí. Lo mismo dígame de la danza comentando a la poesía (hiporquemas griegas), al teatro (la versión de Julieta y Romeo hecha por Cocteau pretendía encarar la tragedia de Shakespeare como “ballet”), a la escultura, etcétera. Todo comentario es expresión indirecta, mediata; más claro: no es arte, sino crítica. El arte debe ser expresión plena de la intuición estética, debe agotar esa intuición. Las expresiones reelaboradas no pueden dar en su limpidez la intuición primera. Toda reelaboración se refiere al pasado, a una intuición no sorprendida en su presente purísimo.

Bragaglia, tan inteligente y tan moderno, incurre en un dislate mayúsculo al denominar a la danza *scultura vivente*. Hay en esa denominación un concepto mímico de la danza que llama a engaño. Por suerte, las ideas de Bragaglia son el mejor desmentido de aquella fórmula. Considerar a la danza *scultura vivente* significaría lo mismo no ya que relegarla a la condición de arte secundario, sino que quitarle toda posibilidad estética. La escultura viviente no valdría mucho más que los célebres “cuadros vivos”. Si no concebimos la danza con música, la danza comentando a la música, tampoco podemos aceptar ni concebir la danza como realización cinemática de posibilidades escultóricas. Bragaglia supo burlarse de los defensores de la danza musical presentándoles un bailarín que parecía ajustar sus ritmos a los de la orquesta, pero que era sordo; y otra vez realizó la experiencia inversa, con el mismo fin: el teatro en absoluto silencio, Jia Ruskaja bailó sin convencer al público... a pesar de haberse ajustado a la música en sordina que sólo ella oía. ¿Cómo puede Bragaglia hablarnos de escultura?

Las actitudes, gestos y movimientos del cuerpo humano son risibles en la exacta medida en que ese cuerpo nos hace pensar en un simple

mecanismo, dice Bergson. Lo cómico, lo ridículo, es más bien rigidez que fealdad. E igualmente lo trágico, añadamos. La diferencia consiste en que la tragedia resulta del conocimiento del *fatum* y de nuestra resistencia a sometérnosle; la comedia, en cambio, surge cuando el *fatum* nos domina sin que lo sospechemos o cuando nos obstinamos en ejercer una libertad que hemos perdido. Este último es el caso de la danza repitiendo, o desenvolviendo, o traduciendo a la música; el caso de la escultura polícroma, de la *scultura vivente*, de las sinfonías de colores. ¡Sombras dispersas de la pesadilla en que tantos creyeron aferrar el arte único!

Para Rodolfo von Laban, la danza es la esencia. misma de las cosas, la cosa en sí, el noúmeno kantiano. Despojemos a las cosas de su apariencia sensible: dimensión, peso, masa, color, sonido, sabor y obtendremos siempre un residuo inconmensurable, un *divinum aliquid*, un ritmo purísimo. De otra manera: despojemos al ser de sus cualidades y tendremos su substancia. Ese ritmo purísimo, sólo aferrable por un sexto sentido –el sentido del movimiento–, es la danza. La danza vive en el fondo de todas las cosas y es la fuerza motriz de todos nuestros actos. Hay una danza de nuestras acciones, de nuestros sentimientos, de nuestro saber, de nuestras expresiones. La danza anima los versos del poeta, los acordes del músico, los pensamientos del filósofo; sin ella los versos no serían versos, ni los acordes acordes, ni los pensamientos pensamientos. Aún más: la palabra, el sonido, el pensamiento, son expresiones tuyas pero inferiores y fragmentarias; su expresión plena, la única que la agota por completo es el movimiento corpóreo. Sólo éste es voluntad de vida perfectamente realizada. El sentimiento (sonido) y el intelecto (pensamiento, palabra) son tendencia, anhelo, aspiración hacia la vida; el movimiento de los cuerpos es la vida misma, toda la vida. Ahora bien: así como el sentimiento y el intelecto desembocan, madurándose, en la voluntad, así la lógica del sentimiento y la lógica del intelecto –lógica del sonido,

lógica del pensamiento— desembocan, madurándose, en la lógica de la voluntad, lógica de la danza, lógica que no sólo es más elevada y perfecta, sino también la única lógica verdadera, cósmica y humana, universal y concreta.

De Guido Manacorda tomamos esta rápida exposición del sistema “coreosófico” labaniano. El místico de la Italia contemporánea ha comprendido que un renacimiento de la danza no puede ser ajeno al renacimiento de la experiencia religiosa auténtica. Pero ¿la concepción de Laban es mística? No. La objeción se presenta automáticamente: identificar la danza con la vida universal equivale a negarla como arte. El arte es expresión o no es arte. De cualquier manera. Rodolfo von Laban defiende, aunque mal, una causa justa y verdadera. Sabe que la danza es júbilo, fiesta; se equivoca al suponerla esencia, al no reconocer que es expresión, al plantear el problema en términos ontológicos. Los resultados de su prédica se nos aparecen magníficos, no obstante la crítica despiadada del erudito André Levinson. No poca cosa es determinar la reunión de todo un congreso de danzarines para discutir las tendencias coreográficas y formar legiones de discípulos y también discípulos rebeldes como Mary Wigman.

Antón Julio Bragaglia es, si bien tan radical como von Laban en la negación de todo “mimetismo”, mucho menos profundo que el alemán. Bragaglia cojea del otro pie. Ignora nada menos que el fundamento religioso de las manifestaciones místicas. Cuando Bragaglia considera santa a Carlota Bara (esa danzarina que tiene por musa a la Virgen María, y no a Terpsícore) lo hace con el simple propósito de eludir los lugares comunes de la ponderación, pero sin estar convencido de que la artista aprehenda, viva y exprese la realidad divina. Y en eso consiste la santidad artística: en aprehender, vivir y expresar lo divino. Una bailarina expresa siempre la libertad divina, mas no

por ello es una santa, así como no es un geómetra la abeja que construye un hexágono perfecto. Tampoco se expresa un concepto religioso cuando se habla de la santidad del cuerpo humano danzando. Bien mirado, ese criterio de “santidad” es un disfraz verbalista del pseudomisticismo sensual en que las danzas son simples *strumenta luxuriæ*. Carlota Bara danzará rezando; su inspiradora no será Terpsícore sino la Virgen; se presentará al público en hábito monacal. Perfectamente. La danza es siempre plegaria, plegaria en acción; pero hay plegarias y plegarias.

Si la danza sigue a una experiencia divina, será mística y santa. Examinada con espíritu pusilánime, esta afirmación suscitará escándalo. Recuérdese, sin embargo, que los primeros monjes cristianos se llamaron coreutas; recuérdese que muchos adeptos de la nueva religión se retiraban a los bosques a danzar; recuérdese que en todos los templos shintoístas hay una sala de baile; recuérdense los orígenes del teatro occidental y oriental; recuérdese que Rusia (el pueblo colectivamente más cristiano de la tierra, según Chesterton) nos ofrece una realidad coreográfica admirable, a pesar de las falsificaciones de tanto profesional; recuérdese que los mevlevis del sufismo son danzarines de un fervor religioso ejemplar.

Es un *cerchio* del purgatorio. Dante vio un episodio coreográfico historiado en la roca para enseñanza de los soberbios: el humilde salmista *trescando alzato* ante el Arca del Señor; en el octavo cielo, Juan Pedro y Santiago danzan y cantan, danzan veloces,

per simigliarsi al Punto, quanto ponno.

En el protoevangelio de Santiago, la Virgen, jovencita entonces de dieciséis años, es recriminada por el sacerdote a quien Annas ha su-

surrado que la hija de Israel está encinta. *¿Por qué has hecho eso, María? –le dice– ¿Y cómo has envilecido tu alma y le has olvidado del Señor tu Dios; tú, criada en el Santo de los Santos; tú, que has recibido alimento de manos de un ángel y has oído los himnos angélicos y has danzado frente a Él? Sí: pequeña aun, la Virgen María fue llevada a presencia del Señor; el sacerdote la hizo sentarse en el tercer escalón del altar, y el Señor Dios mandó su gracia sobre ella y ella danzó sobre sus pies; y toda la casa de Israel la amó.*

Mucho podría decirse en contra del misticismo implícito en la danza. Fácil sería impresionar a aquellos mismos pusilánimes: explicándoles en qué consisten las danzas de las aisauas o hablándoles de las devadashi. De las aisauas nosotros diremos una cosa muy sencilla y clara: que acusan un misticismo al revés semejante al de los yezidíes, al de los espiritistas y, en una palabra, a todo el misticismo pagano desprovisto de júbilo. En cuanto a las devadashi, errados están quienes sólo ven en ellas *strumenta luxuriæ*. La devadashi (doncella de la divinidad) es educada dentro de las más severas normas morales que hacen de ella una “imagen viva del santuario”. En sus danzas, las devadashi lo olvidan todo para atraer a los espectadores “a un mismo círculo mágico que es sentimiento artístico que linda y se funde con la fe más intensa”. Tal afirma, al menos, quien las vio danzar en un templo de Madrás.

Los mevlevis del sufismo entienden la danza como plegaria, pero se extravían en las manifestaciones híbridas a que antes nos hemos referido. Los mevlevis recitan una plegaria mentalmente y sujetan a su ritmo los movimientos del cuerpo. La danza sigue siendo comentario, pues; la palabra subsiste. La danza, para ser plegaria simple, directa, debe conformarse con su propio lenguaje; si a alguien quiere imitar, ya tiene el ejemplo clásico: el titiritero de la Virgen. Toda expresión espiritual, íntimamente espiritual, de una espiritualidad que

participe de lo divino y sea lo divino mismo, debe recurrir al silencio. ¿Es necesario recalcar el significado que el silencio cobra en las mismas artes de la palabra y del sonido?

* * *

Dios es infinito y eterno. La superación del espacio con medios espaciales nos da un arte silencioso: la arquitectura; la superación del tiempo con medios temporales nos da otro arte silencioso: la danza. La arquitectura es plasticidad; la danza es ritmicidad. Para ir de la plástica al ritmo, para ir de la infinitud a la eternidad, hay que pasar por la palabra. La palabra es el obstáculo. En la gradación de las artes, el sacrificio paulatino del silencio (forma, color, palabra, sonido) nos acerca a la eternidad; y cuando, de nuevo en posesión del silencio, hemos alcanzado la libertad del ritmo, descubrimos la pérdida de la infinitud. Así la trágica sucesión: Arquitectura, Escultura, Pintura, Poesía, Música, Danza. Y otra vez se nos ofrece la imagen de la hipérbola con que cerramos un breve ensayo sobre el tiempo, de la hipérbola ávida del descanso que prometen las coordenadas en cruz. Asíntotas de la hipérbola: plasticidad y ritmicidad puras. Para acercarnos a una asíntota es necesario que nos alejemos de la otra. La conquista de ambas es el ideal imposible. Imposible, porque plasticidad y ritmicidad, infinitud y eternidad, comulgan en un Punto que la hipérbola humana jamás sorprenderá en su trayectoria. La hipérbola sólo puede aspirar al reposo en las coordenadas. El Punto, la *coincidentia oppositorum* es de una trascendentalidad insuperable. Todo arte es plegaria. Plegarias extremas: ascetismo y mística. A los amantes de los encasillamientos: Plegarias ascéticas: arquitectura, escultura, pintura; plegarias místicas: poesía, música, danza. (El poeta no es un místico fracasado, como pretende Brémond. Lo mismo daría decir que el escultor es un asceta fracasado. Gradación no signi-

fica jerarquía estimativa). De la arquitectura a la danza; de la gramática (grammè, línea) a la cinética; de la infinitud a la libertad. La coincidencia sólo se da en Dios, en el creador de la arquitectura danzante del universo.

Insistamos. Silencio e infinitud: expresión ascética, fatídica; silencio y eternidad: expresión mística, libre. A su discípulo Pancakanga, el arquitecto, es a quien Buda explica con mayor precisión la conquista del ascetismo. (“Con cuatro cosas, yo digo, arquitecto, un hombre alcanza el perfecto bien, el sumo bien; conquista el más alto objeto del ascetismo”). No es a Pablo, sino a Pedro, a quien Jesús encomienda la construcción de la iglesia inmutable, fija, rígida; y es a la Virgen María, mística entre las místicas, a quien el sacerdote hace danzar ante el Señor.

¡Más allá de la palabra, alma mía; más allá de la palabra! imploraba Jia Ruskai. Más allá de la palabra, substraído a la sujeción espacial, a la tiranía del *fatum*, el cuerpo humano danza libre. La posibilidad infinita de sus movimientos –¡que deberían no repetirse jamás, porque el espíritu no se repite ni sus procesos son pasibles de reversión!– asegurará la legitimidad mística de esa plegaria. Pero, repitémoslo: es necesario, antes, vivir lo divino; sólo así alcanzaremos ese grado sumo de la contemplación subsiguiente al recogimiento y a la quietud: el transporte, que dicen los teólogos.

Una vez más, despreocupémonos de los pusilánimes. Mijol, la hija de Saúl, se burló de David porque éste había danzado desnudo ante el Arca. El Señor condenó a esterilidad a Mijol. Castigo simbólico. Despreocupémonos de los pusilánimes. Repitamos la invitación a la danza, de Guittone d’Arezzo:

*Vegna, vegna, chi vole giocundare
e a la dansa se tegna.*

.....
*Or venite, venite e giocundate,
sponse del mio Signore e donne mie,
e de tutt' allegressa v'allegrate,
amando Lui de pur cor ciascun die:
isdegna, isdegna, bon cor, ciò che non pare
ch' al suo Segnar ben s'avvegna.*

*Tegna, tegna, chi cher pene penare,
e a tua dansa non vegna.*

Y atrevámonos, también, a repetir la honda meditación de Zarathustra: *Yo no podría creer sino en un Dios que supiese danzar... Ahora soy alado, ahora vuelo. Ahora danza un Dios para mí...*