



La Danza: algunas anotaciones sobre la obra de arte y la tiranía del tiempo

Nicolasa Marín González

Trabajo de grado de especialización presentado como requisito para la obtención del título de
Especialista en Literatura Comparada: Arte y Literatura

Tutor

Franklin Barreto Ordóñez

Universidad de Antioquia
Facultad de Comunicaciones y Filología
Especialización en Literatura Comparada
Medellín, Antioquia, Colombia

2021

Cita	(Marín, 2021)
Referencia	Marín González, N. (2021). <i>La Danza: algunas anotaciones sobre la obra de arte y la tiranía del tiempo</i> . [Trabajo de grado especialización]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Especialización en Literatura Comparada, Cohorte I.



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Rector: John Jairo Arboleda Céspedes.

Decano/Director: Edwin Carvajal Córdoba.

Jefe departamento: Pedro Antonio Agudelo Rendón

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Tabla de contenido

Resumen	6
Abstract	7
Introducción	8
1 Una escena con Matisse	9
2 Matisse: la obra de arte como cuerpo.....	12
3 Eliot: el correlato objetivo y la danza con el otro	15
4 La tiranía del tiempo	19
5 La danza y la redención del tiempo.....	23
Referencias	28

Lista de figuras

Figura 1 Bonheur de Vivre, la primera danza de Matisse.....	9
Figura 2 Acercamiento a Le Bonheur de vivre, el círculo de danzantes.....	11
Figura 3 La danse	17
Figura 4 El Primer Móvil	22

Resumen

Este ensayo explora la idea de la danza y su similitud con los actos de creación artística y con los actos de recepción del arte. El planteamiento del problema lo hace Paul Valéry en “La filosofía de la danza” (1957), donde propone que la danza es una analogía de actos ‘inútiles’, que no responden a una necesidad vital, como la creación artística. Luego, haciendo un recuento de las ideas sobre el arte de Henri Matisse y sus figuraciones sobre la danza — representadas en *Le Bonheur de Vivre* (1905) y *La Danse* (1910)—se equiparan las posibilidades expresivas de la obra de arte con la gestualidad del cuerpo humano. En el siguiente apartado hay una exploración de esas posibilidades expresivas por medio del correlato objetivo planteado por T.S. Eliot y una expansión de la propuesta de Valéry en la que el acto de recibir una obra también es una forma de danza. Finalmente, por medio del análisis de algunos fragmentos de los Cuatro Cuartetos (1946), se hace una crítica a la idea de ‘inutilidad’ expuesta por Valéry y se habla de que esa danza tiene un efecto trascendental que incluye al artista y al espectador: la desautomatización y la suspensión del tiempo.

Palabras clave: ensayo literario, desautomatización, cuerpo, obra de arte, creación artística

Abstract

This essay explores the idea of dance and its similarities with art creation acts and art reception acts. This approach is first posed by Paul Valéry in “The Philosophy of Dance” (1957), essay in which he says that dance is an analogy of “useless” actions that don’t answer to necessities of life, just like artistic creation. Then, by recounting Henri Matisse’s ideas of art and remembering his portrayals of dance —focusing on *Le Bonheur de Vivre* (1905) and *La Danse* (1910)— we attempt to equate the expressive possibilities of an artwork with that of human gestures. In the next section we explore those possibilities under the light of T.S. Eliot’s “objective correlative” and we broaden Valéry’s perspective by saying that the acts of art reception are also a form of dance. Finally, through the analysis of *Four Quartets* (1946), we criticize Valéry’s idea of “uselessness” and suggest that the dance has a transcendental effect that includes the artist and the spectator: the deautomatization and the suspension of time.

Keywords: literary essay, deautomatization, body, artwork, artistic creation

Introducción

En su ensayo “Filosofía de la Danza”, Paul Valéry (1957) había formulado la analogía entre la danza y otras artes. Más bien, entre la danza y la acción que produce una obra de arte. Con su reflexión nos recuerda que el humano tiene la particularidad de ejecutar actos “inútiles”, que no responden a necesidades vitales: trazar un círculo, hacer un chiste, maquillarse. Prácticas que conducen al placer y no responden a un propósito capital. La danza es la analogía más clara para todo este tipo de actividades, pues, mientras el movimiento del día a día tiene un propósito —doblar la rodilla para bajar la acera, mirar a lado y lado para ver los carros que se acercan, acelerar el paso para cruzar la calle— y está condicionado por los objetos del mundo —no podemos atravesar el lugar que ocupa otra cosa ni podemos caminar si no hay suelo—, el movimiento de la danza no cumple un propósito concreto y además crea unas dinámicas que no corresponden con los objetos de la realidad inmediata. Aunque el bailarín no pueda quebrar las leyes de la naturaleza, puede relacionarse con un mundo que se comporta de otra manera, crear con su cuerpo formas ociosas, interactuar con objetos etéreos apenas dibujados con sus manos o rodeados con sus piernas como si fuesen obstáculos invisibles para el ojo espectador.

Hay, por lo mismo, una singularización del movimiento. Coincidamos por un momento con Shklovski, el formalista ruso, admitamos que la cotidianidad automatiza al mundo: abrir una enciclopedia no tendrá nunca el mismo efecto que tuvo la primera vez, en nuestra infancia, cuando nos sorprendimos con las imágenes de un mundo del que poco sospechábamos. “Una vez que las acciones llegan a ser habituales se transforman en automáticas”, dice Shklovski (1978/1916, p. 59). El extrañamiento es un proceso mediante el cual lo habitual sorprende: el bailarín realiza movimientos con las mismas manos con las que levanta una cuchara, con las rodillas que dobla para caminar, con el cuello que estira al despertarse en las mañanas, pero es todo un nuevo cuerpo a la hora de bailar. Es todo un nuevo repertorio de movimientos, ajenos a los roles opacos de la vida diaria. Esta es la misma acción que realizan los poetas, los pintores y otros artistas con el fin de crear estos mundos posibles.

1 Una escena con Matisse

Figura 1

Bonheur de Vivre, la primera danza de Matisse



Nota. Reproducido de “Bonheur de Vivre”, por H. Matisse, 1905-6 (<https://collection.barnesfoundation.org/objects/7199/Le-Bonheur-de-vivre-also-called-The-Joy-of-Life/>). Obra disponible en Barnes Collection Online con el patrocinio de Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York. Reproducida con uso justo.

Observemos entonces la danza del artista. Ubiquémonos en este cuadro, la Bonheur de Vivre de Henri Matisse. Imaginemos que, en lugar de observar el lienzo, somos el lienzo observando a Matisse. Primero, sin mirarnos, estira los brazos sobre su cabeza y los extiende hacia el techo. Toma cada uno de sus dedos con la mano opuesta y los estira, uno por uno, hasta escucharlos sonar. Calienta sus palmas frotando una contra la otra y finalmente abre un cajón. Saca de ahí los pinceles y acaricia sus vellos como si fuesen el pelaje de pequeñas mascotas, los organiza según su tamaño sobre una bandeja metálica y los coloca junto al caballete. De otra mesa extrae botellas de diferentes tamaños, ocupadas por líquidos de aromas diversos que procede a mezclar con movimientos de alquimista. Finalmente, tras toda una serie de operaciones que no desciframos, lo vemos cubrir con vetas coloridas su paleta y acercarse a nosotros.

Vemos su gesto concentrado sobre un punto inmóvil, uno en que no puede evitar fijar su atención, tal vez porque justo en ese lugar la tela cambia ligeramente su color o tal vez simplemente porque cuando se para frente a nosotros es ese el punto que queda directamente frente a sus ojos y lo invita a pasar al cuadro. Es el punto en torno al cual han de girar los danzantes. Sentimos la primera pincelada, la segunda, otra y otra que crean poco a poco unos cuerpos ondulantes. Matisse tararea y sus instrumentos se mueven al ritmo de la melodía. Su rostro se transforma a medida que pasa el tiempo, hasta que de su pincel salen figuras que también danzan, danzan como los primeros hombres que se supieron creados, honrados con la existencia que les ha otorgado ese dios. En esta danza se forman cuerpos perfectos que carecen de todo lo que hace quebradizo al ser humano. Sin huesos o carne, son más duraderos que el resto de la humanidad. En su estado de comunión, en el que no es reconocible un rostro con rasgos diferenciales, reencontramos algún momento primitivo cuando los hombres éramos más que individuos. Cada uno es igual al anterior y donde termina el brazo del primero no empieza una mano, sino el brazo del siguiente. Cada giro crea un trance más profundo y cuando perdemos la cuenta, cuando Matisse ya no pinta, sino que se funde en el cuadro, vemos que desde los contornos de los bailarines empiezan a brotar colores espesos, colores musicales, efectos sinestésicos que recuerdan a la melodía que en un comienzo tarareaba el pintor. Del sonido que irradia el ritual de estos seres desconocidos nace un césped cádmico y, poco a poco, se trazan las formas de un paraíso arcádico, un estadio irreconocible de la pureza humana: los amantes, los flautistas...

Desde el lienzo hemos visto a Matisse en escena. En su acto creativo, conformado por secuencias de actos no vitales, el pintor danza. Danza en la medida en que el saltar de sus pinceles ha desautomatizado su relación con la pintura, pues no son estos los mismos movimientos que utilizará en una próxima ocasión, ni son estos los bailarines que aparecerán en nuevos cuadros. Danza estimulado por sonidos que han llegado a él de todas partes: pinturas rupestres, ideas de Cézanne sobre las que ha cavilado hasta llegar a sus conclusiones expresionistas, los paisajes arcádicos representados en su época... Danza porque ha creado un nuevo paraíso para él y para otros.

Sin embargo, la danza no se detiene en las acciones que ejecuta para crear el cuadro. Este es apenas el inicio del baile, la primera expresión.

Figura 2

Acercamiento a Le Bonheur de vivre, el círculo de danzantes



Nota. Reproducido de “Bonheur de Vivre”, por H. Matisse, 1905 (<https://collection.barnesfoundation.org/objects/7199/Le-Bonheur-de-vivre-also-called-The-Joy-of-Life/>). Obra disponible en Barnes Collection Online con el patrocinio de Succession H. Matisse / Artists Rights Society (ARS), New York. Reproducida con uso justo.

2 Matisse: la obra de arte como cuerpo

Pienso en las múltiples danzas que fueron pintadas por Matisse. La primera, en 1906, al fondo de un paisaje edénico en *Bonheur de Vivre* (figura 1); la segunda, y probablemente la más famosa, en 1910, *La Danse* (acompañada de su pareja, *La Musique*); una tercera, realizada entre 1933 y 1936, *La Danse II*, que ahora cuelga en el Barnes Foundation, entre muchas otras como las de sus últimos trabajos, los cut-outs del libro *Jazz* en los que aparecen de nuevo las figuras en movimiento. Esta fijación que tiene Matisse con el motivo de la danza no es gratuita, pues es en ella como símbolo que se traduce perfectamente su teoría sobre el arte.

Ya tomamos como punto de inicio la danza que aparece al fondo en el paisaje de *Le Bonheur de vivre*. Fue esta pintura la que le valió el título de *fauve* [fiera], de salvaje, a Matisse. A pesar de que los paisajes edénicos eran bien representados en la época, gracias a la osadía de sus colores y sus formas, Matisse se convirtió en un mito viviente. Este cuadro, producto de una iluminación tardía, significó un antes y un después en la historia de la pintura. Sin embargo, la intención estética de Matisse fue malinterpretada. Lo que el crítico Louis Vauxcelles calificó como una bestialidad o un acto de rebeldía, era realmente una respuesta natural a la tradición pictórica de la que provenía Matisse.

Siempre respetuoso de lo tradicional, su proyecto artístico no se basa en ser contestatario frente a unas formas canónicas –lo que era común a comienzos del siglo XX, mucho más en Europa y aún más en los círculos en los que se movía el pintor– sino, por el contrario, en continuar el proyecto estético que ya había sido iniciado por los impresionistas en el XIX y que ya contaba con la aprobación de la crítica. Además de rescatar motivos tradicionales, Matisse hereda la filosofía del color y la forma que habían sido destacados por Cézanne.

La imagen del mundo visible, tangible, que tan relevante había sido para el arte clásico en sus aspiraciones miméticas había soltado las riendas del pincel. Ahora en el lienzo se manifestaba una realidad nueva, nacida en el medio del hombre que observa y el objeto observado. Una realidad que tomaba en cuenta la interpretación, o, incluso más, la manifestación de realidades paralelas, interiores. La búsqueda de Matisse recoge estas conclusiones y va más lejos, busca que la técnica se equipare a las sensaciones producidas por la naturaleza y no a la naturaleza misma. Decide hacer imágenes que sean más duraderas que las del impresionismo, buscando mayor solidez y mayor condensación de las sensaciones. El legado de Cézanne hace ecos en las habitaciones de Matisse,

que compra con unos pocos pesos *Las Tres Bañistas* del pintor en 1989, el año de la muerte de Gustave Moreau, su maestro. La imagen de las bañistas tiene una gran influencia en su obra y se queda con él hasta 1936, cuando decide donarla al Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, no sin antes escribir un memorando con respecto a su relación con el pequeño lienzo:

In the 37 years I have owned this canvas, I have come to know it quite well, though not entirely, I hope. It has sustained me morally in the critical moments of my venture as an artist. I have drawn from it my faith and perseverance...It has grown increasingly greater ever since I have owned it. (Karlins, 2009)

Su pensamiento plástico no es lo único que se ve afectado por Cézanne, hay una verdadera influencia que se sintetiza en sus teorías sobre el arte. En *Notas de un Pintor* queda clara esta premisa: lo más importante es la expresión. Se declara un artista con una “ambición limitada” cuyo propósito no supera el deseo de generar la satisfacción visual que puede ser obtenida de observar algo bello. Cualquier cosa: una moneda antigua, el rostro de un desconocido, los vitrales de una iglesia.

What I dream of is an art of balance, of purity and serenity, devoid of troubling or depressing subject matter, an art which could be for every mental worker, for the businessman as well as the man of letters, for example, a soothing, calming influence on the mind, something like a good armchair which provides relaxation from physical fatigue. (Matisse, 1978, p.38)

Habla de la relación que tiene el artista con su obra, entes indivisibles en tanto que en ella no deben plasmarse artimañas retóricas para transmitir la emoción de su autor, sino que ella debe encarnar las emociones mismas en su pureza, como si fuese gesto o llanto. No encuentra la belleza en la imagen que se representa, sino en el arreglo de la obra: el lugar ocupado por cada figura, el espacio vacío, las proporciones, todo hace su parte. Como en una orquesta. Es un tema de composición. Es también un tema de condensación, donde la emoción puede concentrarse en el lienzo en vez de responder a un orden narrativo. Matisse explicaba esto diciendo que cuando observaba un Giotto no pensaba en qué episodio de la vida de Cristo se estaba representando, sino que podía sentir, de inmediato, el dolor. Por el color. Por la forma.

Pensemos esto en relación con la danza física, con el punto del que ella parte: el inicio dependerá siempre de los sentidos del danzante. Primero hay un estímulo que es experimentado por el cuerpo, la música, un bajo que retumba en el fondo del pecho o un tamborileo que hace ecos

en la memoria de la sangre. Este es el estímulo que lleva al movimiento, a la acción. La danza es una respuesta a ese estímulo. Esta respuesta sucede bajo una condición particular: es el cuerpo quien recibe la música, y es el cuerpo el que responde ante ella, expresándose por medio de una serie de movimientos que se transforman a medida que la melodía avanza, que se transforman a medida que el estímulo se transforma.

La analogía entre las ideas de Matisse y la danza funciona, si además entendemos la obra de arte como él la entiende: en un estatus equivalente al del cuerpo en términos de vehículo expresivo. El lienzo “encarna” las emociones, transmite la alegría o el enamoramiento en gestos proporcionales a los expuestos en un rostro humano. Su “ambición limitada” se complejiza a partir de esta idea, pues lo que desea conseguir es generar en sus espectadores una sensación: despertar un cuerpo por medio de otro cuerpo.

3 Eliot: el correlato objetivo y la danza con el otro

En lo que tiene que ver con la expresión, las posturas de T.S. Eliot frente a la poesía se ubican en un lugar similar. Según el poeta anglosajón, la poesía genuina debe comunicar antes de ser entendida. Esta frase la utiliza al describir su experiencia en la lectura de la Divina Comedia, en donde encuentra imágenes que atraviesan las fronteras de un lenguaje y una cultura locales. Por este motivo, Dante es para él, el más translúcido de los poetas. A lo que Eliot aspira con su escritura es a alcanzar esta condición de “transparencia”:

to write poetry which should be essentially poetry, with nothing poetic about it, poetry standing naked in its bare bones, or poetry so transparent that we should not see the poetry, but that we are meant to see through the poetry, poetry so transparent that in reading it we are intent on what the poem points at, and not on the poetry, this seems to me to be the thing to try for. To get beyond poetry, as Beethoven in his later works, strove to get beyond music. (2015, p. 849)

[Escribir poesía que sea esencialmente poesía, con nada poético sobre ella, poesía que se sostenga desnuda, apenas sobre sus huesos o poesía tan transparente que no veamos la poesía, sino lo que debemos ver a través de la poesía, poesía tan transparente que leyéndola vemos hacia dónde apunta el poema y no el poema, esto es lo que hay que intentar. Llegar más allá de la poesía, como Beethoven en sus últimos trabajos aspiró a llegar más allá de la música.]

Pero la transparencia de la poesía no resulta de una simple intención, sino de lo que Eliot llama el “correlato objetivo”, o sea la selección de una serie de símbolos —que provienen de lo que para Eliot es el espíritu de la literatura, el gran conglomerado de obras de la tradición, encarnado y heredado generación tras generación— e imágenes que tengan el poder de generar en el lector, en el espectador desprevenido, una sensación concreta. El artista opera como un catalizador de emociones y la obra resulta de la condensación lograda por medio de este mecanismo.

Este “correlato objetivo” encuentra su analogía en las ideas de la composición de Matisse. Situémonos ahora desde el lugar del espectador. Observemos nuevamente le Bonheur de vivre, como si estuviéramos frente al cuadro en todo su esplendor. Admiramos su tamaño, que parece dispuesto como un gran ventanal en vez de un lienzo. A través del cristal podemos ver una escena

extraída de un recuerdo o engendrada en algún espacio donde las formas son más puras. Aunque sabemos que las figuras están inmóviles, no podemos evitar sospechar que mientras observamos a la *femme fatale* que posa en el centro de la imagen, los bailarines empiezan a girar. Entre los árboles vemos llegar un pastor con su rebaño. El hombre los sigue sin mayor prisa, toca una flauta. La melodía, que alcanzamos a intuir, suena como si fuese producto de una improvisación virtuosa. No porque sea una canción compleja, sino por la naturalidad con la que el pastor la toca, como si el instrumento llevase tanto tiempo con él que ya hiciera parte de su cuerpo. Su música se aleja a medida que persigue a sus animales. En un primer plano, un personaje púrpura intenta imitar con timidez la melodía que ha escuchado. Recostado, con los tobillos entrecruzados, hace su parte en la improvisación, con la curiosidad y la emoción de quien toca un instrumento por primera vez. Junto a él, una pareja amante se superpone en un beso de tal modo que desde nuestra perspectiva son un solo cuerpo, mullido y suave, que nos recuerda la calidez de otros tactos. Otra silueta recoge del suelo algo que parece una flor y se eleva de repente un perfume vegetal. Todos los sentidos exaltados.

Si algo intensifica las sensaciones que despierta esta imagen es la selección de colores. La suavidad de los tonos apastelados de los cuerpos, que provoca la ligereza de los cuerpos, contrasta con los contornos gruesos que parecen irradiar de los personajes como un halo o un aura, como si su éxtasis fuese de tal magnitud que no pudieran evitar proyectarlo. En la obra hay un elogio al placer del cuerpo, al milagro que son los sentidos y la posibilidad de percibir la belleza del mundo. El paisaje parece transformado por las sensaciones que nos suscitaría este espacio, como si fuéramos otro personaje del cuadro, como si aúnuviésemos permiso de ser inocentes y pasear por algún edén.

Si nos volteamos, en la sala podemos encontrar otro gran ventanal. Parece que es el mismo círculo de danzantes que aparecía en le *Bonheur de Vivre*.

Figura 3
La danse



Nota. Reproducido de “La danse” por H. Matisse, 1910 (<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/28411/>). Obra disponible en la colección de The State Hermitage Museum por Succession H. Matisse. Reproducida con uso justo.

Cuando nos fijamos mejor, vemos que el tiempo ha renovado los cuerpos de los bailarines. No es el mismo círculo. Tal vez no sea el mismo lugar o tal vez se trate del escenario que ha planteado la danza. Abstraídos, en su trance rítmico, han construido una realidad paralela. Reconocemos el cielo en un azul que no es característico de ninguna hora. Reconocemos el suelo en el color de una hierba nublada que podría ser fresca o mustia en cualquier lugar del mundo. Sus cuerpos también se han transformado. Su color, ahora terroso, nos hace pensar en las siluetas sanguíneas que giran en las paredes de antiguas cavernas. Las piernas caen con mayor fuerza sobre el suelo, tanto que podemos escuchar rítmicos golpes que marcan las pautas para el giro. Esto es lo único que no ha cambiado. Es el mismo giro. El mismo giro rústico.

La propuesta de Eliot nos ha situado en otro punto de la danza. Ahora el cuerpo-obra, que ha sido moldeado para expresar, nos ha invitado a participar del ritual. En el momento en que la obra muestra una serie de elementos que despiertan en nosotros una sensación particular, hay un espacio para la participación de nuestras emociones.

Eliot (2018) también lo puede ver:

Dos y dos, necesaria
unión en la que tómanse del brazo
o de la mano el uno al otro
y con ello significan concordia.
Giran, giran alrededor del fuego
saltando las llamas, formando corros
con rústica severidad y rústico alborozo,
alzando pesados pies en grosero calzado,
pies de tierra, pies de arcilla en campestre regocijo
alzados, el regocijo de quienes
desde hace mucho alimentan el trigo
bajo tierra. A compás, al ritmo
en la danza como en sus vidas siguen,
el ritmo de las estaciones vivas,
el tiempo de las estaciones
y el de las constelaciones, el tiempo
de ordeñar y el de cosechar,
el tiempo del acoplamiento de hombre y mujer
y el de las bestias. Se alzan los pies
y caen. (p. 103)

De este poema podríamos extraer las imágenes de Matisse. Una vez vistos los ecos entre ambas imágenes se hace difícil separar la una de la otra. Aparece entonces otra dimensión de la danza. Una que trasciende la sensación física del ritmo y del movimiento, pero que tiene que ver con la unión entre los hombres y su trascendencia en el tiempo.

4 La tiranía del tiempo

Para hablar sobre la experiencia del hombre en el tiempo vamos a danzar con T.S. Eliot.

Su vida estuvo marcada desde sus inicios por la misión imposible de escapar del tiempo. Este tema es desarrollado desde sus primeras obras, pero probablemente queda más expuesto en *The Waste Land* (1988), obra en la cual expone dos puntos de lo que para él es la tiranía del tiempo. Por un lado, la condición trágica y natural del hombre, que es estar siempre encauzado en las metálicas vías que van de pasado a futuro, condenado a recordar sus errores y temer por el juicio que aviene tras la muerte, y, por otro lado, la forma en la que el tiempo se experimenta en una época industrializada: el efecto de automatización que tiene la cotidianidad. Este efecto es consecuencia del ánimo posguerra y de las tareas del día a día, que han llevado a los hombres a la indiferencia total frente al otro y frente a lo sobrenatural.

Eliot (1988) abre su poema con una descripción de Londres, su infierno personal, haciendo una referencia explícita a Dante —una de las tantas, que se repiten incansablemente a lo largo de su trayectoria poética— que nos deja claro que nos encontramos en un círculo del submundo. Con este verso: “Ciudad irreal/ Bajo la parda niebla de un amanecer de invierno/ una multitud fluía por el puente de Londres, tantos,/que no creí que tantos arrebatase la muerte” (p.60) invoca las mismas palabras con las que Dante reacciona al entrar al círculo de los indiferentes: “yo jamás hubiese presumido/ que jamás tanta gente muerto había” (Dante, 2003, *Infierno* III [56-7]) . Aunque el mundo escatológico de Dante se ubica en una geografía del más allá —donde esta oración expresa la sorpresa correspondiente, efectivamente, a la profusión de almas muertas—, en *The Waste Land*, Eliot se refiere a los hombres, aún palpitantes, de todos los días, pues así como los condenados de Dante ellos suspiran; llevan los ojos clavados en sus propios pies, mas no porque estén obligados a recordar sus pecados eternamente, no porque vayan a ser castigados de forma inacabable, sino porque sus rostros están tapados con viseras y, tal como caballos, no pueden observar sino el camino delimitado por sus mismos pasos, encerrados en corazas individuales, atrapados en el desencanto.

Este desencanto tiene para Eliot una causa muy particular que es lo que él llama la “secularización” de la cultura. En un mundo en el que no existe la admiración por lo sobrenatural no hay esperanza, el paisaje es sombrío. En su caso particular, el encantamiento se encuentra en Dios. Es por esto por lo que se convierte al anglocatolicismo alrededor de 1930. Incrédulo en un

comienzo, temeroso de que sus pecados lo hayan condenado al castigo eterno, escribe a modo de súplica *Ash Wednesday*:

Y ruego a Dios se apiade de nosotros
Y le ruego que yo pueda olvidarme
De aquellas cosas que conmigo mismo discuto demasiado
Explico demasiado
Porque no espero retornar jamás
Deja que estas palabras respondan
Por lo que se ha hecho, para no volver a hacerse
Que el juicio no nos sea demasiado gravoso. (Eliot, 2009)

Sin embargo, aunque esta veta pesimista no desaparece nunca en forma definitiva de su poesía, Eliot alcanza un estado más luminoso por medio de su reconciliación espiritual. No porque obtenga la certeza de la salvación en vida, sino porque hace las paces con el tiempo y la idea de la condena eterna deja de atormentarlo. Consigue, gracias a una serie de intuiciones, cierta paz que decide compartir en su obra culmen, una serie de cuatro poemas, los *Four Quartets* (2018).

Los poemas, que son publicados cerca del fin de la Segunda Guerra Mundial, son una guía para empezar de nuevo tras una temporada devastadora. Para este momento el estilo del poeta se ha vuelto más cuidadoso. Con su filigrana verbal intercala versos de tono reflexivo, más filosóficos —en nombre de la transparencia en el poema— y destellos líricos que le suman vivacidad a la imagen. Eliot traza las coordenadas por medio de distintos temas ya trabajados en su poesía anterior. Redimir el tiempo, la esterilidad de la vida moderna, el misterio de la expiación.

Ante su pregunta, ¿Cómo escapar de la tiranía del tiempo? Eliot responde: “Only through time time is conquered” (p. 87) [solo en el tiempo se conquista el tiempo] y es reafirmando en este dictamen como consigue reconciliarse con aquello que a todos atormenta. Pero ¿cuál fue su truco? ¿Cómo logró estar en el tiempo?

La respuesta parece estar en las ideas que construye en torno a la danza. Desde un inicio, en el primero de los poemas que compone los cuartetos, *Burnt Norton*, aparece la imagen:

En el punto inmóvil del mundo en rotación. Ni carnal ni descarnado;

Ni desde ni hacia; allí, en el punto inmóvil, está la danza,
Ni movimiento ni detención. Y no se diga que es fijo
El lugar que reúne al pasado y al futuro. Ni procedencia ni dirección,
Ni elevación ni descenso. Sin el punto, el punto inmóvil,
No habría danza y la danza es lo único que existe. (Eliot, 2018, p.86-7)

Los versos recuerdan a las características que señalaba Valery, la danza es lo único que existe en el punto inmóvil, en el lugar en donde las acciones de los hombres no siguen las leyes del tiempo, donde se reúne el pasado con el futuro, donde no hay procedencia ni dirección. A lo que Eliot parece referirse con el punto inmóvil es al Dios que ya había descrito su querido Dante en la *Comedia*, ubicado en el Empíreo —el último de los cielos—. Este Dios es visible desde la novena esfera del Paraíso, el Primer Móvil. Aparece como un punto de luz rodeado por una fiesta angélica: una serie de círculos concéntricos de coros alados que adoran a Dios, imagen que fue perfectamente retratada en las ilustraciones de Gustave Doré (1892) (Figura 4).

Figura 4*El Primer Móvil*

Nota. Reproducido de “Canto XXXI” en *The Divine Comedy by Dante, Illustrated, Complete* por G. Doré, 1892 (<https://www.gutenberg.org/ebooks/8789>). Dominio público.

Es desde este Dios como punto inmóvil que se desencadenan los fenómenos del mundo. Cada una de las creaturas es un reflejo de su voluntad, el lugar en el que se ubica, el rol que a cada una corresponde en el orden divino es el que ha de ocupar en la medida armónica de Dios. Es así como la condena del tiempo es intrínseca al lugar del hombre en el mundo, pero ante este aparece un hecho que supera su condición: la danza, único acto que suspende al tiempo, “una vida interior, pero hecha enteramente de sensaciones de duración y de energía que responden las unas a las otras, formando una especie de recinto de resonancias.” (Valery, párr. 26)

5 La danza y la redención del tiempo

Pensemos de nuevo en la relación del cuerpo con el estímulo. Vamos al momento en que este no se ha transformado en una obra de arte, cuando tal vez ni siquiera ha empezado a digerirse. No imaginemos al Matisse pintor, que crea la *Bonheur de Vivre* inspirado por estímulos que no conseguimos distinguir, sino al Matisse espectador que observa al Giotto. Si bien podemos hablar de *la danza* que realiza el autor en medida que crea, debemos hablar de la que ejecuta el espectador en medida que se relaciona con la obra. La que realizamos nosotros cuando nos cruzamos con el *Bonheur de Vivre* y distinguimos su correlato objetivo. Ese encuentro tiene un efecto corporal. Matisse siente el dolor de la escena así no la comprende. Nosotros sentimos la tranquilidad edénica y el éxtasis del cuerpo en las imágenes del pintor.

Traigamos a la mente la danza según Valéry, “la oda a la acción inútil”, el movimiento sin finalidad que no culmina. Cuando el lector se cruza con un gran poema, cuando el espectador se cruza con una pintura inolvidable, inicia en su interior el mismo proceso. Los estímulos han de ser digeridos y, sea en forma de arte o no, procesados. La danza se desata como reacción ante la belleza que no puede ser negada, una belleza que conmueve al cuerpo. Al entrar en el mundo que nos ha propuesto el arte desde ese impacto corporal ¿no realizamos un acto equivalente? ¿Nuestra respuesta a la obra no equivale a la de la danza? No pensemos en una fase digestiva, de análisis de la obra, sino en el acto espontáneo de la contemplación. El acto ingenuo de cualquier espectador que se embelesa con la imagen, del lector que se cae de la cama al leer una frase que le sorprende, del oyente que tiembla siempre en el coro de la canción.

Son estas reacciones físicas de las que parte cualquier encuentro significativo con el arte. Lo más interesante de esta cara de la relación es que en la danza no estamos solos. En la obra encontramos una expresión del cuerpo del autor. Cuando la obra estimula a quien contempla hay una invitación a la danza con el otro, con aquel cuyas emociones han encarnado en objeto.

El efecto de extrañamiento al que es sometido el artista que ejecuta su obra, es también el que sufre el espectador cuando la descubre. En ese momento se abren las compuertas de un universo paralelo en el cual las experiencias todavía sorprenden. Recordemos que la danza se establece en un espacio-tiempo que no es el del mundo corriente. En palabras de Valéry (1957):

La Danza, se dice, después de todo es solamente una forma del Tiempo, es solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular...

esta persona que danza se encierra, de algún modo, en una duración que ella engendra, en una duración eternamente hecha de energía actual, hecha de nada que pueda durar. Es inestable, prodiga lo inestable, pasa por lo imposible, abusa de lo improbable; y a fuerza de negar con su esfuerzo el estado ordinario de las cosas, crea en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional —un estado que sería sólo de acción, una permanencia que se haría y se consolidaría por medio de una producción incesante de trabajo, comparable a la vibrante posición de un abejorro o de una esfinge ante el cáliz de flores que explora, y que permanece, cargado de potencia motriz, casi inmóvil, sostenido por el batir increíblemente rápido de sus alas. (párr. 17, 21)

La danza, desde el momento en que el artista se involucra con su obra hasta aquel en que el espectador empieza a acompañarla, es una forma de suspensión del tiempo. Es en este punto donde la “inutilidad” a la que se refiere Valery cuando habla de las acciones artísticas, o su futilidad en términos de la vida práctica, se pone en duda.

Vemos que, desde su condición de extrañamiento, a la danza se le agrega un factor trascendental. La relación con la obra funciona en este plano como acto en el cual superamos la tiranía del tiempo, acto durante el cual suspendemos nuestra condición de seres siempre vulnerables ante pasado y futuro, ante las leyes de la cotidianidad, ante la automatización y alcanzamos por un momento estados más cercanos a lo sagrado. Si no alcanzamos este estado de forma permanente es a causa de lo que Eliot (2018) expone en los Cuartetos:

Percibir el punto en que se encuentran la intemporalidad
y el tiempo es ocupación para el santo,
aunque no es tampoco ocupación, sino
algo que se le da y se le retira
en una vida entera de muerte por amor,
fervor, desapego, entrega de uno mismo.
Para la mayoría de nosotros no existe
Sino el momento inesperado que está y no está
en el tiempo, el trance de distracción
perdido en un dardo de luz solar,
el tornillo invisible o el relámpago
invernal, la cascada o una música
tan profunda que resulta inaudible,

pero es uno la música en tanto que perdura. (p. 137)

Esto recuerda a algunas ideas del budismo zen, tanpreciadas para el propio Eliot, que hablan sobre el Satori [la iluminación] como el entendimiento definitivo de que el tiempo no es más que una ilusión. El hombre, a diferencia de otros seres vivientes, conoce la verdad irrefutable de la muerte y la siente acercarse a cada instante. Es esta consciencia particular la que nos condena a pensar en función del pasado y del futuro. Sin embargo, los recuerdos y las conjeturas no tienen materialidad. Lo único que existe, más allá del tiempo, lo único eterno, es lo que existe en el presente, lo que se renueva a cada instante.

Los pequeños momentos previos al Satori, en que logramos intuir ese punto en el que confluyen pasado, presente y futuro, se llaman Kensho. Breves momentos de presencia. Breves momentos sin tiempo. La mayoría de los hombres, que no hemos entregado nuestra vida al proyecto de la iluminación, podemos acceder a esos momentos.

Aunque la brutal automatización de la vida nos ha enceguecido frente al mundo, existen instrumentos que nos pueden acercar a esa percepción renovada. Expuesta en la *Comedia*, heredada de Buenaventura de Bagnoregio, encontramos la *via pulchritudinis*: el camino de la belleza. El santo afirma que los sentidos del cuerpo nos han sido otorgados por Dios para que podamos descubrirlo en la belleza de su creación, contemplar lo divino en la presencia de lo que acontece. Este es un proceso de reconciliación entre el cuerpo y el mundo, pues implica el reconocimiento de la propia materialidad, implica la renuncia a la soberbia del pensamiento categórico y la aceptación humilde de los fenómenos tal como vienen.

Esto es lo que podemos encontrar en las propuestas artísticas tanto de Eliot como de Matisse. En el caso del pintor podemos ver una preocupación fundamental por el poder expresivo de la obra de arte. En el caso del poeta la preocupación se repite: hay una pregunta por el poder comunicativo del lenguaje, por medio del cual encuentra estrategias para transmitir sensaciones y emociones concretas. Estos elementos son comunes a muchos otros artistas. Lo que hace particulares los proyectos de ambos es su relación con el tiempo (y, en ese mismo sentido, con la tradición). Ambos personajes viven situaciones paralelas, en un momento que parece no haber terminado aún: el de la progresiva automatización de los sucesos del mundo y la tiranía de los modelos de productividad. La vida se hace abrumadora, mucho más en esa condición de secularización que es señalada por Eliot.

La obra de ambos artistas viene marcada por las pretensiones de encontrar una solución, una alternativa. Las emociones que Matisse busca generar en sus espectadores por medio de las imágenes que crea tienen el propósito de generar un estado de plenitud, de relajación, de suspensión de la cotidianidad. Eliot lo lleva más lejos, pues cree que por medio de ese mismo arte podemos experimentar breves momentos de iluminación y suspender esa condena de forma más definitiva.

Creo que el encuentro con la obra de arte es una danza en tanto que establece una nueva forma de tiempo. El juego de desautomatización en el que el espectador entra una vez se cruza con la obra es una forma de suspenderlo, así sea tan solo en el momento del hallazgo. En el momento en que una realidad inesperada se manifiesta hay una ruptura con el lenguaje: ya no hay palabras para aprehender el objeto, solo existe la experiencia. Esta es una experiencia que solo puede acontecer en un instante siempre presente, porque una vez el tiempo ha transcurrido y la obra se ha ido, las palabras ocuparán su lugar.

Esta es la danza que nos permite redimir a la obra de arte como camino hacia lo sagrado. En el mismo orden de ideas que sigue Buenaventura, podemos encontrar la belleza en la obra y por medio de ella acercarnos a Dios. No hallaremos un objeto sobre la tierra en el que se ilumine con mayor claridad el devenir de la creación y de la contemplación como estados que se sobreponen al tiempo. Es gracias al estímulo de las obras de arte y a quienes dedican su tiempo a digerirlas —en el caso de Eliot con Dante o en el de Matisse con Cézanne— que la danza continúa a través de los años, pues no es solo en la contemplación que transgredimos las leyes temporales, sino en el desarrollo de una idea que atraviesa el espacio-tiempo, en la digestión de estímulos que han sido heredados con generaciones de diferencia y que siguen vigentes.

La forma de tiempo que establece esta danza es siempre una danza con el otro. Con lo que encarna en la obra como estímulo y también como bailarín. Su cuerpo se encuentra con el nuestro y es ahí donde nace el movimiento. Este es otro punto en el que hay una ruptura del tiempo: si comprendemos la obra como un cuerpo viejo, de un hombre que nunca vivió frente al mundo de hoy ni pudo imaginarlo; si la comprendemos como un cuerpo distante, ubicado en latitudes que nunca hemos conocido, o, simplemente, como un cuerpo diferente, empapado en experiencias que no alcanzamos a sospechar, entenderemos que la danza que entablemos durante este encuentro será un bocado de la omnipotencia para nuestra especie: una danza en la que no importan las fronteras del espacio ni las del tiempo.

La verdad del escalofrío que nos recorre en un primer instante, al encontrar ciertas obras de arte, está en que en ese encuentro experimentamos la suspensión del tiempo cotidiano. Si decidimos perseguir la sensación descubriremos.

Referencias

- Alighieri, D. (1982). *Comedia. Infierno*. Trad. Ángel Crespo. Seix Barral.
- Doré, G. (1892) *Canto XXXI* [Grabado] en *The Divine Comedy by Dante, Illustrated, Complete*. Cassell & Company.
- Eliot, T.S. (1988). *The Waste Land*. En H. Alvarado (Ed. y Trad.), *T.S. Eliot Antología Poética*. Tiempo presente (obra original publicada en 1922)
- Eliot, T.S. (2018). *Four Quartets* [*Cuatro Cuartetos*]. Edición bilingüe de Esteban Pujals Gesalí. Cátedra (obra original publicada en 1946)
- Eliot, T.S. (2015). Dante. En R. Schuchard (Ed.), *The Complete Prose of T.S. Eliot: The Critical Edition* (Vol. 2). PDF (ensayo original publicado en 1929)
- Eliot, T.S. (2009). *Ash Wednesday* [*Miércoles de Ceniza*]. En E. Zaidenweg (Trad.) *Zaidenweg*. <https://www.zaidenweg.com/miercoles-de-ceniza-t-s-eliot/> (obra original publicada en 1930)
- Karlins, N. F. (febrero de 2009) *Cézanne and beyond*. Artnet. Recuperado el 10 de septiembre de 2021 de <http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/karlins3-9-09.asp>
- Matisse, H. (1906) *Le Bonheur de vivre* [Óleo sobre lienzo]. Philadelphia: Fundación Barnes.
- Matisse, H. (1910) *La Danse* [Óleo sobre lienzo]. San Petersburgo: Hermitage Museum.
- Matisse, H., y In Flam, J. D. (1978). *Matisse on art*. New York: E.P. Dutton.
- Shklovski, V. (1978) El arte como artificio en T. Todorov (Ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (3 ed.) (pp. 55-70) (Trad. A. Nethol). Siglo veintiuno editores (obra original publicada en 1916)
- Valery, P. (1957). Filosofía de la danza en V. Bozal (Ed.), *Teoría poética y estética*. (1 ed.). (EPUB). Gallimard (obra original publicada en 1936)