



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Ponce, Dolores. *Danza y literatura, ¿qué relación?*, México: Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 2010.

ISBN: 9786077622963

Descriptores temáticos (palabras clave): danza y literatura, danza y escritura, dance and literature, dance and writing.

Dolores Ponce

**Danza y Literatura,
¿qué relación?**



Dolores Ponce – CENIDI – Danza José Limón

Danza y literatura, ¿qué relación?

Diseño de la colección

Coordinación de Publicaciones del INBAL

Director de arte

Enrique Hernández Nava

Formación y Portada

Pamela Aranza Angeles / Pablo Ramírez

Corrección

Javier Delgado Solís

Danza y literatura, ¿qué relación?

© Dolores Ponce

Primera edición: 2010

D. R. © Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Reforma y Campo Marte s/n,

Col. Chapultepec Polanco,

Del. Miguel Hidalgo,

11560 México, D. F.

ISBN: 978-607-7622-96-3

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia o la grabación sin la previa autorización por escrito del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Impreso en México / *Printed in Mexico*

Índice

Prólogo	9
I. ¿Es pensable la danza sin la escritura? Las relaciones posibles	15
El proceso de creación: dirigirse a, ir y alejarse	20
Danza y literatura: cercanía	27
La enseñanza: danza y escritura se tocan	32
Crítica e investigación: llegada	36
La notación: sujetar	39
II. ¿Es pensable la literatura sin el movimiento?	45
Del peso al movimiento	47
La balanza, de entrada, inclinada	49
Como el mar	54
Para pensar el retorno	57
Un paréntesis	60
El viaje	63
Los Nostoi	66
El retorno de Odiseo	71
El retorno en el lugar de la literatura	72
La estructura	73
Regresos y repeticiones	76
La creación de un orden	78
Odiseo en el lugar de la literatura	80
La movilidad en el tiempo largo	90

III. Danza literaria: estados y vuelcos de la vida	105
Cuando el movimiento no es lo esencial	107
La danza como estado	107
La danza como símbolo	112
Cuando el movimiento es lo esencial	117
Cambios de dirección: el salón de baile	117
Pausa activa y cruce de umbral	125
Atravesamiento de frontera	128
Caída	132
Giros	136

Prólogo

Danza y literatura, ¿qué relación? de Dolores Ponce es una investigación que confirma no sólo su profundo conocimiento y pasión por la literatura, sino también su notable comprensión de la danza,¹ que la ha llevado a producir tres ensayos que sin duda serán texto obligado, al menos, para coreógrafos e investigadores de danza.

Hace unos años Dolores con gran generosidad compartió conmigo estos ensayos, pues me interesó sobremanera conocer cómo había convertido el libro de Ann Hutchinson (*Your Move*) en una caja de herramientas para pensar las relaciones entre danza y literatura. Al concluir su lectura, no sólo estaba admirada por el pertinente y creativo uso de algunos conceptos del Alfabeto de movimiento, la rigurosa construcción conceptual y la profusa bibliografía empleada en cada ensayo, sino sobre todo porque en cada uno descubrí un mundo que no había vislumbrado pese a mi no tan pobre conocimiento de la danza y mi gusto por la literatura.

A alguien conocedor del arte literario puede no sorprenderle la posibilidad de mostrar estas relaciones. Pero yo, que desde luego soy una aficionada

¹ Es imposible dejar de señalar que a lo largo de casi dos décadas Dolores ha sido la paciente traductora de infinidad de artículos, ensayos y libros de danza, a la vez que ha corregido y cuidado la edición de un buen número de las publicaciones del CENIDI-Danza. He sido una de las afortunadas que ha gozado de sus agudos comentarios, que no se limitaron a la redacción o la ortografía, sino que incidieron en mi estilo de escritura y en la conciencia de la necesidad de hacer asequibles mis textos a los lectores. Gracias a ese intenso contacto con ella sabía de la vastedad de sus conocimientos de literatura, escritura y metodología de la investigación, pero no logré vislumbrar la agudeza adquirida para estudiar la danza durante estos años de silencioso y en ocasiones poco apreciado trabajo, hasta que con alegre asombro he constatado su claridad para utilizar analíticamente el Lenguaje de la danza, amén de aquilatar la congruencia de sus continuas sugerencias con la precisión, esfuerzo de síntesis y sencillez de sus escritos.

en ese campo, únicamente podía vislumbrar una clara relación entre danza y poesía, o bien pensar en la literatura como fuente privilegiada de inspiración de los coreógrafos. No imaginaba la existencia de un mundo de danza entre las páginas de los libros o de un estrecho vínculo pedagógico entre danza y escritura, o bien la infinidad de matices y escorzos del movimiento en la literatura, por sólo mencionar lo que más me cautivó. En los tres ensayos que componen esta obra descubrí no sólo la multiplicidad de relaciones entre estas dos artes, sino principalmente la ubicuidad del movimiento y la danza en la literatura, en particular en la narrativa de ficción, cuando ésta se escudriña con los conceptos generados por los estudiosos del movimiento y la danza. En especial me sorprendió el uso del Alfabeto de movimiento con el que Dolores hizo emerger verdaderas danzas en varias novelas y cuentos que me invitaban a releerlos con otros lentes ya de maestra, coreógrafa, bailarina o investigadora. Por ello no dudo en afirmar que Dolores cumple fielmente con los objetivos que ella misma subraya debe tener la investigación dancística: “despertar la pasión en otros” y “promover la capacidad de darse cuenta de los procesos creativos y comprenderlos”.²

Luego de estas apreciaciones, que muestran el grado de afección y valor que ha tenido en mi vida este trabajo, procedo a reconstruir brevemente el trayecto analítico propuesto por Dolores para mirar las posibles relaciones entre danza y literatura, que constituye el hilo conductor de los tres ensayos.

En el primero, cuyo objetivo a decir de la autora es didáctico, se pregunta por las relaciones posibles entre danza y escritura, interrogante que le sugiere delinear una trayectoria entre danza y escritura para ilustrar la idea de que la danza es impensable sin la escritura. Aclara que en sus recorridos de ida y venida por este continuo evita tocar las posiciones polares que afirman, en un extremo, el carácter preverbal de la danza y, en otro, el carácter textual de toda creación humana. Pero también subraya la posibilidad que le ofrece la vaguedad del verbo pensar para discutir los varios sentidos que puede asumir la pregunta orientadora del ensayo: ¿es pensable la danza sin la escritura?

² La fuerza de afección de estos ensayos me llevó a pensar en acciones concretas con las que responder a los cuestionamientos que me hacía el texto: la necesidad de mejorar la escritura, la posibilidad de ligar la enseñanza de la danza con la escritura, la importancia de enfocar un estudio más detallado de los procesos creativos en danza.

Antes de iniciar el recorrido bosqueja las definiciones de danza y escritura con que trabaja. En la danza asume una perspectiva constructiva (Dorfles), que le permite tener presente el carácter técnico y expresivo de la danza; en la escritura elige el enfoque que la considera un "sistema gráfico de notación" de una lengua. Su decisión se sostiene en el hecho de que ambas enfatizan la "intervención sobre una materialidad [cuerpo-letra] para construir otra, de rango superior, tal vez estético" [danza-texto]. Así, comprende a la danza y la escritura como lenguajes expresivos, pues su existencia "sólo puede materializarse en formas concretas: idiomas o lenguas".

Ahora bien, para trabajar las posibles relaciones entre danza y escritura recurre de modo admirable a algunas de las categorías que propone Ann Hutchinson para observar con detalle los modos y grados de relación con personas y objetos, con el fin de ensayar cinco relaciones posibles entre danza y escritura, "según los variables propósitos de una acción identificados por Hutchinson": a) documenta en el proceso de creación de la coreógrafa Pina Bausch el leve gesto con que se *dirige a* la escritura durante los ensayos y el trabajo con los bailarines, y en el de la bailarina clásica Gelsey Kirkland, el modo en que se *acerca a* la escritura para construir un personaje y su mundo, representarlo y luego *alejarse*; (b) muestra la *cercanía* entre danza y literatura, "que recurren incesantemente una a la otra por motivos que van desde el más simple, la búsqueda de un tema o inspiración, hasta el más complejo, la idoneidad de una de las dos para personificar y hacer visibles determinados sentimientos, estados, conflictos, etcétera"; (c) identifica en la enseñanza de dos maestras, una de danza y otra de redacción, un ejercicio de *tocamiento* con que conectan movimiento y palabras, del cual emerge un vínculo pedagógico que enriquece ambos procesos; (d) subraya la fuerza de la escritura como punto de *llegada* de la crítica e investigación para que éstas cumplan con sus objetivos primordiales, y (e) finaliza reflexionando sobre el modo en que la escritura del movimiento constituye una manera de *sujetarlo*.

En el segundo ensayo invierte la pregunta del primero y la generaliza: ¿es pensable la literatura sin el movimiento? No plantea una discusión "en espejo" relacionada con la forma en que abordó el primer ensayo, pues afirma la imposibilidad de pensar la literatura sin el movimiento, por lo que luego de analizar diversos puntos de vista, uno, el de Faulkner, que se abre más al territorio de la danza (la obra "es un sistema que requiere el movimiento

casi por el movimiento mismo, en mucho, a la manera de la danza [...] es una energía excesiva”), precisa el enfoque orientador de este ensayo: “¿cuál es el movimiento característico de la literatura, más allá –o más acá– de los movimientos particulares que aparecen en cada texto singular?”. Para responder esta interrogante plantea una tesis: “el movimiento de la literatura es un constante retorno”. Y para pensar cómo se mueve la literatura (entre olas y mareas) utiliza las siguientes metáforas: (a) la del viaje, con que subraya su carácter de instrumento cognoscitivo y el desafío intelectual que entraña; (b) la del *nostos* como metáfora para perseguir la cascada de retornos de las formas literarias. Durante este proceso Dolores hace un despliegue analítico de la *Odisea*, en particular de Odiseo, que le sirve para mostrar los matices y escorzos del movimiento propio de la literatura. Al finalizar el ensayo, que considera puede parecer al lector de danza un tanto ajeno, señala, a modo de introducción al tercer ensayo, la necesidad de haber realizado ese viaje para fijar un punto desde el cual avanzar.

En el tercer ensayo, “Danza literaria: estados y vuelcos de vida”, Dolores culmina en un gran clímax su trabajo, pues escoge la novela como lugar privilegiado, dado su carácter de “celebración y crítica de la modernidad”, para mostrar la “ubicuidad de la danza en las novelas” y –yo agregaría– la danza de los literatos. Parte de una consideración: si cada novela funda una realidad y según Berardinelli la novedad de este género literario es la “presencia evidente de la cotidianidad y la concatenación de acontecimientos en un mundo sin trascendencia, dominado por móviles elementales”, es posible pensar en una conexión entre esos móviles elementales, tomados como motivos y como impulsos, con las acciones y conceptos de movimiento que Hutchinson codificó en su Alfabeto.

Utiliza en sus análisis de diferentes novelas uno o varios de los conceptos del Alfabeto de Hutchinson. Divide el trabajo en dos grandes apartados: cuando el movimiento no es lo esencial y cuando el movimiento es lo esencial. El primero lo subdivide a su vez en dos: (1) *la danza como estado*, en que analiza los usos de tres literatos, Homero, Flaubert y Bioy Casares, para mostrar estados (modos de estar ligados a un sentimiento específico) como la armonía, la ruina y la inmortalidad, y (2) *la danza como símbolo*, en que estudia cómo la literatura utiliza la danza por su idoneidad sintética (en que no es necesaria la descripción del baile, la mención de la palabra es suficientemente expresiva) y ofrece como ejemplos el empleo de Calvino

como símbolo de pesantez, el de Somerset Maugham como símbolo de lo reprimido.

En el segundo apartado, en que el movimiento es lo esencial (apartado que creo será el que mayor disfrute proporcione a quienes se dedican a la danza), Dolores nos conduce por un mundo lleno de imágenes de movimiento, que recrean “momentos fundamentales de la vida personal y colectiva”, durante los cuales “la vida da un salto, un vuelco, un viraje”. Y estos momentos son imaginados por los literatos como danza, pues ella “le da visibilidad al movimiento de la vida”. Propone varios escenarios; revisemos algunos.

En los *salones de danza*, los novelistas pueden encontrar oportunidades para escenificar un momento trágico, como es el caso de *Werther*, donde una contradanza es preámbulo del suicidio; o bien para representar la cacería de un rico consorte, como en *Orgullo y prejuicio*, o acaso señalar un quiebre de líneas como en *Ana Karenina*, o un paradójico alejamiento de sí, como en *El arrebató de Lol V. Stein*.

Otro vuelco de la vida se da durante los cruces de umbral, que Dolores ejemplifica con *La máscara de la Muerte Roja*, donde encuentra una danza de las horas en que la pausa tiene un lugar privilegiado: “girar y girar, pausa activa; se repite el ciclo varias veces hasta la medianoche. Pausa activa, un poco más larga; irrupción, persecución, caída, cada cual en su postura, y ahora sí, pausa absoluta: muere el movimiento”.

Un atravesamiento de frontera lleno de movimientos y ritmos tropicales describe Carpentier en su *Concierto barroco*, durante el cual el protagonista tiene un viraje en su vida. La caída o pérdida de equilibrio es el movimiento que predomina en la *Casa Usher*. Los giros se ejemplifican con *Robinson Crusoe* y *La serpiente emplumada*.

Sólo me queda por subrayar que en este trabajo, además de mostrarnos las relaciones entre danza y literatura, Dolores nos hace partícipes de un modo de leer las obras literarias que nos puede capacitar para iniciar el proceso de retorno hacia la danza. Es decir, si en este libro nos mostró cómo ligar la danza con la literatura, tal vez su lectura sea una invitación para iniciar un trabajo de vinculación de nuestro quehacer con la literatura, ya sea como coreógrafos, maestros, bailarines, investigadores o críticos.

Alejandra Ferreiro Pérez

Mayo de 2010

Capítulo I

¿Es pensable la danza sin la escritura?

Las relaciones posibles

Si se adopta una de dos posturas extremas, la pregunta que da título a este ensayo se responde muy fácilmente (denunciando al mismo tiempo la insignificancia de su formulación): desde un extremo puede decirse sencillamente que la danza es un arte preverbal, que se constata su existencia independiente de las palabras, y por lo tanto, sí, es pensable sin la escritura. Desde el otro extremo se rebatiría que el lenguaje verbal define todo lo humano, que toda creación es un texto, y en consecuencia, no, la danza no es pensable sin la escritura.

Sin querer identificarla como modelo de la primera de estas posiciones límite, quien la adoptara podría apoyarse en Curt Sachs, quien afirma que la danza como gran arte corresponde a la prehistoria: "Sociedades reducidas a una vida salvaje, a una escultura primitiva, a una arquitectura rudimentaria, y exentas aún de poesía, ofrecen muy frecuentemente al atónito etnólogo una tradición muy desarrollada de danzas complejas y hermosas" (cit. por Langer: 291, quien agrega que esto no es extraño, puesto que los hombres primitivos vivían en un mundo de poderes demoníacos, y al percibir su dominio, "la primera imagen creada es la imagen dinámica; la primera objetivación de la naturaleza humana, el primer arte legítimo, es la danza", considerada por la autora como una aparición de fuerzas en interacción).

Quizá esta constatación de Sachs sea indiscutible; sin embargo, ese mundo prehistórico y exento de poesía está extinto: la presencia del atónito etnólogo libreta en mano así lo prueba.

Raramente una respuesta desde el otro límite, el logocéntrico, provendrá de alguien que estudie o practique con seriedad la danza, pues estaría arriesgando el lugar central del cuerpo excepcional del bailarín a cambio de buscar símbolos y psicologías en la danza. En cambio, este polo suele aparecer en el ámbito de los llamados *cultural studies* (dentro de los cuales ha surgido

la rama de los *dance studies*), que en todo quieren ver primacía del discurso, segregaciones y producciones de identidad.¹

En ambas respuestas simplificadas, hipotéticas, se siente un aire de superioridad o de defensa territorial: por un lado, de la danza como reina más allá no del lenguaje pero sí de la escritura; por el otro, de la escritura como razón y medida de todas las cosas, incluida la danza.

Quisiera exponer aquí algunas respuestas menos terminantes al título de este trabajo, recorriendo el trayecto que demarcan los dos extremos mencionados trasladándome de uno hacia el otro, sin tocarlos. Es decir, partiendo de un punto más cercano a la supremacía de la danza, ir avanzando al punto más cercano a la preeminencia de la escritura.

Este primer ensayo tiene una aspiración fundamentalmente didáctica (dirigido a estudiantes, maestros, críticos e investigadores de danza, y espero, a bailarines y coreógrafos). Por ser el primero, es más tentativo que analítico; en los siguientes retomaré rutas sólo enunciadas aquí, para desarrollarlas.

Aunque parezca contradecir mi propósito de moverme entre las posiciones polares sin caer en ninguna de ellas, adelanto que busco ilustrar la idea de que la danza es impensable sin la escritura. Esto exige precisiones sobre la danza y la escritura, que expongo a continuación, pero antes, un comentario sobre la forma en que está enunciada la pregunta. Es posible que si en lugar de *pensar* hubiera empleado *concebir* (¿Es concebible la danza sin la escritura? ¿Puede nacer, ser concebida la danza sin ella? ¿Podríamos imaginar que la danza haya existido sin la escritura?), las dos respuestas simples y casi dogmáticas hallarían una mayor justificación; pero “pensable” introduce una imprecisión necesaria: ¿podríamos pensar es decir, hacernos una idea, especular, reflexionar, transmitir, e inclusive, planear o crear una danza sin la escritura? Es esta vaguedad del verbo pensar, la que me permitirá desplegar una serie de breves discusiones, según los distintos sentidos que puede asumir.

La búsqueda de las definiciones más justas de la danza y la escritura puede conducir a un infierno de tecnicismos y controversias. Para mi fortuna, Hilda Islas se ha dedicado incansablemente a la primera, y ofrece una solución para mis fines, con su compilación de, entre otras, dos perspectivas

¹ Un ejemplo es Randy Martin. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics* (se encontrarán todas las referencias completas en la bibliografía).

divergentes, la de Susan Langer (quien sostiene el carácter simbólico de la danza) y la de Gillo Dorfles (quien antepone su carácter técnico).²

Para Langer, la danza es una apariencia o una aparición creada, una entidad virtual (sólo existente para la percepción, como el arco iris), surgida de lo que hacen los bailarines pero distinta de ello, que expresa una idea de la existencia subjetiva o la naturaleza del sentimiento humano. Y la sustancia de que está hecha la danza son fuerzas no físicas, detrás de las cuales desaparecen las fuerzas reales, físicas. Crear una danza significa "darles a los acontecimientos subjetivos un símbolo objetivo" (286-9).

Aunque comparte con Langer que buena parte del material que constituye la base de las artes figurativas es el simbólico, Dorfles ("Valor del medio expresivo") argumenta contra la idea de "virtualidad" generalizable a toda la danza, pues "en muchas ocasiones... el arte, aunque simbólico, es esencialmente técnico (en el sentido de construir) y... constituye un todo con el medio técnico-expresivo en que se sustenta y encarna" en una realidad efectiva, no virtual, por ejemplo, la arquitectura sin aspiraciones simbólicas (292). Por "técnico" entiende "las condiciones particulares de existencia que han hecho indispensable la formación y evolución de una técnica particular" (294), y así, no es sólo lo "material", sino un factor que asciende a la "categoría de un medio expresivo nuevo" (295). Por tanto, la danza debe estudiarse según sus medios de expresión o materiales constitutivos primarios (el cuerpo).

El cuerpo de la danza (su material de construcción indispensable) es "el cuerpo humano, investido por el ritmo, el movimiento y el color" ("La danza": 307). Así, el gesto de la danza no es virtual, sino "el gesto creador, mas no simbólicamente creador... en su más auténtica encarnación es una realidad efectiva... que logra transformar el pesado y sordo cuerpo del hombre en una especie de instrumento vibrante y sonoro" (309). De este modo desemboca Dorfles en una definición de la danza: "un arte que se vale de un elemento primario basado en el cuerpo humano, y que se sirve de representaciones correspondientes a la temporalidad y a la espacialidad y que, dentro de un espacio tridimensional, desarrolla figuras, ritmos, formas plásticas, expresadas dinámicamente" (310).

² Ambos, en *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*.

Para este trabajo interesa tener presente el carácter expresivo (no necesariamente simbólico) y el carácter técnico de la danza, porque a partir de ambos se puede armar una trayectoria hacia y desde la escritura.³

En cuanto a la definición de escritura que aquí adopto, simplemente me refiero al significante gráfico, el "sistema gráfico de notación" de una lengua. Si la danza eleva el cuerpo al rango de una construcción artística (Dorfles "La danza": 311), la escritura eleva a las letras a la categoría de texto.⁴ Se trata, en los dos casos, de la intervención sobre una materialidad para construir otra, de rango superior, tal vez estético.

Desemboco así en una formulación elemental: la danza y la escritura son lenguajes "en el sentido de una función generalizada y global expresiva y comunicativa del hombre" (Dorfles: 299), que operan cada uno con distinta materia (el cuerpo, la letra). Sus denominaciones son abstracciones o términos genéricos; es decir, la existencia de danza y escritura sólo puede materializarse en formas concretas: idiomas o lenguas.⁵

Porque son lenguajes, danza y escritura comparten, entre otras, las propiedades de la arbitrariedad (sus características y el resultado de la combinación de sus elementos son impredecibles, no fijos), la discreción (separación de los elementos entre sí), el desplazamiento (pueden hacer referencia a algo no inmediatamente presente) y la productividad (pueden enviarse y ser comprendidos mensajes nunca antes creados). Los diferencian que en la danza predominan los canales motrices, visuales y kinestésicos, en lugar de los vocales y gráficos, y mientras que la escritura existe sólo en una dimensión temporal y lineal, la danza se despliega en el tiempo más tres dimensiones espaciales (Lynne Hanna: 40).

³ En *Understanding Dance* Mcfee demuestra la imposibilidad de dar una "definición definitiva" de la danza y de las demás artes, así como la inutilidad del intento: carece de bases la creencia de que si no se tiene una definición no se comprenderá un término.

⁴ Texto en su triple aspecto, verbal, sintáctico y semántico. (Véase Ducrot y Todorov: 337-8.)

⁵ Judith Lynne Hanna (*The language of dance*) defiende el estatuto de la danza como un lenguaje, pero aclara que no es un lenguaje universal, sino muchas lenguas y dialectos, el ballet, por ejemplo. En cambio, Graham Mcfee (1992) postula que el lenguaje de la danza, más que al verbal, se asemeja al matemático y al científico: no es traducible ni se puede parafrasear; aprenderlo no es aprender a expresar de un modo distinto ideas ya perfectamente entendidas (como si lo es aprender otro idioma), sino adquirir nuevas ideas (118-9).

Aceptadas ambas como lenguajes expresivos, en esta introducción resta volver a nuestro título para comentar su segunda parte: "las relaciones posibles". Debido al modo en que ha desmenuzado el vocabulario del movimiento siempre partiendo de las formas en que cada uno de sus elementos puede aparecer en el mundo, para luego concentrarse en la manera en que el cuerpo puede usar cada forma en sentido expresivo, he encontrado en la obra de Ann Hutchinson (*Your Move*) un apoyo para pensar esas relaciones posibles. En su capítulo 17, "Relaciones: situaciones al encontrarse", dice (resumo): dos se dan la cara, puede ser conversando como amigos, o en una disputa. Si están lado a lado, quizá haya igualdad entre ellos o pertenezcan a lo mismo, comparten, adoptan una misma postura frente al mundo. Si uno está detrás de otro, hay desigualdad, uno sigue a un líder, que conoce el camino; quizá se esté haciendo caso omiso del de atrás, o se le esté protegiendo; tal vez el de atrás sea más débil o ignorante. Si están espalda con espalda, sus puntos de vista son distintos, no comparten; es probable que se rechacen, pero también podrían estarse protegiendo mutuamente, vigilando en ambas direcciones. Y mirarse uno al otro quizá sea la acción más expresiva, contemplarse, mirarse fijamente...

En lo que sigue he probado a sustituir estos dos de Hutchinson, que son personas cualesquiera o bailarines, por la danza y la escritura, para explorar qué hacen cuando se encuentran: ¿cuándo y cómo se dan la cara o la espalda? ¿Cuándo y cómo se colocan lado a lado, o una detrás de la otra? ¿Llegan a rechazarse, o bien, a contemplarse?

Éste es el planteamiento general que iré abordando, desglosado en cinco relaciones posibles, sabiendo que hay otras, que no toco aquí,⁶ porque corresponden más a un estudio de géneros que a la relación entre danza y escritura, aunque en varios apartados pueda referirme a ellas brevemente. Sólo recuerdo que en el orden de exposición voy de la proximidad de la posición que negaría que la danza necesite a la escritura para pensarse, a las cercanías de la posición según la cual la escritura ocuparía un sitio primordial.

⁶ No toco por separado, por ejemplo, las biografías, autobiografías y memorias de bailarines, coreógrafos, escuelas, compañías, etcétera, ni las crónicas sobre bailes sociales, como las de Manuel Gutiérrez Nájera e Ignacio Manuel Altamirano en el siglo XIX, o sobre danza escénica, como las de José Juan Tablada.

En el capítulo 10 de *Your Move*, "Relaciones", Hutchinson explica que el objetivo de una acción puede ser mucho más importante que el tipo de movimiento que se utilice para cumplirlo; incluso, a menudo la forma del movimiento de una persona carece de importancia para ella, quizá ni siquiera sea consciente de lo que hace para llegar a su meta. Como es tan frecuente, dice, que lo primordial sea el propósito, el resultado final o la meta de una acción, se han diseñado términos y signos específicos para representar las posibilidades de alcanzarlos. Es decir, hay grados y formas de relación. En los siguientes incisos abordo distintas formas y grados de relación entre danza y escritura según los variables propósitos de una acción identificados por Hutchinson: (a) el proceso de creación (dirigirse a, ir y alejarse); (b) danza y literatura (cercanía); (c) la enseñanza (tocamiento); (d) crítica e investigación (llegada) y (e) la notación (sujetar).

El proceso de creación: dirigirse a, ir y alejarse

El vínculo que llegue a tener la danza con la escritura durante el proceso de su creación, donde la iniciativa y sitio preponderante les corresponden claramente a los materiales y técnicas de la danza, puede verse según unas de las relaciones menos "activas" (aunque acciones al fin) aisladas por Hutchinson: las acciones de dirigirse a, y de acercarse y alejarse.

Hutchinson usa el término general "dirigirse" para especificar que se hace algún movimiento visible con el objetivo de relacionarse con alguien o algo. Ese movimiento visible puede ser un simple gesto, mirar, señalar al punto de interés, y no un traslado: "la acción que se produce cuando nos dirigimos a algo puede ser voltearnos, inclinarnos, extendernos, contraernos, cambiar...".

Una relación más estrecha que la de dirigirse a algo se forma con el movimiento "hacia": "podemos dirigirnos a algo a cierta distancia y la acción que producimos, voltear la cabeza por ejemplo, no necesita incluir un gesto que se desplace espacialmente hacia la persona u objeto implicados. Pero muy a menudo dirigirse a algo pasa a la forma de movimiento hacia el punto de interés", acercándose a ese punto de interés pero también quizá alejándose de éste. Dicho alejamiento puede sugerir cierta reacción o relación negativa; sin embargo, es posible retroceder por otros motivos. Es el

caso que expongo a continuación, porque en el acercamiento al punto de interés se ha cumplido con un cometido después del cual llega el momento de retirarse.

Para ilustrar estos dos grados de relación entre el proceso de creación de la danza y la escritura tomé dos modelos que parecerían opuestos, pero que en este contexto son sólo distintos: la coreógrafa Pina Bausch y la bailarina clásica Gelsey Kirkland. En el primer caso se trata de los actores bailarines creadores de su propia materia escénica, que no representa a un personaje sino que expresa abiertamente su intimidad y su imaginación (Obregón sobre el Wuppertal: 107-8); aquí se verá un leve gesto de dirigirse a la escritura, sin mayor alcance. En el segundo, se trata de la construcción, por la bailarina, de un personaje y su mundo, para representarlos dentro de la tradición y la técnica de la danza clásica; aquí se verá un movimiento que va hacia la escritura, la celebra como instrumento integrado al proceso y se aleja de ella después.

Bicho raro porque proviene del territorio de la danza, el Wuppertal Tanztheater surgió a fines de los años sesenta;⁷ Pina Bausch lo asumió en 1973 y estableció el nombre "teatro-danza" como sinónimo de un género independiente (antes se le había usado como nombre de varias compañías). La aspiración era desembarazar "a la danza de las restricciones de la literatura, de sus ilusiones de cuento de hadas, y conducirla hacia la realidad"; incluso en las primeras obras, aún basadas en tramas (*Ifigenia en Tauris* y *Orfeo y Eurídice*), quiso superar toda idea de "interpretación" de libretos, narrar una historia del cuerpo, no danzar literatura (Servos: 37).

Bausch amplió el concepto de danza liberando a la coreografía de su concepción estrecha como serie de movimientos conectados. En el camino, la danza se hizo indistinguible del teatro; en 1977, con *Barbazul*, derribó definitivamente las fronteras entre danza, teatro y ópera (Obregón: 97-8).

Abrevando directamente del comportamiento cotidiano, de las experiencias ordinarias, y haciendo caso omiso de las tradiciones dancísticas (clásicas y modernas), extendió el lenguaje del teatro-danza a toda la experiencia humana. No se trataba de crear una conciencia (brechtiana), sino de ofrecer una experiencia; el cuerpo no era el medio, sino el sujeto del espectáculo: "la transferencia de la danza de un nivel estéticamente abstracto al nivel de

⁷ El contexto artístico de su nacimiento se encontrará en Obregón (2003), pp., 95-98.

la experiencia física diaria, se vuelve no sólo cuestión de estilo, también hay una diferencia de contenido. Mientras que la danza se había considerado como dominio de 'ilusiones atractivas', como refugio de una técnica autosuficiente... las obras de Bausch mandan al espectador directamente de regreso a la realidad... El teatro se carga con las contradicciones de la realidad y lidia con ellas a la vista del público" (Servos: 39).

Constituyen su método la improvisación y el montaje (vinculación de escenas en asociación libre, sin necesidad de una trama de continuidad, psicología de personajes ni causalidad). Según Servos, este montaje es "una dramaturgia de las diferencias individuales, que trata los conceptos en un orden libre pero, al mismo tiempo, son coreografiados y calculados con precisión" (40).

En su crónica escrita en mayo de 1989 (estando el Wuppertal en Palermo, Sicilia, para preparar el espectáculo *Palermo-Palermo*),⁸ Rodolfo Obregón revela algunos detalles del proceso creativo seguido por Bausch, y así, nos da atisbos sobre el papel de la escritora.

Lo primero que observa el cronista es que en uno de los ensayos iniciales Pina no ha querido trabajar sobre el escenario del teatro: "Detrás de una mesa llena de papeles, la coreógrafa y directora lanza al aire una pregunta. Cada uno de los miembros de la compañía *la escribe* en su libreta. Inmediatamente, alguien se levanta y dice una frase. Alguien más se levanta, llama a un compañero y juntos bailan un vals. Bausch *toma nota* de cada una de estas improvisaciones" (102).

Una bailarina le explica a Rodolfo: "Siempre se trabaja así... Pina formula una pregunta o una palabra clave. *Cada uno la escribe* en su libreta. Cuando alguien tiene una idea, pasa al frente y la realiza. La directora y el ejecutante *la anotan debajo de la pregunta*. En 1985, por ejemplo, la preparación de *Two Cigarettes in the Dark* se llevó seis semanas y más de ciento cincuenta preguntas. Después, la directora selecciona algunas y las vuelve a ver. Poco a poco... comienza a unir algunos fragmentos, a delinear escenas, a crear pequeñas secuencias y a desarrollar las transiciones... La música y la escenografía no se definen sino hasta el final" (102).

⁸ En Obregón (2003), pp., 100-103.

Al otro día recomienzan las improvisaciones, acciones sencillas y gestos cotidianos, otros, más teatrales: “Pina Bausch *observa y escribe*, en algunos momentos se levanta y da un consejo a quien improvisa...” (103).

“En el tono de las preguntas, su reiteración o la forma en que se plantean –dice Obregón– están implícitas las tonalidades, los temas y los enfoques que la autora busca para su espectáculo... El *collage* obtenido suele presentar una estructura horizontal sobre la que se combinan las acciones autobiográficas de los bailarines (casi siempre con un claro valor universal) y las escenas de grupo, la frase aislada y el fragmento coreográfico” (104).

En los párrafos de la crónica de Palermo subrayé los momentos de escribir. A riesgo de equivocarme, porque no he visto las libretas de Bausch ni a ella le gusta hablar de sus procesos,⁹ es una escritura puesta en lo cotidiano, nada ambiciosa, como la que usamos por motivos prácticos, no artísticos, sin grandes reflexiones, no tanto integrada orgánicamente en un proceso de creación, sino instrumento común, técnica cotidiana, como hacer la lista del mercado o rebanar verduras.¹⁰

El sencillo acto de anotar de ese modo es inseparable de la vida ordinaria; si Bausch enfrenta al espectador con los comportamientos de la vida común, su acción de tomar notas en un cuaderno tampoco conlleva sistematización ni enjuiciamiento de nada. Quizá sí lleve una memoria mínima, secundaria, porque la principal memoria son los cuerpos de los actores bailarines.

Unas notas no elevadas a formas retóricas ni teóricas, sino gesto cotidiano, quedan del ademán de Bausch de dirigirse a su libreta. Cito de nuevo a Hutchinson: “la acción que se produce cuando nos dirigimos a algo puede ser... inclinarnos...” [en el escritorio para escribir tal vez una palabra, unas frases interrumpidas que al final terminen desechadas, a diferencia del próximo modelo, que se distingue por la intensidad y formalidad de

⁹ A diferencia de muchos creadores, que producen escritos teóricos (Barba por ejemplo), Bausch asegura que no posee un método de creación específico y rechaza la posibilidad de teorizar sobre su trabajo: “no me interesa la teoría, lo único que me interesa es la relación humana; de eso intento hablar en el escenario, no aquí; aquí no podría decir nada al respecto”, respondió en una entrevista (Obregón: 99-100).

¹⁰ Véase al respecto Hilda Islas, “De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales” (en *De la historia al cuerpo...*), en especial, pp., 558-9.

unas auténticas bitácoras del trabajo de creación, que al final se convertirán en texto].

En su libro *La forma del amor* Gelsey Kirkland¹¹ narra el proceso creativo que emprendió a partir de que fue a Londres (1986) para bailar con el Royal Ballet. Iniciada en un "nuevo lenguaje", prepararía *Romeo y Julieta* y *La bella durmiente* (para bailarlas ella) y *Giselle* (que interpretaría Trinidad Sevillano, con el London Festival Ballet). También, debido a una lesión que le impidió bailar por un tiempo, se estrenó como maestra. En las tres experiencias (como bailarina, como guía de una bailarina inexperta y como maestra) desarrolló un mismo proceso de trabajo integral, a partir de ciertos instantes e instrumentos de creación, algunos conflictos y dificultades encontrados en el camino: obstáculos puestos a propósito. Aunque el único modo de transmitir un proceso dramático completo es haber estado allí, todo el tiempo y registrándolo todo, sintetizo aspectos e intento señalar momentos decisivos, en su relación con la escritura.¹²

El proceso está arraigado en una postura inquisitiva sin tregua. Desde muy pronto en su carrera, Kirkland había llevado al estudio lluvias de preguntas que, ajenas al mundo de la danza clásica, eran fuente de conflicto con compañeros, coreógrafos y ensayadores. Sabía plantearlas, o percibir las, pero no cómo responderlas: ponía los obstáculos, no sabía cómo saltarlos. Las preguntas a veces suscitan diálogos con respuestas tentativas; no siempre tienen un tono intelectual, fluyen en todos sentidos y no se sabe a dónde conducirán. La bailarina las califica: quizá sean "familiares para un actor pero muy probablemente no [para] los bailarines" (*La forma del amor*, Cap. 4).

¹¹ Kirkland (Pensilvania, 1952), una de las bailarinas más destacadas del siglo 20, estudió en la Escuela del American Ballet en Nueva York y en 1968, a los 15 años, se incorporó al New York City Ballet de Balanchine. En 1975, ya favorita del público y la crítica, fue contratada por el American Ballet Theatre para bailar con Barishnikov, recién llegado a Estados Unidos. A pesar de sus éxitos, siempre la acosó su insatisfacción con el dominio técnico vacío de expresión artística, y daría la batalla para abrirse un lugar en la escena occidental como bailarina actriz. En colaboración con Greg Lawrence, ha escrito dos narraciones autobiográficas, *Dancing on My Grave* (1986) y *The Shape of Love* (1990).

¹² Dedicué un capítulo completo de un trabajo anterior ("De la dramatización del yo a la dramaturgia de la bailarina", estudio preliminar que acompaña la traducción de *La forma del amor*) a este proceso, del que aquí presento sólo unos rasgos.

La postura inquisitiva en Kirkland es inseparable de la escritura. Recién llegada a Londres, antes de ir al estudio siquiera, se inicia en una costumbre donde sostiene una nueva posición de creadora que se negará en lo sucesivo a simplemente seguir instrucciones: “Tomé mi cuaderno de notas [...]. El hábito de escribir mis ideas para preparar un papel aún me resultaba nuevo y no se me daba fácilmente” (Cap. 1). Antes de comenzar el montaje de *Romeo y Julieta*, ella va avanzando, el proceso está vivo fuera del estudio. En ese momento ya conoce muy bien la tragedia y reflexiona constantemente: “Garabateé en una página: ‘Hay curvas más preciosas que el cuerpo de un amante y bellezas desconocidas para la noche [...] en la escena del balcón, Julieta debe pedirle a Romeo un juramento [...] no permitirle que jure por la inconstante luna’” (Cap. 2).

En el ínterin de ensayos, clases, vestidores, hay una continuidad entre búsqueda, respuestas imaginadas, trabajo corporal personal y con sus compañeros, y escritura. Entre el cuerpo y el cuaderno va tomando forma cada instante de la obra. Escribe Gelsey en su diario: “Al final de la primera escena, cuando la nodriza toma mi muñeca y siento mi pecho por primera vez, siento lo que tiene en su interior; los avances del corazón son la única historia. En el salón de baile, cuando veo a Romeo por primera vez, puedo sentir sus violentos latidos, y del balcón a su aposento, estalla de esperanzas” (Cap. 2). La relación de continuidad entre Gelsey y Julieta (“toma *mi* muñeca; *siento mi* pecho”, “*su* aposento”) se vuelve letra, y así trasciende el nivel de sensación difusa.

Quedan escritas sus reflexiones sobre los más distintos aspectos de la obra; por ejemplo, su posición ante la música: “decidí adelantarme a la música en esta parte [el *pas de deux* bajo el balcón de Julieta], trabajar contra Prokofiev en cierto sentido [...]. La pasión de Julieta debía tener un aspecto más volátil, además de firmeza y alegría. No sucumbiría a la pesada mano de Prokofiev” (Cap. 2). Para *Giselle* también decide que Trinidad baile con un “movimiento que llegaría a estar fraseado imperceptiblemente adelante de la música”, por nuevas razones. Ahora no se trata de evitar la pesantez, sino el aburrimiento: “Con esa vieja partitura de Adolphe Adam, la *ballerina* que se retrasara o bailara monótonamente al compás correría el riesgo de adormecer a todos” (Cap. 4).

Por supuesto, al tratarse de obras de libreto, Kirkland se acerca a la poesía y utiliza en su escritura recursos metafóricos. Lo ilustra la primera cita de

Romeo y Julieta que escribe, siempre antes de iniciarse los ensayos: “Pensaba sólo en el parlamento de Julieta ‘Y cuando muera, tómallo y haz de sus pedazos estrellas diminutas’. ¿Cómo iba a bailar esa poesía?” (Cap. 1). Las palabras del personaje corresponden a la Escena II del Acto III. El fraile ya casó a los enamorados; Romeo acaba de matar a Tibaldo y debe irse desterrado. Julieta le habla a la noche: “¡Ven, dulce noche, amor de negro rostro! Dame a mi Romeo y, cuando muera...”. El parlamento no ha sido elegido por Gelsey al azar; la referencia a la muerte y las estrellas es central en la tragedia, articulada a partir de la unión paradójica de contrarios. De todos estos opuestos predomina el de la luz (estrellas) y la oscuridad (la noche). Los símbolos relacionados con la luz refieren en la obra básicamente a golpe del amor y la belleza. Kirkland exhibe en la referencia al parlamento un conocimiento de un rasgo medular de la tragedia, aquél por el cual dice haber elegido esta obra para bailarla. Y sabe que con su danza deberá transmitir una “forma del amor” que contenga sin pronunciarlas esas palabras y no sea una simple traducción (sobre *Giselle* afirma: “una cosa es relatar la historia verbalmente y otra, narrarla con el cuerpo”, Cap. 5). (Y aquí está su claridad de que, en su momento, deberá alejarse de la escritura.)

Luego: “empecé a comprender su habilidad [de Julieta] para pensar con los pies” (Cap. 2). Pero ¿es realmente Julieta la que tiene habilidad para pensar con los pies? ¿No es la bailarina la que está pasando de los pensamientos y la escritura al movimiento? Unos párrafos más adelante se hace explícita la busca de donde nace el desplazamiento: “¿Cómo conectarle a este cuerpo la voluntad de Julieta?” (Cap. 2).

Es interesante la invención de imágenes que justifiquen las acciones en *La bella durmiente*, cuya historia no alcanza la altura de una tragedia de Shakespeare y cuyos personajes están vacíos de verosimilitud humana. Hay, por ello, menos asidero para la invención: “¿cuáles son las acciones que tengo que actuar? Se pincha el dedo y se duerme cien años. Se despierta justo a tiempo para casarse con su príncipe. Parece tan pasiva, sólo la vemos cuando baila. ¿Quién demonios es ella?” (Cap. 5). Kirkland encontrará otro enfoque, más temático: una “acción maravillosamente evocada por la música, la lucha entre el bien y el mal, introducida en el Prólogo y transmitida por medio de las figuras de la bondadosa Hada de las Lilas y la malvada y jorobada hada Carabosse, se desarrolla sólo para dar pie al destino de la

Princesa Aurora" (Cap. 5). El ballet será trabajado, así, como una alegoría: una escritura.

Si no hay entrenamiento ni dramaturgia que sean definitivos, y cada obra exige los propios, la forma del amor es singular: es la de Julieta, la de Giselle y la de Aurora. Una tortuosa pesadilla para la bailarina, *La bella durmiente* debe entregarse al público con la forma de un agradable sueño. Al preparar el solo de Aurora del tercer acto (el festejo de la boda) Kirkland afronta una larga diagonal de pasos repetidos, pero "La posible relación de estos pasos con Aurora se me escapaba". Finalmente, tras recurrir a la escritura, ensaya una respuesta: "Aurora podría estar recordándoles su cuento a todos y expresando su gratitud con esa imposible serie de pasos" (Cap. 5). Recorrerá la diagonal como narrando: "Cuando era una niña —entóné suavemente, doblándome como para tomar a un niño en brazos—, las hadas buenas me bendijeron... con la música... con la danza... con la belleza..." (Cap. 5).

En conclusión, Kirkland se mueve hacia la escritura como arma potente para asentar sus preguntas y las respuestas ensayadas, para desarrollar sus recursos metafóricos y su conversión personal en ficción, para definir (en este caso) la forma del amor y, finalmente, entregar una dramaturgia de la enseñanza. Luego se aleja de la escritura, y entra en escena.

Danza y literatura: cercanía

Este vínculo entre las dos artes es recíproco, de la literatura a la danza y viceversa. Lo he llamado de "cercanía" siguiendo lo dicho por Hutchinson: la proximidad con una persona o con un objeto puede surgir de una necesidad práctica, como estar cerca de un aparato que se va a utilizar pronto, o bien, puede tener una significación dramática (pone como ejemplo a Tosca con la mano cerca del cuchillo con el que va a apuñalar a Scarpia). Intentaré mostrar que danza y literatura recurren incesantemente una a la otra por motivos que van desde el más simple, la búsqueda de un tema o inspiración, hasta el más complejo, la idoneidad de una de las dos para personificar y hacer visibles determinados sentimientos, estados, conflictos, etc. La cercanía entre las dos no es casual ni ha respondido a caprichos; el tiempo y la diversidad de las obras en que han aparecido juntas así lo demuestran.

La acción de aproximarse puede desembocar en un abarcamiento sin llegar a tocar, que según Hutchinson, sugiere una relación especial con el objeto, de protección o ternura, por ejemplo, poner la mano sobre una mariposa que está quieta para atraparla sin tocarla; la mano se cierra hacia arriba ligeramente (se curva, la envuelve) suspendiéndose justo encima de ella.

En este caso de la relación entre danza y escritura ambas comparecen en su forma artística, de modo que la cercanía debe de responder a fines que trasciendan la sola comunicación. Exploro a continuación qué las conduce a aproximarse, partiendo de una exposición de lo que es manifiesto: ambas artes tienen su propio dominio, delimitado por sus materiales y por las técnicas respectivas.¹³

La materialidad de la danza es el cuerpo. Explica Eugenio Barba que las técnicas cotidianas del cuerpo (las habituales o "naturales", tendientes a la comunicación) responden al principio del menor esfuerzo, es decir, conseguir un rendimiento máximo con un gasto mínimo de energía. Al contrario, las técnicas extracotidianas se basan en el derroche de energía, hasta el punto de gastar el máximo para obtener un mínimo resultado (468). Estas técnicas extracotidianas tienden a la maravilla y a la transformación corporal, oponiéndose para ello a los condicionamientos culturales del uso del cuerpo; pertenecen al campo de la puesta en forma para "una situación de representación", en que se encontrarán el actor y el bailarín, indistintamente (469).

La literatura jamás podría transmitir la energía de los instantes en que el cuerpo cobra vida en el escenario; ése es privilegio del "cuerpo decidido" del actor y del bailarín. Pero sí se acerca a la danza (abarcándola como a una mariposa) cuando sabe que sólo aspirando (aunque nunca lo logre) a decir lo que ese cuerpo virtuoso es capaz de transmitir sensorialmente¹⁴ podrá expresar algo singular: las frases de la obra literaria quedan suspendidas justo por encima del cuerpo danzante, abarcándolo sin poseerlo o desentrañarlo, ni siquiera tocándolo.

¹³ Sobre los riesgos del acercamiento entre las artes, véase Gillo Dorfles, "Valor del medio expresivo", capítulo 5. El "principio de asimilación": el arte no debe traicionar su medio expresivo.

¹⁴ "Una sucesión de acontecimientos dinámicos—impulsos, ritmo, aceleración, inmovilidad activa, cualidades de tensiones— constituye el factor fundamental de la comunicación sensorial entre actores y espectadores. Esta capacidad del cuerpo en vida del actor para despertar el cuerpo en vida del espectador es la especificidad del oficio del teatro" (Eugenio Barba, "El protagonista ausente", en Carol Müller, coord., pp., 72-73).

La materialidad de la literatura son las letras. No la define (como tampoco a la danza) un cúmulo de obras, sino un orden de palabras.¹⁵ Pero éste es producido por un lenguaje autónomo y una voluntad de figuración:¹⁶ así como el cuerpo cotidiano no es el del bailarín, el orden que utilizamos para comunicarnos habitualmente no es el del discurso literario. Esta forma superior de escritura también tiende a la maravilla y a la transformación: “acto mágico de escribir, de transformar la imaginación en palabras... acto de transferencia de la imaginación de una mente a otra... una imagen verbal construida por una mente y que puede ser descifrada por otra” (Ramírez: 142).

La danza jamás podría transmitir las estructuras complejas de la literatura; ése es privilegio de las imágenes verbales, no del silencioso arte del cuerpo.¹⁷ Pero sí se acerca a la literatura (abarcándola como a una mariposa) cuando encuentra en ella temas e ideas, e incluso, argumentos completos, así como palabras que la acompañen –quizá un relato de la historia por un narrador que a la vez ofrece interpretaciones, la palabra cantada o recitada por los mismos bailarines u otros artistas, las palabras usadas como clímax de un pasaje o para reforzar la línea dramática, y demás– (Humphrey: 108).

En la historia de la danza encontramos un movimiento de vaivén entre aquella que “trata de representar hechos y sucesos externos, mitos y acontecimientos, sacrificios y guerras”, y aquellas que “se desarrollan y constituyen sin premisa alguna ilustrativa y sólo para dar vida al peculiar movimiento rítmico-armónico que constituye precisamente la verdadera materia formativa de este arte” (Dorfles “La danza”: 315).

En lo que llama “historia de contrarios”, Patricia Cardona (54-62) sintetiza este ir y venir de la danza con argumento, basada en un libreto, a la

¹⁵ Esta idea la desarrolla Northrop Frye en *Anatomía de la crítica* (Monte Ávila Editores, Caracas, 1991).

¹⁶ Lo expone Harold Bloom en *El canon occidental* (Anagrama, Barcelona, 1996).

¹⁷ Doris Humphrey aborda esto: “este lenguaje [el de la danza] tiene limitaciones definidas y no debe forzarse para comunicar más allá de su propio alcance, que consiste en esa parte de la experiencia susceptible de expresarse en la acción física” (31), y da ejemplos de ideas “estáticas” cuya expresión en movimiento sería casi imposible, justo porque carecen de acción (32-8). Afirma, entre otros, que en danza “no se puede filosofar”, “no se puede decir [directamente] ‘ésta es mi suegra’”, “la poesía moderna se encuentra llena de simbolismos e imágenes que la danza no puede utilizar”, “la diversión literaria no puede traducirse en movimiento”, y todo ello, apenas en lo que respecta a temas para danzar.

dramaturgia (“acción escénica”): del ballet como el género más apegado al concepto de dramaturgia narrativa que nace de un libreto, a la danza moderna, y luego, el regreso de la narrativa, hasta el grado en que se han replanteado y resemantizado obras de libreto clásicas. Desemboca su síntesis en el reto de la danza en nuestro tiempo: “abrirle espacio a la dramaturgia, hacerla visible y permitir que ésta florezca en los cuerpos donde la escritura del pensamiento impregna cada músculo” (62). Esto se liga con una afirmación más general: todo arte, cada comportamiento, es una narración (Lizarraga en Cardona: 42). De modo que, desterrado el tabú del libreto (siempre que se entienda que el arte de la danza muere allí donde el bailarín es pura técnica, es decir, se mecaniza, y que también muere cuando es pura ilustración), podemos concebir con toda convicción el acercamiento de la danza a la literatura en un sentido más amplio. Como escritura del cuerpo, como “peripiecia mental”, como construcción de sentido a partir de las acciones, la danza teje en el espacio y en el tiempo un texto (Barba en Cardona: 92).

Por su enorme cantidad y diversidad, no es éste el espacio para intentar abarcar el universo de las obras dancísticas con recurso a la literatura y viceversa; los casos aquí mencionados no pasarán de ser una ilustración que muy probablemente caiga en el lugar común. Para la danza, que *La bella durmiente*, *El cascanueces*, *La Péri*, *Giselle* y *Romeo y Julieta* son ballets basados en libretos,¹⁸ y también hay *Ana Karenina* (Maya Plisetskaya), *Macbeth* (Vladimir Vasiliev), *Otelo* (Lar Lubovitch); que la danza moderna llevó a escena grandes temas míticos, trágicos y novelescos (tan sólo tomando a Graham, *Herodiade*, *Cave of the Heart* [Medea], *Errand into the Maze* [Ariadne], *Night Journey* [Yocasta], *Judith*, *The Triumph of Saint Joan*, *Clytemnestra*, *Alcestis*, *Phaedra*, *Legend of Judith*, *The Scarlett Letter*, *Andromache's Lament*, *Phaedra's Dream*, *Persephone*); que también la danza moderna asimiló a la poesía en sus obras (por ejemplo, Pearl Primus con su *The Negro Speaks of Rivers* bailada con el poema de Langston Hughes y su *Strange Fruit*, con el poema del mismo autor “A Southern Lynching”, y Doris Humphrey con su *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, donde versos de García Lorca se recitaban en escena).

Y para la literatura, que en el Renacimiento, como sucedía desde la Edad Media, las imágenes de danza figuraron en la poesía en el papel de la armonía

¹⁸ Es claro que una obra de ballet con libreto es mucho más que la narración de la historia.

cósmica y los sistemas ordenados en un movimiento organizado y conciliatorio. (Destaca Shakespeare,¹⁹ en cuyas comedias reconcilió a sus personajes bailando; es el caso de *As You Like It* –*A vuestro gusto* o *Como gustéis*– y *Much Ado About Nothing* –*Mucho ruido y pocas nueces*–, que concluyen con una danza que anuncia las próximas nupcias. En *Much Ado* Beatriz habla del amor con símiles de danza: “el primer galanteo es ardiente y rápido, como la giga escocesa, y no menos fantástico; el casamiento es formal y grave, como el minué, lleno de dignidad y antigüedad; y luego viene el arrepentimiento y con sus piernas vacilantes toma parte de la zarabanda, cada vez más torpe y más pesado, hasta que se hunde en la tumba” (18). En las tragedias de Shakespeare igualmente aparece la danza; por ejemplo, en *La tempestad* Próspero interrumpe la “graciosa danza” de las Ninfas de la mascarada de espíritus fantásticos cuando recuerda que esa armonía actuada es prematura: hay una conspiración para asesinarlo.

Molière creó doce comedias-ballet, con danza, poesía y música (la primera, *Les fâcheux*, 1661; la más famosa, con su interludio y su final de danza, *El enfermo imaginario*, 1673) en las cuales, como también lo hicieron las obras inglesas de la época, reforzó la jerarquía y el orden social.

Los artistas románticos utilizaron poéticamente la danza, ya no para significar armonía y orden, sino en busca de intensidad, en muy diversos sentidos. En *The Waltz: An Apostrophic Hymn* (1821) Byron satiriza los placeres eróticos del vals; en *Harmonie du soir* (1857) Baudelaire ve un vals melancólico en la lánguida caída de la noche; en *Fantômes* (1828) Victor Hugo liga la muerte con la tristeza que queda después del baile. Otros poetas románticos echaron mano de la danza, especialmente la de círculo, para delimitar el dominio de lo fantástico (es el caso de Goethe, Poe, Novalis).²⁰

Aparte el Romanticismo, un periodo que se distingue por la estrecha cercanía y reciprocidad entre danza y literatura es el Modernismo (desde fines del siglo 19 hasta la década de 1940). Atraídos por los temas “primitivos” y arquetípicos de las danzas y por sus propiedades formales, como la capacidad para expresar la “impersonalidad” en el arte (el primero en

¹⁹ Citas de Shakespeare, de *Obras completas*, tomo II, Aguilar, Madrid, 1986.

²⁰ Dedicó el tercer ensayo de este volumen a la presencia de la danza en la narrativa, por lo que aquí preferí dar ejemplos del teatro y la poesía.

notarlo fue Mallarmé)²¹ y para hacer emerger al inconsciente, escritores de Europa y América acudieron a los salones de conciertos a ver a las solistas precursoras de la danza moderna (St. Denis, Fuller, Duncan) y a los Ballets Russes de Diaghilev. Los intelectuales del círculo de Bloomsbury quedaron impresionados con Nijinski y Karsavina; Yeats y Eliot quedaron más afectados aún por lo que veían y lo incorporaron en su idea de la poesía; John Dos Passos, William Carlos Williams, e Cummings y Hart Crane tuvieron en Isadora a una musa y se adhirieron a sus ideales; *Le Sacre du Printemps* de Nijinski se convirtió en casi sinónimo de la idea de modernidad y sentó precedente para Eliot, Thomas Mann y D. H. Lawrence. En el sentido opuesto, Graham acudió a Yeats, y la siguiente generación de coreógrafos, encabezada por Cunningham, convergió en sus obras con la poética objetiva, formal e indeterminada de William Carlos Williams.

En mi opinión, el caso más sobrecogedor de aproximación entre la danza y la literatura, y además, con la pintura y la música, el teatro y la ópera, proviene de una figura bíblica que, pudiendo haber permanecido en un brumoso segundo plano, entró en el ámbito artístico para quedarse: Salomé. La relación entre las artes por intermedio de la danza de Salomé ha rebasado la proximidad para alcanzar una auténtica unión, se ha prolongado por siglos y ha dado pie literal a una impresionante cantidad, diversidad y estatura de obras.

La enseñanza: danza y escritura se tocan

Dos maestras, una bailarina que enseñaba danza, una escritora que enseñaba redacción, se toparon con un estancamiento, cada una por su lado. Un día en clase, el cuerpo de la maestra de danza "tartamudeó"; su movimiento era poco fluido, su cuerpo se atoró. A la vez, la escritora pensó que podría aprender a pensar con el cuerpo, usar la inteligencia kinestésica. Donna Davenport y Cheryl Forbes ("Writing Movement/ Dancing Words: A Collaborative Pedagogy", 1997) compartieron la experiencia y escribieron sus

²¹ Valéry, discípulo de Mallarmé, escribió más tarde que el mundo del bailarín era "un estado casi inhumano", discontinuo, de la naturaleza (Terry Mester: 74, de cuyo trabajo tomé la información sobre el periodo).

descubrimientos, que propusieron como modelo para encontrar conexiones entre las artes y disciplinas, en la búsqueda de una educación coherente.

Denomino a la relación establecida no sólo entre las maestras, sino entre danza y escritura en el proceso de aprendizaje, de "tocamiento, contacto". De acuerdo con Hutchinson, en esta forma de relación no hay una simple sugestión sino una realidad: el contacto táctil tiene lugar. El motivo por el que se da un tocamiento puede ser práctico, funcional, decorativo o expresivo; cuando están involucrados dos ejecutantes, el tocamiento expresa un vínculo con el otro, positivo o negativo (desde la caricia hasta el puñetazo). Danza y escritura pueden tener un lazo de este tipo (práctico y funcional) en el salón de clases; me gustaría decir que se asemeja a la caricia, pero según he visto, se parece más a un puñetazo: quien está acostumbrado a trabajar sobre todo con su cuerpo suele enfrentar dificultades y sufrimiento para superar una escritura inconexa, cortada, mientras que quien está acostumbrado a trabajar sobre todo con libros y palabras requerirá una buena dosis de humildad si ha de utilizar el cuerpo como medio para aprender.

El artículo de Davenport y Forbes tiene tal claridad e interés, que lo glosó enseguida sin grandes miramientos por la extensión. Ellas parten de algunos conceptos que son esenciales para la danza y explican que en general los alumnos no saben que el idioma tiene un ritmo, un compás; no se dan cuenta de que, al redactar, producen un artefacto físico con dimensiones, cualidades y características materiales. Para ellas, al escribir y al bailar están en juego los mismos elementos:

(i) El espacio. Proponen que la experiencia física del bailarín es útil para comprender por qué dos frases o dos párrafos no funcionan bien juntos y cómo debieran seguirse uno de otro; cómo un párrafo debe contener un pensamiento completo ("los párrafos son como frases espaciales; comienzan en un lugar, exploran ese lugar y como consecuencia de esa exploración, se mueven hacia otro lugar. Marcamos el movimiento espacialmente al cortar cada nuevo párrafo"); la puntuación como movimiento en el espacio (por ejemplo, "un guión usa el espacio de un modo muy distinto que los dos puntos; el guión empuja al lector hacia delante, un punto y coma nos hace reducir la velocidad, una coma nos obliga a hacer una breve pausa, los dos puntos nos detienen por un momento"). La comprensión del espacio puede ayudar al escritor a usar marcadores espaciales (como primero, luego, entonces, sin embargo, por otro lado, pasemos a o ahora vayamos a), que nos hacen saber

de la dirección; lo mismo sucede con los subtítulos, incisos, etcétera, cuyo mal uso puede ocasionar que el espacio de un texto se vea desarticulado, desconectado o cortado.

(ii) El peso. Si no se entiende el peso, la escritura carece de equilibrio; “un bailarín sabe equilibrarse porque entiende el peso como algo que se carga, se lanza, se usa... los espectadores no sienten peligro físico ni intranquilidad, a menos que el bailarín quiera crear esa sensación, pero aun así, sabemos que tiene el control”. Una escritura con autoridad tiene peso, pero ¿cómo conseguirlo sin cometer excesos? Pesan demasiado el vocabulario ampuloso, los rodeos sintácticos, las analogías recargadas o gastadas. Se puede poner mucho peso en los sustantivos y poco en los verbos, “que nacieron para cargar más peso del que usualmente les damos”. También es cuestión de peso el énfasis en las ideas equivocadas o la desmedida liviandad en las centrales.

(iii) El tiempo. Se relaciona con el compás o ritmo del lenguaje, y con mucho más. Los buenos escritores juegan con el tiempo, aceleran, bajan la velocidad, crean suspensos, y así alteran la sensación del paso del tiempo en el lector. Si se entiende el tiempo, se harán las elecciones retóricas correctas para cada tema y propósito (por ejemplo, es un error escribir rápidamente sobre un tema complejo, y ridículo, escribir lentamente sobre uno simple); se sabrá que algunos temas requieren un orden cronológico y otros no, así como cuándo se puede violar la cronología, mezclar el antes y el después, la causa y el efecto.

Con estos tres elementos las maestras han destacado que la escritura es un acto “profunda e íntimamente físico”, quizá no tanto como la danza pero cercano a ella. Luego explican la *conexión pedagógica* que hay entre las palabras y el movimiento: “enseñar a distinguir conceptualmente entre el lenguaje del movimiento y el lenguaje verbal desarrolla la capacidad de ‘leer’ el arte y mejora la comprensión del proceso de la comunicación en general”. En la enseñanza de la técnica dancística son muy útiles las metáforas (por ejemplo, la búsqueda de un *punto final* para frases de movimiento ayuda a encontrar un verdadero final). Y al revés, en la enseñanza de la escritura son muy útiles las metáforas de movimiento (en especial, para describir problemas en las transiciones, ritmo y fraseo, o en la expresión de una idea temática).

Pero más radicalmente, es posible enseñar a escribir bailando (un gesto para representar signos de puntuación, por ejemplo). La lectura, afirman las

maestras, es una experiencia kinestésica; por tanto, la lectura en voz alta de lo que se ha escrito debe hacerse con el "oído" puesto en la sensación corporal: ¿nos ahoga el texto? ¿Nos hace perder la noción del paso del tiempo? ¿Nos causa repulsión?

Y viceversa, es posible enseñar a bailar escribiendo: para que no se disipe lo aprendido en cada clase, los alumnos deben ser capaces de definir "los dones intangibles de la danza —experiencia kinestésica, sensación somática y penetración emocional". También, la escritura puede desarrollar capacidades de composición coreográfica. Los conceptos de la escritura que apoyan el aprendizaje de la danza de modo acumulativo, de manera que una voz fuerte sea el propósito último del bailarín, son:

(i) Puntuación, sin la cual es casi imposible bailar. Un flujo interminable de movimientos confunde y embota al espectador (salvo que el coreógrafo, como el poeta, utilice esta monotonía con la intención de causar extrañeza). En la experiencia común del bailarín, la puntuación define cada frase de movimiento y cada transición (los signos de admiración como una emocionante conclusión declarativa; el punto y coma como la terminación de una idea que lleva a la siguiente afirmación; la coma como un respiro o pausa ligera, que da forma a la continuidad de una sección de pasos y la que sigue; los paréntesis para enmarcar un nuevo tema de movimiento que se desvía deliciosamente del texto principal; el punto como el final definitivo de la frase, el modo común de detenerse).

(ii) Vocabulario. Como el verbal, el del bailarín es en su mayoría aprendido e instintivo, y abarca pasos, estilos de géneros dancísticos y la mecánica corporal para el dominio de técnicas físicas y matices cualitativos. Este vocabulario "automático" es resultado de la diligente repetición y continuo reforzamiento durante años de entrenamiento, y los mejores bailarines son capaces de ir más allá de su imitación o reproducción; han encontrado sus propias palabras y saben comunicarlas al espectador.

(iii) Voz, definida como el fortalecimiento de la expresión corporal del bailarín, aquello que lo identifica en el espacio, el tiempo y la energía. "La voz identifica el carácter del alma, los modos en que la expresión emana naturalmente del cuerpo y el grado de liberación del sentido por el bailarín... El cuerpo en movimiento, una voz, no sabe mentir".

Hasta aquí, lo dicho por Davenport y Forbes, donde encuentro bases más que suficientes para sustentar la pertinencia de una relación pedagógica de

tocamiento entre danza y escritura. Aunque no sistematizados de este modo, están documentados distintos casos de enseñanza de la danza y la coreografía con cierto apoyo en la escritura,²² pero no al revés: es claro que nuestro sistema escolar sigue teniendo como centro a la palabra, y al cuerpo en un lugar mucho menos que secundario. Mientras que teóricamente la danza y la escritura tendrían que ubicarse lado a lado en un vínculo pedagógico, parece que en los hechos siguen sosteniendo una relación en que una está detrás de la otra, una haciendo caso omiso de la otra.

Crítica e investigación: llegada

Aunque en distintas épocas se había reflexionado esporádicamente sobre la danza, sobre su función social, sus bases anatómicas, su valor educativo y sus técnicas, por diferentes motivos sólo hasta el siglo 20 se demostró su estatuto como campo de estudio con importancia cultural y viabilidad intelectual.²³ La danza es objeto de estudio no solamente en el ámbito de la investigación, sino también en el de la crítica (con otras particularidades).

Como en partes anteriores de este ensayo, no desconozco las abundantes discusiones dedicadas tan solo a definir la crítica de arte, y luego a decidir cuál es (y debe ser) su relación con éste: se argumenta desde que es devorado-

²² En *El arte de hacer danzas* Doris Humphrey se refiere constantemente al lenguaje verbal y a la escritura como capacidades que debe dominar el coreógrafo ("La fluidez verbal es necesaria para las danzas con significado, porque para las que se basan únicamente en el movimiento físico, basta el vocabulario de un sargento": 22), y propone diversos ejercicios de composición donde la escritura es punto de partida. Por otro lado, en *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional* (CONACULTA/INBA/ CENART/ Colegio de Estudios de Posgrado de la Ciudad de México, 2005), Alejandra Ferreiro observó que maestros de escuelas profesionales de danza utilizan imágenes verbales para producir emociones que se traduzcan corporalmente y para estimular la imaginación (200-201, 264), algunas tomadas de la literatura (207), así como piden a los alumnos que compongan pequeñas historias o cuentos (221), etcétera.

²³ Los motivos del "retraso" en la construcción de la danza como objeto de estudio van desde la represión victoriana, el lugar secundario dado al cuerpo en la dualista cultura occidental, el predominio de mujeres en la profesión, el bajo *estatus* social atribuido a su práctica, y hasta la naturaleza efímera de la danza. Alexandra Carter (1998) explica esto, así como la historia de las instituciones fundadoras de la investigación seria en el campo.

ra, inútil y parásita, hasta que ella es parte integrante del arte. Evito aquí estas discusiones porque nada aportarían al camino que he venido siguiendo, pero pueden consultarse algunas posturas en Roger Copeland (1998), Northrop Frye (1991), Graham Mcfee (1992) y Octavio Paz (1975). De todas maneras, soy de la opinión de que ninguna crítica auténtica (racional) será tan corrosiva como el silencio, de que es (como el arte) uno de los pocos productos humanos sin efectos de destrucción masiva, y de que las lumbreras que la crítica abre, sólo ella las puede abrir.

La investigación hiere menos sensibilidades, porque por su naturaleza es menos pública, pero igualmente se discuten su utilidad, sus obligaciones, su enfoque idóneo, "teórico" o "práctico", hasta su elitismo. Tampoco abordo esto, por las mismas razones, pero unas de las muchas muestras de la variedad de enfoques están en Alexandra Carter (comp., 1998) y en Susan Leigh Foster (1996).

En el recorrido hasta este momento la balanza se ha inclinado hacia las cercanías de la colocación de la escritura en un sitio primordial, por evidentes razones: una crítica y una investigación son escritura; partiendo de la danza (ya reconstruida como objeto desde determinada perspectiva), arriban a un texto. Por este motivo, tomo de Hutchinson los conceptos de "llegada, destino del trayecto": "La etapa final del acercamiento a un punto de interés es la llegada a dicho punto... Los trayectos hacia un destino pueden variar desde un merodeo muy indirecto, como para esconder el propósito último, hasta una línea directa al punto seleccionado. Un trayecto directo con un destino puede recorrerse lentamente: la suerte nos llama, no hay punto de retorno. Un abordaje mediante el merodeo puede ser casual, inoportuno o amenazador... O el trayecto puede ser meramente decorativo, coreografiado, como en una graciosa escena de baile de salón en la cual los trayectos rectos podrían parecer poco elegantes, y por tanto, se usan trayectos curvos".

Es inevitable la tentación de leer en los renglones anteriores estilos de escritura: la directa, que va al grano; la que da rodeos porque va circunscribiendo su objeto poco a poco, o por prudente, o por temerosa; la que es puro circunloquio y no acaba de llegar a su destino. Estos modos de escribir son, justo, formas que pueden asumir, por estilo o por vicio, la crítica y la investigación. Afirmo A. Carter: "la tensión entre el modo tradicional de expresión en el estudio de cualquier actividad humana, la palabra escrita o hablada, y la naturaleza física y sensorial de la danza... tiene en parte la

responsabilidad por el tardío desarrollo del estudio de la danza" (12). Aun estando de acuerdo en que esa tirantez existe, creo que algunas de las dificultades de escribir sobre danza se deben más a defectos de escritura (es decir, el modo de aterrizar en el punto de llegada) que a dicha tensión.

Entre la infinidad de objetivos que puedan cumplir la investigación y la crítica de danza (de todas las artes), creo que elegiría los de despertar la pasión en otros (y esto no necesariamente incluye, tal vez excluye, a la escritura rebosante de adjetivos y alabanzas o, es lo mismo, de dardos venenosos), y promover la capacidad de darse cuenta de los procesos creativos y comprenderlos (porque aparte de recibir y gozar con los sentidos, nos conviene valorar y agradecer, con la reflexión, el espectáculo de la inteligencia).

Quizá les suceda menos a los críticos, porque su oficio es un género literario, pero tengo la impresión de que los investigadores de danza difícilmente se conciben como escritores. Y eso es lo que son. La danza es su objeto; su técnica, la escritura: su punto de llegada. Por ello, para esta relación dedico algunos renglones a esbozar algunas aspiraciones, y retomo así mi principal aliciente para escribir.

Si el crítico y el investigador de danza se pensarán como escritores, voltearían más al arte de la escritura, la única manera de concebir y transmitir cómo la danza, junto a las otras artes, ha inventado lo que hay de humano en la humanidad, y por qué esto importa sobre todas las cosas.

Por definición, la crítica y la investigación viven de un lenguaje conceptual, no de la palabra corriente. Los cuerpos de la danza tampoco son los corrientes, sino fruto de técnicas extracotidianas.²⁴ Ni el lenguaje conceptual ni el cuerpo puesto a punto constituyen aspiraciones en sí mismos, ni se llega a ellos para siempre. El cuerpo virtuoso, "decidido" o "disponible" (Mnouchkine)²⁵ es una condición que se alcanza cada vez, para cada situación de representación, con un aprendizaje continuo. Así la escritura, como oficio del investigador y del crítico, no es un punto de llegada concluyente, sino que es permanentemente no lograda. Hay dos obvios defectos polares (el sentimentalismo frívolo y la proliferación de calificativos, que desem-

²⁴ Mencioné esto en el apartado "Danza y literatura: cercanía", apoyada en Barba. Véase también Ugo Volli, "Técnicas del cuerpo", en Hilda Islas (comp.), pp., 76-102.

²⁵ Laurence Labrousse. "Ariane Mnouchkine: el cuerpo disponible", en Carol Müller (coord.), pp., 79-89.

bocan en el vacío; la importación de más conceptos de los estrictamente necesarios y la sobrecarga, que desembocan en el desierto). Ambos pecan de acumulación; ninguno de los dos despierta la pasión por el objeto sobre el cual se escribe; ninguno de los dos hará que nadie se mueva para ver una obra o para buscar más. Ninguno de los dos invita siquiera a terminarlo de leer; les falta la sensibilidad sobre el otro, su público o lector.

Lo dice Copeland, que seguramente ha leído más de danza que yo: "Hoy la escritura sobre danza es demasiado descriptiva o insuficientemente descriptiva. Y en la academia ha saltado de la descripción al reino enrarecido de la teoría sin haber pasado por el estadio intermedio... de las ideas. Las ideas requieren pensamiento. La actual artillería pesada suele funcionar como sustituto prefabricado del pensamiento... faltan críticos cuyas ideas sean tan palpables como las *pirouettes*" (107).

Me imagino una escritura digna de la danza que comparta cualidades con ella (justo los valores que sólo las artes ponen en el mundo) y así pueda aspirar a formar parte de una educación sentimental: vitalidad (aun en la obra más sombría o escéptica), foco, claridad (aun en la obra más compleja), imaginación o inteligencia, y valentía para la brevedad (la capacidad de desnudar las ideas).²⁶

La notación: sujetar

Con la pregunta del título, era imposible dejar fuera de este trabajo a la notación dancística, una escritura específica de la danza. Entre dos soluciones (una breve nota al pie aclarando que sólo tocaría la escritura verbal, o bien, un abordaje formal de la notación), descarté la primera por majadera, pero también descarté la segunda, porque es tema para especialistas. Así que exclusivamente me refiero a los límites de esta forma de escritura nacida del

²⁶ Es seductora esta afirmación: "los académicos saben que son vulnerables al ataque y, así, cuando escriben construyen bastiones y bunkers de palabras, fortifican sus argumentos con interminables ejemplos, aclaraciones, detalles y notas, en un esfuerzo por anticiparse al ataque. Esta postura defensiva alimenta una prosa seca, rebuscada, nerviosa, sobrecargada... Enterramos al lector en detalles... o lo asustamos con nuestra cursilería superficial" (Paul Barolsky et al., "Writing (and) the history of art", *The Art Bulletin*, College Art Association, vol. 78, núm. 3, 1996).

estudio del movimiento corporal, y que atañe sólo a él, viéndola como una acción de sujetar.

De acuerdo con Hutchinson, cuando al contacto (concepto con el que abordé la relación pedagógica entre danza y escritura) lo acompaña un abarcamiento, se produce una acción de sujetar. Mientras que el contacto puede ser momentáneo, una ocurrencia pasajera, la sujeción de un objeto, de una parte de uno mismo o de otra persona (en un abrazo, estrechando, rodeando, ciñendo) denota un vínculo de mayor grado, pues suele tener cierta duración.

La expresión de la forma en que se da una sujeción puede variar mucho, dependiendo del propósito o razón: coger un objeto, asir del brazo a alguien para auxiliarlo, un cálido apretón tranquilizador o uno más firme para detener, etc.

Afirma Dorfles que “música, arquitectura y danza son las tres artes que se diferencian de las otras por su posibilidad de ‘visión indirecta’, evocada sólo por medios mecánicos y convencionales de notación” (311). Esto que él llama ‘visión indirecta’ es posible porque los signos de la notación buscan abarcar-sujetar los movimientos. Y en la sujeción se juega la identidad (y por lo tanto, la preservación: detener) de la danza, aunque es claro que la notación no es la danza.

Sirve aquí el postulado de Mcfee sobre la identidad: “la ejecución [*performance*] A y la ejecución B habrán sido ejecuciones de la misma obra dancística siempre que ambas hayan satisfecho o presentado algún ‘texto’ particular en una notación acordada por los expertos en esa forma artística como notación adecuada para dicha forma” (97). Llama a la notación una condición necesaria de la identidad, aunque por sí misma no garantiza que la obra sea realmente esa danza, pues importan también los demás elementos: además de la secuencia de movimientos, música, vestuario, escenografía, etcétera.

Ésta es la llegada absoluta de la danza al signo, aunque al parecer, ni así puede desligarse de la escritura verbal: los sistemas de notación no son sensibles al contexto, “de hecho, si la descripción de una notación sólo se pudiera usar para la danza... por esa misma razón no serviría para describir otras actividades” (Mcfee: 61). Lo anterior no es una crítica a la notación, sólo aclara que ésta no sujeta toda la danza, que son necesarias las descripciones causales y de razones: el contexto de la ejecución.

Hutchinson (1984) cita varios casos en que la notación necesita acompañarse de un texto, cuando el tipo de información no puede transmitirse por el movimiento, por ejemplo, "relaciones involucradas –en cierta situación– (una suegra poco simpática, un primo celoso), los hechos del pasado, los pensamientos sobre planes futuros, todo afecta la actitud y comportamiento presente y, por tanto, los patrones del movimiento... no pueden anotarse causas como las mencionadas arriba. Si es necesario, éstas deben explicarse en un texto adjunto" (357-8). Quedan así precisados los límites de esa sujeción.

Al completar el recorrido que planteé al principio, organizado con la pregunta ¿Podríamos pensar, hacernos una idea, especular, reflexionar, transmitir, y aun, planear o crear una danza sin la escritura?, la respuesta se inclina hacia el no. Apasionadamente hay que resguardarlas a ambas; en las siguientes páginas analizaré aspectos muy concretos de su vinculación.

Bibliografía

-Barba, Eugenio. "Antropología teatral", en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA-CONACULTA (Conjunciones), México, 2001, pp., 464-491.

-Barnes, Clive. "A matter of tradition", *Dance Magazine*, vol. 69, núm. 2, febrero 1995, pp., 130+.

---. "Dance in 2-D", *Dance Magazine*, vol. 71, núm. 5, mayo 1997, pp., 122+.

-Calvino, Italo. *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Verona, 1993.

-Cardona, Patricia. *Cazador de mariposas, dramaturgia del bailarín*, Cenidi Danza INBA/ Escenología, México, 2000.

-Carter, Alexandra. "Introduction", en Alexandra Carter (comp.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, Nueva York, 1998, pp., 1-16.

-Copeland, Roger. "Between description and deconstruction", en Alexandra Carter (comp.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, Nueva York, 1998, pp., 98-107.

-Davenport, Donna R. y Cheryl A. Forbes. "Writing movement/ dancing words: A collaborative pedagogy", *Education*, vol. 118, núm. 2, 1997, pp., 293+.

-Dorfles, Gillo. "Valor del medio expresivo", en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA-CONACULTA (Conjunciones), México, 2001, pp., 292-306.

---. "La danza", en *ibid.*, pp., 307-320.

-Ducrot, Oswald y Tzvetan Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Siglo XXI, México, 1987.

-Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.

-Hanna, Judith Lynne. "The language of dance", *JOPERD-The Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, vol. 72, núm. 4, 2001, pp., 40+.

-Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas* [1958], INBA/ CONACULTA, México, 2001 (trad. Ana Margarita Mendizábal Lara).

-Hutchinson Guest, Ann. "¿Cómo se describe el movimiento?" (1984), en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA-CONACULTA (Conjunciones), México, 2001, pp., 354-361.

---. *Tu movimiento. Un nuevo abordaje al estudio del movimiento y la danza*, Londres, Gordon and Breach Publishers (trad. inédita de Ma. Dolores Ponce, en Cenidi-Danza).

-Islas, Hilda. "De la integración de los aspectos sociales y subjetivos de las técnicas dancísticas mediante el concepto de tecnologías corporales", en H. Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA-CONACULTA (Conjunciones), México, 2001, pp., 532-572.

-Kirkland, Gelsey. *La forma del amor* (trad. Ma. Dolores Ponce), Tecnológico de Monterrey/ CONACULTA/ INBA, México, 2006.

-Laban, Rudolf von. *Una vida para la danza*, Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001, (trad. Ana Margarita Mendizábal Lara)

-Langer, Susan. "La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre la danza", en Hilda Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA-CONACULTA (Conjunciones), México, 2001, pp., 283-291.

-Leigh Foster, Susan. *Corporealities. Dancing, Knowledge, Culture, and Power*, Routledge, Nueva York, 1996.

-Lloyd-Jones, Kally. "How to rehearse on the bus", *Dance Magazine*, vol. 71, núm. 1, enero 1997, pp., 78+.

-Martin, Randy. *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics*, Durham y Londres, Duke University Press, 1998.

-Mcfee, Graham. *Understanding Dance*, Routledge, Nueva York, 1992.

-Mester, Terry. "Dance and literary modernism", en Paul Poplawski, *Encyclopedia of Literary Modernism*, Greenwood Press, Westport, CT, 2003, pp., 71-76.

-Müller, Carol (coord.). *El training del actor* (trad. Ma. Dolores Ponce), UNAM/CONACULTA/INBA (Teatro), México, 2007.

-Obregón, Rodolfo. "El teatro-danza y la emperatriz de Wuppertal: Pina Bausch", en *Utopías aplazadas*, CONACULTA-CENART (Conjunciones), México, 2003, pp., 95-108.

-Paz, Octavio. "¿Es moderna nuestra literatura?" (1975), en *In/mediaciones*, Seix Barral, México, 1979.

-Ramírez, Sergio. *Mentiras verdaderas*, Alfaguara, México, 2001.

-Seitz, Jay A. "I move... therefore, I am", *Psychology Today*, vol. 26, marzo-abril 1993, pp., 50+.

-Servos, Norbert. "Pina Bausch: Dance and emancipation", en Alexandra Carter (comp.), *The Routledge Dance Studies Reader*, Routledge, Nueva York, 1998, pp., 36-45.

-Webster Goodwin, Sarah y R. E. Goodwin. "Dance", en Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, vol. 1, Greenwood Press, Westport, CT, 1988, pp., 307-321.

Capítulo II

¿Es pensable la literatura sin el movimiento?

Más de tres mil años después de la caída de Troya, y viendo muy claramente lo que se les venía encima, en *La guerre de Troi n'aura pas lieu* (*La guerra de Troya no tendrá lugar*, 1935), Jean Giraudoux expresó los sentimientos de la Europa de su época, que estallaría en poco tiempo. En la obra, Giraudoux opera una sustitución: la guerra cumple las funciones del destino, es decir, lo inevitable que posee una vida propia sumado a una responsabilidad, aun si no asumida, del hombre.¹

En palabras que su Ulises y Héctor intercambian en la visita de la embajada de los griegos recién desembarcados en Troya:

Héctor: ¿Y quieres la guerra? Ulises: No la quiero, pero estoy menos seguro de las intenciones de ella [...] Eres joven, Héctor. Es común que, en los albores de toda guerra, los dos jefes de los pueblos implicados se reúnan en privado [...] juntos convienen en que la guerra es el peor flagelo del mundo [...] Se estudian. Se miran a los ojos. Y entibiados por el sol [...] no encuentran nada en el rostro del otro que justifique el odio [...] Y al finalizar su reunión, se dan la mano con la fraternidad más sincera [...] Y al día siguiente, estalla la guerra [...] Y así es con nosotros en este momento [...] saboreemos la esencial hermandad de los enemigos. Pruébala. Es un plato raro. Saboréala. Pero eso es todo. Uno de los privilegios de los grandes es presenciar las catástrofes desde una terraza [...] (131-132).²

¹ Entre los griegos, desde la concepción más antigua del destino, por un lado estaba la idea de una poderosa fuerza irracional del hado ciego, de la diosa Até, que precipita al hombre a la ruina, de la que se fue distinguiendo crecientemente una segunda até, ocasionada por la culpa del mismo hombre y a sabiendas: el autoengaño, el capricho, la locura ciega, la acción precipitada, irreflexiva, el impulso imprudente (W. Jaeger 1957: 42, 775 y sigs.)

² Citas de Giraudoux, *Plays, volume 1*, 1963 (traducción mía). Hay versiones en español: Francisco Torres Monreal y Guy Teissier (traductores y editores), "La guerra de Troya no

Independientemente de su calidad admonitoria, en éste, uno de los ejemplos más impresionantes del "teatro del lenguaje" de Giraudoux, los personajes se expresan en una prosa deliberadamente artificial (acusada de preciosista), abundante en grandes discursos o declamaciones como arias que, lejos de ser inadecuados para la escena, según Clurman, exigen un ritmo casi dancístico del movimiento suntuoso que se aparece con el flujo de los diálogos.³

El coloquio donde Ulises y Héctor hacen como si pudieran decidir que haya guerra o no (una escenificación, porque la guerra ya se ha decidido a sí misma),⁴ será "como si estuviéramos –propone Ulises– cada uno sobre el platillo de una balanza. Lo que pesemos será lo que cuente al final" (131).

Héctor sabe que si la batalla fuera de palabras, sus oportunidades serían pocas, pero está por verse quién de los dos pesa más: "Mi peso es un hombre joven, una joven mujer, un hijo que no ha nacido. Peso la alegría de vivir, fe en la vida, un respeto a todo lo que sea natural y bueno [...] Caza, valentía, lealtad, amor [...] La encina frigia y todas las encinas frondosas esparcidas en nuestras colinas con nuestros bueyes de pelo rizado [...] Yo peso el halcón, yo miro el sol de frente [...] peso toda una raza de campesinos humildes, artesanos laboriosos, miles de arados y telares, fraguas y yunques". Ulises contrapone "el hombre maduro, la esposa de 35 años, el hijo cuya estatura marco cada mes con muescas en el marco de la puerta de mi palacio. Mi peso es el placer de vivir y una desconfianza en la vida [...] Circunspección en presencia de los dioses, de los hombres y de todo lo demás [...] La fuerza y la sabiduría del olivo [...] Yo peso la lechuza [...] Yo soy el peso de este aire incorruptible, despiadado, de estas costas e islas" (131).

La "batalla" se interrumpe aquí: la balanza se ha inclinado hacia el lado de Ulises. Tampoco quiere la guerra, pero sabe que al haber creado reinos arquitectónicos, poéticos y pictóricos opuestos (griegos y troyanos), al tener "un tejado de mosaicos troyanos, un arco tebano, el rojo frigio, el índigo

tendrá lugar", Madrid, Cátedra, 1996, y Roberto Ledesma (traductor), "La guerra de Troya no ocurrirá" en *Antología del teatro francés contemporáneo*, Argonauta, Buenos Aires, 1945, pp., 177-244.

³ Harold Clurman, "Introduction" (1963: xiii).

⁴ Una idea similar expone Kundera (1986: 17): después de Homero y Tolstói, en cuyas obras la guerra tuvo un sentido inteligible (Helena, Rusia), la agresividad de la guerra "es perfectamente desinteresada, inmotivada; sólo quiere su querer, es absolutamente irracional".

griego [...] el destino no estaba preparando modos distintos en que la civilización floreciera. Estaba ideando la danza de la muerte" (133).

Esta imagen de los dos héroes en la balanza, donde lo central es un cierto concepto del peso, podría ser fecunda para este ensayo. Más aún, porque Héctor y Ulises están allí, pesando escalas de valores, cuando el destino ya tiene ideada "la danza de la muerte" que sobrevendrá, donde se impondrán los dotes que cada bando tenga para la brutalidad y la locura.

Se trata de un concepto de lo que pesa en tanto es valorado: qué forma de vida se ha dado cada uno de los bandos representados por Ulises y Héctor como para desear que nada la perturbe. La paradoja (trágica) planteada por Giraudoux es que es indistinto que la balanza se incline hacia un lado u otro. No es que si Héctor pesara más la guerra se evitaría, así su obsesión por impedirle incluso dé nombre, irónico, a la obra. Tampoco es el mayor peso de Ulises el que define que la guerra ocurrirá. La única diferencia entre ambos es que este Ulises, a la vez homérico y contemporáneo, sabe, porque ha ido al futuro y regresado, que las profecías de Casandra se han cumplido y que el "poeta griego" tiene la palabra (cantará, hace siglos que cantó, el sitio de Troya): "El universo lo sabe, vamos a batirnos".

Del peso al movimiento

En una lectura⁵ de la imagen que he venido comentando, puede verse a Ulises y Héctor en una sesión de improvisación de contacto. Al filo del inicio de su "batalla", Iris ha traído el mensaje de que los dioses y el resto de los personajes se han retirado para que ellos tomen su decisión. Aunque están cerradas las puertas a ese posible público, nosotros hemos quedado dentro del salón. Vemos que en realidad no están compitiendo, sino intercambiando el peso;

⁵ Posible, aunque no necesariamente, rizomática: no preguntarse qué quiere decir un texto, no buscar comprenderlo, sino preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace o no que pasen las intensidades, en cuáles multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con cuál *cuerpo sin órganos* hace que converja el suyo. Más allá de las dimensiones semántica, estética, poética e ideológica, tomarlo como una materialidad *dinámica* de elementos no específicamente lingüísticos, sino asimilables, de acuerdo con Deleuze y Guattari (*Mille plateaux*), a *gestos*, como si la corporalidad y el lenguaje formaran "una misma línea de variación en el mismo continuum" (Michel Bernard 1995: 32-26; énfasis míos).

tampoco se están exhibiendo, ni siquiera entre sí. No son enemigos, "Todas nuestras armas y hábitos se corresponden entre sí y se equilibran unos a otros como las vigas de un techo" (134). Conforme van entregando lo que pesa en cada uno de ellos (y es una entrega de peso al otro, no sólo una puesta sobre los platillos de la balanza), ellos y nosotros, los espectadores, presenciamos el equilibrio; incluso, vemos que la balanza se inclina del lado de Ulises tan levemente (pues es sólo un matiz lo que los distingue), que nunca dejamos de percibir el equilibrio: ¿pesan más la juventud o la madurez?, ¿el halcón o la lechuza?, ¿la encina o el olivo?, ¿la alegría o la sabiduría? No hay respuesta para esto: es un intercambio de energías entre dos compañeros conectados, pesados y ligeros por igual.⁶

Siguiendo otro de los "valores nucleares" que aísla Novack sobre la improvisación de contacto (no hay jerarquía entre los bailarines), el equilibrio de la escena está logrado por la sustitución que hace Giraudoux del héroe que enfrentará a Héctor: Odiseo en lugar de Aquiles (el rival del troyano en la *Iliada*). Como Héctor, Odiseo es un hombre de familia (no así Aquiles); como Héctor, Odiseo tiene una esposa fiel (no así Menelao, el marido birlado). Ese equilibrio está indicado por Giraudoux precisamente con el dispositivo de la balanza, subrogada de la de oro que, nos dice la *Iliada*, Zeus usa sólo cuando dos fuerzas en conflicto están muy parejas. De acuerdo con Pocknell (1981: 59), lo que ponen en la balanza son signos: frente a las virtudes e imágenes más sencillas que da Héctor, Ulises da signos metafóricos más sutiles, más que humanos (el olivo y la lechuza, los signos de Atenea). Sí, son los signos de la diosa que lo favorece, pero insisto en que es imposible responder, de una manera universal, si de verdad pesan más las imágenes

⁶ Cynthia Novack (1990: 114-149) articula la imagen dinámica de la improvisación de contacto basada en el conjunto de cualidades que la caracterizan: sus "valores nucleares" (idea que toma de Billie Frances Lepczyk). Entre esos valores: (a) el movimiento se genera a través de puntos cambiantes de contacto entre cuerpos (interacción del peso, intercambio de apoyos, que conducen al movimiento); (b) se mantiene el contacto constante entre compañeros, usando todas las superficies del cuerpo para apoyar el peso propio y el del otro; (c) se usan secuencialmente las partes del cuerpo [segmentado], con lanzamientos en diversas direcciones, manteniendo un flujo de continuas transiciones; (d) la orientación del movimiento es hacia el espacio interior, la forma del cuerpo en el espacio es secundaria, lo que permite al bailarín percibir los sutiles cambios de peso y, así, no ponerse en peligro a sí mismo ni al otro; (e) hincapié en la continuidad del movimiento, independientemente de a dónde conduzca ("dejar que la danza suceda").

que pone Héctor, o las de Ulises. Aun, si la balanza hubiera favorecido a Héctor, su deseo de paz (que Ulises comparte) no habría evitado la guerra, pues de eso se trata: la guerra como fuerza autónoma (representación de lo irracional, tan pesado).

Después de esta improvisación exquisita, Ulises y Héctor serán arrastrados a la "danza de la muerte", con sus jerarquías arrolladoras, su escándalo de metales, su exhibición de fuerza bruta, su objetivo único de aplastar, sus formaciones militares. En suma, movimiento estrictamente codificado. Allí no se tratará de leves inclinaciones, sino de que el otro, ahora enemigo y no par, caiga. Cuanto más estrepitosamente, mejor, y si puede arrastrarse ese peso muerto hasta degradar al máximo el cadáver, mejor aún.

El peso puede ser, en fin, o bien metafórico (relacionado con aquello que valoramos) o bien, efecto de la fuerza de gravedad sobre los cuerpos. Y el movimiento puede relacionarse con uno u otro tipo de peso (movimiento metafórico, movimiento de cuerpos de carne y hueso), o con ambos, si se trata de danza, por ejemplo.

La balanza, de entrada, inclinada

Originalmente, tenía previsto iniciar la exploración de respuestas a ¿es pensable la literatura sin el movimiento? planteando una discusión "en espejo" de la que abre el ensayo anterior (¿es pensable la danza sin la escritura?). Detectaría dos respuestas extremas (la literatura sí/no es pensable sin el movimiento) entre las cuales buscaría trazar un trayecto. Sin embargo, ahora salta a la vista la dificultad (imposibilidad, hasta donde puedo ver) de sostener con algún argumento, así sea intransigente, que la literatura puede pensarse sin el movimiento: aun si restringiera el concepto de movimiento a aquel que despliega un cuerpo en el espacio, la mano para escribir y la boca para recitar se mueven. Físicamente se mueven esos segmentos del cuerpo, si bien no fijados en la ejecución del movimiento en sí, sino en una meta expresiva que se cumple en un ámbito artístico cuyo medio son las letras y no el movimiento (un "yo" escribe o recita, no la mano ni la boca).⁷

⁷ Véase, para la distinción entre movimiento analítico -cuyo centro de atención es la manera de ejecutarlo- y movimiento sintético -cuyo centro de atención es la meta o propósito del

No queda más que afirmar que no es pensable la literatura sin el movimiento. Pero esta postura puede construirse desde distintos puntos de vista, y cada uno llevaría hacia caminos de análisis específicos. Presento enseguida algunos de esos puntos de vista en busca de alguno que quizá se abra más al territorio de la danza.

Primero, la *différance*, término acuñado por Derrida⁸ para contener al mismo tiempo la idea de la diferencia y el proceso de diferimiento del significado, *différance* que es movimiento con todas las de la ley: las palabras (que decimos o que escribimos con cualquier propósito, hasta llegar al literario) no significan porque tengan un vínculo con el referente; el proceso que les da significado es inestable, y consiste en la relación de unas palabras con las que les preceden (que van tomando una parte de su significado de ellas) y con las que les siguen (que van modificando su significado). Dicho de otro modo, el significado va surgiendo en un itinerario, se va produciendo en la diferencia (de letras y palabras entre sí) y siempre sujetándose a un “más tarde” (según las palabras que se pongan junto a otra, o la que venga más adelante en la oración, en el párrafo, o aun, más allá del texto, y así sucesivamente). [Los gerundios utilizados en estas últimas frases ya ponen de manifiesto la fuerza motriz en que va creándose la significación.]

Afirma Derrida: “el movimiento de la significación sólo es posible si cada elemento llamado ‘presente’, cada elemento que aparece en la escena de la presencia, está relacionado con algo más que sí mismo, manteniendo de esta manera dentro de sí la marca del elemento pasado y dejándose desde ya viciarse por la marca de su relación con el elemento futuro, trazo que está no menos relacionado con lo que se llama el futuro que con lo que se llama el pasado, y constituyendo lo que se llama el presente justamente por medio de su relación con lo que no es” (32). En síntesis, en el “presente” de una palabra intervienen el espacio y el tiempo, mejor, el espaciamiento y la temporalización (procesos motores, no sólo conceptos).

Queda establecida así la primera manera de responder negativamente a mi pregunta; sin embargo, como también quedó explícito, este movimiento de la *différance*, sin el cual es impensable la literatura, no es privativo de

movimiento-, Jaques Dropsy, “El organismo en movimiento: expresiones y relaciones”, en Hilda Islas (2001: 371-385).

⁸ Concepto desarrollado en Jacques Derrida (1982).

ella: aparece en toda escritura. Las preguntas con que he titulado el ensayo precedente y este mismo están formadas cada una por la confrontación de dos términos, de los cuales sólo uno es un arte: allá, la danza —de frente a la escritura—, aquí, la literatura —de frente al movimiento. No es posible, por lo tanto, tomar —exclusivamente— la respuesta facilitada por Derrida como solución, puesto que el proceso de significación abarca mucho más que sólo la literatura y, además, no es lo único que la define. Sin desecharla, la dejo en suspenso, enunciada: la significación se va produciendo en el movimiento.

Hay una segunda opción de respuesta negativa en la *Geografía de la novela* de Carlos Fuentes, donde desarrolla la afirmación de Lukács de que no hay novela sin desplazamiento: "De Troya a Lolita, la novela es el espacio privilegiado [...] del desplazamiento físico: la Celestina se mueve dentro de una nueva ciudad dinámica [...] Robinson se desplaza hasta la isla desierta del Pacífico, Don Quijote de su aldea a los anchos campos de Montiel. Jacques sigue a su amo por los caminos de Francia, David Copperfield emigra de la tranquilidad bucólica a la asfixiante nube de ladrillo y carbón de Londres, Rastignac a París, Julio Verne al centro de la Tierra. Lermontov busca la muerte en el Cáucaso y Dostoievski en un barrio amarillo de Petersburgo. Grandes espacios de Melville y Turgueniev. Viaje alrededor de la recámara de Joseph de Maistre. Praderas de Fenimore Cooper que desembocan en la California de Raymond Chandler y Nathaniel West. Poe viaja al corazón del hielo pero también al corazón delator de la muerte amurallada, y Conrad [...] al corazón de las tinieblas" (1993: 65-66).

Pero el desplazamiento novelesco no es sólo físico, sino interno, freudiano, dice Fuentes, movimientos ambos que aparecerán reunidos. No son ejemplos cualesquiera los que nos da: al tiempo que leemos los desplazamientos (físicos) de Robinson, Don Quijote, Jacques..., leemos el movimiento de sus pensamientos y deseos y, entre líneas a veces, sus sueños, olvidos, actos fallidos, tropezones y trastabilleos. Sí, todo freudiano.

Con Kundera es posible decir más sobre esta visión: "Uno tras otro, la novela ha descubierto por sus propios medios, por su propia lógica, los diferentes aspectos de la existencia: con los contemporáneos de Cervantes se pregunta qué es la aventura; con Samuel Richardson comienza a examinar 'lo que sucede en el interior'; con Balzac descubre el arraigo del hombre en la Historia; con Flaubert explora la *terra* hasta entonces *incognita* de lo cotidiano; con Tolstoi se acerca a la intervención de lo irracional en las

decisiones y el comportamiento humanos. La novela sondea el tiempo: el inalcanzable momento pasado con Marcel Proust, el inalcanzable momento presente con James Joyce. Se interroga con Thomas Mann sobre el papel de los mitos que, llegados del fondo de los tiempos, teledirigen nuestros pasos" (1986: 12-13).

Me gustan los dardos con los que Kundera pormenoriza formas de desplazamiento, exterior y arriesgado, interior y quizá más arriesgado aún; en el tiempo largo (nos recuerda Henri Bergson que el pasado "crece sin cesar, nos sigue a cada instante"⁹), en el prosaico tiempo de las horas rutinarias, en el día excepcional.

La constatación de Fuentes y Kundera, una segunda manera de responder que no es pensable la literatura sin el movimiento, tampoco es solución completa a mi interrogante, ya que ambos escritores (y antes Lukács) hablan exclusivamente de la novela, género que no cubre toda la literatura. Dejo enunciada esta solución, parcial: la novela es impensable sin el desplazamiento.

Una aclaración: este tipo de movimiento que Fuentes considera inherente a la novela, en lo cual Kundera parece coincidir, difiere de la "acción" a la que Vargas Llosa se refirió en su conferencia "Literatura y política: dos visiones del mundo" (2000). Afirma que la literatura se convierte en una forma de acción si la experiencia de leer "ha enriquecido nuestra sensibilidad, nuestra conciencia; nos ha hecho más capaces, por lo menos, de comprender aquello que ocurre en torno". A este posible efecto de acción lo llama "efecto político", que considera indiscutible aunque también inverificable: "no existe una sola prueba concreta de que una gran obra haya provocado una secuencia de acciones". Concluye: "un ciudadano soliviantado por el contacto de la ficción [...] es inevitablemente un ciudadano crítico [...] y, por lo tanto, [...] políticamente incorrecto [...] es mucho más difícil hacerle pasar gato por liebre [...] Estará en perpetua exigencia de algo distinto, de algo mejor". En suma, la acción de la literatura está transferida al lado del lector.

Para mi propósito, no es desechable esta idea si se conviene en que el lector forma parte de la obra y, en realidad, es quien la pone en movimiento (si se acepta con los teóricos de la recepción: Jauss, para quien la obra de arte no existe sin su efecto, y su efecto presupone una recepción; e Iser, quien

⁹ *L'Evolution Créatrice* [1907] cit. en Boorstin (1999: 287).

postula que el lector está implícito en el texto y sostiene: "la lectura ocasiona que la obra literaria despliegue sus caracteres inherentemente dinámicos" (1980: 275).¹⁰ Sólo que tomar la concepción de Vargas Llosa me obligaría a adoptar esa perspectiva restringida (la teoría de la recepción), además de que el término "acción" parece también más restringido que el de "movimiento", aunque quizá más adelante vuelva a esto.

Una tercera posibilidad de respuesta negativa tiene que ver con la idea de la dinámica narrativa: el texto es cuestión de energías que fluyen, se detienen a veces hasta atascarse, se suspenden, bullen.

En dos polos, entre los cuales hay una gama de posibilidades, una obra literaria puede, uno, avanzar (en camino recto o no) hacia un momento climático, quizá hacia una revelación (la epifanía de Joyce); en este caso se da una acumulación de energía y, al final, sobrevienen la descarga y homeostasis. O dos, las energías textuales salen disparadas hacia todos lados, van cambiando de dirección y sus intensidades se transforman constantemente. En este otro caso, afirma Goellner refiriéndose a Faulkner (aunque es claro que la presencia de una energía textual desmesurada no es privativa de Faulkner), la obra "es un sistema que requiere el movimiento casi por el movimiento mismo, en mucho, a la manera de la danza [...] es una energía excesiva" (1995: 183).

Para crear la dinámica de una obra, prosigue la autora, así como para describirla, el escritor y el crítico se enfrentan a un problema conocido para los críticos de danza: es necesario congelar el movimiento con el fin de estudiarla. "Parecería una ironía que sólo ralentando (*slowing down*) y separando un texto literario o dancístico en partes estáticas y discretas podamos hablar de la dinámica de ese texto" (184).

¹⁰ Hans Robert Jauss llama a elaborar una nueva historia, basada en la estética de la recepción (*Toward an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982). Wolfgang Iser, quien prefiere el término "respuesta" sobre el de "recepción", plantea el lector implícito (el papel que el lector adopta, persuadido por el texto, al margen de la conciencia que de ello haya tenido el escritor) como parte integral del texto (*The Implied Reader*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1980). Examina el proceso de respuesta basado en la expectativa y satisfacción; para él, el texto consiste en un conjunto de instrucciones que el lector "actualiza" de acuerdo con sus conocimientos previos y sus expectativas (*The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1978).

Este punto de vista sobre la dinámica textual me acerca mucho más a la posibilidad de argumentar por qué la literatura es impensable sin determinado movimiento. El problema detectado por Goellner es que el discurso analítico no está muy bien equipado para estudiar “cosas que fluyen” ni “los movimientos de los cuerpos y de los sistemas nerviosos” (184). Los términos deben provenir, entonces, del lenguaje de la danza (y de la física): *moción*,¹¹ *inercia*, *dinámica*, *gravedad*.

Si bien creo que por aquí está la vía para este ensayo, una afirmación de la misma autora me lleva a una precisión: “En un texto literario, como en una secuencia de movimiento, una vez que su lógica kinética ha sido intuita, es posible identificar y describir elementos formales específicos que rigen esa lógica” (185). Es decir, el caso es, para ella, estudiar una obra específica; en cambio, mi propósito es mucho más general (y menos fructífero) que encontrar la lógica kinética de una obra: ¿cuál es el movimiento característico de la literatura, más allá —o más acá— de los movimientos particulares que aparecen en cada texto singular?

Como el mar

El movimiento de la literatura es un constante retorno, que abraza a la *différance*, al desplazamiento exterior e interior, a la acción, a mociones y a movimientos centrífugos y centrípetos. El punto de partida, los recorridos de ida y vuelta y el punto de llegada de ese retorno suceden en un mismo espacio, delimitado teóricamente de varias formas:

(a) Lo desentierra Fernando Vallejo (1997) para las literaturas occidentales: por encima de su diversidad, hay un lenguaje heredado. Adoptando un ángulo opuesto al del valor de la originalidad, Vallejo, que es terminante, demuestra que la literatura está hecha de coincidencias, y la analiza “como

¹¹ En su trabajo con el alfabeto del movimiento para el Programa de Desarrollo de la Creatividad por medio del Movimiento y de la Danza, Alejandra Ferreiro y Josefina Lavalle utilizan *moción* (*motion*) hacia y *moción* lejos de como conceptos claramente distintos del de movimiento (el que se concreta en la idea de destino). En el estudio de la danza *movement* se refiere a movimientos cuya intención está definida, mientras que la *moción* sólo pretende el disfrute del movimiento, el placer de moverse sin una intención precisa. Imposible saber si Goellner está tomando en cuenta esta distinción al mencionar *motion*.

el reino de lo recibido, como el vasto dominio de la fórmula, del lugar común y del cliché" (27 y 29). Vocabulario, morfología, sintaxis y serie de procedimientos y de medios expresivos de ese lenguaje literario compartido (sea verso o prosa) tienen su punto de arranque en los poemas homéricos, más específicamente, en su fijación tres siglos después de Homero por los diascevistas y otros tres siglos más tarde, por los escoliastas de Alejandría (que dividieron cada epopeya en 24 cantos, estructura con que han llegado hasta nosotros).

(b) Lo ciñe Salvador Elizondo (1981) como el espacio del viaje. Junto con la guerra, éste es el tema más antiguo de toda la literatura occidental y cobra un particular carácter simbólico según cada escritor: viaje como aventura, descenso al infierno, viaje amplificado hasta comprometer la salvación del alma, viaje a la vuelta de la esquina, viaje sin retorno... Pero como figura de la literatura, necesariamente es viaje de ida y vuelta: "origen y destino, partida y retorno, persecución y huida" (4). Este ir y regresar sucede en un mismo espacio (el literario), donde los lugares comunes se "mezclan, se imbrican, se componen y descomponen en innumerables sistemas planetarios y estelares de palabras que forman una nebulosa murmurante que gira eternamente y *vuelve siempre* sobre sí misma: Irlanda o Re-Grecia" (6, sub. mío). Y aquí *no* podemos dejar de ver a Ulises (el de Joyce, el de Homero), el viajante a su pesar.

(c) Lo concibe Northrop Frye (1957) como un orden de palabras, y no como un cúmulo de obras. Para circunscribir este orden, con su ciencia-arte de la anatomía de la crítica,¹² por muy tortuosos aunque necesarios caminos (pues por desgracia Frye no es novelista como Vallejo y Elizondo), llega a una constatación similar: la literatura está hecha de otra literatura. Su movimiento es una espiral, un proceso de continuidad en el cambio en que cinco modos¹³ literarios se repiten en la historia, y pueden encontrarse simultánea-

¹² *La Anatomía de la crítica* de Frye es, según Robert D. Denham, de los libros escritos en el siglo XX, el más citado en artes y humanidades ("Augures of influence" en Denham y Willard, 1991: 77).

¹³ Frye define los "modos" como el "poder de acción convencional que se atribuye a los personajes principales en la literatura ficcional, o actitud correspondiente hacia su público que se atribuye al poeta en la literatura temática [lirica, ensayo, alegoría, parábola]. Estos modos tienden a sucederse unos a otros en una secuencia histórica" [cíclica] (486 y 487). Véase el ensayo uno, "Crítica histórica: teoría de los modos", en Frye (1957: 53-96).

mente presentes: mito, romance-leyenda, modo mimético elevado (épica y tragedia), modo mimético bajo (comedia y ficción realista) y modo irónico. De acuerdo con Hayden White, éstos permiten reflexionar, precisamente, sobre relaciones socioespaciales: superior-igual-inferior (figuradas por las relaciones del protagonista con su medio ambiente, en las modalidades de la ficción) y centrado-marginado-excluido (figuradas por las relaciones del poeta con su público, en las modalidades del tema) (1991: 107-108).

La noción de modo puede imaginarse como los cuerpos que se mueven (trazan una historia) en el espacio del orden de palabras. Los modos funcionan justo como en el pensamiento de Hegel operan los modos de la conciencia humana; en el de Marx, los modos de producción, y en el de Vico, los modos de la figuración poética (White 1991: 103-104).

Aunque la teoría de los modos o crítica histórica es, para Frye, una de cuatro posibilidades no excluyentes de interpretación de la literatura, al desarrollar las otras tres (teoría de los símbolos o crítica ética, teoría de los mitos o crítica arquetípica y teoría de los géneros o crítica retórica) confirma el periódico retorno de una fase inferior (denominación que no contiene un juicio de valor, sino que únicamente apunta a lo que nos es más cercano en el tiempo) a una superior (anterior, más antigua).

En síntesis, sea que se figure la literatura como el sitio comunal dentro del cual se mueven las formas de expresión heredadas; o más bien, como el movimiento mismo, el viaje circular; o como orden en el que modos ficcionales, símbolos, mitos y géneros recorren una trayectoria espiral, como escribe Paz, "la literatura de Occidente es un todo en lucha consigo mismo, sin cesar separándose y uniéndose a sí mismo, en una sucesión de negaciones y afirmaciones que son también reiteraciones y metamorfosis" (1975: 39).

El de las olas y mareas es el movimiento que distingue a la literatura. Pero hay que tener cuidado con el mar, tan hospitalario como *topos* literario, capaz de dar albergue a tan disímiles funciones poéticas. Por ejemplo, tan solo en el viaje por mar y tan solo desde el punto de vista del cronotopo bajtiniano, tenemos: (i) el agua azul- el mar abierto, que encierra fuerzas inmensas y violentas, sean naturales (corrientes, abismos, mareas), o monstruos, piratas, aventureros. Este mar es el espacio impredecible donde el poeta o el personaje se somete a prueba y lucha por sobrevivir (*La Odisea*, *Moby Dick*, *Lord Jim*); (ii) el agua marrón- el fondo fangoso del río cuyo fluir une la tierra "del hogar" con el mar abierto. Aquí suele haber lucha contra la

corriente y descubrimiento de secretos, comúnmente terroríficos (*El corazón de las tinieblas*, *La nieve del Almirante*); (iii) el agua blanca, la espuma que asciende en la tempestad, el agua agitada de Escila, por ejemplo. Aquí hay la representación de un momento crítico, una amenaza a la vida, a veces, una ida al encuentro con la muerte segura (Acab de *Moby Dick*). Esta blancura puede ser líquida (las crestas), sólida (el hielo), gaseosa (la niebla); exige, en todos los casos, una maniobra desesperada y riesgosa; (iv) la isla, porción de tierra definida por su relación con el agua, que puede ser un paraíso (la *Utopía* de Moro), espacio autosuficiente al margen del tiempo histórico, o bien, prisión (*La invención de Morel*); (v) la orilla, el punto de contacto entre mar y tierra, espacio de intensa interacción social (como la calle), pero también zona de confines entre transgresión y obediencia (*Persuasión*), y (vi) la nave, “trozo de tierra firme aislado del resto” (Melville), microcosmos social cuya jerarquía se mantiene con la fuerza (*Gordon Pym*, *El negrero*).¹⁴ Para nuestros fines, pensemos sólo en cómo se mueve el mar.

Para pensar el retorno

Por fuera de la reflexión específica sobre la literatura, existe una multiplicidad de opciones para examinar el movimiento de retorno. Una es, desde la filosofía, la noción de eterno retorno que Nietzsche articula, entre otros, en *Así hablaba Zaratustra*, justo con una imagen acuática: “Yo os enseño la redención del río eterno: el río que se desvanece siempre en sí mismo, y siempre vosotros descendéis al mismo río, como los mismos”. De acuerdo con Deleuze, éste no es un postulado sobre el retorno de lo idéntico; lo perpetuamente repetido es el movimiento: “no es en modo alguno el retorno de una mismidad, de una semejanza o de una igualdad [...] Es porque nada es igual, porque todo se baña en la diferencia, en su desemejanza, en su desigualdad, incluso consigo mismo, por lo que todo retorna [...] Lo que no retorna es [...] lo idéntico, lo semejante, lo igual, porque éstos constituyen

¹⁴ Esta probada de la abundancia de los sentidos del mar en la literatura, ultrasintetizada (agregados algunos ejemplos), es de Margaret Cohen, “Il mare”, en F. Moretti (2003: 429-447).

las formas de la indiferencia. Es Dios, es el yo como forma y garante de la identidad".¹⁵

Desde la filosofía de la historia, Mircea Eliade analiza este mito en sociedades arcaicas, cuya característica sobresaliente es "su rebelión contra el tiempo concreto, histórico, su nostalgia por un retorno periódico al tiempo mítico del principio de todas las cosas, al 'Gran Tiempo' ".¹⁶

En el campo de la etnografía, de donde pasa al de los estudios culturales ("desplazamiento", "nomadismo"), James Clifford aporta el concepto de "viaje" ("culturas viajantes" y luego, "diásporas") como una metáfora y término de comparación cultural para investigar cómo viajan [van y vienen] la teoría y los teóricos, espacio crítico sobre la identidad y comunidad, que negocian tensiones entre el movimiento y el asentamiento (*dwelling*).¹⁷

Freud es otra opción: el síntoma como retorno de lo reprimido que, refigurado por el trabajo del inconsciente hasta volverlo "irreconocible", aparece en la superficie del discurso. Con este movimiento de retorno, solución de compromiso entre lo insoportable y lo ineludible, lo reprimido mantiene una relación de continuidad con lo manifiesto (lo no dicho/lo dicho).

También la retórica permite pensar el retorno, con las figuras llamadas de "repetición", cuya razón de ser, dictaba Quintiliano, es la fijación de un punto en la mente del oyente. Por este punto fijado (desde el cual va y viene el discurso), pienso que podrían verse como figuras de retorno. Doy algunas variedades y ejemplos, tomados de Vickers (1998: 491-497), todos de Shakespeare.¹⁸

-Anáfora o *repetitio*. La misma palabra se repite al inicio de una secuencia de cláusulas u oraciones; como yo lo veo, una palabra retorna a un lugar

¹⁵ Gilles Deleuze. *De diferencia y repetición*, Júcar, Madrid, 1988, pp., 388-390.

¹⁶ Véase Mircea Eliade. *The Myth of the Eternal Return* (trad. del francés Willard R. Trask), Pantheon Books, Nueva York [1949 (1954)], especialmente el Capítulo 1, sobre arquetipos y repetición, pp., 34-88.

¹⁷ Véanse James Clifford, *Traveling Cultures* (1992) y Caren Kaplan (1996). Clifford pasó de "viaje" a "diáspora" como un cambio importante para abrir un espacio crítico referido a la identidad y la comunidad, la tensión entre el movimiento y el asentamiento ("Diasporas", *Cultural Anthropology* 9.3, 1994: 302-338).

¹⁸ Versión en español de Shakespeare, *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1986 (trad. Luis Astrana Marín).

que es punto de partida, pero de una frase distinta: "Some glory in their birth, / some in their skill, / some in their wealth, / some in their's body force" (Soneto 91). [Perdida la anáfora en la traducción: "Unos se glorían de su nacimiento, / otros de su destreza; / éstos de sus tesoros, / aquéllos de su vigor corporal".]

-Antimetábola o *commutatio*. Dos o más palabras se repiten en orden inverso, es decir, retornan para ocupar un lugar distinto: "Music to hear, why hear'st thou music sadly?" (Soneto 8). ["Tú, música para el que te oye, ¿por qué oyes la música tristemente?"].

-Epanalepsis o *resumptio*. Se repite la misma palabra al inicio y al final de una cláusula, línea u oración: "Kind is my love today, tomorrow kind" (Soneto 105). [Perdida la epanalepsis en la traducción, que no respeta el lugar de la palabra repetida: "Amable es hoy mi amor, amable será mañana".]

-Epanodos o *regressio*. Los principales términos de un argumento se repiten en el desarrollo de éste: "Mine eye and heart are at a mortal war / How to divide the conquest of thy sight: / Mine eye my heart thy picture's sight would bar, / My heart mine eye the freedom of that right" (Soneto 46). ["Mis ojos y mi corazón están en guerra mortal / por cómo repartirse la conquista de tu mirada; / mis ojos quisieran prohibir a mi corazón la vista de tu imagen, / mi corazón niega a mis ojos la legitimidad de este derecho".]

-Epístrofe o *conversio*. La misma palabra se repite al final de una secuencia de cláusulas u oraciones: "Is this nothing? / Why then the world and all that's in't is nothing, / My wife is nothing, nor nothing have these nothings, / If this be nothing" (*Winter's Tale* 1. 2. 292). ["¿Esto no es nada? / ¡Bien! Entonces el mundo y todo cuanto encierra no es nada. / El cielo que nos cobija no es nada, el rey de Bohemia no es nada, mi mujer no es nada, ni nada son estos nada si lo que he dicho no es nada".]

-Epizeuxis o *subjunctio*. Una palabra se repite sin que intervenga ninguna otra. Aquí, aun si quisiéramos ver el retorno de lo idéntico, el lugar distinto que esa palabra ocupa cada vez marca una diferencia—la *différance*: "How! How! How!" (*King Lear*, 5. 3. 257). ["¡Aullad! ¡Aullad! ¡Aullad!".]

-Poliptoton o *paragmenon*, *traductio* o *adnominatio*. Repetición de una palabra en una forma distinta: "And death once dead, there's no more dying then" (Soneto 146). [Perdido parcialmente el poliptoton en la traducción, al introducirse el positivo "inmortal" en lugar del negativo "no more dying": "y la Muerte, una vez muerto, hará luego inmortal a tu ser".]

Aparentemente, ninguna de las formas de abordar el movimiento de retorno antes delineadas aportaría mucho más de lo que puede decirse con la misma literatura,¹⁹ aunque iré retomando algunos de sus matices. El campo temático del viaje (un "architema", lo llaman Bertoni y Fusillo 2003: 33) y los *Nostoi* (poemas del retorno) dan una habitación propia para seguir persiguiendo al movimiento específico de la literatura.

Un paréntesis

Hago un rodeo, necesariamente largo, sobre lo que entiendo por movimiento de retorno: se parte de un punto, se regresa a él. Pero el punto al que se regresa nunca es idéntico, le ha impreso su huella el tiempo; y el sujeto u objeto que regresa tampoco es el mismo, por idéntica razón: "ya conocía", ya había estado, en ese punto fijo. Las trayectorias también pueden diferir, desde un pequeño salto de ida y vuelta, hasta un viaje de circunnavegación, una ida recta y un retorno esquivando escollos, o con múltiples giros... Y si hay espectador, tampoco verá ese punto con idéntica investidura: hubo una presencia allí, dejó su ausencia, ahora vuelve. Quizá esto sea más claro desde el ámbito artístico.

Para la danza, al exponer sus ideas sobre el espacio escénico, Doris Humphrey (1958: 60-78) explica que éste tiene atribuciones muy distintas de las de cualquier otro espacio. Al margen de las diferencias físicas (respecto del estudio de danza y los espacios abiertos), los puntos del escenario están cargados, afirma la coreógrafa. Destaco aquí algunas de las cargas simbólicas que podrían dejarnos ver el movimiento de retorno.

Las esquinas superiores del foro, de acuerdo con Humphrey, "hacen que la figura adquiera importancia y un cierto aire remoto que sugiere [...] un inicio heroico [...] producen [...] la impresión de comienzos significativos porque no sólo proyectan las dos verticales, sino que las líneas que corren

¹⁹ *Ni siquiera la filosofía.* Michel Serrès: "La filosofía es suficientemente profunda para hacernos comprender que la poesía lo es aún más" (entrevistado por Stéphan Bureau, Radio Québec, 1993, cit. en Tracy Chevalier, ed. *Encyclopedia of the Essay*, Fitzroy Dearborn Publishers, Londres, 1997, p., 762).

hacia ellas desde las distintas partes del escenario forman ángulos rectos que siempre significan conflicto y poder" (63).

Sin caer en el absurdo de suponer significados fijos, si un bailarín comienza su danza en una esquina superior del escenario y regresa para finalizarla allí, ¿es la misma figura (acéptese o no que sea "heroica") la que retorna, o su cuerpo ha ejecutado toda una danza? ¿No viene ahora sudando, quizá jadeante, exhausta? ¿O tal vez con un aire triunfal, o de descanso, o decepcionada por la danza que se acerca a su fin? ¿No es distinta la interrogante de ese cuerpo ahora de la que postulaba al inicio? Esto, en cuanto comenzar y terminar.

Ahora, en cuanto a intensidades, por ejemplo, veamos la del centro, "el punto más poderoso del escenario [... aunque] también tiene una curiosa debilidad": su poder se desgasta con el uso excesivo. Un bailarín avanza en diagonal (pongamos, de esquina superior derecha a esquina inferior izquierda, "la ruta más poderosa del escenario"). En esa ruta, dice Humphrey, pasa a un punto "precario y débil" al dejar la primera esquina; luego, "el poder del centro comienza a fortalecerlo"; más adelante, "lo vemos moviéndose hacia el olvido, en su recorrido, a medida que se acerca a la salida del proscenio, este ser humano se transforma de alguien impersonal y remoto [...] en un amigo, alguien que nos importa. Conforme se aproxima a la salida [...] comenzamos a preocuparnos por él; ha dejado de ser una abstracción para convertirse en un semejante" (63 y 65).

Supongamos que la salida recién descrita no sucede. De repente, el bailarín se detiene y regresa al centro del escenario. ¿No es ya esa figura distinta, si cuando creíamos que iba a salir por el proscenio su ruta nos la había vuelto "un semejante" de quien hasta nos preocupábamos? Al "poder del centro" recuperado, por así decir, ahora el bailarín puede sumar unas reacciones amistosas, del espectador. No es la misma figura, no es idéntica tampoco la carga (la intensidad de la carga) del centro.

Con "El regreso" de Joseph Conrad ("The return", *Tales of Unrest*, 1898)²⁰ intento explicar, igualmente, el sentido en que concibo el retorno como movimiento estructurante de la literatura (la vuelta marcada por la diferencia). Esta novela corta, de apenas 90 páginas, se abre por cierto con una sucesión de movimientos, un tren, sus puertas, la muchedumbre: "El

²⁰ Citas de la edición de *La Nave de los Locos*, Premia Editora, México, 1982, trad. Antonio Rivas Plata.

tren de la ciudad, que surgía impetuosamente de un negro agujero, penetró a la tiznada luz crepuscular de aquella estación del Oeste. Se abrió una fila de puertas y la multitud de hombres se precipitó de cabeza hacia fuera” (7). Alvan Hervey va entre esos hombres, de regreso a su casa. Ha estado casado por cinco años “de prudente felicidad, que jamás turbó ninguna duda sobre la moral rectitud de su existencia” (11). Con una imagen acuática donde opone dos calidades de movimiento, Conrad hace ver de qué modo esta pareja transcurre: “Resbalaban [se deslizaban] por la superficie de la vida, tomados de la mano, en una atmósfera pura y fría, como dos hábiles patinadores que trazasen figuras sobre el hielo para admiración de los curiosos, e ignorando, con desdén, el torrente oculto, el torrente impetuoso y oscuro, el torrente de la vida, profundo e incongelado” (14).

Al llegar a su casa, Hervey encuentra una nota de su esposa; después de leerla, se deja caer en una silla: ella se ha ido con otro hombre. La tenebra en que queda sumido la conocemos por otra imagen de agua: “Bajando la mirada por entre las puntas de sus botas, parecía hallarse escuchando la ola que se extendía en círculo [...] Luego, una ola fresca, una ola furiosa de humillación barrió su cerebro” (19 y 21). Se prepara, con una serie de circunloquios, a vivir sin ella. De pronto oye que abren la puerta, el corazón le salta en la garganta; es su mujer, que vuelve de lo que fue “un instante de flaqueza” (44). En la discusión que sostienen corre la mugre, pero después de todo, para él “el dominio de sí mismo es todo en la vida [...] es la dicha, la dignidad, todo” (55). Impulsado exclusivamente por el deber, dice que la perdona, pero por todo lo demás que dice y hace, no le creemos.

La anécdota completa ha transcurrido entre el desayuno y la cena. La mujer, apenas se vio en la calle, decidió regresar. En este minúsculo viaje de ida y vuelta, todo ha cambiado: ella y él, quien ha comprendido que la “fachada” tranquila de su mujer puede engañar: “Comprendió, en un instante, que no es la moralidad un método de dicha. La revelación fue terrible [...] había nacido su conciencia”, dice el narrador (92-93). Sobrecogido por esa revelación, él se va y “no regresó nunca” (95).²¹ El retorno tiene sus efectos: la vuelta de la una lanza al otro a la calle, para siempre.

²¹ En una carta a Edward Garnett (29 de septiembre, 1897), escribe Conrad: “Lo que yo quería [con “El retorno”] era justo producir el efecto de *agua fría* en cada uno de los discursos de mi hombre [...] el efecto de falta de sinceridad, de artificialidad. ¡Sí! Quería que el lector lo

Y también Kierkegaard tiene su propia microhistoria sobre el retorno, que sirve bien de conclusión a este paréntesis: habiendo decidido volver a un teatro de Berlín para disfrutar una vez más de un cómico que había visto allí, se le reveló una “verdad cósmica”: “Beckman no pudo hacerme reír. Aguanté media hora y me fui del teatro. Pensé: la repetición no existe” (cit. por Boorstin 1999: 255). En síntesis, la repetición no existe si la suponemos como conservación de una identidad: una palabra repetida tiene efecto distinto en distintos momentos.

El viaje

Abordo, entonces, el campo temático del viaje como el primero de los modos de pensar, a partir de ella misma, el movimiento propio de la literatura.²² El campo ha sido inmensamente prolífico desde la Antigüedad, tanto, que produjo géneros específicos. Incluso, desde su origen la idea de lo novelesco (“portador de novedades”) tiene un lazo con el viaje, ya a partir de la *Odisea*, definida siempre como menos épica y más novelesca (“romancesca”). En sus dos modalidades, presentes en la *Odisea*, el viaje se manifiesta antes que nada como movimiento que produce cambio, buscado o no: (i) centrífugo, el viaje como desafío intelectual, visto positivamente como elemento digresivo y subversivo, productor de “aventuras valoradas y vividas en su autonomía”; el viaje con valor formativo; (ii) centrípeto, el viaje como sufrimiento impuesto, como el trayecto donde el héroe habrá de superar una serie de pruebas para lograr su único fin, regresar al hogar. Aquí el viaje es visto negativamente, como obstáculo que retarda el retorno deseado. Ambas modalidades pueden presentarse como viaje a la “selva interior” (los desplazamientos externo e interno de Carlos Fuentes).

La escritura centrífuga, escribe Avilés (1996: 142), despliega “una fuerte necesidad de representar el movimiento, de observar lugares distantes e informar sobre ellos [...] Es el lenguaje de la aventura, los peligros del viaje

viera pensar y luego lo oyera hablar y estremecerse” (en Walter F. Wright. *Joseph Conrad on Fiction*, University of Nebraska, Lincoln, 1964, pp., 10-11, sub. mío).

²² La mayor parte de lo que expongo en esta parte inicial de la sección sobre el campo temático del viaje, tomado de o inspirado en Bertoni y Fusillo (2003).

[...] es el mecanismo literario que trata del movimiento hacia la frontera [...] codifica problemas de comunicación [...] interacciones con el cuerpo [...] observaciones de cosas desconocidas". En la escritura centrípeta domina otra orientación: "la necesidad de retornar, la necesidad de informar en el centro de lo que está sucediendo en las fronteras [...] el deseo de mantener una identidad cultural distintiva, de volver al lugar de origen". Las tensiones e intercambios entre ambos tipos de movimiento, centrífugo y centrípeta, en un espacio y un tiempo, marcan la composición del discurso y las formas en que éste da forma a los conflictos.

Es posible que, sea hacia un "centro" o hacia fuera, y más allá del tema, la metáfora del viaje recubra en todos sus aspectos a la literatura, que nace de un viaje (la escritura como experiencia es afín al viaje, "surge de una actividad de extrañamiento [...] un alejamiento del universo conocido para proyectarse en la alteridad", dicen Bertoni y Fusillo: 40), propone un mundo en movimiento donde la voz poética o los personajes se moverán en sus propios viajes y proyecta al lector en un viaje, personal (¿qué hace leyendo, si no viajar por otros mundos, incluido el territorio desconocido que es él mismo?). Kafka da una inmejorable imagen, también acuática: una obra "tiene que ser el hacha que parta el mar helado que llevamos dentro" (cit. en Boorstin 1994: 613).

Una perspectiva adicional sobre el viaje permite dar otro paso en esta especulación. En el siglo VI a.C., la cultura ática equilibró el impulso creador individual y la energía unificadora de la comunidad (el Estado). De acuerdo con Werner Jaeger (1957: 138), son de estirpe ática todos los monumentos clásicos de la cultura política griega: Solón, Platón, Tucídides, Demóstenes.

El primero, Solón, fue legislador y poeta, cuya obra tiene "el valor excepcional de mostrarnos, tras la universalidad impersonal de la ley, la figura espiritual del legislador, en el cual se encarna de un modo visible la fuerza educadora de la ley" (Jaeger: 138). Cantó advirtiendo contra las ambiciones desmedidas y la avaricia de los terratenientes, así como sobre el desorden que introducía en el Estado la violación de la justicia. En su mundo, el orden jurídico desplazaba ya al arbitrio de los dioses: la participación del hombre en su propio destino.

Al terminar su obra legislativa, Solón salió para un largo viaje. En el siguiente siglo (V a.C.), lo narró Herodoto (él mismo un viajero, que usa la palabra "investigación" como paso de la recolección de datos y repetición de

la tradición al análisis de la experiencia, es decir, volverla a ver).²³ Comienza así: “el ateniense Solón [...] después de haber compuesto un código de leyes [...] so color de navegar y recorrer diversos países, se ausentó de su patria por diez años; pero en realidad fue por no tener que abrogar ninguna ley [...] Estos motivos y el deseo de contemplar y ver mundo, hicieron que Solón se partiese de su patria” (Libro I: 9).

Lo recibe el rey Cresos en Sardes, así: “Ateniense, a quien de veras aprecio [...] por la fama de tu sabiduría y ciencia política, y por lo mucho que has visto y observado con la mayor diligencia [...]” (9). Herodoto liga, en este pasaje, la sabiduría con los viajes, las actividades políticas de Solón con su movilidad. La palabra que utiliza para esta ligadura es *theoria*, en uno de sus usos más antiguos: el proceso de viajar para “ver y observar con la mayor diligencia”.

Más tarde aún, en el siglo IV a.C., en sus *Leyes*²⁴ (sobre un Estado ideal, más perfecto todavía que el de la *República*, gracias a su superior *paideia*) Platón construye una *polis* tan excepcional, que no tendrá relaciones ni comerciales ni espirituales con el resto del mundo; los viajes al extranjero sólo estarán autorizados a los mensajeros, embajadores y *theoroi*, hombres en “quienes vive algo del espíritu de la investigación científica, verdaderos ‘testigos’ de la cultura y las leyes de otros hombres, dedicados a estudiar *sosegadamente* la situación reinante en el extranjero”. Los *theoroi* harían sus viajes de estudio, principalmente, para relacionarse con los “hombres divinos”, los pocos descolantes “que existen entre los muchos y con quienes merece la pena hablar y llegar a entenderse”.

Se encuentra aquí un fenómeno “específicamente griego”: el viaje cultural. Pero los *theoroi* habían de *regresar* a la polis a rendir su informe sobre “todas las sugerencias que hayan recibido de otros en materia de legislación y de educación, y acerca de *sus propias observaciones*”, y sus consejos se someterían a una severa crítica, para evitar que perturbaran a la *polis*.

El posterior significado de *theoria* como especulación y pensamiento evolucionó de esta conexión entre viaje, observación y trabajo intelectual:

²³ Citas de los *Nueve libros de la historia* de Editorial Porrúa (“*SEPAN CUANTOS...*” 176), México, 1974 (trad. Bartolomé Pou).

²⁴ Esta sección sobre las *Leyes*, basada en Werner Jaeger (1957: 1072-1074).

tomar distancia (irse) y luego regresar al hogar, a rendir el informe.²⁵ Aunque hoy el término “teoría” nos remite inevitablemente a la ciencia, cada vez se aceptan más las cualidades literarias (además de la obvia: la teoría es una escritura) que puede asumir. Como explica Reyes Heróles (cito libremente): la información no habla, he allí el dilema. Es necesaria la conjetura, la imaginación. La ciencia también es hija de la imaginación. [Subrayo las siguientes imágenes de viaje, además, marítimo:] “Al abstraer el sujeto suelta lastres: es imposible seguir todas las pistas. Abstraer facilita la selección del rumbo”.²⁶

Ahora, el viaje literario como teoría: la obra literaria es una conjetura, toma el mismo camino de la abstracción que sigue la ciencia, si bien con otros métodos y para fines distintos. Conjetura con imágenes de letras, construidas mediante un proceso de abstracción (echando lastres, el exceso de información) para hacer visible lo fundamental. Porque la literatura es, con todas las de la ley, un instrumento cognoscitivo; encarna el aprendizaje sobre todo aquello que podemos pasar por alto (William James definió así la sabiduría).²⁷ Lo explica Calvino en su ensayo sobre la ligereza: el trabajo del escritor consiste en “quitar peso” (véase el apartado “El baile como símbolo de la pesantez” en mi ensayo en este volumen *Danza literaria: estados y vuelcos de la vida*).

Los Nostoi

Para un segundo modo de pensar el movimiento propio de la literatura sin salirme de ella, adopto una especie de modelo. Son los poemas del *nostos*: el regreso al hogar, el retorno a la luz y a la vida. Los viajes de los griegos de regreso después de la guerra de Troya fueron narrados en un ciclo épico troyano,

²⁵ Véase Carol Dougherty (2001: 3-4).

²⁶ Federico Reyes Heróles. *Conocer y decidir*, Instituto de Estudios Educativos y Sindicales de América, México, 1988.

²⁷ Véase Harold Bloom, “Némesis y sabiduría”, en *¿Dónde se encuentra la sabiduría?*, Taurus (Pensamiento), México, 2005 (trad. Damián Alou), pp., 257-259.

los *Nostoi*. Los cuatro héroes con las historias más detalladas son Odiseo, Agamenón, Menelao y Neoptolomeo, el hijo de Aquiles.²⁸

Casi todos los *nostoi* que conocemos están en la *Odisea*, y en el entramado del canto principal del poema, que es el viaje de retorno de Odiseo, cumplen diferentes propósitos.²⁹ El primero del que nos entera Homero es el de Agamenón. En la asamblea de los dioses que aparece apenas iniciado el poema, Zeus habla de él y expone una lección sobre el sufrimiento que los hombres se causan a sí mismos, del cual acostumbra culpar a los dioses, cuando “son ellos quienes se atraen con sus locuras infortunios no decretados por el destino” (I: 1).³⁰ Es el caso de Egisto, quien a pesar de las advertencias de Hermes, se casó con la esposa de Agamenón, Clitemnestra, mientras él estaba ausente; luego, lo asesinó en cuanto regresó de Troya, así como a la hija de Príamo, Casandra, a quien traía en calidad de botín.³¹ Ahora, concluye Zeus, Egisto ha pagado sus crímenes; Orestes, el hijo del rey asesinado, lo ha matado.

En el contexto de la *Odisea*, ésta, la primera narración de un *nostos*, cumple la función de establecer dos paralelismos. Uno, entre Clitemnestra la esposa infiel y Penélope, que en el momento de la asamblea de los dioses está acosada por los pretendientes, pues han pasado diez años desde que cayó Troya y Odiseo no vuelve. Otro, entre los hijos Orestes y Telémaco, quien más tarde participará en la venganza de su padre Odiseo contra los pretendientes. También cumple la función de poner en primer plano, desde la apertura del poema, un tema moral que lo recorre: los ultrajes son castigados por Zeus. Más adelante, en el Hades, el propio Agamenón le narra otra parte sobre su retorno a Odiseo, “llorando ruidosamente, derramando copiosas lágrimas

²⁸ De los *Nostoi* quedan algunos fragmentos y síntesis hechas por Proclo. Véase una explicación completa en Robin Hard. *The Routledge Handbook of Greek Mythology*, Routledge, Nueva York, 2003. Allí: del vasto repertorio del mito troyano cantado por los primeros poetas épicos, ocho poemas sobrevivieron en forma escrita, entre ellos, los *Nostoi*, la *Iliada* y la *Odisea*. Los fragmentos de los *Nostoi*, que se habían “perdido en la oscuridad” (a diferencia de la *Iliada* y la *Odisea*), se editaron apenas en los años ochenta del siglo 20. Herodoto y Aristóteles conservaron detalles, pero la mayoría de los fragmentos viene de tiempos posteriores (p., 11).

²⁹ Lo que sigue, basado en Agathe Thornton (1970).

³⁰ Citas de la *Odisea* de la edición de Porrúa “*SEPAN CUANTOS...*” 4, México, 1991, trad. Luis Segala y Estalella (en números romanos, el Canto; en arábigos, las páginas).

³¹ Esquilo dio forma trágica a esta historia en “Agamenón”, de su *Trilogía de Orestes*.

y tendiendo la mano con el deseo de abrazar a Odiseo”: “Egisto fue quien me preparó la muerte [...] de acuerdo con mi funesta esposa, me llamó a su casa, me dio de comer y me quitó la vida como se mata a un buey [...] el suelo manaba sangre por todos lados. Oí la misérrima voz de Casandra [...] a la cual estaba matando, junto a mí, la dolosa Clitemnestra; y yo, en tierra y moribundo, alzaba los brazos para asirle la espalda. Mas la descarada fuese luego, sin que se dignara bajarme los párpados ni cerrarme la boca” (X: 84-85).

La función de este relato: advertir a Odiseo de que no vuelva a Ítaca si no es encubierto, desconfiando de Penélope.

Y en una tercera ocasión, en el canto final, cuando de nuevo la escena es en el Hades (a donde están llegando los pretendientes, muertos a manos de Odiseo y su hijo), Agamenón exclama, esta vez al alma de Aquiles: “¡Dichoso tú [...] que expiraste en Troya, lejos de Argos [...] tu gloriosa fama, oh Aquiles, subsistirá perpetuamente [...] Pero yo, ¿cómo he de gozar de tal satisfacción, si después que acabé la guerra y volví a la patria, me aparejó Zeus una deplorable muerte por manos de Egisto y de mi funesta esposa?” (XXIV: 178-179). En este momento, se le acerca el alma de uno de los pretendientes, Anfimedonte, quien lo entera de que Odiseo ha recuperado su reino, y por cuarta ocasión Agamenón habla de su retorno: “¡Feliz [...] Odiseo, fecundo en ardides! Acertaste a poseer una esposa virtuosísima [...] No se portó así la hija de Tíndaro [Clitemnestra], que maquinando inicuas acciones, dio muerte al marido” (XXIV: 180-181).

Dos funciones cumplen estas últimas alocuciones (y en ambas, por cierto, se repiten –retornan– la forma exclamativa y la comparación de la suerte propia con la de otro héroe, Aquiles u Odiseo): (a) dejar en claro que, aunque Aquiles y Odiseo por igual son dignos de alabanza, pues ambos han alcanzado la fama, uno está muerto, mientras que el otro ha sobrevivido gracias a sus cualidades –ingenio y prudencia– y, por tanto, Odiseo emerge como el más grande entre los héroes, y (b) si Agamenón dudaba de la fidelidad de Penélope, ahora elogia la radical diferencia entre ésta y su esposa.

El siguiente relato de un *nostos* que aparece en la *Odisea* es el de Néstor, quien se lo narra a Telémaco a petición de éste. Cuando se embarcaban para regresar de Troya, “Zeus tramó en su mente que fuera luctuosa la vuelta de los argivos, que no todos habían sido sensatos y justos” (III: 17), y los dispersó. Tras una disputa, una parte se quedó con Agamenón, quien quiso tratar de

aplacar “con sacras hecatombes la terrible cólera de Atenea” y asegurarse así un regreso a salvo (con él permaneció Odiseo); la otra parte echó las naves al mar, siguiendo a Menelao (entre ellos, Néstor y Diomedes). Suplicaron a Poseidón que fuera buena su navegación, y les fue concedido: “nunca me faltó el viento [...] Así vine [...] ignorando cuáles aqueos se salvaron y cuáles perecieron” (17). Cuenta entonces a Telémaco lo que ha oído sobre esto último desde que regresó (incluida la suerte de Agamenón).

Desde el momento presente, Néstor vuelve a zarpar, con la memoria, para narrar el *nostos* de Menelao: “Veníamos, pues, de Troya, el atrida [Menelao] y yo, navegando juntos” (19); por la muerte de su timonel, éste se detuvo para hacerle los funerales, mientras que Néstor siguió su ruta. Pero ahora le han contado que, al volver a navegar, Zeus dispersó las naves de Menelao y empujó algunas hasta Creta, donde naufragaron. Con las cinco naves que le quedaron, llegó a Egipto; en el camino, “juntó riquezas y mucho oro”. Años después, el día en que su sobrino Orestes mataba a Egisto, Menelao volvía (recuérdese que era hermano de Agamenón). La función de este relato: advertir sobre lo que puede suceder al retorno de un héroe desprevenido, pero sobre todo dar la información, valiosísima para el hijo, de que su padre Odiseo no murió en la guerra.

En el siguiente canto (IV) el propio Menelao le cuenta su viaje de retorno a Telémaco, del que sólo hemos sabido por el relato de segunda mano de Néstor. Aún sufriendo por la muerte de su hermano y por “la ignorancia en que nos hallamos de si [Odiseo] vive o ha muerto” (24), y en compañía de Helena, se extiende en los detalles de sus peripecias por el mar y la ayuda que le prestó Idotea, hija del “anciano de los mares” (Proteo) disfrazándolo de foca. En esta historia sobre Proteo vienen envueltos otros *nostoi* (de nuevo, Homero nos da relatos sobre retornos dentro de la narración de uno en particular). Menelao: “dime sinceramente si volvieron salvos en sus naves los aqueos a quienes Néstor y yo dejamos al salir de Troya”. Proteo: “Sólo dos capitanes [...] perecieron en la vuelta [...] Uno, vivo aún, se encuentra detenido en el anchuroso ponto” (29 y 30). [Los muertos son Ajax Oileo, ahogado como castigo a su soberbia ante Poseidón, y Agamenón, ya sabemos cómo;³² Odiseo está detenido por la fuerza en el palacio de la ninfa Calipso.]

³² Aunque aún no por su propia boca, a estas alturas del poema han hablado de su muerte, en orden, Zeus (I), Néstor (III), Proteo a Menelao (IV) y éste a Telémaco (IV). Cada uno ha

Retoma Menelao el relato de su propio retorno. Sacrificó hecatombes, erigió un túmulo a Agamenón, “emprendí la vuelta y los inmortales concedieronme próspero viento y trajéronme con gran rapidez a mi querida patria” (31).

La función de este relato es confirmar que Odiseo sobrevivió a la guerra, pero ahora Telémaco sabe más: que su padre quedó detenido en algún lugar por el mar.

La otra historia del *nostos* que contiene la *Odisea* es la de su héroe, como ha establecido Agamenón, el más grande de todos los aqueos que fueron a Troya, pero a ello regresaré un poco más adelante. Por ahora, después de este largo recorrido por los *nostoi*, interesa hacer notar la relación directa, indisoluble, que hay entre éstos y el acto de narrar: Homero ha transmitido estos relatos poniendo las descripciones más intensas y la mayor riqueza de detalles en la boca de los implicados. La narración más completa de cada retorno está a cargo de quien lo vivió en carne propia. Por ello, creo que éste puede tomarse como un modelo del movimiento de la literatura: el *nostos* del héroe (en sí, una trayectoria) se convierte en relato en primera persona, “Yo estuve allí, no me lo han contado –afirma el mentiroso [el escritor] para que no quede ninguna duda de su afirmación” (S. Ramírez 2000: 35). El relato es escuchado por otro, que a su vez lo comunicará a otro escucha o lector... El relato se va desplazando en un movimiento de eterno retorno (no repetición, ya lo advirtió Kierkegaard puesto en el lugar de espectador). Los héroes partieron, cumplieron sus hazañas, han regresado y narran: el movimiento literario es un ciclo.

Hay algo más que dice este *nostos*: le toca a Aquiles hablar al respecto. En su descenso al Hades para consultar a Tiresias, Odiseo expresa su admiración por Aquiles llamándolo “el más dichoso de todos los hombres que nacieron y han de nacer”, pues mientras vivió, lo honraron como a una deidad “y ahora, estando aquí, imperas poderosamente sobre los difuntos”. La respuesta de Aquiles, “No intentes consolarme de la muerte [...] preferiría ser labrador y servir a otro, o un hombre indigente que tuviera poco caudal para mantenerse, que reinar sobre todos los muertos” (XI: 85), es una apasionada defensa de la vida, así sea sin el honor heroico (él, que prefirió una vida breve y la fama eterna, la reputación heroica –*kleos*– en

ido añadiendo detalles, hasta que Agamenón complete su historia en el Hades (X), sobre todo, añadiendo lo no mencionado hasta aquí: la participación de Clitemnestra en el crimen.

lugar de sobrevivir y regresar a su patria, ahora, cuando no hay remedio, está arrepentido de su elección).

El retorno de Odiseo

El término *nostos* está presente en la nostalgia (*nostos-algos*), el dolor *porque* se quiere regresar al hogar (el deseo de volver); sin embargo, en su origen, el significado pudo ser exactamente el inverso: el dolor *de* regresar, el sufrimiento debido al regreso. Desde la *Iliada*, el tema del *nostos* está íntimamente vinculado al de la *persis*, la destrucción. Como ejemplo, la afirmación de Agamenón de que Zeus le prometió “que yo regresaría [al hogar] después de saquear Ilión bien murada” (II: 22).³³ Primero destruir, luego regresar. El problema es que cuando está a punto de hacerse realidad el viaje de vuelta, tan esperado durante diez años, sobrevienen nuevas adversidades. Algunos héroes, como Odiseo, incluso enfrentan una sentencia. Y entonces, a lo largo del intento de retornar, bajo la forma de la justicia divina la aniquilación prosigue (como ejemplo, Ajax, durante el viaje de vuelta, muere ahogado por haberse dicho capaz de superar la fuerza de Poseidón).³⁴ Por esta razón, Homero califica de lastimoso, lamentable, digno de compasión, el retorno que Atenea les ha deparado a los aqueos: *lúgros nostos* (“vuelta deplorable”).

Como expuse, la suerte de los principales héroes (sobre todo, Agamenón) es narrada como contrapunto a la de Odiseo. Al principio, en comparación con la vuelta de los demás, la suya parece la peor (aun, Hermes le dice a Calipso: “está contigo un varón que es el más infortunado de cuantos combatieron alrededor de la ciudad de Príamo”, V: 36); es el único de los héroes vivos que, al iniciarse el poema, pasados diez años del fin de la guerra, no ha podido regresar al hogar. Sin embargo, con el tiempo se iría haciendo claro (dentro y fuera del poema, como se verá más adelante) que el destino de Odiseo es excepcional, y en un sentido positivo: Aquiles murió en Troya, Agamenón fue asesinado, Ajax murió ahogado, Néstor ha regresado

³³ Citas de la *Iliada* de la edición de Biblioteca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana, UNAM, México, 2005, versión de Rubén Bonifaz Nuño.

³⁴ Véase, Sobre la relación entre el retorno y la violencia, Michael J. Anderson, *The Fall of Troy in Early Greek Poetry and Art*, Clarendon Press, Oxford, 1997.

tranquilamente pero su retorno carece de interés y detalles, Menelao también anduvo errante pero no tiene hijos con Helena.³⁵ En cambio, Odiseo tiene un hijo que peleará a su lado, una esposa fiel y en los diez años de su viaje de regreso habrá adquirido una fama peculiar, única entre todos, aqueos y troyanos, que en nada se podrá comparar a aquella a la que había aspirado una época ya ida, cuando el predominio de la violencia fue absoluto (la fama como *kleos*).³⁶ A los héroes de la *Iliada*, dice Jaeger, no es posible imaginarlos viviendo en paz (1957: 33); en cambio, las energías de la *Odisea* están concentradas en la recuperación de la tranquilidad y la paz.

El retorno en el lugar de la literatura

En el apartado anterior tomé el retorno como “una especie de modelo” del movimiento propio de la literatura. Ahora voy a arriesgar una sustitución: el *nostos* como metáfora de la literatura. Esto, considerando la reflexión de Ricoeur sobre la metáfora, que se expresa en la tensión entre el “es” portador de la afirmación, figurado (que tiene calidad de descubrimiento), y el “no es” en sentido literal, donde se forma “un carácter de paradoja infranqueable que se vincula a un concepto metafórico de la verdad [que] recibe su marca gramatical en el ‘ser como’ de la metáfora desarrollada en comparación, al mismo tiempo que se marca la tensión entre lo mismo y lo otro en cópula relacional [...] El ‘es’ literal es derribado por lo absurdo y superado por un ‘es’ metafórico equivalente a ‘es como’ ”.³⁷ De este modo, el *nostos* es, no es, es como la literatura.

Y, por muchas razones que iré exponiendo, el retorno por excelencia es el de Odiseo: el más difícil, el más postergado y, al mismo tiempo, el más feliz,

³⁵ Véase al respecto Irene J. F. de Jong (2001: 4).

³⁶ *Kleos* es la gloria ganada en la guerra, más importante que la vida, personificada por Aquiles. Por completo ajena al amor a la patria y ligada al amor propio que, paradójicamente, se obtiene sólo por medio del reconocimiento exterior. No se trata de un desprecio brutal a la muerte, al contrario, es el anhelo de inmortalidad (como fama en la boca del aedo, quien la perpetuará). Hay, entonces, dos tiempos del *kleos*: el de obtenerlo y uno posterior, cuando sea cantado (véase Charles Segal, 1983).

³⁷ Paul Ricoeur. *La metáfora viva*, Ediciones Europa, Madrid, 1980 (trad. Agustín Neira).

el más detallado y de mayores consecuencias para el futuro.³⁸ Expondré en qué me baso para hacer esta sustitución, primero desde el punto de vista estructural, luego desde el punto de vista de la palabra como ordenadora del mundo.

La estructura

La estructura de la *Odisea* es una cascada de retornos. Que la narración de este poema no es lineal es un saber más o menos común, y aquí simplifico.

Primera vuelta estructural (i-v)

El momento presente es el décimo año desde que Odiseo salió de Troya: en un día uno, Atenea le suplica a Zeus que lo ayuden a regresar a Ítaca. Él está en la isla de Calipso, retenido por la ninfa enamorada; Telémaco y Penélope, asediados por los pretendientes, ya no resisten mucho más. En cuanto los dioses toman su decisión, al mismo tiempo que Telémaco, impulsado por Atenea, sale de Ítaca a averiguar si su padre aún vive, Hermes lleva a Calipso la orden de que ayude a Odiseo a reemprender su navegación. Pero estas dos escenas simultáneas imponen un retorno, el primero grande, en la estructura de la obra: el punto de partida de Telémaco es el Canto I (y desde éste hasta el IV, lo acompañamos en su propio viaje, la "Telemaquia"). Al final del Canto IV, dejamos a los pretendientes, que saben que el joven ya viene de regreso, tendiéndole una emboscada a la orilla del mar, "maquinando en su pecho una muerte cruel para Telémaco" (IV: 34), y dejamos a Penélope recibiendo un mensaje, fantasmal, de Atenea: "Los dioses [...] no te permiten llorar ni angustiarte, pues tu hijo aún ha de volver" (IV: 34).

Y aquí el primer retorno grande que mencioné: el Canto V echa para atrás el tiempo y estamos de nuevo en aquel presente del Canto I, oyendo a Atenea que en el concilio de los dioses pide ayuda para Odiseo, y vuelta a

³⁸El retorno, por supuesto, y como advierte Manuel Alcalá, ni es invención de Homero (ya mencioné el ciclo de los Nostoi), ni se circunscribe al mundo griego. Cita el Chimalpain: "Así hablaban los viejos de tiempos antiguos, en verdad vive el mismo Quetzalcóatl, no ha muerto aún; una vez más habrá de volver, habrá de venir a reinar" (prólogo a *Odisea*, 1960: XIV) [Chimalpain, descendiente de los señores de Amecameca y Chalco, escribió sus relaciones sobre la conquista en náhuatl, a principios del siglo XVII.]

explicar lo de la ninfa enamorada. No es que Atenea repita, sino que hemos regresado a la misma escena que ya veíamos al inicio del Canto I. En ese momento supimos que Hermes recibió su encargo; en éste, que es el mismo, lo vemos llegando a cumplirlo (cuestión de segundos, lo que duran los desplazamientos de los dioses). Y también vemos a Odiseo, que lleva siete años detenido, “sentado en la playa, que allí se estaba, sin que sus ojos se secasen del continuo llanto, y consumía su dulce vida suspirando por el regreso” (V: 37).

Segunda vuelta estructural (V-XII)

Según lo ha dispuesto Zeus, Odiseo llegará en veinte días de travesía “padeciendo trabajos” (V: 35) al país de los feacios (Esqueria), desde donde navegará, finalmente, hacia Ítaca. Construye su balsa en cuatro días; al quinto, Calipso lo despide. Diecisiete días anda en el mar y en el 18 avizora Esqueria, pero entonces Poseidón lo descubre y lo hace zozobrar; “dos días con sus noches anduvo errante sobre las densas olas”, al tercero vuelve a ver que está cerca la tierra y una oleada lo empuja hacia ella. Lo encuentra la princesa Nausicaa y Atenea lo conduce entre nieblas al palacio de los reyes, Alcínoo y Arete, que lo reciben sin saber quién es “ofreciéndole los dones de la hospitalidad” (57).

Al día siguiente, ante la mesa que los reyes comparten con él, en dos ocasiones Odiseo escucha al aedo cantar las historias de Troya y “brotan lágrimas de sus ojos” (53). A petición del rey, el héroe revela su identidad y enseguida se desencadena la segunda gran vuelta estructural: los cantos IX al XII cubren una mirada retrospectiva de diez años de aventuras que Odiseo narra en la corte de los feacios partiendo de un problema técnico —de narrativa—: “¿Cuál cosa relataré en primer término, cuál en último lugar, siendo tantos los infortunios que me enviaron los celestiales dioses?”. Se decide por la sucesión cronológica, desde su salida de Troya hasta su momento actual: tierra de los lotófagos, tierra de los Cíclopes (IX), Eolo, los lestrigones y Circe (X), descenso al Hades (XI), Circe de nuevo, Sirenas, Escila y Caribdis, las vacas del sol, Calipso y cierre del relato al arribar al presente.

Tercera vuelta estructural (XIII-XXIV) y resacas finales

El transcurso del tiempo en el último grupo de cantos es, a diferencia de los anteriores, vertiginoso. Si contamos como día uno la salida de la

isla de Calipso, la parte final del retorno ocupa 33 días. Se despide Odiseo de los feacios y llega a Ítaca (XIII). Se instala, disfrazado de mendigo, en la cabaña de su porquerizo Eumeo, y sobreviene una de varias resacas finales dentro de esta última gran vuelta estructural: como había hecho entre los feacios, pero esta vez sin revelar su identidad, Odiseo narra la historia de un viaje de regreso³⁹ que se ha prolongado por diez años y que no ha alcanzado, aunque está a punto, su momento culminante (dice ser un cretense que peleó diez años en Troya, que al regresar a su casa, en un mes Zeus ya le había "incitado el ánimo" de navegar hacia Egipto; por diferentes sucesos infelices, durante los siguientes diez años anduvo errante y ahora, escapándose de unos captores, ha venido a dar a Ítaca). Asegura haberse enterado recientemente de que Odiseo estaba por volver a su isla.

Dejamos a Odiseo tendido en la cama que el porquerizo le ha preparado (final canto XIV). El siguiente canto (XV) se abre con la tercera vuelta estructural (espacial, porque sucede simultáneamente a la noche en que se tiende Odiseo): regresamos al palacio de Menelao, donde Telémaco ha estado instalado después de haber hecho su recorrido en busca del padre (al tiempo en que éste salía de la isla de Calipso, llegaba a Esquiria y luego a Ítaca). Atenea lo despierta urgiéndolo a regresar a Ítaca, hacia donde el joven zarpa enseguida.

Al llegar, se dirige también a la cabaña del porquerizo. Atenea toca a Odiseo con una varita de oro para que recupere su aspecto (XVI); se le revela a su hijo y juntos traman la ofensiva contra los pretendientes. Duermen.

Va Telémaco a ver a su madre (y, como aquí se trata de un retorno, viene la narración correspondiente, el informe a Penélope, canto XVII). Al mismo tiempo, Odiseo ha recuperado su disfraz de mendigo y se dirige a su palacio, donde se mezcla con los pretendientes y es maltratado por ellos (XVIII). Lo interroga Penélope y ahora Odiseo inventa que se llama Etón, que en Cnos conoció a Odiseo y lo hospedó cuando venía de Troya. Viene, así, otra resaca: una nueva narración, también sintética, sobre lo que ha detenido a Odiseo. Pero la nodriza Euriclea ha reconocido al héroe por una cicatriz; él la hace callar. Y tenemos una resaca más: Euriclea le repite a Odiseo la

³⁹ Llamo a ésta, y a narraciones que le sucederán, "resacas" y no vueltas estructurales, porque son sintéticas, no ocupan rapsodias enteras como aquélla en que Odiseo revela su identidad y andanzas a los feacios.

historia de su nacimiento y bautizo por su abuelo Autólico, así como sobre esa cicatriz, que le dejó un jabalí en un día de caza (XIX).

Los cantos XX al XXII avanzan desde los preparativos hasta la matanza de los pretendientes y el ahorcamiento de las esclavas desleales. El canto XXIII cubre el reconocimiento de Odiseo por Penélope. Otra resaca más: Odiseo le narra a su esposa lo mismo que narró en la corte de los feacios.

Hay diversas opiniones de que el verdadero final de la *Odisea* sería éste, los esposos en el lecho;⁴⁰ sin embargo, hay un canto más (XXIV), que contiene un retorno al Hades (cuando ocurren varias de las escenas que comenté al referirme al *nostos* de Agamenón), a donde van llegando las almas de los pretendientes asesinados, quienes a su vez van narrando lo que les ha sucedido en Ítaca: “Así hemos perecido, Agamenón, y los cadáveres yacen abandonados todavía en el palacio de Odiseo, porque la nueva aún no ha llegado a las casas de nuestros amigos” (180). En tanto, Odiseo se está presentando con su padre, Laertes, y repite, con nuevas modalidades, su historia de que es un noble de otro país que hospedó a Odiseo y que éste volverá pronto. Luego le revela su identidad. Zeus decreta que se selle la paz: no habrá más venganzas.

Regresos y repeticiones

Liada en esta gran estructura de vueltas y resacas, hay una multitud de regresos y repeticiones, hasta llegar a las de fórmulas de unas cuantas palabras (a la manera de las figuras retóricas revisadas páginas atrás). Como casos de regreso, están (i) las abundantes idas y vueltas espaciales cuyo objetivo es mostrar qué está ocurriendo en el mismo tiempo en dos lugares distintos; por ejemplo, estando Telémaco con Menelao, dice el narrador: “De tal suerte se ocupaban, dentro del palacio, en preparar la comida. Mientras tanto solazábanse los pretendientes ante el palacio de Odiseo, tirando discos y jabalinas” (IV: 31); (ii) las partidas de un punto y llegadas al mismo punto, como cuando manda Circe a Odiseo al Hades para que consulte a Tiresias, descende el héroe, sostiene sus coloquios con las almas y finalmente regresa a donde Circe (X-XII); (iii) la repetición de una conducta, un gesto, una

⁴⁰ Véase la nota 41, más adelante.

emoción, como en la corte de los feacios, cuando canta el aedo los hechos de Troya, "Odiseo tomó con sus robustas manos el gran manto de color púrpura y se lo echó por encima de la cabeza, cubriendo su faz hermosa, pues dábale vergüenza que brotaran lágrimas de sus ojos" (VIII: 53); termina el canto, Odiseo se enjuga las lágrimas y se descubre la cabeza; vuelve a comenzar el aedo, vuelve el héroe a cubrirse la cabeza y a llorar; al día siguiente, canta el aedo sobre el caballo de madera y "consumíase Odiseo y las lágrimas manaban de sus párpados y le regaban las mejillas" (VIII: 59).

Como caso de repetición de fórmulas (estilo que distingue a Homero), al contar Menelao a Telémaco su aventura con el dios marino Proteo y su hija Idotea: "Menelao: Mas revélame [...] cómo podré llegar a la patria, atravesando el mar en peces abundoso. Idotea: [Proteo] te diría [...] cómo podrás restituirte a la patria, atravesando el mar en peces abundoso" (IV: 28-29), fórmula que se repite varias veces más.

Queda así expuesto de qué manera la estructura del poema está hecha de vueltas, miradas retrospectivas, narraciones repetidas, mentiras reiteradas, transfiguradas, resacas: una cascada de retornos. En los dos párrafos precedentes, reconocemos formas literarias que hoy nos son tan familiares: el "lugar común" de Elizondo, el "reino de lo recibido" de Vallejo, y que aquí he intentado mostrar como movimiento. Lo que interesa es notar cómo se han desplazado desde los poemas homéricos hasta nuestros días: el movimiento del movimiento o el desplazamiento de los retornos, más precisamente.

La creación de un orden

También para sustentar la metáfora retorno-literatura, utilizo ahora el punto de vista del relato como acto de ordenación de un mundo. El movimiento de la *Odisea* puede concebirse partido en dos grandes desplazamientos: retorno exterior (el viaje) y retorno interior (la reintegración del héroe a su vida en Ítaca, la recuperación de su sitio). Se aclara que el retorno interior es también un recorrido, y no sólo el instante de la recuperación del palacio y del lecho, si se recuerda el juego de apariencias (arriba sintetizado) que el héroe va desplegando ante distintos habitantes de Ítaca, como recuperándose en trozos, hasta llegar a la prueba (de identidad) impuesta por Penélope, la última impostura ante Laertes y la prueba final, también de identidad, impuesta

por éste. Es el pasaje del mar a la tierra, de los lugares de la fantasía al país "real", cuyo punto de partida es la última navegación de Odiseo (dentro de la epopeya): del país de los feacios a la playa de Ítaca (XIII). En síntesis, no sólo a partir de sus aventuras, sino a partir de su imaginación, Odiseo construye relatos: se inventa identidades, razones para haber ido a dar a Ítaca y para haberse enterado de que Odiseo ya iba en camino...

Por otra parte, lo que estuvo en riesgo durante las navegaciones y sucesivos desembarcos, hasta aquél en Esqueria, ha sido justamente el *nostos*, en un sentido exterior (que se lo roben a Odiseo) e interior (que él mismo lo olvide). Sobre el robo del *nostos*, al escaparse del Cíclope, éste, a quien Odiseo "ha privado de su ojo", invoca a su padre Poseidón: "concédeme que Odiseo [...] no vuelva nunca a su palacio" (IX: 63). Y "aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos [...] sino que lo hechizan las Sirenas con el sonoro canto" (XII: 89).

Homero lo dice literalmente, desde el inicio del itinerario: hay el peligro de "olvidar el retorno". Los lotófagos dan loto a los compañeros de Odiseo, "y cuantos probaron este fruto [...] ya no querían llevar noticias ni volverse [...] y mandé [narra Odiseo] que los restantes felices compañeros entrasen luego en las veloces embarcaciones, no fuera que alguno comiese loto y no pensara en la vuelta" (IX: 62). Circe también, les da "drogas perniciosas" "para que los míos olvidaran por entero la tierra patria" (X: 73).

En suma, "Ulises no debe olvidar la *Odisea*", como afirma Calvino (1981: 16), razón por la cual llama al poema un "retorno-relato", nombre que se acerca a la metáfora retorno-literatura: el relato es, no es, es como el retorno.

Y tercer y último aspecto del relato que justifica la metáfora que vengo sosteniendo: la imposición del orden desde el punto de vista de la ley. Un postulado que domina la acción de la *Odisea* es el de los dioses como guardianes del orden, un reinado verdaderamente divino conduce al triunfo del derecho: en Homero encontramos el primer elogio de la justicia (Jaeger 1957: 77).

Interesado en que prevalezca la ley como orden divino (es decir, una ofensa atraerá el desastre, pues ésa es la naturaleza de las cosas), al principio de la *Odisea* Homero nos hace saber del desorden reinante en Ítaca (la violencia, el despilfarro y la mala educación de los pretendientes, que no son sino usurpadores y asesinos), de los desmedidos infortunios de Odiseo y, ante todo, de la preocupación en el Olimpo. El poema, por cuya estructura

ya sabemos el final, puesto que Telémaco y Odiseo tienen de su lado a Zeus y Atenea, es la narración del modo en que se impondrá el orden de la ley: "un Odiseo que venciera sin ayuda divina sería [desde la perspectiva de Homero] casi insignificante, carecería de cierta gravedad, de estatura pública. Para Homero se trata de mucho más que el triunfo heroico de su Odiseo; detrás de esto, más bien dentro de esto, está el triunfo del Orden sobre el Desorden" (Kitto 1966: 17).

Por esta razón, después de mostrarnos los abusos de los pretendientes en el espacio privado del palacio, ante la impotencia de Telémaco ("devoran impunemente la hacienda de otro [...] Si le vieran regresar a Ítaca, todos preferirían tener los pies ligeros a ser ricos de oro y de vestidos", I: 3), Homero traslada a la escena pública, al ágora, esa conducta anárquica (Mentor: "Y no aborrezco tanto a los orgullosos pretendientes por la violencia con que proceden [...] como me indigno contra la restante población al contemplar que permanecéis sentados y en silencio", II: 11).⁴¹

Y también por esta razón, justo en la última escena del poema, cuando después de enterrar a sus muertos los allegados de los pretendientes traman castigar a Odiseo, y éste y sus aliados tienen listas las lanzas, Atenea, enviada por Zeus, ordena dejar la "terrible pelea"; las armas "vuelan de las manos y caen en tierra" y se jura la paz entre los itacenses (XXIV: 185): quedan restablecidos (retornan) la conciliación y el orden.

Odiseo en el lugar de la literatura

Pruebo ahora una segunda sustitución, siguiendo la misma reflexión de Ricoeur sobre la metáfora: Odiseo es la literatura. Sin perder de vista el objetivo de este ensayo, cuyo término central es el movimiento, será necesario dar un rodeo por los rasgos del héroe, incluido el aspecto de su movilidad, en

⁴¹ El tema de la justicia está también presente, entre otros, en los contrastes entre Penélope y Clitemnestra y en la propuesta de Orestes como modelo para Telémaco. Atenea formula directamente la pregunta de si los dioses están conformes con que el desorden prevalezca. Porque el restablecimiento del orden es un tema fundamental, la *Odisea* no puede finalizar con la reunión de Odiseo y Penélope en el lecho (XXIII, línea 296), "final perfecto para un romance" (Kitto 1966: 23), pues Ítaca entera, no sólo el palacio, debe ser purificada y devuelta a la conciliación y la paz.

el tiempo de la *Odisea* y en un tiempo mucho más largo. Ello, tomando en cuenta la ultimidad de la primera vez, que Genette define: la primera vez que algo sucede o se narra, se experimenta intensamente su valor inaugural, y es siempre al mismo tiempo una última vez, siquiera porque es para siempre la última de las primeras veces y después de ella, inevitablemente, comienza la repetición.⁴² Luego, añade Guillén, interviene la posterioridad y se trata entonces de volver a empezar, una constante reanudación.⁴³

El héroe

“Háblame Musa, de aquel varón de multiforme ingenio que, después de destruir la sacra ciudad de Troya, anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria” (I: 1). Esta breve invocación a la Musa con que Homero inicia su canto, representa una síntesis asombrosa de los rasgos de Odiseo; basta atenerse a ella para comprender los alcances del héroe.

* “El varón de multiforme ingenio [*polytropos*].”⁴⁴ Es interesante que el epíteto *polytropos* refiera a una idea de movimiento: los muchos cambios de sentido. Aún más, Klonoski (1993) afirma que es ambiguo, ya que puede significar “muy ingenioso” y también “muy errante” [*much wandering*].

Si en la *Iliada* domina el espíritu heroico guerrero que “se perfecciona sólo con la muerte física del héroe [...] pero se perpetúa en su fama, es decir, en la imagen de su *areté* aun después de la muerte” (Jaeger 1957: 26), en la *Odisea* está retratado un mundo muy posterior, poblado de figuras mucho más humanas y civilizadas. A pesar de que todavía está presente el ideal de las habilidades bélicas, resalta la nueva estimación de las virtudes espirituales. Junto con su destreza para la acción, Odiseo es el consejero inteligente,

⁴² Gérard Genette. “Discours du récit”, *Figures III*, Seuil, París, 1982.

⁴³ Claudio Guillén. “Algunas literariedades de *Cien años de soledad*”, en Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, edición conmemorativa, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, Alfaguara, Colombia, 2007, p., CXIV.

⁴⁴ Como traducción de la palabra inicial con la que Homero califica a Odiseo, y que es su epíteto principal (*polytropos*), parece preferible (que “multiforme ingenio”) la inglesa “man of many turns”, el hombre de los muchos giros, movimientos, capacidades, virajes. “Ingenioso” es insuficiente, pues debe sumarse la versatilidad: “fecundo en ardidés”.

poseedor de la palabra adecuada; creo que en esta epopeya presenciamos el surgimiento del valor de las palabras, más que pronunciadas, escuchadas. En la *Iliada*, Aquiles no toma en cuenta los consejos de su educador Fénix, persiste en dejarse llevar por la cólera y se precipita a la perdición. En la *Odisea*, los personajes ponen atención, escuchan y actúan en consecuencia. Esto no sólo se materializa en el hecho de que en el poema predominen los relatos (y los escuchas), sino que gran parte de la acción consiste en las conversaciones, además de que las figuras más amables (Odiseo, su familia y sus servidores, los feacios, Zeus mismo) están muy abiertas a las palabras del otro, sean peticiones, opiniones o advertencias.⁴⁵ De esta forma Homero pone en primer plano el problema de la responsabilidad humana sobre el propio destino (planteamiento novedoso, que aparece por primera vez en el mundo griego en la alocución inicial de Zeus en la *Odisea*, que ya comenté).

Es, en síntesis, la aparición de una conciencia ética, “ver al otro como si fuera uno mismo [...] una ética de la semejanza” (Murnaghan 2000: XIX). De allí que surjan valores ausentes en la *Iliada*: los domésticos, la hospitalidad⁴⁶ y la tranquila vida de la gente común; la *Odisea* tiene un brazo extendido hacia la novela y, por lo tanto, hacia el hombre moderno. En este contexto se entiende la naturaleza excepcional de su héroe: como el resto de los aqueos y troyanos, tiene destrezas guerreras, fuerza física y resistencia, pero lo distingue, además, una cualidad mental (*mêtis*), que es la combinación de inteligencia, ingenio, versatilidad y facilidad de palabra; es un maestro en evaluar situaciones, diseñar planes, usar el lenguaje para sus fines y manipular las apariencias.⁴⁷

[Shakespeare (*Troilo y Cressida*, c. 1601-02) elevó la elocuencia de Odiseo a modelo del discurso racional. En su alocución al Consejo Griego sobre las razones de que Troya no haya caído aún, afirma que han fallado el

⁴⁵ El alto sentido educativo del viaje de Telémaco, acompañado por Atenea bajo la figura de Mentor, es modelo de esta afirmación.

⁴⁶ Dice el porquerizo Eumeo al recibir a Odiseo en su cabaña, sin saber quién es: “son de Zeus todos los forasteros y todos los pobres” (L. XIV: 103). Y Penélope, igualmente sin haber reconocido aún a Odiseo, manda a la nodriza que le lave los pies, “como si fuera su amo” (L. XIX: 147).

⁴⁷ Son los epítetos que Homero utiliza exclusivamente para Odiseo, entre todos sus héroes: ingenioso, audaz, muy paciente, sagaz, prudente, fecundo en ardidés, muy inteligente.

mando, el orden, la jerarquía. Pero no sólo demuestra su inteligencia política de moderno hombre de Estado, sino sus dotes literarias; por ejemplo, con estas metáforas de orden-movimiento: “los cielos mismos, los planetas y este globo terrestre observan con orden invariable las leyes de categoría, de la prioridad, de la distancia, de la posición, del movimiento [...] y por eso este esplendoroso planeta, el sol, reina entre los otros en el seno de su esfera con una noble eminencia [...] Pero cuando los planetas vagan errantes, en desorden, en una mescolanza funesta, ¡qué plagas [...] qué anarquías, qué cóleras del mar!” (Acto I, escena 3).⁴⁸ De acuerdo con Karl F. Thompson (1968: 48-51), este Ulises parece ser la voz pública, oficial, de Shakespeare, donde se unen la seriedad y nobleza del estadista con una voluntad de reír (pues aquí también Ulises es burlón) de los azares y desengaños de la práctica real de la política.]

La mejor táctica de Odiseo: los disfraces, una instrumental autonegación u oscurecimiento de sí que los demás héroes no podrían tolerar (pues su gloria se relaciona directamente con el reconocimiento) y que Odiseo sabe soportar. Su máxima fuerza: la resistencia (resiste la tentación de las Sirenas, de los lotófagos, de Nausicaa la bella, la de inmortalidad que le ofrece Calipso; resiste los maltratos que como pordiosero le infligen los pretendientes) (Sheila Murnaghan 2000: XVIII y XXI).

La capacidad para disfrazarse, para convertirse en otro, controlarse y soportar tanto las ofensas como los sufrimientos y las tentaciones, surgen de la que Stanford (1954: 7) considera la principal característica de Odiseo: su adaptabilidad. Su rasgo distintivo, la inteligencia, justo puede adaptarse a las circunstancias tomando la forma de astucia baja y egoísta, o de sabiduría exaltada y altruista.

[Sófocles, en dos tragedias distintas, aprovechó esta doble cara de la inteligencia de Odiseo, expresada por el mismo Homero con epítetos: el “hombre de sufrimientos” que encuentra la fuerza interior y sabiduría para resistir es también su opuesto, el “maquinador”. En *Ajax* (c. 442 a.C.) Sófocles entrega un Odiseo compasivo, melancólico, estadista; en *Filoctetes* (c. 409 a.C.), un político intrigante y oportunista. En la primera, Odiseo ruega a Agamenón que no se deje el cadáver de Ajax como pasto para las aves: “No te venza la ira [...] al grado de que llegues por odio a tu enemigo a pisotear la justicia.

⁴⁸ Cita de *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1986 (trad. Luis Astrana Marín), p. 304.

También fue mi enemigo [...] Y eso no me ciega [...] Injusto es a un héroe deshonrar, si yace muerto, por muy grande odio que se le haya tenido" (29).⁴⁹ Por esta postura muy civilizada, de dar al otro lo que se espera para sí mismo, el Corifeo lo llama "sabio en tu mente". En cambio, en *Filoctetes* es capaz de "embaucar a un hombre con perfidia y mañas" y de enseñar al joven hijo de Aquiles a hacerlo así, con tal de conseguir su fin. La falsedad no lo avergüenza si le trae ventajas. Es su misma inteligencia, "al cabo de tantas experiencias, he venido a comprender que no son las obras, sino la lengua, la que ejecuta todo". Pero esa lengua —dice Filoctetes— "es villana y rastrera y de ella saca siempre malas artes y fraudes" (40 y 42). Más allá del juicio moral, Charles Segal (1981: 63-64) explica que, en esta última tragedia, Odiseo representa una organización social basada en la obediencia absoluta, donde el individuo está subordinado al grupo y predominan la manipulación y la fuerza; mientras que el lazo nacido entre Filoctetes y Neoptolomeo representa una nueva sociedad en miniatura, basada en la amistad, confianza, compasión y buena voluntad.]

El mismo nombre de Odiseo⁵⁰ portaba ya una ambivalencia: el que activamente incita el odio, que causa problemas; el que pasivamente soporta el odio, del que es víctima.

Todos los anteriores rasgos se pueden resumir en uno solo: Odiseo es un mentiroso, se inventa autobiografías ficticias, artilugios —el caballo de madera—, miente para evitar un mal mayor o bien, por cortesía, pero nunca, como subraya Stanford (1954: 20-22), es malevolente ni da falso testimonio para dañar.

En sus cualidades, Odiseo se asemeja a Atenea, la diosa que en la *Iliada* lo ayudó "como una madre" (XXIII: 437)⁵¹ y que en la *Odisea* estará a su lado, así como junto a Telémaco: Atenea aparece con múltiples disfraces (educador, pastor) y pronuncia "suaves palabras". Le dice a Odiseo, recién llegado a Ítaca, "si tú sobresales mucho entre los hombres por tu consejo y tus palabras, yo soy celebrada entre todas las deidades por mi prudencia

⁴⁹ Citas de la edición de Porrúa "SEPAN CUANTOS..." 14, México, 1972, versión de Ángel Ma. Garibay.

⁵⁰ Impuesto por el estafador de su abuelo materno, Autólico. (Véase Jenny Strauss Clay, 1983, sobre el "pensamiento etimológico" de Homero para nombrar a sus héroes y sobre el bautizo de Odiseo),

⁵¹ Entre otros, en los juegos funerarios de Patroclo, frente a Áyax.

y mis astucias [...] no puedo desampararte en la desgracia porque eres afable, perspicaz y sensato" (XIII: 99). Solamente Héctor podría compararse en esta "civilizada suavidad de pensamiento, palabra y acción" (Stanford 1954: 31) que ya apunta, como Atenea,³² a los valores de una sociedad cuyo ideal Homero retrató en la corte de los feacios, escenario de las artes entre las que reina la palabra.³³

³²"Que anduvo peregrinando larguísimo tiempo, vio las poblaciones y conoció las costumbres de muchos hombres." Odiseo es, ante todo, un sobreviviente, el único entre sus compañeros que sale a flote, "un gran evasor de la muerte, a diferencia del trágico Aquiles [...] y la supervivencia es la mejor de todas las historias" (Bloom 1988: 2-3). Además, ¿cómo no reconocer en él al antecesor de Solón y los *theoroi*? Si bien no es un viajero esencialmente o de corazón, y mucho menos un aventurero, puesto que su errancia le fue impuesta como castigo, encarna ya al navegante perspicaz y lleno de iniciativa, capaz de salir airoso de todas partes (el nuevo tipo humano creado por los navegantes de Jonia, Jaeger 1957: 104-105). Se convertirá en su prototipo.

[Navegante él mismo, entre muchos otros poetas Conrad vio en Odiseo a un modelo. Vivió la transición de la navegación de vela al buque de vapor. Afirma Calvino que su mundo, heroico, "es la civilización de los veleros de los pequeños armadores, un mundo de claridad racional, de disciplina en el trabajo, de valentía y deber al mezquino afán de lucro. La nueva marinería de las grandes embarcaciones de vapor de las grandes compañías le pareció sórdida y vil" (1954: 191, trad. mía). En esa transición, Conrad intuyó "el momento crucial del pensamiento burgués en el que el optimismo racionalista perdía las últimas ilusiones e invadía el campo un desenfreno de irracionalismos y misticismos [...] a ello contrapuso las fuerzas del hombre, su orden moral, su valentía" (193). En *El espejo del mar* (1906), donde meditó con nostalgia sobre su apasionada relación con el mar,³⁴ Conrad define la personalidad del navegante: "¡Ver! ¡Ver! Ése es el anhelo del marino, como

³² Atenea también fue capaz de transformarse, de diosa guerrera en la *Iliada*, a diosa de la sabiduría y la laboriosidad en la *Odisea*, y como tal presidiría la civilización ateniense.

³³ Véase Norman Austin (1975).

³⁴ Conrad construye su "Yo dramático" entre "ellos y nosotros", "entonces -el pasado heroico de los barcos de vela- y ahora -la navegación a vapor" (A. White, 2005: 245.)

lo es del resto de la ciega humanidad" (XXVII). En las partes finales de ese libro, Ulises se erige en símbolo de la humanidad, representante del yo autobiográfico y *typos* del escritor (Boitani 2001: 169). Repitiendo el verso de Du Bellay, exclama: "¡Happy he who, like Ulysses, has made an adventurous voyage!" (XXXVIII). Y el Mediterráneo, "my sea-cradle", es el lugar idóneo para ese tipo de viaje lleno de aventuras. En ese mar-cuna, sobre sus primeras experiencias como marino, dice: "La verdad debe de haber sido que, nada versado en las artes del sagaz griego, el que engañó a los dioses, el amante de extrañas mujeres, el que atrajo a sombras sedientas de sangre, aun así yo anhelaba el comienzo de mi propia oscura odisea [...] pero ninguna catástrofe ocurrió [...] ésa fue mi abominable suerte, haber nacido por la nadería de 25 siglos demasiado tarde en un mundo donde los reyes se han ido volviendo escasos con escandalosa rapidez" (XXXIX).⁵⁵ Confesión abierta de Conrad, que compartirá infinidad de poetas: deseo de reencarnar y "leer en sí mismo" (Boitani 2001: 171) el modelo cultural y poético de Ulises.]

Por su calidad de *polytropos* (esta vez, en el sentido de las muchas errancias) y su capacidad de "conocer el mundo" y regresar para contarlo (pues es más un contador de historias que un explorador), Odiseo personifica el "discurso" de la civilización occidental y es símbolo de aquella fundada en el mar (Boitani 2001: 14 y 15). En su estudio *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey* [La balsa de Odiseo: la imaginación etnográfica de la *Odisea*, 2001], Carol Dougherty toma al héroe como prototipo de la figura viajera-observadora para demostrar, mediante una interpretación etnográfica, que sus viajes trazan los contornos de la identidad griega producto de una cultura –fines del siglo VIII a.C.– que estaba tratando de reconstruir [relatar] su pasado mítico para dar sentido a un presente tumultuoso y volátil. Así, Dougherty ofrece más que suficientes elementos (que sintetizo en lo que sigue) para comentar esta frase de la invocación de Homero ("Que anduvo peregrinando, vio y conoció...").

i) En la *Odisea* la poesía viaja tal como su héroe-poeta, en la misma balsa, y son propicias distintas reflexiones sobre la verdad narrativa en relación con el viaje, o las mentiras de los viajeros, como las que cuenta Odiseo en Ítaca, o como las que afirma su porquerizo que le han venido a contar: "los

⁵⁵ *The Mirror of the Sea*, versión completa (49 capítulos) en conrad.thefreelibrary.com. Traducción mía.

que van errantes y necesitan socorro mienten sin reparo y se niegan a hablar sinceramente" (XIV: 104). Sin embargo, también se asienta la posibilidad de la veracidad; dice Odiseo: "Nómbramelo [a tu amo] por si acaso en alguna parte hubiera conocido a tal hombre [...] podré darte alguna nueva, pues anduve perdido por muchos pueblos" (XIV: 103).

ii) A diferencia, por ejemplo, de Demodoco (bardo establecido en la corte de los feacios y *alter ego* de Homero), que canta historias bien ordenadas, fijas, sobre el pasado heroico, o de las mismas Sirenas, que directamente cantan la *Iliada*, Odiseo, a quien en los cantos IX a XII Homero delega su tarea de narrador, es un poeta en movimiento y sus historias son igualmente móviles, cambian para nuevos públicos y lugares. Si hubiera cedido al canto de las Sirenas (que cobran con la muerte) o al encanto de Nausicaa (lo que implicaba casarse y arraigarse en Esqueria), sus propias narraciones nunca habrían sido escuchadas en Ítaca: "Para que la *Odisea* sobreviva como poema, su héroe debe evitar el naufragio en los bancos de arena del pasado de la *Iliada*, debe seguir navegando" (72). Esto es, la *Odisea* es un poema móvil, en construcción.

Pero más allá de que el peregrinaje de Odiseo lo haya transformado en narrador, subrayo el "larguísimo tiempo" de la invocación a la Musa, al igual que lo hice con la adaptabilidad en el apartado anterior, porque ambos son los aspectos fundamentales de la sustitución Odiseo=literatura. "Larguísimo tiempo" para Homero son los diez años en que Odiseo ha estado sumergido en un mundo fantástico; para nosotros, la errancia (igualmente literaria) ya lleva siglos.

*"Muchas fueron las penalidades que sufrió en el mar, luchando por salvar la vida y lograr su retorno a la patria y el de los compañeros."⁵⁶ Padeció, lo que fuera y sin cejar, con tal de volver. Aunque no es un explorador, en algunos momentos (pocos) sí muestra que es curioso y que tiene deseos de saber, por ejemplo, cuando deja a la mayoría de sus compañeros en una isleta, desde donde divisan el humo de la tierra de los Cíclopes, y va, con

⁵⁶ Para esta parte de la invocación tomo otra traducción (de Luis Santullano, Compañía General de Ediciones, México, 1973), porque en la de Porrúa ("Y padeció en su ánimo gran número de trabajos en su navegación por el ponto, en cuanto procuraba salvar su vida y la vuelta de sus compañeros a la patria") podría parecer que Odiseo sólo quiere salvar su vida y que los que retornen sean sus compañeros. En la de Santullano queda claro que la lucha es por que retornen todos, él también, a Ítaca.

una sola nave y algunos acompañantes, a “averiguar qué hombres son aquellos, si son violentos, salvajes e injustos, u hospitalarios y temerosos de las deidades” (IX: 63). Su motivo para esta pequeña incursión, afirma Stanford (1954: 76), es más el de Malinowski que el de un pirata o conquistador; se trata de la curiosidad intelectual. El movimiento del deseo y el movimiento físico de Odiseo son centrípetos; aplica y desarrolla todas sus habilidades centrado en ese eje, aun si su nave y su cuerpo son arrastrados de aquí para allá, a veces muy cruelmente. Puede afirmarse que, con toda su complejidad y multiplicidad de aspectos, algunos contradictorios, Odiseo, que parece tan móvil, es hombre de una sola idea: su hogar. Su movimiento es esencialmente hacia adentro, la vida privada, el tiempo cotidiano.

[Kavafis –Ítaca, 1911– vio en cada hombre a un Odiseo, y como tal se dirigió a él, convertida su isla pobre y desnuda en el símbolo universal, al mismo tiempo, del hogar y de la vida. Todo se dirige, en fin, hacia el mismo punto de retorno, la tierra: “debes esperar que el camino sea largo [...] siempre debes tener en mente a Ítaca, que volver a ella sea el pensamiento constante [...] Y si te parece pobre, no por esto Ítaca te habrá decepcionado. Convertido ahora en un sabio, con toda tu experiencia a cuestas, habrás comprendido aquello que Ítaca significa”.]⁵⁷

Hemos avanzado suficiente como para necesitar muchas pruebas de la monomanía de Odiseo; ya lo vimos llorando de nostalgia en la isla de Calipso y también ante los nobles feacios; ya lo vimos evadiendo las trampas (cantos o drogas) que lo hagan olvidar su retorno.⁵⁸ Stanford (1954) ve aquí un matiz femenino: aparentemente, dice, Homero sugirió una afinidad mayor de Odiseo con las mujeres que con el resto de los héroes, “guerreros

⁵⁷ Traducción mía del italiano: “Quando ti metterai in viaggio per Itaca/ devi augurarti che la strada sia lunga... Sempre devi avere in mente Itaca/ raggiungerla sia il pensiero costante... Itaca ti ha dato il bel viaggio/ senza di lei mai ti saresti mezo/ sulla strada: che cos'altro ti aspetti?/ E se la trovi povera, non per questo Itaca ti avrà deluso/ Fatto ormai savio, con tutta la tua esperienza addosso/ già tu avrai capito ciò che Itaca vuole significare”.

⁵⁸ Carol Dougherty (2001: 177-184) da la imagen de este deseo fijo en su capítulo “De la balsa al lecho”, donde presenta paralelismos entre la navegación y el arraigo: en la descripción sobre la construcción de la balsa y la del lecho para Penélope, Homero utiliza el mismo vocabulario (y Odiseo, árboles). Es como si la construcción del lecho (anterior) y la de la balsa (posterior, en la isla de Calipso) hubieran confluído desde siempre en un mismo objetivo: la institución del matrimonio, el hogar, la fidelidad y la intimidad.

más convencionales”, lo que constituye un paso adelante del poema hacia la civilidad. Odiseo y las mujeres homéricas comparten las cualidades de la gentileza, la inteligencia intuitiva y la firme serenidad, cultivadas en el hogar, en una era de violencia e infidelidad. Lo que más aprecia Odiseo, se lo dice a Nausicaa al pedirle que lo conduzca a la “población”: “Y los dioses te concedan cuanto en tu corazón anheles: marido, familia y feliz concordia, pues no hay nada mejor ni más útil que el que gobiernen su casa el marido y la mujer con ánimo concorde” (VI: 44). Y porque esto es lo que más valora, en cuanto está frente a Areté, reina de los feacios, después del saludo las primeras palabras que le dirige son: “aprestadme hombres que me conduzcan para que muy pronto vuelva a la patria, pues hace mucho tiempo que ando lejos de los amigos, padeciendo infortunios” (VII: 49).

Por las pocas ocasiones en que se desvía de esta tendencia centrípeta (por ejemplo, la incursión en el país de los Cíclopes, recién comentada), Odiseo admite su disparate y expresa su arrepentimiento; cuando lo relata, dice que los compañeros le rogaron que se retiraran inmediatamente de la gruta, “mas yo no me dejé persuadir —mucho mejor hubiera sido seguir su consejo” (IX: 64). A pesar de esto, las tendencias centrífugas, aventureras, serían magnificadas por una rama de la literatura posterior.

[En una versión extrema sobre el héroe centrífugo, en su *Odisea* (1938) Kazantzakis lo hace zarpar de nuevo, después de haber puesto en orden a Ítaca, donde no sólo se siente confinado, sino fuera de lugar. Estremecido porque su vida le parece el más breve relámpago,⁵⁹ con unos compañeros va a Esparta, donde rapta a Helena; luego a Creta, donde se la arrebatan; a Egipto, donde participa en una revuelta; cruza tierras indómitas, funda una ciudad sagrada; completamente solo y ya entrado en años, atraviesa África hacia el sur. Al llegar al mar, zarpa hacia regiones polares, donde muere. Todo esto, en 33,333 versos que se han interpretado como la búsqueda de un alma por el hombre moderno (Friar) y la exploración del significado de la libertad (Stanford); explícitamente, para Kazantzakis se trata de un viaje interior al final del cual Odiseo pronuncia sus últimas palabras: “¡Adelante, mis compañeros, naveguemos, pues la brisa de la Muerte sopla con favorable viento!”.⁶⁰ Para Decavalles (1959: 31) estas aventuras imposibles de resumir

⁵⁹ Véase George Scouffas (1959: 135).

⁶⁰ Traducción mía del inglés, en Scouffas 1959.

contienen aún la noción del retorno homérico, pero Ítaca es ahora el alma del héroe, la suprema conquista de sí mismo.]

[También en la lírica tiene repercusiones la pulsión centrífuga. Destaca el *Ulysses* (1833), monólogo lírico de Tennyson, quien en duelo por la muerte de su amigo expresa en empatía con Ulises sus deseos de “seguir adelante”, moviéndose: “Mi propósito seguirá siendo/ navegar más allá del ocaso... hasta que muera... Luchar, buscar, hallar y no rendirse”.⁶¹ Y sesenta años después, Giovanni Pascoli, en su melancólico “Ultimo viaggio” (*Poemi conviviali*, 1904), hace que Odiseo vuelva a embarcarse, pero para siempre. Para él, no hay más que desilusión; la hora heroica, la vida gloriosa, son irrecuperables. Implora a las Sirenas: “Pero vosotras, ¡hablad!/ Decidme una verdad, una sola cosa a mí, entre todo, antes de que muera, para que haya vivido!”. No hay respuesta, la nave se rompe, Odiseo es, por primera vez en su historia, sólo un cadáver; queda el absoluto silencio.⁶²]

La movilidad en el tiempo largo

En este punto, mi trabajo se mordería la cola para desarrollar la metáfora Odiseo=literatura si me centrara en el hecho de que es el héroe elegido por Homero para su épica del retorno, puesto que ya quedó desarrollada la metáfora movimiento de retorno=literatura. Esta nueva sustitución, por lo tanto, exige traspasar los confines de la *Odisea* por una trayectoria que permita ver la metáfora desde la perspectiva del movimiento.

Odiseo, de acuerdo con Bloom, “es el paradigma de la voluntad de vivir, y nos enseña la supervivencia mediante la astucia y la resistencia. Ningún otro carácter de la literatura occidental tiene una historia tan ilustre” (1991: 2). Nadie tiene una historia tan ilustre (por las obras en que Odiseo reaparece) ni tan larga (pues abarcan 27 siglos de creación literaria). Hay una

⁶¹ Traducción mía del inglés (en victorianweb): “My purpose holds/ To sail beyond the sunset [...] until I die [...] To strive, to seek, to find, and not to yield”. Véase una interpretación sobre la oscilación consciente de este Ulises del desdén a todo lo que lo rodea (“the still hearth”, “the barren crags”, “the aged wife”, “the savage race”), a la toma de decisión de moverse, emprender un nuevo viaje, en Linda K. Hughes (1987).

⁶² “Ma voi due parlate! Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto, prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto!”. Traducción y comentario en Boitani 2001: 148 y 149.

abundancia de estudios que se han ocupado de esta supervivencia, cada autor con distintas hipótesis y argumentos; entre ellos, el mismo Bloom sostiene que, estando como estamos condenados a una indefinida suspensión o aplazamiento [las historias existen para diferir la muerte], nos interesamos en los sobrevivientes y nos identificamos con ellos mucho más que con las víctimas trágicas o los héroes épicos. Por otro lado, nadie en la épica es ni remotamente cercano a Odiseo, “tan maduro, elocuente, con su curiosidad intelectual o, como diríamos ahora, tan realista”(2). En síntesis, las reapariciones constantes de Odiseo en la literatura se explicarían porque su historia es la de un superviviente y por los rasgos sobresalientes de su carácter.

Para Stanford (1954), el misterio de la pervivencia de Odiseo se resuelve en su “adaptabilidad”. Si bien los primeros héroes de Grecia siempre han sido parte de la “población viva de la literatura”, en un “proceso de asimilación ética a condiciones contemporáneas” (2), ningún otro héroe clásico ha sido sujeto de tanta controversia moral (5). Una de sus principales características, precisamente, es la capacidad de adaptarse a las circunstancias, aunada –quizá– a la ambigüedad ética de sus rasgos distintivos. Entre estos dos polos, agrega Stanford, firmemente establecido en el mito homérico arquetípico, el personaje ha vacilado en toda la tradición (7). En suma, Homero creó a una persona plena, que cumple muy distintos papeles: explorador de tierras fantásticas, vengador disfrazado en su propia isla, esposo, padre, conspirador, rey. “La adaptabilidad de Ulises es resultado de la inigualada riqueza de sus cualidades y proezas desplegada por Homero [...] la reacción [nuestra] ante la inteligencia podrá variar, pero la fascinación de ver funcionar el cerebro prevalecerá” (244-245).

Una última explicación (aunque insisto en la abundancia de investigaciones, cuyos argumentos no necesariamente se excluyen unos a otros) se debe a Piero Boitani (2001), quien estudia a Ulises con el concepto de “sombra”, la que a partir del descenso al Hades se proyecta, con distintas formas, hasta nuestros días. Las encarnaciones del héroe, afirma, formarían una enciclopedia; ¿por qué y cómo –se pregunta– puede Ulises parecer hoy verdadero, humano, ardiente, íntimo y misterioso? (14). Su respuesta abarca la plenitud de Odiseo y su versatilidad: estuvo, desde su origen, abierto al futuro; atraviesa todas las épocas porque es un signo de toda una episteme, constituye un modelo, una ‘multiforma’ [recordemos el *polytropos*] de la vida humana, llena de potencialidades (15-17). Es paradigma del conocimiento del mundo

y de sí mismo en el dolor; es supremo ingeniero y artesano de la *techné*, amén de experto navegante; es un retórico inigualable y, finalmente, en su *mêtis* y su *aletheia* (astuto arte de la sabiduría que lo liga a Atenea, y de la verdad, que lo asocia a Apolo) constituye un modelo de poesía, hombre capaz de dar forma y verosimilitud a sus relatos.

Más que tomar partido por alguno de los anteriores argumentos, y más que buscar alguno distinto, para los propósitos de este ensayo basta dejar constancia (i) de la imbatible movilidad literaria de Odiseo, al margen de la razón que se elija para explicarla y (ii) de cómo aquello que lo distingue por sobre el resto de sus rasgos –su deseo único de retornar– se ha cumplido tantas veces que son incontables: vuelve o reaparece en una y otra obra, a lo largo de todas las épocas, hasta la nuestra.

Una aclaración: es posible agrupar estos retornos literarios de Odiseo según dos grandes tipos de movimiento, el centrípeto (obras en que se respeta el deseo de volver al hogar) y el centrífugo (obras donde ese deseo es sustituido por su inverso, una pasión dominante de traspasar los límites, muchas veces, al estilo romántico).⁶³ Una parte de las versiones centrífugas ha hallado su razón de ser en la profecía que pronuncia el adivino tebano Tiresias en el Hades: es difícil lo que Odiseo busca (el retorno) pero cumpliendo algunas condiciones, lo logrará. Después de que se haya vengado de los pretendientes, le aconseja, “toma un manejable remo y anda hasta que llegues a aquellos hombres que nunca vieron el mar [...] te diré una señal muy manifiesta, que no te pasará inadvertida. Cuando encuentres otro caminante y te dijere que llevas un aventador⁶⁴ sobre el gallardo hombro, clava en tierra el manejable remo, haz al soberano Poseidón hermosos sacrificios [...] y vuelve a tu casa [...] Te vendrá más adelante y *lejos del mar* una muy suave muerte [...] cuando ya estés abrumado por placentera vejez” (XI: 80-81). [Esta traducción como *lejos del mar* oculta la ambigüedad de la profecía, enunciada con la expresión griega *ex halos*, que puede significar “fuera, lejos

⁶³ Con otros fines, también pueden hacerse grandes agrupamientos según Odiseo aparezca como villano u hombre noble e ingenioso; leal a Penélope o un don Juan; un hombre que pone su inteligencia al servicio de fines egoístas o al servicio de la política en el sentido más alto; como encarnación abstracta en una alegoría o como *alter ego* de un poeta; como héroe épico o moderno, etcétera.

⁶⁴ Un biello: larga pala de madera para esparcir al viento la simiente. El caminante no reconocerá el remo, pues nunca ha visto el mar.

del mar" lo mismo que "desde dentro del mar". Como respuesta, los poetas han dado distintas muertes *ex halos* a Odiseo, y también en respuesta sobre ese largo y misterioso viaje, las errancias del héroe por el mundo se irán dilatando, hasta convertirlo en el viajero o nómada por antonomasia.]

Pero aun tomando las versiones centrífugas del héroe (la principal, la de Dante), la constatación es que retorna a su hogar (que es la literatura), prevalece su movimiento general, centrípeto: *nostos* literario.⁶⁵ A la razón de estas continuas mareas que nos lo traen siempre de vuelta, le llamo aquí "peso metafórico", una capacidad, aparentemente inagotable, de interlocución del héroe con lo mejor de cada época.⁶⁶

[Como lo clama Borges, entre los cientos de almas que Dante condenó o salvó anticipándose al Juicio Final, destacó a Ulises para simbolizar, "acaso sin quererlo y sin sospecharlo", su propio conflicto: Dante fue Ulises, osado viajero en busca de saber, y pudo haber recibido su mismo castigo en el Infierno.⁶⁷ En otro lugar, llamó al episodio de Ulises –canto XXVI del Infierno– el "más alto de la *Comedia*... el más enigmático y quizá el más intenso".⁶⁸ Dante se inclina con ansia hacia él para escuchar cómo encontró la muerte, por haber hecho "alas de sus remos" e ir a conocer lo vedado al hombre: "el mar se cerró sobre nosotros". Ulises califica su vuelo –la nueva navegación– de loco (*folle*), adjetivo que se repite, para Borges deliberadamente, del inicio de la *Comedia*, cuando Dante teme que haber ido a la selva

⁶⁵ De acuerdo con Klonoski (1993) hay una conexión entre *nostos* y *noos* (mente), que tienen una raíz común (este retorno a la vida y a la luz). *Noos* porta el significado de mente como capacidad por la cual salimos de la oscuridad, incluso de la muerte. Esto es en particular importante para la salida del Hades de Odiseo, uno más de sus retornos: no es casual que allí, donde Tiresias el ciego es el único entre las sombras poseedor de "inteligencia y saber" (X: 77), Odiseo aprenda, entre otras cosas, que es posible ver (con la razón) en la oscuridad.

⁶⁶ Boitani: "La presencia constante de esta figura, la fascinación que nunca ha dejado de ejercer sobre la imaginación, son signos de que ésta soporta, acarrea, nuestro destino de hombres" (2001: 25).

⁶⁷ *El último viaje de Ulises* en Borges 1982: 35-43. Ulises se encuentra en Malebolge, casi al fondo del embudo, a dos bolsas de llegar a Satanás, por "mal consejero" o "fraudulento". En las palabras que dice haber dirigido a sus compañeros para que volvieran a zarpar, no hay intención maliciosa; pero en la época de Dante, no hubo lugar para que el hombre se arraigara una responsabilidad personal o sostuviera un concepto de virtud identificado con el valor humano al margen de Dios. Sin embargo, Dante sufre viéndolo sufrir porque lo admira.

⁶⁸ *La divina comedia* en Borges 1996: 26.

oscura sea una locura (*folle*). Se marca así la identificación e interlocución de Dante con Ulises, así como en varios otros sitios de la *Comedia*, por ejemplo, así como la lengua-llama de Ulises puede narrarles su último viaje a Virgilio y Dante, éste, el peregrino, podrá regresar a la tierra a narrar su experiencia en el ultramundo. Bloom (1996) sostiene igualmente esta semejanza: "Ulises y Dante se hallan en una relación dialéctica, pues Dante teme la profunda identificación entre él mismo como poeta y Ulises como viajero trasgresor... retrata a Ulises como alguien movido por el orgullo, y no ha existido jamás poeta más orgulloso que Dante... La voz de Ulises y la de Dante están peligrosamente próximas" (96 y 99).]

Las condiciones para que Odiseo haya comenzado a atraer hacia sí, como figura, su peso metafórico, están, además de en los valores personales esbozados páginas atrás (condensados en la invocación a la Musa), en los siguientes momentos cruciales.

Primero, el equívoco con el que se salva del embrollo en que está metido con el cíclope Polifemo. "Mi nombre es Nadie -le dice al gigante- y Nadie me llaman mi madre, mi padre y mis compañeros todos". Polifemo: "A Nadie me lo comeré al último [...] tal será el don hospitalario que te ofrezca". "Después de haberle clavado una estaca ardiente en su único ojo, y cuando el gigante se puso a llamar con altos gritos a los Cíclopes que habitaban a su alrededor [cuando acudieron les dijo:] ¡Oh amigos, Nadie me mata con engaños, no con fuerza!". Los Cíclopes: "Pues si nadie te hace fuerza, ya que estás solo, no es posible evitar la enfermedad que envía el gran Zeus" (IX: 66). Entonces se retiran los Cíclopes, y Odiseo y sus compañeros logran escapar. Viene un segundo error: ya desde la nave, Odiseo vuelve a desoir a sus compañeros y le grita a Polifemo: "Si alguno de los mortales hombres te pregunta la causa de tu vergonzosa ceguera, dile que quien te privó del ojo fue Odiseo" (IX: 68). Por esto Polifemo puede acusarlo con Poseidón, su padre, y pedirle lo peor que podría pasarle al hombre centripeto: "que no vuelva nunca a su palacio" (68).

El momento es triplemente significativo: i) es una caída (una doble necesidad) ir a la isla de los Cíclopes, tal vez la única que le vemos al Odiseo homérico, sobre la cual explícitamente se arrepiente;⁶⁹ ii) no sólo se arrepiente, sino

⁶⁹ Esta imprudencia es tan ajena a Odiseo en el resto del poema, que, de acuerdo con Stanford (1954: 77), el episodio debe de haber sido tomado del folclore (es pre-homérico, dice) y en

que demuestra haber aprendido la lección (en el posterior episodio, de las Sirenas, es consciente de su vulnerabilidad y, lejos de actuar con soberbia, se hace amarrar al mástil); y iii) por haber cegado al Cíclope, se hace merecedor de la implacable persecución de Poseidón, que le costó más de nueve años de errancias.

Visto así, el resguardo de Odiseo tras la identidad de un Nadie (o en una traducción preferible, un *No-man*) adquiere una calidad simbólica: el reconocimiento de la propia estupidez (¿hay algo más alejado de la impostura heroica que decirse tonto?), la oportunidad de aprender (volvemos a la disposición a escuchar que recorre todo el poema) y el ser objeto de un castigo tan largo: todo apunta al hombre moderno, arrojado en un mundo extranjero, e incompleto.

El segundo momento crucial sobreviene siglos después, en el relato final (de Her) de la *República*, donde Platón esboza sus ideas sobre “los bienes y males reservados en la otra vida a la virtud y al vicio” (616).⁷⁰

En el inframundo, las almas deben escoger un nuevo cuerpo mortal para “empezar una nueva carrera” (retornar al mundo). La elección, se les informa, es irrevocable, “cada cual es responsable de su elección. Dios es inocente de ella”, “en todos los géneros de vida hay un reparto de salud y enfermedad, pobreza y riqueza, bienes y males”. Ajax elige un león (acordándose de las afrentas sufridas, se rehúsa a encarnar en un cuerpo humano); Agamenón, un águila (también por aversión al género humano); Epeo,⁷¹ el constructor del caballo de madera, una mujer diestra en labores manuales; Tersites, el más feo de quienes fueron a Troya, un mono. A Odiseo le toca al último: “Y ocurrió que, última de todas por la suerte, iba a hacer su elección el alma de Ulises y, dando de lado a su ambición con el recuerdo de sus anteriores fatigas, buscaba dando vueltas durante largo rato, la vida de un hombre común y desocupado, y por fin la halló echada en cierto lugar y olvidada

él, lejos de tener su estatura completa, su esencial entereza, aún predominan en el héroe los rasgos de su abuelo Autólico, el bribón.

⁷⁰ Citas de *La República* de la edición de Porrúa (“*SEPAN CUANTOS...*” 13), México, 1984 (sin trad.).

⁷¹ Epeo, “el artífice de aquella traidora máquina” (Virgilio, *Eneida* II, Editores Mexicanos Unidos, México, 1991, trad. Eugenio de Ochoa, p., 46).

por los otros y, una vez que la vio, dijo que lo mismo habría hecho de haber salido la primera, y la escogió con gozo".⁷²

Es relevante que Odiseo sea el último en aparecer en escena, "como para cerrar ese inmenso laboratorio que es la *República*" (Boitani 2001: 39), pero sobre todo, que sea el único que escoja una vida sin fama, fuerzas especiales, ni hazañas, sino el destino humilde de un hombre cualquiera. La elección muestra que no sólo ha aprendido de su propia experiencia; recordemos que en el Canto XI (85) de la *Odisea* Aquiles, en el Hades, le dijo que preferiría ser labrador y servir a otro hombre antes que reinar sobre los muertos. Afirma Jaeger (1957: 776-777) que no en vano ha aprendido que la riqueza, el esplendor y el poder no son la dicha, como tampoco lo es lo contrario de ellos, y que lo mejor es una vida intermedia: el único saber que vale es saber elegir (y éste sería el sentido del mito de Platón).

La paradoja es que el único que elige una vida insignificante es el que una fama mayor y más duradera ganará y, en gran medida, esta elección (ser cualquiera) aumentará significativamente su peso metafórico. "Potencial y tipológicamente, es ya el *everyman*, el hombre corriente, el Leopold Bloom del futuro [...] El modelo poético de Homero ha producido otro modelo mítico-filosófico que concuerda y al mismo tiempo se aparta del arquetipo" (Boitani 2001: 39-40).

En suma, con el Nadie (que es aún una privación difícil, tanto, que Odiseo no la soporta y termina revelando su identidad) y con el "simple particular" desdeñado por el resto de las almas (y que es, ya, una elección asumida y responsable), Odiseo se desembaraza de lo que pudo haber quedado de la etapa heroica para continuar con su permanente movimiento. Su peso metafórico irá funcionando como un imán de nuevas interrogantes existenciales.

[Y el hombre promedio, "amable pecador" y a la vez "completo", es el *Ulises* de Joyce (1922),⁷³ Leopold Bloom, que comparte el rasgo del homérico, el anhelo del hogar, pero al mismo tiempo, la incansable necesidad de ser distinto y de estar en otra parte (Bloom, Intr. 1991: 5). Siguiendo la gran línea

⁷² Traducción de José Manuel Pabón, Alianza, Madrid, 1994.

⁷³ Sobre su héroe favorito, el Odiseo homérico, y por lo tanto sobre su Ulises, Joyce escribió en una carta: "lo veo desde todos los lados, y por consiguiente, es redondo en el sentido de la figura de un escultor. Es un hombre completo, así como un buen hombre. En todo caso, eso es lo que me propongo que sea" (cit. por Frank Budgen, 1934: 15).

de la *Odisea* pero concentrando toda la acción en un día en un solo lugar, en un recorrido por Dublín Joyce muestra con Bloom que “un hombre moderno, sin fe religiosa, sin altos principios filosóficos ni un humanismo muy cultivado, sin verdaderos amigos ni una familia leal siquiera, puede, con prudencia, humildad y resignación, recuperar su reino” (Stanford: 219). “Incapaz de salir directamente de la soledad en que se ha metido, debe andar en círculos por Dublín analizándose y también a quienes encuentra, de los cuales aprende”.⁷⁴ Así, tiene rasgos de los *theoroi* y de *polytropos*: los muchos giros por la ciudad.]

Michel Serrès invocó el ciclo de Odiseo como parte de una discusión de la relación entre lenguaje y espacio, sugiriendo que la *Odisea* no es en absoluto la historia de un viaje, sino el viaje de una historia: “El viaje de Ulises, como el de Edipo, es un itinerario. Y es un discurso, cuyo prefijo puedo comprender ahora. No es en absoluto el discurso (*discours*) de un itinerario (*parcours*) sino, radicalmente, el *parcours* de un *discours*, el curso, *cursus*, ruta, trayecto que pasa a través de una disyunción original, un puente tendido entre grietas”.⁷⁵ Agregó de James Clifford: “La teoría siempre se escribe desde algún ‘lado’ y ese ‘lado’ es menos un lugar que los itinerarios”.⁷⁶ Odiseo (que es un itinerario⁷⁷): metáfora de la literatura, cuyos “avatares constituyen un punto de observación ideal para medir las disonancias y consonancias entre la ‘alteridad’ del pasado y la ‘modernidad’ del presente” (Boitani 2001: 14).

[Borges nunca planteó una pregunta cualquiera. En su “Odisea, libro vigésimo tercero”, dispara una que sintetiza el movimiento de la literatura: consumada la venganza y recuperado el reino, Penélope duerme en el pecho de Odiseo, “pero ¿dónde está aquel hombre que en los días y noches del destierro/ Erraba por el mundo como un perro/ y decía que Nadie era su nombre?”.⁷⁸ Este turbador ¿dónde está? remite, simultáneamente, a la idea

⁷⁴ Véase Theoharis Constantine Theoharis (1988: 85-87).

⁷⁵ *Hermes: Literature, Science, Philosophy*, Baltimore, 1982, cit. por Carol Dougherty (2001: 75).

⁷⁶ “Notes on traveling and theory”, cit. en Ruth Frankenberg (ed.). *Displacing Whiteness. Essays in Social and Cultural Criticism*, Duke University Press, Durham NC, 1997, p., 174.

⁷⁷ En la bibliografía se encontrará una serie de estudios que se refieren a ese itinerario, así como una cantidad de trabajos sobre reparaciones específicas (sobre Dante, Shakespeare, Joyce, etcétera.)

⁷⁸ En Borges, *El otro, el mismo* (1964).

de que el hombre que retornó es el mismo rey de Ítaca, pero no el mismo hombre, al desdoblamiento del héroe en rey –en el presente– y en Nadie –en el pasado– y a la idea de que Odiseo no permanecería en el lecho –símbolo del arraigo–: la vida errabunda proseguiría, en los siglos. Comentó Paz: Borges “exploró sin cesar ese tema único –el hombre desdoblado hasta el infinito–, el hombre perdido en el laberinto de un tiempo hecho de cambios que son repeticiones”.⁷⁹]

De los tres ensayos que componen este volumen, dirigido sobre todo al mundo de la danza, quizá éste resulte el más extraño, y temo que su aparente ajenidad se tome demasiado en serio. Pero la reflexión sobre las relaciones entre danza y escritura ha exigido el viaje: era necesario fijar un punto desde el cual avanzar.

⁷⁹ Octavio Paz, “El arquero, la flecha y el blanco: Jorge Luis Borges”, *Vuelta* núm. 117, México, agosto de 1986.

Bibliografía

- Alcalá, Manuel. Prólogo a la *Odisea*, Porrúa ("*SEPAN CUANTOS...*" 4), México, [1960] 1991.
- Austin, Norman. "The power of the word" [1975], en Bloom (1988), pp., 69-85.
- Avilés, Luis F. "To the frontier and back: The centrifugal and the centripetal in Cervantes' *Persiles y Sigismunda* and Gracian's *El Criticón*", *Symposium*, vol. 50, núm. 3, 1996, pp., 141-164.
- Bernard, Michel. "Danseurs et tenseurs ou pour une lecture chorégraphique des textes", *Marsyas, Revue de pédagogie musicale et chorégraphique*, núm. 34, París, junio 1995, pp., 32-36.
- Bertoni, Clotilde y Massimo Fusillo. "Temática romanzesca o topoi letterari di lunga durata?", en Moretti (2003), pp., 31-58.
- Bloom, Harold (ed. e intr.). *Homer's The Odyssey*, Chelsea House Publishers, Nueva York y Filadelfia, 1988.
- - - (ed. e intr.). *Odysseus/Ulysses*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1991.
- - - *El canon occidental*, Anagrama (Argumentos), Barcelona, 1996 (trad. Damián Alou).
- Boitani, Piero. *La sombra de Ulises. Imágenes de un mito en la literatura occidental*, Península/ HCS 318, Barcelona, 2001 (trad. Bernardo Moreno Carrillo).
- Boorstin, Daniel J. *Los creadores*, Crítica, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1994 (trad. Juan Faci y Francesca Carmona).
- - - *Los pensadores*, Crítica, Barcelona, 1999 (trad. Santiago Jordán).
- Borges, Jorge Luis. "Odisea, libro vigésimo tercero", *El otro, el mismo* [1964], en www.sololiteratura.com/bor.
- - - *Nueve ensayos dantescos* [1982], Biblioteca Borges, Alianza Editorial, Madrid, 2001.
- - - *Siete noches*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1996.
- Bowra, C. M. "The Odyssey: Its shape and character" [1972], en Bloom (1988), pp., 49-67.
- Budgen, Frank. "James Joyce and the making of *Ulysses*" [1934], Harrison Smith & Robert Haas, Nueva York, en Bloom (1991), pp., 14-15.

- Burgess, Anthony. "Taking over Homer", *Re Joyce* [1965], W. W. Norton, Nueva York, en Bloom (1991), pp., 37-40.
- Calvino, Italo. "Le Odissee nell'*Odissea*" [1981], pp., 14-22; "I capitani di Conrad" [1954], pp., 189-193, en *Perché leggere i classici*, Oscar Mondadori, Verona, 2006.
- Clifford, James. "Traveling cultures", en Lawrence Grossberg, Cary Nelson y Paula Treichler (eds.), *Cultural Studies*, Routledge, Nueva York, 1992, pp., 96-112.
- Clurman, Harold. "Introduction", en Giraudoux (1963), pp., i-xiv.
- Cohen, Margaret. "Il mare", en Moretti (2003), pp., 429-447.
- Conrad, Joseph. *El regreso* [1898], La Nave de los Locos, Premia Editora, México, 1982, trad. Antonio Rivas Plata.
- - - *The Mirror of the Sea* [1906], en conrad.thefreelibrary.com.
- Dante Alighieri. *Divina comedia*, Cátedra Letras Universales, Madrid, 2001 (edición Giorgio Petrocchi y trad. Luis Martínez de Merlo).
- Decavalles, Andonis. "The torrent and the sun", *Poetry* 95, núm. 3, diciembre de 1959, en Bloom (1991), pp., 30-32.
- De Jong, Irene J. F. *A Narratological Commentary on The Odyssey*, Cambridge University Press, Cambridge, 2001.
- Denham, Robert D. y Thomas Willard (eds.). *Visionary Poetics. Essays on Northrop Frye's Criticism*, Peter Lang, Nueva York, 1991.
- Derick, R. C. Marsh. "Interpretation and misinterpretation: The problem of *Troilus and Cressida*", *Shakespeare Studies* I, 1965, en Bloom (1991), pp., 43-45.
- Derrida, Jacques. "From différence" [1982], en Ryan Kiernan (ed.), *New Historicism and Cultural Materialism*, Arnold, Londres, 1996.
- Dougherty, Carol. *The Raft of Odysseus: The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*, Oxford University Press, Nueva York, 2001.
- Elizondo, Salvador. "Ida y vuelta: Joyce y Conrad", Lección inaugural en El Colegio Nacional, *Vuelta*, México, junio de 1981, pp., 4-7.
- Ellmann, Richard. "Joyce and Homer", *Critical Inquiry* 3, núm. 3, primavera de 1977, pp., 567-582, en Bloom (1991), pp., 214-227.
- Elton, W. R. "Shakespeare's Ulysses and the Problem of Value", *Shakespeare Studies* 2, 1966, pp., 95-111, en Bloom (1991), pp., 144-160.
- Foley, Helene P. "Reverse similes and sex roles in *The Odyssey*" [1978], en Bloom (1988), pp., 87-101.

- Freccero, John. "Dante's Ulysses: From epic to novel", en Norman T. Burns y Christopher J. Reagan (eds.), *Concepts of the Hero in the Middle Ages and Renaissance*, State University of New York Press, Albany, 1975, pp., 101-119, en Bloom (1991), pp., 189-202.
- Frye, Northrop. *Anatomía de la crítica* [1957], Monte Ávila Editores, Caracas, 1991 (trad. Edison Simons).
- Fuentes, Carlos. *Geografía de la novela*, Fondo de Cultura Económica (Tierra Firme), México, 1993.
- Giraudoux, Jean. *Plays, volume 1*, "La guerre de Troie n'aura pas lieu" [1935], trad. Christopher Frye ["Tiger at the Gates"], Oxford University Press, Nueva York, 1963, pp., 65-139.
- Goellner, Ellen W. y Jacqueline Shea Murphy (eds.). *Bodies of the Text. Dance as Theory, Literature as Dance*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey, 1995.
- Goellner, Ellen W. "Force and form in Faulkner's *Light in August*", en Goellner y Shea Murphy (1995), pp., 182-201.
- Herodoto. *Los nueve libros de la historia*, Porrúa ("SEPAN CUANTOS..." 176), México, 1974 (trad. Bartolomé Pou).
- Homero. *Ilíada*, Biblioteca Scriptorvm Graecorvm et Romanorvm Mexicana, UNAM, México, 2005 (versión de Rubén Bonifaz Nuño).
- - - *Odisea*, Porrúa ("SEPAN CUANTOS..." 4), México, 1991 (trad. Luis Segala y Estalella).
- Hughes, Linda K. "Beautiful other worlds: The dramatic monologues of 1832 and 1842", *The Manyfaced Glass: Tennyson's Dramatic Monologues*, Ohio University Press, Athens, 1987, pp., 94-99, en Bloom (1991), pp., 76-79.
- Humphrey, Doris. *El arte de hacer danzas* [1958], INBA/ Conaculta, México, 2001 (trad. Ana Margarita Mendizábal Lara).
- Islas, Hilda (comp.). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, INBA-Conaculta (Conjunciones), México, 2001.
- Jaeger, Werner. *Paideia* [1957], Fondo de Cultura Económica, México, 1987.
- Jebb, R. C. "Introduction to the *Philoctetes* by Sophocles", Cambridge University Press, Cambridge, 1980, en Bloom (1991), pp., 8-9.
- Kaplan, Caren. *Questions of Travel: Postmodern Discourses of Displacement*, Duke University Press, Durham NC, 1996.

- Kitto, H. D. F. "The *Odyssey*: The exclusion of surprise" [1966], en Bloom (1988), pp., 5-33.
- Klonoski, Richard J. "The preservation of Homeric tradition: Heroic re-performance in the *Republic* and the *Odyssey*", *Clio*, vol. 22, núm. 3, 1993, pp., 251+.
- Knight, G. Wilson. "The philosophy of *Troilus and Cressida*", *The Wheel of Fire* [1930], Methuen, Londres, 1949, en Bloom (1991), pp., 12-14.
- Kundera, Milan. "La desprestigiada herencia de Cervantes", en *El arte de la novela* [1986], Ed. Vuelta (La Reflexión), México, 1992 (trad. Fernando Valenzuela y María Victoria Villaverde).
- Leontis, Artemis. *Topographies of Hellenism. Mapping the Homeland*, Cornell University Press, Ithaca NY, 1995.
- Lord, George de F. "The *Odyssey* and the western world", *Sewanee Review* 62, núm. 3, julio-septiembre de 1954, págs. 406-427, en Bloom (1991), pp., 89-102.
- McKay, Kenneth M. "Ulysses", *Many Glancing Colours: An Essay in Reading Tennyson, 1809-1850*, University of Toronto Press, Toronto, 1988, pp., 115-122, en Bloom (1991), pp., 79-85.
- Moretti, Franco (ed.). *Il romanzo*, vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.
- Murnaghan, Sheila. "Introduction", en *Homer's Odyssey*, Hackett Publishing Co., Indianapolis, 2000 (trad. Stanley Lombardo).
- Novack, Cynthia H. *Sharing the Dance, Contact Improvisation and American Culture*, The University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 1990.
- Paz, Octavio. "¿Es moderna nuestra literatura?" [diciembre 1975], en *In/mediaciones*, Seix Barral (Biblioteca Breve, Ensayo 450), México, 1990.
- Platón. *Diálogos (La República o de lo justo)*, Porrúa ("SEPAN CUANTOS..." 13), México, 1984 (sin trad., estudio preliminar Francisco Larroyo).
- Pocknell, Brian. "Giraudoux's *La guerre de Troi n'aura pas lieu* and Homer's *Iliad*: The scales of Zeus as dramatic device", *Modern Drama* 24, núm. 2 de junio 1981, pp., 138-140, en Bloom (1991), pp., 58-60.
- Ramírez, Sergio. *Mentiras verdaderas*, Alfaguara, México, 2000.
- Rojek, Chris y John Urry (eds.). *Touring Cultures: Transformations of Travel and Theory*, Routledge, Londres, 1997.

-Scouffas, George. "Kazantzakis: Odysseus and the 'cage of freedom'", *Accent* 19, núm. 4, otoño de 1959, pp., 234-246, en Bloom (1991), pp., 133-143.

-Segal, Charles. "The Phaeacians and the symbolism of Odysseus return", *Arion* I, núm. 4, invierno de 1962, en Bloom (1991), pp., 33-36.

- - - "Philoctetes: Society, language, friendship", *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Harvard University Press, Cambridge MA, 1981, pp., 328-333, en Bloom (1991), pp., 60-65.

- - - "Kleos and its ironies in *The Odyssey*" [1983], en Bloom (1988), pp., 127-149.

-Shakespeare. "Troilo y Cressida", en *Obras completas*, vol. 2, Aguilar, Madrid, 1986 (trad. Luis Astrana Marín).

-Sófocles. *Las siete tragedias (Ájax, Filoctetes)*, Porrúa ("SEPAN CUANTOS..." 14), México, 1972 (versión directa del griego e introducción Ángel Ma. Garibay).

-Stanford, W. B. *The Ulysses Theme: A Study in the Adaptability of a Traditional Hero*, Oxford, Blackwell, 1954.

-Stevens, Ray. "Essays and memoirs: *The Mirror of the Sea* (1906)", en Ted Billy y Leonard Orr (eds.), *A Joseph Conrad Companion*, Greenwood Press, Westport, CT, 1999, pp., 305-324.

-Strauss Clay, Jenny. "Odysseus: Name and helmet" [1983], en Bloom (1988), pp., 103-126.

- - - "The name of Odysseus", *The Wrath of Athena: Gods and Men in The Odyssey*, Princeton University Press, Princeton, 1983, pp., 54-64, en Bloom (1991), pp., 65-70.

-Theoharis Constantine Theoharis. "Recasting an epic journey of the soul", *Joyce's Ulysses: An Anatomy of the Soul*, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1988, pp., 126-130, en Bloom (1991), pp., 85-88.

-Thompson, Karl F. "The unknown Ulysses", *Shakespeare Quarterly* 19, núm. 2, primavera de 1968, en Bloom (1991), pp., 48-52.

-Thornton, Agathe. "The homecomings of the Achaeans" [1970], en Bloom (1988), pp., 35-47.

-Vallejo, Fernando. *Logoi. Una gramática del lenguaje literario*, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.

-Vargas Llosa, Mario. "Literatura y política: dos visiones del mundo" (11 de mayo de 2000), Cátedra Alfonso Reyes, ITESM, publicada por Fondo de Cultura Económica, México, 2001.

-Vickers, Brian. *In Defense of Rhetoric*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

-White, Andrea. "Writing from within: Autobiography and immigrant subjectivity in *The Mirror of the Sea*", en Carola M. Kaplan, Peter Mallios y Andrea White (eds.), *Conrad in the Twenty-First Century: Contemporary Approaches and Perspectives*, Routledge, Nueva York, 2005, pp., 241-249.

-White, Hayden. "Ideology and counterideology in the *Anatomy*", en Denham y Willard (1991), pp., 101-111.

-www.victorianweb.org/authors/tennyson.

Capítulo III

Danza literaria: estados y vuelcos de la vida

La danza, sea como acto ritual, escénico o social, es ubicua en la poesía y en la ficción: nos salta por todas partes, y por distintos motivos. En la poesía de muy diferentes épocas la danza y la figura del bailarín aparecen como metáforas del encuentro, del acto estético, de la voz poética, de la renovación, de la armonía cósmica, entre otros.¹ Sin embargo, dedicaré este ensayo exclusivamente al uso de la danza en la narrativa de ficción, en especial la novela, que el hombre moderno ha contrapuesto a la "prosa del mundo".

Hombre moderno: su experiencia es vivir un anonimato indistinto en un mundo caído, en donde se extienden la cloaca y la inmundicia, y cuyo emblema central es la gran ciudad, cualquiera: Leonia (en el centro de una sórdida cadena montañosa formada por basura, cuya altura aumenta día a día y de un momento a otro la sepultará), Argia (que en lugar de aire tiene tierra y cuya vida está completamente enterrada), Trude (idéntica a todas las ciudades, de las que sólo cambia el nombre del aeropuerto, es decir, cubre todo el mundo) o Procopia (con sus habitantes acuclillados e inmovilizados, porque ya no caben).²

Prosa del mundo: la impersonal red de relaciones sociales en la cual el hombre se encuentra como un simple medio, utilizado por el mecanismo social para objetivos que se le escapan.³

¹ Sarah Webster Goodwin y R. E. Goodwin ofrecen un recorrido de la presencia de la danza en la poesía desde la antigüedad griega hasta el inicio del siglo 20. Destacan en su artículo algunos poetas románticos (Byron, Blake, Gautier, Goethe), Baudelaire y los simbolistas y decadentes (Yeats, Wilde, Rilke, Hardy). (Todas las referencias completas están en la bibliografía.)

² Algunas de las Ciudades Invisibles más siniestras de Calvino: las conocemos demasiado bien.

³ En la *Estética* Hegel llama "prosa del mundo" a los factores externos que limitan al individuo y obstaculizan los fines superiores del espíritu. (Véase M. Peled Ginsburg y Lorri G. Nandrea.)

A la fealdad de la prosa del mundo le da expresión la novela, paradójicamente, tejida con las laceraciones de la modernidad a la vez que la abraza en una nueva totalidad (Magris: 877). Cuando Vargas Llosa se preguntó si es pensable el mundo moderno sin la novela,⁴ concluyó que “la irrealidad y las mentiras de la literatura son también un precioso vehículo para el conocimiento de verdades profundas de la realidad humana” (*La literatura*: 448). C. Magris respondió la pregunta con un trabajo donde explora la posibilidad de que la novela pueda pensarse sin el mundo moderno,⁵ y se responde que es imposible: por casi dos siglos la más alta literatura occidental se enfrentó con la historia como “la otra cara de la luna, como la zona dejada en las sombras del devenir... del mundo” y así, puso en evidencia la fragmentación existencial del hombre, el malestar, la incertidumbre (puso, si es que la modernidad de verdad está muerta y enterrada). Llega a una conclusión radical: la novela es el mundo moderno, no podría existir sin él y en algunos aspectos se identifica con él, es su “cambiante expresión” (870).

Doy por cierto que la novela es la celebración y la crítica de la modernidad. Ésta es mi justificación para intentar una demostración de algunas ideas sobre la ubicuidad de la danza en las novelas, en plural, porque cada una, cada vez, funda una realidad singular.

Afirma Berardinelli (365) que la presencia evidente de la cotidianidad y la concatenación de acontecimientos en un mundo sin trascendencia, dominado por móviles elementales, le dan a la novela su novedad absoluta en la historia de las formas literarias. Avanzaré este trabajo en la búsqueda de una posible conexión de esos móviles elementales, tomados como motivos y como impulsos, de nuevo con lo que Ann Hutchinson (*Your Move*) llama alfabeto del movimiento: acciones y conceptos primarios de los cuales se compone el movimiento. Para cada uno de los casos de aparición de danza en los relatos que he elegido, ensayaré una vinculación con uno o varios de los conceptos de Hutchinson, por lo que aquí enuncio cómo está compuesto su alfabeto: (a) presencia o ausencia de movimiento: cualquier acción y reposo; (b) una acción que atañe a o se concentra en i) posibilidades anatómicas: flexión, extensión, rotación; ii) ideas del movimiento o concatenación:

⁴ El ensayo de Vargas Llosa “É pensabile il mondo moderno senza il romanzo?” [¿Es pensable el mundo moderno sin la novela?] se publicó en español como “La literatura y la vida”.

⁵ “É pensabile il romanzo senza il mondo moderno?”, en F. Moretti, 869-880.

desplazamiento, dirección, apoyo, salto, balance, caída; y (c) descripción específica o relativa: destino, movimiento hacia y movimiento alejándose.

No paso por alto (como no lo hace Hutchinson) la multiplicidad de definiciones posibles del movimiento, dependientes del contexto. Ella misma parte de una definición básica (el movimiento como simple desplazamiento espacial, un cambio de posición) y de una afirmación sencilla: sucede una acción. Y en esta afirmación he encontrado un fundamento adicional para limitarme a la narrativa de ficción: el relato es siempre una operación sobre la duración (Calvino, "Rapidità", *Sei proposte*: 43). Es decir, en él sucede una acción en un espacio en un tiempo.

Tampoco paso por alto que no toda la novela es de acción, en el sentido tradicional, como las de aventuras; sin embargo, en todas, desde estas últimas hasta las psicológicas y aquéllas donde aparentemente no ocurre nada (las de flujo de conciencia, por ejemplo), hay –por lo menos– un desplazamiento (una sucesión de cambios de posición), que es la operación esencial de la lengua.

En mi selección de obras para mostrar conexiones con conceptos de movimiento que aparezcan como danza he tratado de abarcar los más diversos tipos narrativos, si no con aspiraciones de objetividad, sí con una esperanza de ser convincente sobre los motivos de la danza literaria. El ensayo tiene dos apartados, donde trato casos opuestos del recurso de los escritores a la danza: cuando el movimiento no es lo esencial y cuando el movimiento es lo esencial en cierto punto de la trama. Dividí el primer apartado en (a) la danza para representar estados –donde parto de la *Iliada*, y no de una novela, porque la danza en el escudo que analizo tiene un sentido único– y (b) la danza como símbolo; y el segundo apartado, en (a) cambios de dirección: el salón de baile, (b) pausa activa y cruce de umbral, (c) atravesamiento de frontera, (d) caída y (e) giros.

Quando el movimiento no es lo esencial

La danza como estado

Hay un uso típico de la danza en los relatos: es un recurso muy utilizado para mostrar estados, un modo en que se está, sin acompañamiento de gerundio que especifique una acción. En un estado se está, hasta cierto punto, estático, congelado. Alguien está enfermo, está casado, y también decimos que está

con un sentimiento, un estado de ánimo: está triste, está furioso. Enseguida doy tres casos del uso literario de la danza en este sentido.

Primero, el estado de la armonía. Se encuentra en *La Iliada*, en la descripción del escudo de Aquiles (rapsodia XVIII).⁶ La epopeya narra 51 días de la guerra de Troya (que duró diez años, y otros diez habían ocupado los aqueos en los preparativos), y su tema es la ira de Aquiles. Llega el momento del décimo año en que Héctor, jefe troyano, ha matado a Patroclo, el amigo más querido de Aquiles. Éste decide volver al combate (del que ha estado retirado por su altercado con Agamenón); quiere vengar a su amigo, pero hay un detalle: Patroclo luchó con Héctor portando la armadura de Aquiles, de la cual Héctor despojó al cadáver. Entonces Tetis, la madre de Aquiles, vuela con el dios herrero, Hefesto, para que le fabrique nuevas armas.

En una de sus descripciones más precisas, Homero muestra una por una las escenas que va labrando Hefesto, que representan la vida y los usos del pueblo aqueo (el escudo está considerado como el primer objeto de arte imaginario de la literatura). En medio de esta épica sobre la cólera y la venganza, resplandece el escudo de "duro bronce, estaño, oro precioso y plata... [donde] grabó el dios muy artísticas figuras": el cielo, la tierra, el mar, dos ciudades, una donde se celebran unas nupcias; la otra, sitiada por dos ejércitos, y los ciudadanos, lejos de rendirse, preparan una emboscada. Hay un campo "fértil y vasto", con sus labradores y sus yuntas. Hay un campo de mieses con sus segadores y el rey en medio, "con el corazón alegre". Se preparan sus banquetes y allí, al lado, la comida de los trabajadores. Hay una "hermosa viña de oro". Y lo más importante, "el ilustre cojo de ambos pies puso luego una danza... mancebos y doncellas hermosas, cogidos de la mano, se divertían bailando... Unas veces, moviendo los diestros pies, daban vueltas a la redonda con la misma facilidad con que el alfarero aplica su mano al torno y lo prueba para ver si corre, y en otras ocasiones se colocaban por hileras y bailaban separadamente. Gentío inmenso rodeaba el baile, y se holgaba en contemplarlo".

¿Qué es lo que Aquiles llevará a la batalla grabado en su escudo? Un estado, el de una armonía perdida. En este escudo "grande y fuerte" forjado de metales duros y metales preciosos está la imagen congelada de la placidez

⁶ Citas de la edición de Porrúa ("*SEPAN CUANTOS...*" núm. 2), México, 1990, pp., 162-164 (trad. Luis Segala, prólogo Alfonso Reyes).

extraviada. Pero en la realidad de la épica nadie está bailando. La danza en el escudo es la imagen de un paraíso consumido: no hay movimiento.⁷

En el otro extremo, vemos el estado de la ruina, pasando por un baile intermedio, que justamente parte en dos la vida de una protagonista. Está en *Madame Bovary* (1857).⁸ Emma Bovary, cuyos deseos han sido moldeados por sus lecturas románticas, apenas se acaba de casar cuando ya se ha dado cuenta de que en su matrimonio no encuentra “la felicidad, pasión y embriaguez que tan hermosas le habían parecido en las novelas” (62).

En un baile en la mansión del marqués de Andervilliers, el único al que habrá ido, verá claramente qué monótona y vulgar es su vida. Salvo en dos ocasiones en que acepta bailar, Emma se la pasa sentada oyendo y observando envidiosa el contraste entre su mundo material y el que contempla: “Tan sólo sabía que se hallaba allí, en aquel suntuoso salón de baile, porque, fuera de aquello, todo lo demás hundíase en la sombra de recuerdos desagradables” (83). En su torpe vals con un vizconde Emma literalmente “pierde la cabeza”, imagen literaria recurrente. Pero no es por su compañero de vals que pierda la cabeza, no es un encuentro amoroso: “el roce con la riqueza había dejado [en su corazón] una huella que no desaparecería jamás” (88). Este baile-intermedio simplemente es la confirmación de esa idea que ella ya tenía: el “verdadero” mundo (el que brilla) siempre estará más allá.

Al respecto, es interesante lo que Vargas Llosa (*La orgía*: 145) hace notar sobre la cosificación de ese mundo: en los episodios donde Flaubert describe colectividades (y para este trabajo destaco el baile del marqués), las personas adoptan un carácter uniforme e idéntico, propio de los productos industriales (y del anonimato indistinto que mencioné en la introducción). En la mansión de Andervilliers son los objetos (personificados) y los trozos mutilados de los cuerpos de los personajes (cosificados) los que se mueven; no es una danza de personas, sino una ronda de abanicos, guantes, flores —ofrecidos a la mirada frustrada de Emma. Sobresalen entonces los verbos

⁷ Varios años después de que escribí este ensayo, llegó a México *El vértigo de las listas* de Umberto Eco (trad. de María Pons Irazazábal, Lumen, Barcelona, 2009), que justo abre con un capítulo sobre “El escudo [de Aquiles] y la forma”, donde pueden verse algunas imágenes del escudo y leerse comentarios como que “debía contener más escenas de las que podría materialmente contener; y de hecho, distintos artistas han intentado reproducir visualmente el trabajo de Hefesto sin conseguir más que aproximaciones bastante sintéticas” (12).

⁸ Citas de la edición de Bruguera, Barcelona, 1972 (trad. Julio C. Acerete).

activos asociados a las cosas, no a sus dueños: los frasquitos con tapón de oro giran; los adornos de encaje, broches de diamantes y brazaletes tiemblan sobre los corpiños; dan vueltas las lámparas, los muebles, el artesonado, el pavimento; el vestido se enrolla... (*Mme. Bovary*: 83 y 84). Mientras, manos, pechos, uñas, cabelleras “permanecen inmóviles y pasivos, dejándose hacer todo aquello por las cosas inquietas y nerviosas” (*La orgía*: 147).

En fin, dos adulterios no remediarán el estado de cosas: una cotidianidad pesada, en que no sucede “nada”. Emma siempre se reencuentra exactamente con las mismas horas que retornan con su regularidad, en las cuales de nuevo no sucede nada extraordinario (Moretti, “Il secolo”: 704). Derrotadas todas sus esperanzas de vivir como en las novelas románticas, cercada por deudores y “experimentando un cansancio sin tregua y general” (375), unas horas antes de ingerir el veneno que la matará, en lugar de volver a su casa en la noche Emma Bovary “se fue a un baile de máscaras. Se puso un pantalón de terciopelo, unas medias rojas, una peluca al estilo del siglo XVIII y tricordio terciado. Durante toda la noche no dejó de saltar y bailar al furioso son de los trombones. Las gentes formaban un círculo a su alrededor” (376).

Subrayo el recurso con el que Flaubert nos hace ver la transformación o, más precisamente, el cambio de estado. Él, que odiaba la danza pero adoraba la exactitud, tensó un arco desde el baile aristocrático hasta uno plebeyo y puso a Emma a recorrerlo hasta que del otro lado se topara con la misma nada.⁹

Si hacía un tiempo Emma se había dedicado toda la noche a observar las fulgurantes cosas bailando, ahora se expone en una danza desenfrenada. ¿Por qué? Porque ha caído en un estado desesperado, porque todo está perdido para ella, la dignidad y las ilusiones. Emma está perdida. Deja —o provoca— que todos la vean porque al exhibirse confirma sus excesos, ya de sobra conocidos en su ciudad y en su casa (aun, por su suegra temible), corroborando así que para ella no existe una alternativa para la prosa del

⁹ Dice Julian Barnes en *El loro de Flaubert*: “Me han predicho muchas cosas —escribe Gustave [Flaubert] a los 19 años—: 1º que aprenderé a bailar; 2º que me casaré. Ya veremos, no lo creo.” No se casó, y nunca aprendió a bailar. Su resistencia al baile era tal que la mayor parte de los principales personajes masculinos de sus novelas simpatiza con su situación y se niega, como él, a bailar” (148). Por cierto, mientras se visten para el baile en la mansión del marqués, Charles Bovary se queja de que tan apretado por su vestimenta se le dificultará bailar, y Emma al instante le prohíbe que se le ocurra hacerlo.

mundo (Peled y Nandrea: 99). Esos excesivos intentos de emular la vida atisbada en sus lecturas la han hundido en un estado: la ruina.

¿Cómo vemos más un estado que el movimiento? Primero, por el énfasis en el vestuario llamativo; segundo, porque el narrador apunta a una duración, un estado que dura (no dejó de saltar y bailar); tercero, por la gente que rodea a Emma formando un círculo y así constituye su encierro, un estado sin salida, su cerco. Sobre todo, porque inmediatamente después de este baile de máscaras y la cruel vuelta a su reino de mediocridad, Emma “se encontró entre cinco o seis máscaras, mujeres disfrazadas de cargadores del muelle y de marineros... ¡Qué compañía para Emma!... Sentía ardores en la frente, un extraño cosquilleo en los párpados y un frío de hielo [así de congelada quedará] en el cuerpo” (376). Al regresar a su casa se encontrará ya con el “papel grisáceo” con la orden de embargo: la bancarrota.

Una última ilustración del uso de la danza en un relato para mostrar un estado: *La invención de Morel* (1940), de Bioy Casares.¹⁰ Se trata de la eternidad rotativa, como la llama el narrador, la eterna repetición de una semana de felicidad, que por supuesto incluye el baile.

El fugitivo que ha ido a parar a una isla con fama de infecta y deshabitada, despierta una noche porque suena un fonógrafo. La música apunta la presencia de otras personas, de quienes pasa semanas escondiéndose. Las espía: “los miro, inevitablemente, a todas horas. Bailan entre los pajonales... *Valencia y Té para dos*” (16). Siempre lo mismo. Todas las tardes, a la misma hora, una mujer se sienta en las rocas a mirar la puesta del sol. En determinado momento, siempre igual, se le une un “horroroso tenista”. Es Morel. El fugitivo escucha trozos de su conversación. Hay más gente, pero para toda ella éste, que ha hecho varias tentativas para hacerse ver, parece no existir.

Intenta explicaciones: tiene la peste y las personas son espejismos; o bien, el aire pervertido y la mala alimentación lo han vuelto invisible, pero no, no lo es para pájaros, lagartos, ratas y mosquitos; quizá vengan de otro planeta y sus ojos no son para ver ni sus oídos para oír, pero no, porque entre sí hablan y se miran; tal vez esté en un manicomio, dirigido por Morel; o puede ser que los intrusos estén muertos y él sea un viajero como Dante, u otro muerto (64-65).

¹⁰ Citas de la edición de Alianza Editorial / Emecé Editores, Madrid-México-Buenos Aires, 1989, prólogo de Jorge Luis Borges.

Unas semanas después el misterio quedará resuelto: en un indeterminado tiempo pasado Morel reunió en la isla a sus amigos para pasar una semana felices, "libres de malas noticias y de enfermedades" (103); sin ponerlos sobre aviso los filmó con su invento: "Podría haberles dicho al llegar -les explica en una cena, que el fugitivo podrá ver cada semana-: viviremos para la eternidad. Tal vez lo hubiéramos arruinado todo, forzándonos para mantener una continua alegría"; en cambio, sin sentir la obligación de ocupar bien el tiempo, sería agradable (80). No importa que ser filmado con el novedoso aparato produzca una lenta muerte, como lo sabrá el fugitivo al grabarse él mismo conviviendo con Faustine, la mujer de las rocas, de quien se ha enamorado.

Lo interesante de esta trama que Borges calificó de perfecta es el estado de inmortalidad en un tiempo circular, un "paraíso privado" que, a diferencia de aquél del escudo de Aquiles, no se ha perdido, sino que Morel y sus amigos vivirán repetidamente cada semana "como si fuera la primera vez, y con conciencia de estarla viviendo" (93), y que una parte de ese estado de "eternidad agradable" sea bailar, así sea las dos mismas melodías.

La danza como símbolo

El recurso de la literatura a la danza como modo de darnos a ver un estado, que ejemplifiqué con Homero, Flaubert y Bioy Casares, nos demuestra una capacidad de representación que tiene la danza literaria. Pero hay otra aparición típica de la danza en la narrativa también cuando lo esencial no es el movimiento: con función de símbolo.

Antes que entrar a una discusión conceptual desproporcionada frente a las ideas muy sencillas que propongo en este trabajo, basta aclarar que utilizo la palabra símbolo oponiéndola al signo. Mientras que éste es institucional porque es signo sólo para una comunidad definida de usuarios, a quienes señala una ausencia de un referente (relación significante-significado), la palabra como símbolo significa (un referente) y al mismo tiempo representa o evoca algo más. El símbolo no denomina una realidad sino que la articula o conceptualiza. En nuestro caso, se trata de ilustrar la forma en que la sola mención de la danza en un relato opera adecuadamente en un nivel simbólico: despertando en el lector una serie de asociaciones (motivadas) sin que sea necesario desplegarlas en la escritura. En resumen, es el caso de la utilización de la danza en la literatura por su idoneidad sintética.

El baile como símbolo de la pesantez

Cosimo Piovasco di Rondò, el barón rampante de Italo Calvino (1957), se sentó a cenar por última vez con su familia el 15 de junio de 1767, siendo un niño. Se negó a comer el plato de caracoles que le sirvieron, y su rebelión lo llevó a treparse a una encina. Nunca volvería a bajar de los árboles, ni siquiera muerto.

Es un caso extraordinario para ilustrar las afirmaciones de Hutchinson sobre las áreas de la dirección, aunque en este apartado el movimiento aún no es lo esencial de las danzas novelescas que comento. Arriba, dice Hutchinson, es la dirección del orgullo, lejos de las trabas de la gravedad; los gestos hacia arriba sugieren pensamientos elevados, comunicación con seres superiores, ideas espirituales. Justamente, en su permanencia arriba, en los árboles, Cosimo desarrollará su inteligencia, su prudencia, su ingenio, y además, su generosidad. Abajo, en la dirección de la gravedad, están el reposo (que puede interpretarse como conformidad), el descanso (la vida aristocrática de la familia del barón rampante, también la vida terrenal rural), la estabilidad de los ciclos estacionales, la seguridad de tener los pies sobre la tierra.

Definido su espacio vital por su oposición al resto del mundo, como una posición fija ("Sobre las ramas de los árboles todo es territorio mío", 23),¹¹ Cosimo enuncia la regla a la que de verdad se someterá: jamás tocar la tierra.

Llegó la boda de la hermana, se hace una gran fiesta, "Nuestro palacio —cuenta el hermano de Cosimo— estaba iluminado en cada salón, había asistido toda la nobleza de los alrededores" (95). Y aquí Calvino elige el baile como símbolo de la radical separación espacial y de la peculiaridad de Cosimo: "se bailaba [abajo]. ¿Quién pensaba en Cosimo? [arriba] Pues bien, no es cierto, pensábamos todos en él... Y allí estaba, sin ser visto —lo supe después—, estaba en la sombra de la cima de un plátano, en el frío, y veía las ventanas llenas de luces, los salones adornados para la fiesta, la gente empelucada que bailaba. ¿Qué pensamientos le cruzaban por la mente?... ¿Pensaba en lo breve que era el paso que lo separaba del retorno a nuestro mundo?... No sé qué pensaría, qué querría, allá. Sólo sé que allí permaneció por todo el tiempo de la fiesta" (95-96).

¹¹ Citas de la edición de Oscar Mondadori, Verona, 1993 (trad. mía).

La reiteración del verbo pensar en un escritor preciso como Calvino no es casual. Menos lo es puesta en el contexto del baile, símbolo aquí de la diversión mundana (por ningún motivo pecaminosa) y de un estilo de vida aristocrático al que el muchacho ha renunciado. Frente a la ligereza enajenada él ha elegido otra, la que vive por los aires, reflexivo, cavilando.

Casi treinta años después de la publicación del *Barón rampante*, en su conferencia sobre la Ligereza (*Sei proposte*: 7-35), el mismo Calvino (aunque no ligó este tema con su novela) nos da dos claves para mirar el baile de allá abajo, contrapuesto al arriba del pensamiento. Una, su afirmación de que su trabajo como escritor ha consistido en una "sustracción de peso; he buscado quitarles peso ora a la figura humana, ora a los cuerpos celestes, ora a las ciudades" (7). En el caso del pasaje del *Barón* que estoy comentando, en lugar de describir toda una boda pesada, largamente, ha simbolizado el modo en que se llevó a cabo con unos cuantos trazos: todos los salones iluminados y el impersonal "se bailaba", que podría significar además que los invitados a la boda son uniformes y están confundidos con un ambiente, frente a la singularidad de Cosimo. No se necesita más.

Y dos, vista la constatada pesadez de la condición humana, "quizá sólo la vivacidad y la movilidad de la inteligencia se escapan a esta condena" (11); "existe una ligereza del pensamiento, así como todos sabemos que existe una ligereza de la frivolidad; más bien, la ligereza pensativa puede hacer aparecer la frivolidad como pesada y opaca" (15). En una paradoja sólo aparente, pesan los que bailan "empelucados" (nuevamente, despersonalizados, pues son indicados por un objeto uniforme, la peluca, sin que ninguno destaque); el que no baila, sino observa desde la copa de su plátano pensando algo que no sabemos, se escapa liviano de esa masa sin forma.

Quizá por eso Cosimo se muere, ya viejo, volando, y su cadáver nunca regresa a la tierra: se elevó sobre el peso (la prosa) del mundo, "aquella que muchos creen que es la vitalidad de los tiempos, ruidosa, agresiva, impaciente y retumbante, pertenece al reino de la muerte, como un cementerio de automóviles oxidados" (Calvino, "Leggerezza", *Sei proposte*: 16).

El baile como símbolo de lo reprimido

"El señor Davidson y yo estudiamos el asunto, llegando a la conclusión de que lo primero que debía hacerse era suprimir las danzas. Los nativos parecían locos por el baile... las danzas nativas... no sólo son inmorales en sí,

sino que también conducen a la inmoralidad. Sin embargo, gracias a Dios, pudimos suprimirlas, y creo no equivocarme al decir que en nuestro distrito nadie ha bailado desde hace ocho años" (14-5). Habla la señora Davidson de *Lluvia* (1923), de Somerset Maugham.¹²

De los Davidson, misioneros en unas islas al norte de Samoa (las llaman "nuestras islas"), no hace falta oír mucho más para saber cómo han cumplido su labor evangelizadora. Más adelante confirmaremos la impresión, cuando el misionero hable sobre los nativos: "eran tan depravados por naturaleza, que no podían comprender su maldad... Tuvimos que convertir en pecado no sólo cometer adulterio, mentir y robar, sino también exponer sus cuerpos, bailar y no venir a la iglesia... Los multé si no venían a la iglesia, si bailaban y si no se vestían con decencia" (28-9).

Va la señora hablando con un médico, mientras su barco se acerca a Pago-Pago. Durante el viaje se ha bailado, y eso le da pie para hacer una relativa distinción: "Opino que no es incorrecto que un hombre baile con su esposa, pero me sentí aliviada al ver que [ella, la esposa del médico] no aceptaba... Yo no he bailado un solo paso desde que me casé" (14-5). La distinción del baile "entre los blancos" y la danza de los nativos es relativa porque la calificación del baile es de todas maneras negativa ("no es incorrecto", "no he bailado un solo paso"). Además, su esposo "no comprende cómo un marido puede permanecer impasible al ver [bailando] a su esposa entre los brazos de otro hombre" (15).

La mirada occidental sobre el pervertido mundo salvaje, y en un nivel superior la mirada del narrador sobre el pervertido mundo occidental, están significadas por la lluvia insidiosa que caerá durante todo el relato ("No era como nuestra suave lluvia inglesa que cae dulcemente sobre la tierra: era implacable y, en cierto modo terrible... Parecía tener una furia propia. Y algunas veces uno sentía que tendría que gritar si no cesaba; y entonces se sentía impotente, como si los huesos se hubieran reblandecido" 43) y por lo que dicen los cuerpos (las lastimaduras que sufre la mayor parte de los niños y jóvenes, "heridas informes como úlceras descuidadas", "elefantiasis: hombres que presentaban un brazo enorme, pesado, o arrastrando una pierna horriblemente desfigurada" 16).

¹² Citas de la edición de Rodas, Madrid, 1972 (trad. Ángel Cruchaga Santa María).

Hay en ambos mundos (occidental y salvaje colonizado) como un ahogo, una dificultad para moverse y para hablar. La señora Davidson ni siquiera puede decir piernas: "a todas las damas se les entrega una funda de almohada para que se protejan las... las extremidades inferiores" (20), mientras que la Srta. Thompson, una pasajera de segunda clase un poco vulgar que desembarca al mismo tiempo que los misioneros, el doctor y su esposa, es "gorda... Sus piernas, gordas, cubiertas de medias de algodón blanco, parecían entrar difícilmente en botines de charol" (21-2). Quedan así asentados en el relato los personajes, el lugar y la sofocación.

Luego, cuando sabemos que la srta. Thompson sí bailó en el barco, sentimos el peligro: "¿No sería la mujer que estaba bailando con el contramaestre anoche?... No me pareció muy bien" (24). Y crece la inquietud cuando en la casita en que se han hospedado todos nuestros personajes se oye "el ruido de bailes" en el cuarto de ella. El misionero, "excitada su justa ira", sufrirá un "estado de terrible agitación" (39), y la lascivia, pero la de los que no bailaban, conducirá al desenlace.

El narrador no ha tenido más que hacernos evocar (sin mencionarlos) los torcimientos de pelvis de los nativos desnudos de las islas del Sur para remitirnos directamente a la mente retorcida de los misioneros, porque ellos, que proscribieron el baile, qué lujuriosos son.

En ambos casos, el *Barón y Lluvia*, no es necesario describir algún baile; la sola palabra es suficientemente expresiva y funciona como símbolo de las realidades novelescas particulares: en el *Barón* la mención del baile no tiene connotación sexual, sino ética (una elección entre perderse en un círculo social con el peso de todas sus obligaciones o pertenecer pero tomando la suficiente distancia), mientras que en el mundo untuoso de *Lluvia* las referencias al baile apuntan con exactitud a lo reprimido.

Cuando el movimiento es lo esencial

Expresamos momentos fundamentales de la vida personal y colectiva con imágenes de movimiento: debemos dar un paso, sorteamos un obstáculo, nos acercamos a un precipicio, atravesamos una frontera, llegamos a una encrucijada, cruzamos un umbral; nuestra vida da un salto, un vuelco, un viraje. Y

la literatura, que es el lugar común por excelencia,¹³ no sólo ha comprendido muy bien que esos vuelcos, esos cambios de dirección y giros del destino son imaginables como danza, sino, más radicalmente, que esos vuelcos *son* una danza. En las novelas la danza le da visibilidad al movimiento de la vida.

Los virajes de la vida a que me referiré resultan del cruce del azar con los deseos, con las circunstancias y con acciones anteriores, individuales y sociales: la prosa del mundo. Los personajes de ficción no tendrían por qué no vivir sus propios virajes y encrucijadas, es decir, sus danzas.

Cambios de dirección: el salón de baile

El gran salón de baile es el lugar de encuentro de la pareja amorosa y recurso para disparar una trama, sobre todo en las novelas del siglo 19 (aunque ya está en Shakespeare, por supuesto, en *Romeo y Julieta*). Tomando una sucesión de novelas de distintas épocas, *Las desventuras del joven Werther* de Goethe (1774), *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen (1813), *Ana Karenina* de Tolstoi (1873) y *El arrebato de Lol V. Stein* de Marguerite Duras (1964), a continuación muestro cómo el baile es utilizado para marcar un cambio de dirección (un viraje) en la vida de los implicados. Del latín *prorsus*, prosa significa directo, que va en línea recta; dando vueltas en el salón de baile, así sea por un breve tiempo de brillos casi heroicos los personajes se desviarán respecto de la prosa del mundo, la vida ordinaria, prosaica, la que transcurre en la rutinaria línea recta.

De la contradanza al suicidio

Con *Werther* lo trágico irrumpió en la novela; Goethe puso en evidencia las consecuencias autodestructivas de la libertad individual y de la naturaleza de las pasiones (Berardinelli: 370). El argumento de esta novela epistolar que se convirtió en una especie de manual para jóvenes apasionados aspirantes

¹³ Así lo demuestran Salvador Elizondo en su Lección inaugural en El Colegio Nacional, "Ida y vuelta: Joyce y Conrad" (*Vuelta*, México, junio de 1981, pp., 4-7) y de otra manera, Fernando Valjejo en *Logoi: una gramática del lenguaje literario* (Fondo de Cultura Económica, México, 1997).

al suicidio¹⁴ es fácil de sintetizar: Werther va a un baile campestre¹⁵ y se enamora de Carlota, que está comprometida. Cuando ella se casa, la pasión se agrava y el joven se suicida.

Desde que la vio, a Werther Carlota le pareció un ángel. En el coche de camino al baile descubre que además coinciden en su gusto por los libros y en el placer de la danza. Ella: "Reconozco francamente que nada para mí supera a la danza; pero, ¿será pecaminosa esta pasión?" (56).

Y aquí sí hay ya descripciones de los bailes; ocupan varias páginas, entremezcladas con las emociones que va sintiendo Werther, hasta enterarse de que ella es la prometida de Alberto, que está ausente. La primera descripción la hace Werther como espectador, pues ella no es su compañera: "Carlota y su acompañante iniciaron una contradanza, y ya puedes imaginar cuán grande fue para mí el placer de verla ejecutar su figura. ¡Hay que verla en el baile! Pone en la danza toda su alma y todo su corazón; todo en ella es armonioso. Se mueve tan espontáneamente, con tanta desenvoltura, que todo parece irreal a su lado... Todo lo demás desaparece, indudablemente, para ella en tales instantes" (57).

Le concede ella una alemana, porque su compañero "lo hace mal": "nos complacimos en primer lugar trazando infinidad de figuras con los brazos. ¡Qué gracia y desenvoltura de todos sus movimientos!" (59). Y luego el vals: "se produjo alguna confusión mientras girábamos los unos en torno a los otros como cuerpos celestes, ya que pocos bailarines podían sostener tal ritmo. Tuvimos el buen acuerdo de aguardar hasta que los más torpes se retiraron... nos apoderamos de la pista y reanudamos la danza con inagotable ardor. ¡Nunca me sentí más ágil! Ya no era un hombre. ¡Tener en los brazos a la más encantadora de las mujeres! ¡Volar con ella como un torbellino! ¡Ver que todo desaparece, pasa fugaz a nuestro alrededor! ¡Sentir!... hice

¹⁴ Debido a estas funestas consecuencias, Lessing convenció a Goethe de que en la segunda edición pusiera en boca de Werther: "¡Sé un hombre y no sigas mi camino!". (Estudio preliminar de José Miguel Mínguez Sender a la edición de Bruguera, Barcelona, 1972, de donde también tomo las citas.)

¹⁵ Probablemente en esta traducción como "baile campestre" suceda lo mismo que con el término inglés *country dance*: no tiene asociaciones rústicas, sino que es la traducción del francés *contredanse*, llamada así porque hombres y mujeres se alineaban unos enfrente de los otros y se cruzaban (véase Cheryl Wilson).

entonces el juramento de que sólo bailarí el vals conmigo la mujer a quien amase, aunque ello me costara la vida" (57-58).

Entre todos sus efluvios Werther no sabía, no podía saberlo, que cumpliría su juramento: ya había bailado con él la mujer a quien amaba y sí le costaría la vida. El motivo surge inmediatamente después, en la tercera contradanza inglesa: "Mientras bailaba con ella... *encadenado* en sus brazos y en sus ojos", oye el nombre de Alberto, el novio ausente, y "Turbado, ejecuté mal las figuras, desordené a los bailarines" (59). Una tormenta interrumpe el baile, "el estampido de un trueno apagó la música... la desbandada se hizo general y la orquesta enmudeció" (59).

Para darse un tiro en la cabeza, Werther se vistió con el traje azul con chaleco amarillo que había usado en aquel baile y en un bolsillo llevaba el lazo color de rosa que en esa misma ocasión se había prendido Carlota en el pecho.

La cacería

"Es una verdad reconocida por todo el mundo que un soltero dueño de una gran fortuna siente un día u otro la necesidad de una mujer" (1), comienza diciendo *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen.¹⁶ Y es tarea de la familia, la madre sobre todo, que la mujer elegida por el soltero dueño de una gran fortuna sea alguna de sus hijas. La señora Bennet tiene cinco; los ricos señores Bingley y Darcy acaban de instalarse cerca, en Netherfield Park. La cacería está por comenzar.

Pero esta cacería tiene una peculiaridad: no se acosa a la presa corriendo tras ella ni a caballo ni aguardando cautelosamente ni con cepos; se le caza bailando. No es tan fácil: en esta novela hay siete cortejos fracasados.

Austen siempre usó la danza para fijar en imágenes sus comentarios sobre la sociedad de su tiempo; el salón de baile fue para ella un microcosmos de la posible movilidad social del mundo que retrató. Los juegos de atracción y rechazo de *Orgullo y prejuicio*, en cuyo centro se encuentran Elizabeth Bennet y el señor Darcy, quedan emplazados en los primeros 18 capítulos (de un total de 61), donde todo es bailar o hablar sobre bailar. Después del celebrado en Netherfield, los bailes desaparecerán, y el énfasis se transferirá a las visitas

¹⁶ Citas de la edición de *Millenium* (Las joyas del milenio 21), Madrid, 1999 (trad. Ana Ma. Rodríguez, prólogo de Lourdes Ventura).

en una segunda sección, y a los matrimonios en una tercera. Son tres pasos de la caza: la danza social (como ritual de cortejo por excelencia), la visita (ampliación del horizonte social), el casamiento (resolución de conflictos). Otras parejas siguen el mismo recorrido, menos tortuoso; otras más no pasan del baile (son los siete cortejos sin buenos resultados).

En las tres secciones el movimiento consiste en que Elizabeth y Darcy, que se han equivocado al juzgarse (ella a él, como un engreído; él a ella, como una ordinaria), comprendan que aun si fueran incompatibles por su origen, no lo son por sus virtudes individuales, abandonen sus estereotipos (prejuicios) y desprecio (orgullo) sobre la burguesía comercial y la aristocracia, y puedan (especialmente ella) reconocer sus sentimientos.

Ambos impedimentos (estereotipos y desprecio) y los conflictos que generan se nos transmiten durante tres bailes y cuatro invitaciones a bailar, donde se sientan las bases de un modelo de acercamiento y rechazo que sirve como emblema de la relación entre los dos jóvenes. Otras invitaciones a bailar, planteadas por distintos personajes, delinear los problemas y malentendidos de la pareja central (Monaghan: 63).

La conexión entre danza y matrimonio no podría ser más clara. En cuanto llegan los nuevos huéspedes de Netherfield, la Sra. Bennet dice: "Si pudiera ver a una de mis hijas residiendo felizmente en Netherfield Park, y a las demás igualmente bien casadas, todos mis deseos se verían colmados" (15). Unas líneas antes, se ha hecho explícito que para ser compañeros de toda la vida primero hay que ser compañeros de baile: el joven muy rico que ha alquilado la propiedad (el sr. Bingley) era "bien parecido, extraordinariamente agradable y, sobre todo, tenía la intención de asistir a la próxima reunión... ¡Todo parecía a favor de ellas! (las Bennet) *Gustar del baile era el primer paso para llegar a enamorarse* y por eso se concibieron muchas esperanzas en lo referente al corazón de Mr. Bingley" (15).

Primer baile: aunque de forma distinta, quedan armadas dos parejas. Mientras que el "animado y franco" Bingley baila todas las piezas, dos veces con Jane, la mayor de las Bennet (y por supuesto esto significa que terminarán casados), otra hermana, Elizabeth, ha escuchado una conversación entre Bingley y su amigo Darcy, quien es aún más rico. Bingley lo insta a bailar, Darcy se niega con frases desdeñosas, incluidas algunas sobre Elizabeth: "no es lo suficientemente hermosa para tentarme" (17). El primer movimiento de rechazo es éste, de él.

Pausa: se dedica todo un capítulo (el quinto) a los comentarios sobre el baile, "Que las Lucas y las Bennet tuvieran que reunirse para hablar del baile era cosa absolutamente *imprescindible*" (21).

Segundo baile: Darcy ya descubrió los encantos de Elizabeth. Sir William Lucas, quien (al contrario de Darcy) tiene "el baile por uno de los refinamientos de las sociedades cultas" (26), toma la mano de Elizabeth y se dispone a unirla a la del joven. Elizabeth dice con aspereza "La verdad, señor, es que no tenía la menor intención de bailar. Le suplico que no imagine que he venido aquí a buscar pareja" (lo cual es verdad) (27). Aunque Darcy ruega, ella no desiste. Ahora ella le ha regresado el rechazo del primer baile.

Pausa con invitación a bailar: en una reunión sin fiesta, Darcy le dice a Elizabeth "¿No siente usted tentaciones de aprovechar semejante ocasión [en que Miss Bingley canta] para bailar?" (45). Ella: "no pienso bailar de ningún modo".

Pausa para preparar un baile: el sr. Bingley piensa organizar uno en Netherfield. Mientras tanto, han aparecido nuevos pretendientes para Elizabeth. Cuando reciben la invitación a la nueva fiesta, ésta piensa "con deleite" en bailar mucho con uno de ellos, sin saber que éste no asistirá.

Tercer y último baile: Darcy sorprende a Elizabeth pidiéndole un baile; ella ha estado bailando con un primo torpe, Collins, quien "disculpándose en lugar de fijarse, y moviéndose a destiempo, hizo que se sintiera todo lo disgustada y avergonzada que una muchacha puede sentirse ante una pareja molesta" (72). Por eso, porque sus pensamientos se concentraban en este disgusto y en la decepción por el pretendiente ausente, Elizabeth acepta la propuesta de Darcy, lo que es también, en la novela, una confesión inconsciente de su atracción hacia él. Recuperada la represión de este sentimiento, la conversación durante el baile es cortante, ofensiva, irónica; es llamativo que se refiera despectivamente a la danza, para negar su importancia como cortejo. "Terminado el baile se separaron en silencio, disgustados ambos, aunque no en igual grado, porque en el pecho de Darcy anidaba un poderoso sentimiento hacia ella" (75).

Cuando la pauta de acercamiento y desprecio está firmemente establecida utilizando el marco de los bailes, éstos finalizan y, con ello, una primera sección de la novela; en las siguientes Elizabeth y Darcy aprenderán qué equivocados han estado en sus impresiones mutuas, y la trama se resolverá de una manera feliz para todos.

Quiebre de líneas

La enorme simpatía que despierta Ana Karenina no estaba en los planes de Tolstoi; sus acciones, el daño que hace, ofendían el sentido de la familia que tenía el escritor. Inicialmente, pensó el amor adúltero de Ana y Wronsky como síntoma de la corrupción generalizada en la alta sociedad urbana, poblada de frívolos, parásitos, conquistadores, para quienes la promiscuidad era un hecho normal. Pero conforme la fue creando, la hostilidad hacia Ana perdió fuerza, hasta que quedó convertida en una de las heroínas más fascinantes de la literatura mundial, opinaba Nabokov (Cunningham: 715-7).

Claro que el conde Wronsky y Ana se habían visto en el tren; desde allí, cuando el guardaguasas fue arrollado, Ana supo que era "un mal presagio" (96).¹⁷

A pesar de haber estado insistiendo en lo aburridos que los bailes son para ella, asistirá a uno que se está preparando, donde la fealdad de su vida cambiará de dirección. También la de Wronsky, a quien con ostensible aversión Tolstoi había hecho decir, en el inglés de moda entre los aristócratas, que religión y matrimonio no están "in my line", *line* que se quebraría muy pronto.

Entre vales, contradanzas y piruetas, Ana insiste "Siempre que me es posible, procuro no bailar", hasta que ve a Wronsky acercarse y entonces baila con otro, para que él la vea. De pronto se han escabullido y están bailando juntos, y la línea de él ya es oblicua: "al volverse hacia su compañera [Ana] se inclinaba como si fuese a prosternarse" (115). Finalmente, "En aquel salón lleno de gente, Wronsky y Ana parecían estar solos" (116).

Un año después, cuando Ana y Wronsky se unan sexualmente por primera vez (lo que Tolstoi llamó "la fatal caída"), la escena será descrita como la de un crimen, y los movimientos ilusionados y sensuales del baile se habrán vuelto todos hacia abajo, la dirección de la vergüenza: "bajaba ella la cabeza, antes tan orgullosa y alegre y ahora llena de oprobio. Habría abatido su frente hasta el suelo y su cuerpo habría caído sobre la alfombra... Él... experimentaba lo que debe sentir un criminal ante el cuerpo inanimado de su víctima. El cuerpo inmolado por ellos era su amor... Había algo de terrible y repulsivo en recordar aquello cuyo precio era esa tremenda vergüenza" (195).

¹⁷ Citas de la edición de Credsá, Barcelona, 1972 (trad. J. Martínez Pelayo).

Y hacia abajo había cambiado definitivamente la dirección de la vida de Ana. Cercada por la línea recta de su marido (miembro del primer círculo de la sociedad de San Petersburgo, el oficial) y cercado Wronsky por su familia (él, que se movía en el tercer círculo, "el gran mundo propiamente dicho, el mundo de los bailes, de los vestidos elegantes, de los banquetes" 170), ella "recordó al hombre que había muerto aplastado el día de su primer encuentro con Wronsky y comprendió lo que tenía que hacer... con los brazos extendidos se echó de rodillas bajo el vagón... la enorme mole, inflexible, chocó contra su cabeza y la arrastró de espaldas" (901-2), el último movimiento, involuntario, de su vida.

El alejamiento de sí

Este último ejemplo sobre los cambios de dirección vital sucedidos en el salón de baile es paradójico: aquí sucede un encuentro, pero es secundario; lo central en *El arrebato de Lol V. Stein*, de Marguerite Duras,¹⁸ es una separación, simultánea. Desde el título se da una ambigüedad: *ravisement* significa al mismo tiempo arrebatación, raptó y encanto, y movimientos en diferentes direcciones: quitar, sacar, arrancar, quitarse, raptar, levantar por la fuerza (*enlever par force*), más la emoción experimentada por una persona *transportada* de goce en una especie de éxtasis. Sabemos así desde ahora que Lol podría ser la sufriente pasiva de una acción que se cumpla sobre ella (quizá es raptada, o queda arrebatación, o encantada), o tal vez podría ser su ejecutora activa. Se trata, en todos los casos, de un violento acto de desplazamiento, una figura dramática de ausencia donde había una presencia (Mcpherson: 66).

Si vemos la sala de baile del casino municipal de T. Beach desde el punto de vista de Lol, su caso es el inverso al de Ana Karenina, de Werther y de Elizabeth Bennet; no así si vemos desde el punto de vista de su prometido. Si fuera la historia de éste, Michael Richardson, conoceríamos los detalles del cambio de dirección de su vida ("La nueva historia de Michael Richardson empezaba ya a nacer" 14), mientras que para Lol se trata de un fin del mundo (39), de impavidez.

¹⁸ Citas de la edición de Tusquets, Barcelona, 1987 (trad. Ana Ma. Moix).

El arrebato no está localizado en un punto fijo. Aparentemente la "extraña locura" de Lol comenzó en la sala de baile; su amiga de la escuela, Tatiana, no lo cree así. Según ella, los orígenes de su enfermedad se remontan a mucho antes: "Estaban ahí, incubados, pero sin llegar a exteriorizarse... en el colegio, dice, y no era la única en pensarlo, a Lol ya le faltaba algo para estar —dice: ahí" (10).

En la primera página de la historia, entre los pocos recuerdos de Tatiana que se relatan, en los años de colegio ella y su amiga bailaban: "las dos, los jueves, en el patio vacío... ¿Bailamos Tatiana? En un edificio vecino una radio tocaba bailes pasados de moda... con los que se contentaban... solas en el gran patio donde esos días, entre bailes, se oía el ruido de las calles, vamos, Tatiana, va, ven, Tatiana, bailemos, ven" (9). Contiguo a este recuerdo aparece el de cómo conoció Lol a Richardson, a los 19 años, en unas vacaciones escolares: el baile de infancia y Richardson, juntos.

Esa noche en el casino, la orquesta dejó de tocar al terminar un baile. Llegaron las últimas dos mujeres, una madre con su hija. Atravesaron la pista en dirección de Lol y su novio, y Lol, "sumida en la *inmovilidad*, había visto, al igual que él, *avanzar* esta gracia en abandono" de Ann-Marie Stretter (12). Como subrayo en la cita anterior, mientras que a ésta se le describe móvil ("su caminar mullido las llevaba a ambas aparejadas") "Lo había mirado con esa no mirada que paseaba por el baile" (12), Lol contempla, espera, salvo que baila por "última vez en su vida" (12) con Richardson. Éste regresará a bailar con Ann-Marie, no se volverán a separar y no sabremos qué sucedió después, ni siquiera le interesa a Lol: "Creo que nunca piensa en lo que sucedió entre ellos después del baile, fuera de su presencia" (41).

Lol permaneció hasta el amanecer tras unas plantas, observando. "La orquesta dejó de tocar. El baile parecía casi vacío", hasta que la madre de Lol entró "Injuriándoles, les había preguntado qué habían hecho con su hija". En cuanto la tocó, "Lol se despegó por fin de la mesa" (17) y gritó por vez primera, para que Richardson y su pareja no se fueran.

El arrebato de Lol seguirá siendo para siempre. Su vida, y la novela, girarán compulsivamente alrededor de este alejamiento de sí, si es que alguna vez estuvo en sí. Lol se ha vuelto una "vigilante"; merodea buscando fuera de ella (en otra pareja) la escena en que está congelada, donde ella está y "no está allí para sufrir".

De acuerdo con Mcpherson (91), para Lol no hubo crimen en el baile mientras pudo mirar a la pareja en un tiempo suspendido, hasta que irrumpieron el tiempo y el espacio, con la llegada de su madre. Es la revelación lo que produce su crisis. Así, Lol es, ante todo, un problema de localización. En este sentido, su rapto no lo es: no es porque Michael se vaya con otra mujer, sino porque ahí la abandonaron, en la sala del baile, y no podrá seguir mirándolos. Ella misma responde a la pregunta de qué quería de los amantes: "Verlos".

En síntesis, la sucesión dinámica en Lol a partir de la escena del casino es: reposo, cuando queda congelada mirando bailar a la pareja (reposo no es detenerse, vacío, falta de vida, dice Hutchinson, es como en música, una suspensión; el movimiento se detiene, pero el flujo se escapa, como si tuviera la intención de proseguir—mirando—); ausencia de apoyo, cuando la entrada de la madre introduce el tiempo y el espacio, y la pareja se ha ido; por lo tanto, un salto en que invierte toda su energía vital para alejarse de la realidad cotidiana—y de sí—; estado de suspensión en la escena (nunca está Lol en su lugar, no hay sufrimiento). El cierre de la novela (porque no es un verdadero desenlace) la deja así, suspendida como un trazo, no como un cuerpo, echada en un campo de centeno, adonde acostumbra acudir para mirar fijamente por la ventana de un hotel a dos amantes que se abrazan.

Pausa activa y cruce de umbral

"Durante mucho tiempo, la Muerte Roja había devastado la comarca. Jamás peste alguna fue tan fatal, tan horrible. Su encarnación era la sangre: el rojo y el horror de la sangre. Se producían dolores agudos, un repentino vértigo, luego los poros rezumaban abundante sangre, y la disolución del ser. Manchas púrpuras en el cuerpo y particularmente en el rostro de la víctima, segregaban a ésta de la humanidad y la cerraban a todo socorro y toda compasión. La invasión, el progreso y el resultado de la enfermedad eran cuestión de media hora" (122). Así comienza Poe su cuento "La máscara de la Muerte Roja" (1842).¹⁹

El Príncipe Próspero urde una defensa: él y "un millar de amigos fuertes, vigorosos y alegres de corazón" se encerrarán en "un refugio recóndito". Se

¹⁹ Citas de *Narraciones extraordinarias*, Porrúa, "SEPAN CUANTOS..." núm. 210, México, 1988, pp., 122-126 (sin trad., prólogo de Ma. Elvira Bermúdez).

abastecen y se atrincheran en la abadía, con los cerrojos soldados. La fortaleza es impenetrable.

El abastecimiento no es sólo de lo que suponemos más necesario. El Príncipe ha provisto de “todos los medios de placer. Había bufones, improvisadores, danzarines, músicos, hermosura en todas sus formas” (122).

Transcurridos felices cinco o seis meses del retiro, el Príncipe organiza “un baile de máscaras de la más insólita magnificencia”. Se celebrará en siete salas, cada una decorada en distintos colores: hay una azul, una púrpura, etcétera. La séptima es de terciopelo negro y sus ventanales son escarlata, “un color intenso de sangre” (123).

También en esta séptima sala hay un gigantesco reloj de ébano. Su péndulo se balancea con un tic tac sordo, pesado, monótono. Cada vez que da la hora, el sonido es tan estrepitoso, tiene tal energía, que los músicos interrumpen durante unos instantes sus acordes y las parejas “que bailaban cesaban por fuerza sus evoluciones”. Una perturbación momentánea recorre cada hora a la alegre gente. Mientras suenan las campanas, todos palidecen. Apenas desaparecen esos ecos, se retoman música y baile con la misma felicidad y magnificencia.

Aquí tenemos el *giro* de la vida: los *intervalos* de baile duran casi una hora, tiempo en que el reloj completa su propia *vuelta*. Luego, el instante de la *pausa*, obligada por el sonido escalofriante de la hora. El ciclo se repite una y otra vez: es una danza de las horas o, si queremos, del ciclo vital. El cese del movimiento no es definitivo, es una *pausa activa*:²⁰ el movimiento no se muere, deja huella, de él emergerá un movimiento nuevo.

Las campanadas marcan esta actividad dentro de la pausa, en que no hay un vacío. En los instantes de la quietud, el flujo de la energía continúa; en cuanto concluye el ominoso sonido del reloj, vuelve a escaparse de los cuerpos, suena la música y todos son impulsados a seguir bailando. Cada pausa, por tanto, es una transición en que se expresa la perplejidad de los bailarines y de la orquesta. Así vivimos: nos movemos, nos detenemos cíclicamente, más o menos perplejos, y vuelta a empezar.

²⁰ Agradezco a Alejandra Ferreiro su permiso para usar este concepto de pausa activa, que ha trabajado para el programa de Desarrollo de la creatividad por medio del movimiento y la danza, elaborado por ella y por Josefina Lavalle, adaptación al contexto mexicano del Lenguaje de la Danza creado por Ann Hutchinson Guest.

Para la fiesta el Príncipe no sólo ha diseñado un decorado, sino también los disfraces de todos, por igual deslumbrantes y fantásticos: "era como una multitud de sueños que se *pavoneaban* de un lado a otro por las salas... Y estos sueños se *contorsionaban* en todos sentidos... la música suena de nuevo, reavivándose los sueños; aquí y allá los danzarines se *retuercen* más alegremente que nunca... el corazón de la vida latía allí febrilmente" (123). No pasemos por alto estos verbos con los que Poe mueve a los mil convidados: se pavonean, se contorsionan, se retuercen; tampoco el contraste de sus cuerpos fuertes y vigorosos con la descomposición casi instantánea producida por la peste.

Ya suena la medianoche; ahora la pausa durará doce campanadas. Esta vez los bailarines, ansiosamente inmóviles, tienen suficiente tiempo para notar la presencia de una máscara que hasta entonces no habían visto, una *intrusión*, dice Poe. Esta irrupción es también un movimiento, brusco, especialidad de Poe, en cuyo universo siempre se está ya condenado: nada nos salvará de la muerte ni habrá una feliz reunión en el más allá; es su modelo de la aniquilación (Kennedy: 118).

El personaje que ha irrumpido va disfrazado de tal manera, que "ha franqueado los límites –muy amplios, no obstante– del decoro impuesto por el Príncipe" (124). Leamos en este traspasar los límites el tipo de movimiento que mencioné antes, al referirme a los momentos cruciales de la vida: el intruso ha cruzado los umbrales de la fortaleza y de la sala.

¿Pero cuál es el exceso de ese disfraz cuyo mal gusto ha indignado tanto, aun entre mil y un disfraces que alcanzan el máximo grado de lo grotesco? El personaje va envuelto en un sudario de la cabeza a los pies. Su máscara representa el semblante de un cadáver rígido. Hasta aquí, todo hubiera sido soportable para "aquellos locos alegres". "Pero la máscara había llegado hasta a adoptar el tipo de la Muerte Roja. Sus vestiduras estaban manchadas de sangre, y su amplia frente, lo mismo que los rasgos de su rostro, estaban salpicados del horror escarlata" (125). Representando muy bien su papel, esta figura se pasea "por aquí y por allá entre los que bailan", con "movimientos lentos, solemnes, enfáticos" (125).

Indignado, el Príncipe pregunta quién ha tenido el atrevimiento de insultarlos con esa "ironía blasfema". Ordena que se le detenga, se le desenmascare y sea ahorcado al salir el sol. Para cumplir la orden, algunos hacen un "leve movimiento de avance", mas nadie se atreve a ponerle la mano

encima. La figura camina "a dos pasos del Príncipe" y los invitados, "como si obedecieran a un solo movimiento", retroceden.

Exasperado, el Príncipe se lanza puñal en mano contra el "fantasma", pero cuando quedan frente a frente, el Príncipe *cae* muerto. Ahora los demás lo atrapan, sólo para darse cuenta de que "no había ninguna forma palpable bajo el sudario... Todos reconocieron entonces la presencia de la Muerte Roja... todos los convidados cayeron uno a uno... y cada uno murió en la *postura* desesperada de su caída" (125).

Recapitulo la danza: girar y girar, pausa activa; se repite el ciclo varias veces hasta la medianoche. Pausa activa, un poco más larga; irrupción, persecución, caída, cada cual en su postura, y ahora sí, pausa absoluta: muere el movimiento.

Atravesamiento de frontera

Con un giro tropical en plena Venecia, Alejo Carpentier, en su *Concierto barroco*,²¹ hace visible un movimiento de retorno de lo otro: si alguna vez Europa llegó a América para conquistarla, ahora Europa será asaltada pero no con armas, sino con unos ritmos cubanos.

En Coyoacán, a principios-mediados del siglo 18, un Amo criollo empaqueta sus riquezas, de plata, en unos baúles. Está preparándose para viajar a Europa.

Ya va el Amo en la nave, que salió de Veracruz, a la que de pronto unos "vientos encontrados" dejan maltrecha. Hacen una parada en La Habana. Mientras se repara esta "nave lastimada" (154), y habiendo muerto Francisquillo, el ayudante del Amo, en un vómito de sangre, éste encuentra en Villa de Regla al negro Filomeno, que rasguea una guitarra y compone coplas irreverentes acompañándose de un tambor. El viajero "piensa que en estos días, cuando es moda de ricos señores tener pajes negros... no le vendrá mal llevarse [lo]" (156). Lo viste con una casaca roja, peluca blanca, calzones y medias claras, zapatos de hebilla. Salen del embarcadero; ahora, además de los baúles de plata, llevando los tambores y la guitarra de Filomeno.

²¹ Citas de *Obras completas* 4, Siglo XXI, México, 1998, pp., 145-213.

Después de haber andado por España, el Amo decide ir al carnaval de la Epifanía de Venecia. Allá van celebrando, el Amo vestido de Moctezuma, mientras que Filomeno “no ha creído necesario disfrazarse al ver cuán máscara parecía su cara natural entre tantos antifaces blancos” (168).

Ya llegan a la Botteghe di Caffè, donde los espera un Fraile Pelirrojo, que interesadísimo en el disfraz del Amo, escucha la historia de Moctezuma, La Malinche y Cortés, y luego dice: “Buen asunto, buen asunto para una ópera...” (168). Aparece un sajón, amigo del Fraile, seguido de un joven napolitano. Estos tres hablan de ópera, teatros y públicos.

Cansados del estruendo de la plaza, “el ágil fraile, el sajón de cara roja y el riente napolitano” deciden “aislarse de la fiesta en algún lugar donde pudiesen hacer música” (170).

Hasta el Ospedale della Pietà, a cuyo portón tocan, los han seguido Moctezuma y el negro Filomeno. Pasan a una sala de música dentro del convento que, nos alerta el narrador, “era algo como un teatro sin escenario o una iglesia de pocos altares, en ambiente a la vez conventual y mundano, ostentoso y secreto” (171).

Vemos salir de pronto a una multitud de figuras, que rodean al Fraile Antonio (al fin sabemos su nombre), “con las graciosas blancuras de sus camisas de olán, batas de cuarto, dormilonas y gorros de encaje” (171). De las despensas salen los licores y los vinos.

El Maestro –que así llaman todos al Fraile Antonio– hace las simpáticas presentaciones: “Pierina del violino, Cattarina del cornetto, Bettina della viola, Bianca Maria organista, Margherita dell’arpa doppia, Giuseppina del chitarrone, Claudia del flautino, Lucietta della tromba...” (172). Son setenta monjitas-instrumentos musicales.

Se colocan frente a sus atriles. El sajón, ante el teclado del órgano; el napolitano, ante un clavicémbalo; el Maestro sube al podium, toma un violín, alza el arco y desencadena “un tremendo *concerto grosso* que pudieron haber escuchado los siglos” (172).

Ahora sabemos que el fraile es Antonio Vivaldi (Venecia 1678-Viena 1741); que el sajón es Haendel (Alemania 1685-Londres 1759) y el sonriente napolitano, Domenico Scarlatti (Nápoles 1685-Madrid 1757).

Oigamos esto, que sucedió durante el concierto: “¡Dale, sajón del carajo! –gritaba Antonio–. ¡Ahora vas a ver, fraile putaño! –respondía el otro... las manos de Domenico se le dispersaban en arpegios y floreos, descolgaba

arcadas de lo alto, como sacándolas del aire con brío gitano, mordiendo las cuerdas, retozando en octavas y dobles notas, con el infernal virtuosismo que le conocían sus discípulas. Y parecía que el movimiento hubiese llegado a su colmo, cuando Jorge Federico, soltando de pronto los grandes registros del órgano, sacó los juegos de fondo, las mutaciones, el *plenum*, con tal acometida en los tubos de clarines, trompetas y bombardas, que allí empezaron a sonar las llamadas del Juicio Final. —¡El sajón nos está jodiendo a todos! —gritó Antonio, exasperando el *fortissimo*. —A mí ni se me oye —gritó Domenico, arreciando en acordes” (172-73).

Mientras los escuchábamos, el negro Filomeno ha corrido a la cocina, y ya viene con una batería de calderos de cobre de todos tamaños, que empieza a “golpear con cucharas, espumaderas, batidoras, rollos de amasar, palos de plumeros, con tales ocurrencias de ritmos, de síncopas, que por espacio de 32 compases lo dejaron solo para que improvisara. —¡Magnífico! ¡Magnífico! —gritaba Domenico, dando entusiasmados codazos al teclado del clavicémbalo. Compás 28. Compás 29. Compás 30. Compás 31. Compás 32. ¡Ahora! —aulló Antonio Vivaldi, y todo el mundo arrancó sobre el *Da capo*, con tremebundo impulso” (173), hasta el acorde final.

Ahora los músicos se secan el sudor, las pupilas del Ospedale han prurumpido en una carcajada, Moctezuma trae jarras y botellas, y Filomeno repara en un cuadro: Eva tentada por la serpiente, en que no domina Eva, sino la serpiente corpulenta y listada de verde.

Y aquí viene la danza: acercándose lentamente a la imagen, “mirando a los presentes como si oficiara una extraña ceremonia ritual”, Filomeno comienza a cantar:

Mamita, mamita,
ven, ven, ven,
Que me come la culebra
ven, ven, ven.
Mira lo sojo
que parecen candela.
Mírale lo diente
que parecen filé.
Mentira, mi negra,
ven, ven, ven.

Son juego é mi tierra,

ven, ven, ven.

La culebra se murió,

Ca-la-ba-són,

Son-són.

Ca-la-ba-són,

Son-són.

Corea Vivaldi en una inesperada inflexión de latín, *Kábala-sum-sum-sum*. *Kábala-sum-sum-sum*,²² corean los demás, incluidas las setenta voces femeninas, entre risas y palmadas.

Atención: "Y, siguiendo al negro que ahora golpeaba la bandeja con una mano de mortero, formaron todos una fila, agarrados por la cintura, moviendo las caderas, en la más descoyuntada farándula que pudieran imaginarse –farándula que ahora guiaba Moctezuma... Así, en fila danzante y culebreante, uno detrás del otro, dieron varias vueltas a la sala, pasaron a la capilla, dieron varias vueltas al deambulatorio, y siguieron luego por los corredores y pasillos, subiendo escaleras, bajando escaleras, recorrieron las galerías... Ca-la-ba-són-són-són –cantaba Filomeno, ritmando cada vez más. *Kábala-sum-sum-sum* –respondían el veneciano, el sajón y el napolitano. *Kábala-sum-sum-sum* –repetían los demás hasta que, rendidos de tanto girar, subir, bajar, entrar, salir, volvieron al ruedo de la orquesta y se dejaron caer, todos, riendo, sobre la alfombra encarnada, en torno a las copas y botellas" (175-76).

Llega el alba, se acabó la fiesta y lo que sigue es otro cuento. Basta saber que la historia de Moctezuma se convertirá efectivamente en una ópera²³ y que mientras que el Amo regresará a su mansión de Coyoacán, el negro Filomeno se quedará en Italia con su trompeta. Al final de la narración veremos en el escenario al prodigioso Louis Armstrong tocando unas variaciones sobre el tema de "I can't give you anything but love, baby".

²² Una idea sobre lo que quizá pensaba Vivaldi en su versión "latina" del canto de Filomeno: en su visión mística de sílabas exóticas e incomprensibles para él (ca la ba són), en calaba escuchó "cábala" (de la tradición oral judía de interpretación del Antiguo Testamento) y en son-son, "sum", de Sum Sum Corda: "Levantemos nuestros corazones".

²³ *Drama per musica* para representarse en el Teatro di Sant'Angelo en el otoño de 1733. Música, Vivaldi; bailes, Giovanni Gallo; libreto, Alvise (o Girolamo) Giusti.

En el baile de la culebra ha dado la vuelta la fortuna de Filomeno, al igual que la fila de bailarines, cuyo destino es, lógicamente, ir cambiando de rumbo, pues no podrían avanzar de frente indefinidamente dentro del Ospedale. En París, dice Filomeno, "me llamarán Monsieur Philomène"; en cambio, en La Habana "sólo sería el negrito Filomeno" (200). Antes que esperar un decreto de abolición de la esclavitud, Filomeno se la ha decretado atravesando las fronteras y asumiendo su posición del otro lado.

Y también virará la historia musical de Europa, encarnada en ese movimiento de aquella fila danzante y culebreante, que dio vueltas y vueltas, subió y bajó, al ritmo tropical.

Caída

Para conservar el equilibrio, dice Hutchinson, no es necesaria la conciencia, sino una tensión adecuada en el cuerpo que se logra mediante la extensión, un levantamiento interior. El balance exige una correcta colocación del peso, estar centrado.

Aparte las acciones de caer intencionalmente en la danza (*tombé*), una verdadera caída sobreviene cuando se pierde el equilibrio: el centro de gravedad se ha alejado de la línea vertical sobre la base de apoyo. Un nuevo apoyo debe colocarse rápidamente, un pie, una mano, con una arremetida. Pero si este apoyo no llega, no se detiene el proceso de caer: eso está sucediendo en la casa de Usher (otra narración de Poe, 1839).²⁴

Como en la abadía del príncipe Próspero, aunque por motivos más misteriosos, en la casa de los Usher se ha contenido y controlado un linaje, sin embargo, destinado al colapso. La casa es aquí la construcción y, sobre todo, la familia.

Roderick Usher ha pedido a su amigo de la infancia que lo visite porque sabe que está a punto de derrumbarse: una oscura enfermedad va minando ese levantamiento interior que alguna vez lo tensó hacia la vida. Al llegar, el amigo (el narrador de la historia) es invadido por una "insufrible tristeza" (39); en la casa hay "indicios de ruina extensiva", aunque no presenta "ningún

²⁴ Citas de *Narraciones extraordinarias*, Porrúa, "SEPAN CUANTOS..." núm. 210, México, 1988 (sin trad., prólogo de Ma. Elvira Bermúdez), pp., 39-51.

signo de inestabilidad”, a pesar de “una grieta apenas visible que, extendiéndose desde el tejado de la fachada, bajaba en zigzag por el muro” (41).

En el interior se respira una “atmósfera penosa... todo estaba penetrado por un aire de severa, profunda e irremediable melancolía” (41); en la apariencia de Roderick hay los mismos indicios de ruina: un cutis cadavérico, un cabello de textura de telaraña, crecido descuidadamente. Sufrir una “agudeza mórbida de los sentidos”, afección nerviosa de familia para la que no se encuentra remedio: “Moriré —dijo—: es preciso que muera de esta deplorable locura” (42). Es inminente que lo abandonarán “la vida y la razón, en alguna lucha con el horroroso fantasma: el miedo” (43).

Roderick no es el único que está perdiendo el equilibrio: es inminente la muerte de su amada hermana gemela, Madeline, quien sufre “una apatía constante, un agotamiento gradual de su persona y frecuentes... ataques de carácter casi cataléptico” y esa misma tarde “cedió... al poder aplastante del mal” (43).

Para aligerar la melancolía, Roderick y su amigo pintan y leen juntos, o Usher improvisa en su guitarra. Pero nada reanima a su espíritu, que irradia tinieblas. Entre sus improvisaciones musicales, canta una rapsodia, cuya letra aparece intercalada en el cuento con el nombre de “El palacio encantado”, al cual regresaré porque en él aparece la danza y porque cumple varias funciones en la narración.

Cuando Lady Madeline muere, Roderick quiere conservar su cuerpo durante quince días, a la espera del entierro, en consideración a la catalepsia y por la lejanía del panteón familiar. Mientras, la depositan en una cripta a gran profundidad, debajo de la casa. En el hermano se opera un cambio notable: yerra por las estancias “con pasos precipitados y sin rumbo” (47). Y es que lo acosan extraños sonidos, además de “una exhalación gaseosa que pesa sobre la casa y la envuelve en una mortaja” (48). Comento brevemente este andar errante, aunque no es movimiento dancístico, porque al abordar la forma del trayecto, Hutchinson afirma que de la ausencia de una motivación para moverse puede resultar un vagabundeo, una errancia, a diferencia del trayecto recto que se sigue cuando se quiere llegar a una meta o destino. Precisamente Roderick no se mueve de esta manera sin motivación: conoce muy bien su destino y sabe que se está acercando; se trata de un movimiento desesperado.

Tras unos días de terror, detrás de una puerta aparece Madeline envuelta en su sudario. Cae pesadamente sobre su hermano y, “en su violenta y definitiva agonía, lo arrastró con ella al suelo, muerto, víctima de los terrores que ya había anticipado” (50).

El amigo, “colmado de horror”, huye. Al volver la vista atrás atraído por una luminosidad, ve que la luna llena, rojo sangre, “brillaba vivamente a través de aquella fisura que antes era apenas visible”. La grieta se ensancha, la casa se parte en dos y se desploman los poderosos muros (51).

Cayeron los hermanos Usher, los últimos de su linaje; cayó la casa. Se hacen espejo las formas de pérdida del equilibrio: Roderick, paulatinamente, en una escisión entre su razón y el terror que amenazaba ya su estabilidad, y en la caída final, aplastado por Madeline; ella, aplastada por la catalepsia y luego, en su retorno, aplastando a su hermano. La casa, como ambos, cae en dos partes al abrirse al máximo una grieta preexistente (el mal familiar que se va ensanchando hasta que se pierde todo apoyo y sucede el derrumbe) y aplasta los cadáveres de los gemelos que habían ido separándose en un proceso frenético (una grieta entre los dos) y ahora vuelven a estar unidos.

En el poema que mencioné las imágenes funcionan como reflejos de lo que sucede en la familia Usher. Su tema es la historia de un luminoso palacio, donde reinó la armonía, gobernado con orden por el monarca Pensamiento, hasta que un día “criaturas malvadas vestidas de luto asaltaron la autoridad del monarca” (44-5). Compuesto en seis estrofas, en la tercera y sexta hay dos danzas, antagónicas:

III

*Los viajeros que atravesaban ese hermoso valle,
miraban, a través de [two] ventanas luminosas,
espíritus que se movían armoniosamente [musically]
a los sonos de un laúd bien templado [to a lute's well-tuned law]
todo en derredor de un trono [...]*

VI

*Y ahora los viajeros, en ese valle,
a través de las ventanas rojizas
miran vastas formas moviéndose fantásticamente
a los sonos de una música [melody] discordante*

[...]

a través de la pálida puerta

una horrenda multitud se abalanza eternamente [rush out]

riendo... pues que ya no puede sonreír.²⁵

La primera danza, la que veían por las dos ventanas quienes pasaban por el hermoso valle, la ejecutan espíritus que se mueven musicalmente, con armonía, mientras suena el laúd bien afinado. Pero lo que suena no son tanto “los sones”, sino las reglas (*law*) establecidas por el monarca Pensamiento. Los espíritus bailan con un acompañamiento planeado, estilizado, que como “ley” constituye su base o fundamento: el apoyo necesario para conservar el equilibrio, que en este caso proviene del “talento y la sabiduría” del rey Pensamiento. Es la danza del equilibrio mental (la razón) que va abandonando a Roderick.

La segunda danza se desarrolla en el palacio convertido en cuchitril, asaltado por la muerte, y muestra rápidamente el desorden: ya no espíritus angelicales, sino inmensas formas, se mueven no armoniosa ni musical, sino fantásticamente, es decir, con capricho y extravagancia. Parecen demonios que revolotean como murciélagos; están en la mente de Roderick. La música es discordante; la horrenda multitud sale precipitadamente por las puertas y se oyen sus carcajadas. La imagen es la razón abolida, la “ley” del equilibrio rebasada, la locura: formas inmensas, multitudes, carcajadas, cacofonía. El hermano que se vuelve loco; los dos muertos debajo de las ruinas; el amigo que sale despavorido; la luz roja de la luna; todo queda confundido en el mismo desorden anticipado por la danza de los demonios.

Giros

Lo inaudito como círculo

Para describir la condición de Crusoe, Defoe usó palabras que retomarían los existencialistas: el hombre está arrojado en un lugar extraño; sin embargo,

²⁵ Poe publicó su poema “The Haunted Palace”, antes de intercalarlo en *La caída de la casa de Usber*, en *American Museum*, abril de 1839. Entre corchetes, algunas precisiones sobre la traducción que son importantes para este trabajo.

Robinson, ese hombre "medio" fuera de lugar y desolado, produce, en un ambiente desconocido, un paraíso del individualismo con el trabajo y la razón, hasta el punto en que convierte no sólo el espacio exterior, sino su interioridad, en libro contable.

En el año 15 de esa declaración de fe en el progreso y la inventiva humana que es la *Vida y extrañas y sorprendentes aventuras de Robinson Crusoe, marinero de York, que vivió 28 años completamente solo en una isla deshabitada...* (1719),²⁶ Crusoe encontró una huella en la arena. Dos años después, transcurridos "con esta intranquilidad" (166), halló la orilla del mar "llena de cráneos, manos, pies y otros huesos de cuerpos humanos". Quedaban los restos de una fogata y un círculo excavado "como un reñidero de gallos", donde supuso que los "perversos salvajes" se habían sentado a celebrar sus inhumanos festines (177).

El terror lo mantuvo encerrado durante los dos años siguientes, hasta que su inquietud se fue disipando y empezó a vivir de nuevo como antes, aunque con más precauciones y sabiendo que tendría que preocuparse más por su seguridad que por su sustento.

En el año 23, de nuevo la intrusión: fuego en "su orilla" de la isla. Desde la colina vio a nueve salvajes desnudos, sentados alrededor de la fogata, asando carne humana; "durante más de una hora antes de marcharse, se dedicaron a bailar, y gracias a mi catalejo pude discernir con facilidad sus gestos y posturas" (193-4).

La siguiente visión del baile salvaje ocurrió dos años más tarde: en esa ocasión eran unos treinta, "todos bailaban, haciendo no sé cuántos bárbaros gestos y contorsiones, según su costumbre, alrededor del fuego" (211).

De entre las víctimas se escapará un muchacho, un "caribe" también de una tribu caníbal, a quien Crusoe tomará como sirviente y llamará Viernes; es decir, hay un Robinson antes de esta danza salvaje y otro después. Antes, el industrioso que logró controlar los inestables elementos naturales, incluidos su cuerpo y su mente; después, el que impondrá un contrato social, empezando por Viernes (a quien delegará todo el trabajo manual), y con su

²⁶ Citas de la edición de Millenium (Biblioteca El Mundo), Madrid, 1999 (trad. Domingo Santos, prólogo Manuel Fajardo).

trabajo intelectual (dominio estratégico del territorio) se alzará como gobernador de "su isla" a partir de la presencia de esos enemigos danzantes.²⁷

Además de cumplir la función de dividir en dos la estancia de Robinson en la isla, estas danzas salvajes son claramente una herramienta de visibilidad. Lo indispensable dice Crusoe sobre los temibles salvajes: comen carne humana, están desnudos y bailan, lo que transmite rápidamente una imagen visual muy condensada y precisa. El canibalismo de los intrusos sería suficientemente siniestro, pero el hecho de que bailen agrega, visto desde el catalejo del hombre blanco, una mayor brutalidad: además de devorar el espantoso alimento, festejan con movimientos violentos ("bárbaros gestos y contorsiones").

En ésta, la primera novela de la cotidianidad, donde racionalizar la existencia es el principal paso para dominarla, y cuyo mundo carece de sensualidad,²⁸ surge lo inaudito en la forma de una danza perversa. Así Robinson intente, con su estilo analítico, absolver a sus practicantes ("esa gente no comete estas acciones como un crimen... No saben que cometen una ofensa" 183), su mente ha rebotado de pensamientos de venganza ("no podía pensar en otra cosa excepto en cómo destruir a algunos de aquellos monstruos en su cruel diversión sanguinaria" 180). Defoe se sirve de esta aparición del otro (danzante) para dibujar los rasgos éticos del puritanismo; el temor y la repugnancia hacia los indios caribes reafirman la superioridad moral de la civilización cristiana cuyos valores Robinson invoca (Fajardo, prólogo: s/p).

Sobresale una característica de la danza: es alrededor del fuego.²⁹ La frase es imprecisa para mis fines, pues no es posible deducir si los caribes giran alrededor de la fogata (que está en medio del círculo excavado "como un reñidero de gallos") o si formando todos un círculo cada uno baila en su lugar. Sin embargo, la forma, con o sin desplazamiento, es significativa.

Explica Hutchinson que la formación de un círculo expresa un mayor abandono en el uso del espacio y que, en general, el tiempo pierde impor-

²⁷ N. Armstrong (277 ss.) detalla las características del contrato social de Crusoe.

²⁸ En su novela, escrita con un lenguaje más informativo y menos simbólico, acomodado a los nuevos lectores de su época (trabajadores y comerciantes poco educados), Defoe no pierde el tiempo en describir olores, texturas, sabores, apariencias (Crowley: XIV-XV).

²⁹ *Round the fire*, escribe Defoe, que equivale a *around*, rodeando, acomodados en círculo o recorriéndolo.

tancia. En un círculo, que es la extensión de una vuelta en su lugar en el espacio, el eje queda afuera del ejecutante, su centro es como un imán que lo jala, una influencia externa. Con esta forma, la imagen alude a una especie de trance, ya que los ejecutantes bailan “fuera de sí” (el eje fuera de ellos), quizá repletos de sangre y sólo en sentido figurado, desorbitados.

Remolinos en silencio

Casi tres siglos después de la primera edición de *Robinson Crusoe*, J. M. Coetzee abrió su discurso de aceptación del Nobel de Literatura (“He and his man”, 2003)³⁰ citándolo: “Me sentí encantado con mi nuevo compañero, y me esforcé en enseñarle todo lo necesario... especialmente, hacerle hablar y conseguir que me comprendiera cuando yo hablara”. En 1986 había escrito *Foe*,³¹ una reinención de aquella novela que es uno de los puntos de partida del género y uno de los gestos seminales de nuestra modernidad, para leerla como signo de una ceguera (Bongie: 25).

En lugar del mundo enteramente masculino de *Robinson*, en *Foe* el punto de partida es una mujer. A diferencia de *Crusoe*, el Cruso que ella encuentra en la isla no es el laborioso individuo creador de un paraíso, sino plano e inexpresivo como la isla pedregosa, yerma, adonde, en distintos tiempos, ambos han sido arrojados. También el Friday de *Foe* es opuesto al de Defoe, que aprendió rápidamente a hablar inglés y sostenía conversaciones religiosas y filosóficas con su amo. Es africano, no caribeño, miembro de una raza oprimida y muda de la que se ha abusado tanto, que su historia no puede contarse (Rankin).

En 1720 Susan Barton hace contacto en Inglaterra con el famoso escritor Daniel Foe, esperando que escriba su historia. Buscando a una hija perdida mucho tiempo atrás, naufragó en una isla, donde habitaban un hombre blanco vestido con pieles, Cruso, y otro, negro, sin lengua. En la travesía de regreso a Europa en el barco que los ha salvado muere Cruso; ella asume la custodia de Viernes, con la intención de liberarlo enviándolo de regreso a África, sólo para darse cuenta de que al hacerlo lo pondría en peligro. A la vez, “una gran ciudad no es lugar para él. Su confusión

³⁰ En Nobelprize.org

³¹ Citas de la edición de Penguin Books, Nueva York, 1987 (trad. mía).

y aflicción cuando lo conduje por las calles el sábado pasado me causaron una enorme pena" (47).

La situación de Viernes en la ciudad es lastimosa: "se para siempre en las esquinas, nunca al descubierto: desconfía del espacio" (77); "anda abatido por los corredores o se pone frente a la puerta, deseando escapar, temiendo aventurarse, o bien se queda en la cama y finge que no me oye cuando lo llamo" (78); etcétera.

Su ensimismamiento no podría ser más radical; ni Cruso en la isla, ni Susan ni Foe se pueden comunicar con él. Son ciegos y sordos a un aparente significado de algunos de sus actos: allá, echaba pétalos al mar; en Inglaterra, cuando Susan pretende enseñarlo a escribir, exclusivamente dibuja en una pizarra una hilera de pies con ojos ("fila sobre fila de ojos sobre pies: ojos caminantes" 147) y luego series de la letra O. Viernes da algunas claves, actos simbólicos que parecen tener sentido, pero intraducibles (Clowes: 155). Al mismo tiempo, su libertad está cercada por su imposibilidad de hablar; no conocemos, ni sabemos si él los conoce, su pasado, su pensamiento. Tratamos de desentrañar su sentido como personaje, pero Coetzee lo ha hecho especialmente resistente a la interpretación (Bishop: 56). La boca sin lengua (no sabemos quién se la cortó: ¿negreros, Cruso, su propia gente?) es un hoyo en la narración, como dice Susan.

Pero aquí interesan, entre sus tres o cuatro actos de apariencia simbólica, las danzas de remolino de Viernes.

Ante la insistencia de Foe en que la historia narrada por ella cumpla con lo acostumbrado en las aventuras de naufragos en islas deshabitadas, Susan le escribe: "Me responderá con todo derecho que, así como no esperamos ver tiburones danzando sobre las olas, tampoco deberíamos esperar ver a caníbales danzando en la playa; que los caníbales pertenecen a la noche como los tiburones a las profundidades" (54). Para referirse a lo inaudito que ella no tiene para contarle a Foe, pues si algo hubo en la isla de Cruso fue uniformidad, Susan ha seleccionado el pasaje sobre la danza de los caníbales narrado en *Robinson*.

Sigue una carta más interesante aún. "Querido Mr. Foe: Hace algunos días Viernes descubrió sus togas (esto es, las que se encuentran en el armario) y sus pelucas... Las togas lo pusieron a bailar, lo que nunca antes lo había visto hacer. En las mañanas baila en la cocina, cuyas ventanas dan al Este. Cuando el sol brilla, ejecuta su danza en una pequeña parte donde da el

sol, abriendo los brazos y girando con los ojos cerrados, hora tras hora, sin cansarse ni marearse nunca. En la tarde pasa al salón, cuya ventana da al Oeste, y allí ejecuta su danza.

“Bajo el poder de la danza, no es él mismo. Está más allá del alcance humano... Mientras danza hace un zumbido con la garganta...”

“Por mi parte, me tiene sin cuidado cuánto cante y baile, siempre que cumpla con sus pocos deberes...”

“Me da escalofrío cuando observo a Viernes bailando en la cocina, con su toga girando en remolino con él y la peluca sacudiéndose en su cabeza, y sus ojos cerrados y sus pensamientos lejos, no en la isla, puede usted estar seguro... sino en un tiempo anterior, cuando era un salvaje entre los salvajes. ¿Será sólo cuestión de tiempo para que el nuevo Viernes que Cruso creó quede descartado y el viejo Viernes de las selvas de caníbales regrese?” (92-5).

Días después, al encontrar una flauta, Viernes repite su danza, girando más lentamente: “Cuando lo toqué para detener los infernales giros, pareció no haber sentido mi mano más que si hubiera sido una mosca, de lo cual concluí que estaba en un trance, poseído, y su alma más en África que en Newington... Viendo los remolinos de su danza tuve que contener un impulso de golpearlo y arrancarle la peluca y la toga, y así enseñarle toscamente que no estaba solo en esta tierra” (98).

Éstos son los primeros episodios danzados, ocurridos en la casa del escritor, en donde se han albergado Susan y Viernes.

Enseguida, ella decide mandar a Viernes de regreso a África. En el largo camino que recorrerán buscando un barco cuyo capitán acepte el encargo, acosados y empapados por la lluvia, se guarecen en un granero. Ella tiembla de frío y no tienen con qué calentarse. “Desesperada, y sin saber qué más hacer, extendí los brazos y, con la cabeza echada hacia atrás, empecé a girar como en la danza de Viernes. Es un modo de secarme la ropa, me dije... Es un modo de entrar en calor... Bailé hasta que la mismísima paja pareció calentarse bajo mis pies. He descubierto por qué Viernes baila en Inglaterra, pensé sonriendo... Con estos pensamientos, girando, con los ojos cerrados y una sonrisa en los labios, caí, así lo creo, en una especie de trance... comprendí por qué Viernes había bailado todo el día en su casa: era para separarse, o separar su espíritu, de Newington e Inglaterra, y de mí también. Y en tanto que los dos hemos sido arrojados a la compañía del otro, pensé, quizá sea

mejor que bailemos y giremos y nos transportemos. "Te toca bailar Viernes", dije en la oscuridad..." (102-4).

En un tercer momento, ya reunidos Susan y Viernes con Foe, ella le dice a éste: "En mis cartas le he contado la historia de la danza de Viernes, pero no se la he dicho completa..."

"No le conté que para su danza no llevaba puestas más que su peluca y su toga. Cuando se quedaba quieto, ésta lo cubría hasta los talones, pero cuando giraba, se despegaba de su cuerpo y quedaba flotando, suspendida en el aire, tanto, que se podría haber supuesto que el propósito de su danza era mostrar la desnudez debajo de la ropa" (118). Luego refiere una asociación entre la mutilación de la lengua y la castración a que sometían los esclavistas a los negros para "hacerlos más manejables": "Cuando escuché el zumbido aquella primera mañana y fui a la puerta y me encontré con el espectáculo de Viernes danzando con su toga volando a su alrededor, quedé tan desconcertada que miré sin pudor lo que hasta entonces se me había velado..." (119).

Y finalmente: "Todos mis esfuerzos para acercar a Viernes al habla, o para acercar el habla a Viernes, han fracasado... Se expresa solamente en la música y en la danza, que son al habla lo que los gritos y chillidos a las palabras" (142).

Explica Hutchinson que de la formación de círculos condensada al máximo nacen los giros sobre el mismo punto. En el Viernes de Coetzee los círculos siniestros de los canibales caribeños se han convertido en un remolino, que quizás exprese la obsesión de un africano a la que Susan pudo dar alguna explicación, a partir de su propia experiencia: el giro transporta a otro lugar, añorado. Como lo dice Susan, no hay relación con la otra persona presente, sino obsesión con lo añorado. Gira Viernes sobre el mismo punto (África), o en su lugar (África).

Comentarios adicionales de Hutchinson tal vez confirmen esta idea de los remolinos como modo expresión de un africano arrancado de su sitio y obsesionado con su borroso recuerdo: un giro nunca topará con nada, como sí lo hace la línea recta; puede proseguir infinitamente sin requerir cambio de dirección. No hay barrera para la nostalgia, la obsesión de Viernes, ni tiene más que decir, pues así lo diseñó Coetzee, poniéndolo a salvo de las lecturas occidentales. Sus giros son su *monotonía* inexpugnable, su monomanía, por decir así, su remolino mental.

En la novela, la visión de estas danzas da exactitud a lo que había dejado saber Susan sobre el ensimismamiento de Viernes, que se paraba en las esquinas, frente a la puerta, etc. Exactitud: evocación de una imagen visual nítida, incisiva, memorable (Calvino "Esattezza", *Sei proposte*: 65). Así son los giros con la peluca y la toga de Mr. Foe, que singularizan estos remolinos, o como Susan aprovechando el vuelo de la toga durante la danza para asomarse a ver si Viernes está completo, imágenes inolvidables.

Es paradójico que la danza de Viernes no sea tanto un vuelco en su vida, sino sólo un paso hacia expresar su monomanía de otra forma (quizá cumpla la misma función que sus dibujos de ojos caminando y series de la letra O). Por más que los otros lo desplacen, él vira y vira, un imán lo jala hacia lo que es, aunque los occidentales no lo puedan comprender. En cambio, el vuelco producido por los giros se da en la vida de Susan, cuando los imita para calentarse: "había estado muy lejos, tuve maravillosas visiones. ¿Dónde estoy?, me pregunté... lo que vi en mi trance... fue un mensaje... que me decía que había otras vidas abiertas para mí, aparte de ésta" (104).

La entrada en el círculo mágico

D. H. Lawrence creyó seriamente que México necesitaba una nueva religión. Con la incoherente *Serpiente emplumada* (1926)³² propuso su programa de regeneración política, religiosa y sexual (el retorno al "salvajismo"), a partir de sus experiencias pero no en México, sino en Nuevo México, en las que la danza cumplió un papel primordial.

Describió, interpretándolas, aquellas experiencias en *Mornings in Mexico* (1927), por ejemplo: "O tómense las danzas circulares, alrededor del tambor... son esencialmente una canción. Todos los hombres cantan al unísono mientras se mueven con el suave, y aun así pesado, paso de pájaro que constituye la danza toda. No hay drama. Con los cuerpos inclinados un poco hacia adelante, hombros y pecho sueltos y pesados, pies poderosos pero suaves, los hombres pisotean rítmicamente hacia el centro de la tierra.

³² El defecto más evidente de la *Serpiente emplumada* es que la ideología, principal propósito del autor, no es orgánica en la obra, sino que se transmite conceptualmente; los personajes son simples esbozos, y la historia, patética. Por eso es incluso dudoso llamarla novela. (Véase Eliseo Vivas.) Citas de la edición de Fontamara, México, D. F., 2000 (trad. Carmen Gallardo de Meza).

Los tambores marcan los pulsantes latidos. Los hombres cantan al unísono, aunque por momentos algunos permanecen callados... Y durante horas, horas, prosigue; la danza circular.

"No tiene nombre. No tiene palabras. No significa nada en absoluto. No hay espectáculo, no hay espectador. Sin embargo, quizá es la visión más conmovedora del mundo...

"Inconscientes, sin esfuerzo, bajo el ardiente sol, incesantes... y aun, escuchando, observando... en un instante, agitan las oscuras sonajas, giran y la línea se rompe, las mujeres se separan de los hombres, se cruzan hacia una nueva formación...

"Y siempre, cuando se vuelven a formar en fila, es una hermosa línea recta, larga, flexible como la vida, pero recta como la lluvia."³³

Esta visión de las danzas de una cultura "primitiva" —de Norteamérica, México, Polinesia, para Lawrence todas eran lo mismo, "lo inespecífico de la alteridad pura" (Neilson: 310)—, visión que Ruth Benedict admiró,³⁴ la trasplantó el escritor repetitivamente en su novela como ombligo de la salvación de los mexicanos, creyendo que luego se difundiría a Europa para crear una nueva era de la existencia humana. Pero en la defectuosa ficción las danzas de *La serpiente...* se vuelven grotescas, insertas en rituales que rozan lo ridículo, aun si según Lawrence sacarían a la luz toda la verdad de una raza.

La novela es un relato cronológico de la estancia en México, a mediados de los años veinte, de Kate Leslie, independiente viuda de un idealista irlandés. En Sayula (Chapala), Jalisco se está gestando una revolución impulsada por Ramón Carrasco (hacendado, historiador, arqueólogo y líder inspirado, autonombrado primer servidor de Quetzalcóatl) y el general Cipriano Viedma (poderoso militar, manifestación del dios de la guerra Huitzilopochtli). La ideología del movimiento consiste en revivir a los dioses aztecas para sustituir la religión católica, impuesta a los indígenas. Kate traba relación con ambos líderes y, con una mezcla de fascinación y repulsión, ve crecer el movimiento de renacimiento de Quetzalcóatl.

³³ Fragmentos de *Mornings in Mexico* tomados de Eliseo Vivas (pp., 93-4), trad. mía.

³⁴ "Una descripción que parece cargada de fuerza y autenticidad; nadie ha transmitido la cualidad de las danzas del pueblo con mayor precisión", escribe Benedict en *Patterns of Culture* (Boston, 1934, en E. Vivas: 94).

Más que personajes por derecho propio, estas tres figuras son representaciones confusas, deshilvanadas, de puntos de vista. Debido a su falta de complejidad, algunas frases son suficientes como indicio de cada punto de vista.

Kate es la perspectiva clasista, no le gusta México y su repugnancia es el estado de ánimo que prevalece en la historia:³⁵ “me da la impresión de algo perverso” (36); siente que en este país se aborrece su feminidad (que quién sabe qué sea, siempre es una vaguedad) y que hay “una corriente subterránea de bajeza y de vicio semejante a una serpiente oculta” (29). A pesar de la amargura que le produce México, atraída por “un tinte de misterio y de admiración parecido a la esperanza, un extraño rayo de magia”, al saber de la nueva leyenda que está surgiendo en Sayula, Kate decide ir a echar una mirada turística en el “lago en donde vivieron los dioses y de donde saldrían cuando les llegase la hora” (60).

Según don Ramón, “Cristo [un dios muerto] no ha conseguido salvar a México y ha fracasado; el anticristo de la caridad, el socialismo, la política y las reformas acabarán de destruirlo... Quetzalcóatl es una palabra viva [para todo el pueblo]. Lo que yo deseo es colocarlos en el comienzo del camino que ha de conducirlos a la realización de su humanidad” (209). Tampoco se sabe bien qué es esto de humanidad, sólo que “los hombres no son hombres completos y las mujeres no son todavía mujeres” (209).

Para Cipriano “México no ha empezado todavía a tejer el dibujo de su alma: quizás está comenzando con Ramón” (231), y él le da el apoyo militar, es la fuerza real de la revolución.

Los rituales de la nueva religión consisten en la adoración a las estrellas o señores de la mañana y de la noche (Ramón y Cipriano) con danzas en círculo, redobles de tambores, himnos al nuevo dios: “los hombres medio desnudos danzaban en rueda al compás del tambor. Y luego, una danza religiosa del retorno de Quetzalcóatl. Era la danza antigua de los indios, con los pies descalzos completamente absortos en la ceremonia; la danza de los aztecas, de los zapotecas, de los huicholes, idéntica en esencia; la danza indígena de América, danza silenciosa, intensa, esa curiosa danza de los

³⁵ En una de sus cartas, Lawrence, después de su estancia en Oaxaca, escribió: “Pienso en México con una especie de náusea”, náusea que claramente infundió en Kate, a pesar de lo cual siempre se refirió a esta novela como el más significativo de sus libros.

pies y los tobillos, y luego de todo el cuerpo que se apoya suavemente en las rodillas dejándose caer sobre la tierra como el pájaro macho al fecundar a la hembra. Las mujeres siguen el ritmo al unísono" (347). Los himnos delirantes: "No somos un pueblo acabado. No estamos abandonados. Quetzalcóatl ha venido... Pon el sueño bello en el secreto de mis entrañas. ¡Ah Quetzalcóatl! Úngeme con óleo, Dime que soy hombre" (348-9).

D. H. Lawrence pretende que demos por cierto que las mojigangas de Ramón y Cipriano con sus capas, emplumados y pintados, y estas danzas, tienen el poder de revitalizar a los "salvajes indios mexicanos", entre ellos, a los soldados: "Cipriano estaba decidido a que reinase la disciplina entre sus soldados... pero sólo importa la disciplina interior... Bajo sus órdenes los indios salvajes del norte batieron sus tambores y se entregaron a las antiguas danzas en los patios de los cuarteles... Sus danzas tienen un sentido que es en sí mismo una disciplina, pues conservan el sentido de los ritos anímicos. Danzan para aumentar su dominio sobre las fuerzas vivas y potenciales de la tierra, y estas danzas exigen una concentración intensa y una enorme resistencia" (364). Es la fuerza del ejército de Cipriano lo que va logrando el éxito del movimiento, no las danzas ni las ceremonias.

Aun con la cantidad de imprecisiones derivadas del desconocimiento del autor sobre México y de la tontería de su programa de retorno al "salvajismo", las danzas sí cumplen una función en la vida de Kate.

Varias veces Cipriano le pide que se case con él para que sea "la mujer en el panteón de Quetzalcóatl... Mejor dicho, la Diosa" (231). Kate reitera sus negativas, siempre con las mismas razones: "Mi corazón y mi carne se encogen bajo la mirada negra de los mexicanos. Emanan de este país un espanto especial..." (232). Sin embargo, sin darse cuenta, ella ya ha sido introducida en el círculo mágico.

El día en que llegó a Sayula, estaba decidido que Kate se quedara en México, aunque su pensamiento siempre sería irse de un país tan repugnante. Sin importar que falten dos terceras partes de la narración para que ella se entere de esto y acepte ser Malintzin, bailando está plegándose al destino que le fueron diseñando Cipriano y Ramón; su ambigüedad está resuelta en la acción: baila (la danza es aquí un pensamiento rápido, con los pies, del que ella misma no se da cuenta). Observando por primera vez el ritual de la nueva religión, "Kate sintió inmediatamente el poder fatídico que la dominaba" (128). Durante la danza, un hombre de torso desnudo se dirigió a ella:

"Su mano caliente, oscura, salvajemente suave, cogió la de Kate con indiferencia y la condujo hasta el círculo. Ella bajaba la cabeza y hubiera querido ocultar el rostro... Tímida y torpe trató de seguir el paso de la danza... sentía despertar su feminidad y su sexo para fundirse en el océano de una vida nueva..." (131-2). Si en general la danza se encuentra en el punto en que el acto y la anticipación se entrelazan, con esta danza en particular la vida de Kate ha dado un vuelco, a pesar de sus aires de superioridad: entró al redil.

Mucho después, con su concepción de la feminidad tan tan liberal, ya conscientemente se pliega a estos hombres (se deja llevar por "la mujer primitiva que hay en ella" 347, cuando Ramón la casa con Cipriano). Si desde el principio su cuerpo cedió en la danza circular, ahora la decisión se hace consciente. Kate acepta la apoteosis como la diosa viva, acepta el tipo de amor que Cipriano le ofrece y acepta desvariar en el círculo mágico, como ellos: "Yo soy Malintzin, la esposa de Huitzilopochtli... no me alejaré de Ramón ni de Cipriano porque gracias a ellos disfruto de la floración de la sangre... Sin Cipriano para acariciarme, limitarme, aniquilar mi propia voluntad, me convertiría en una vieja monstruosa" (390 y 438).

Afirma Laban que la danza hace visible lo invisible, pues "el bailarín satura su yo vivo, su cuerpo humano, con fuerzas que de otra manera sólo son perceptibles separadas de él" (Stewart: 211).³⁶ Utilizando doblemente esta afirmación (la danza bailada por los personajes; la danza elegida por un autor para mostrar un movimiento vital de los personajes), espero haber mostrado aquí el uso de la danza en la literatura para comunicar rápida, exacta y ligeramente estados y movimientos. Exageraría si dijera que no habría otra manera de transmitirlos, pero estoy segura de que la aparición de las danzas en los relatos que utilicé no es casual, pues estas danzas son convincentes.

³⁶ De *A Life for Dance: Reminiscences*, Theatre Arts, Nueva York, 1975, p., 179.

Bibliografía

- Armstrong, Nancy. "La morale borghese e il paradosso dell'individualismo", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.
- Austen, Jane. *Orgullo y prejuicio*, Millenium (Las joyas del milenio 21), Madrid, 1999 (trad. Ana Ma. Rodríguez, prólogo Lourdes Ventura).
- Bal, Mieke. "Atti di sguardo: Proust, il romanzo e la cultura visiva", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.
- Barnes, Julian. *El loro de Flaubert*, Compactos Anagrama, Barcelona, 1994.
- Berardinelli, Alfonso. "L'incontro con la realtà", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. II (Le forme), Einaudi Editore, Turín, 2002.
- Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*, Alianza Editorial / Emecé Editores, Madrid-México-Buenos Aires, 1989 (prólogo Jorge Luis Borges).
- Bishop, G. Scott. "Commentaries: J. M. Coetzee's *Foe*. A Culmination and a Solution to a Problem of White Identity", *World Literature Today*, vol. 64, núm. 1, 1990, pp., 54-57.
- Bloom, Harold (ed.). *Jane Austen's *Pride and Prejudice**, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987.
- Bongie, Chris. *Islands and Exiles: The Creole Identities of Post Colonial Literature*, Stanford University Press, Stanford CA, 1998.
- Butler, David W. "Usher's Hypochondriasis: Mental Alienation and Romantic Idealism in Poe's Gothic Tales", en Louis J. Buddand y Edwin H. Cady (eds.), *On Poe: The Best From American Literature*, Duke University Press, Durham y Londres, 1993, pp., 185-196.
- Calabrese, Stefano. "Wertherfieber, bovarismo e altre patologie della lettura romanzesca", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.
- Calvino, Italo (1). *Le città invisibili*, Oscar Mondadori, Verona, 2002.
- (2). *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Oscar Mondadori, Verona, 1993.
- (3). *Il barone rampante*, Oscar Mondadori, Verona, 1993.
- Carpentier, Alejo. *Concierto barroco*, en *Obras completas* 4, Siglo XXI, México, 1998, pp., 145-213.

- Clowes, Edith W. "The Robinson Myth Reread in Postcolonial and Post-communist Modes", *Critique*, vol. 36, núm. 2, 1995, pp., 145-160.
- Coetzee, J. M. *Foe*, Penguin Books, Nueva York, 1987.
- Crowley, J. Donald (ed.). Daniel Defoe, *The Life and Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York...*, Oxford University Press, Oxford, 1998.
- Cunningham, Valentine. "Anna", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*, Millenium (Biblioteca El Mundo), Madrid, 1999 (trad. Domingo Santos, prólogo Manuel Fajardo).
- Duras, Marguerite. *El arrebatado de Lol V. Stein*, Tusquets, Barcelona, 1987 (trad. Ana Ma. Moix).
- Flaubert, Gustave. *Madame Bovary*, Bruguera, Barcelona, 1972 (trad. Julio C. Acerete).
- Givone, Sergio. "Dire le emozioni: la costruzione dell'interiorità nel romanzo moderno", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.
- Goethe, Johann W. von. *Las desventuras del joven Werther*, Ed. Bruguera, Barcelona, 1972 (trad. José Luis Guarner).
- Homero. *La Ilíada*, Porrúa, "SEPAN CUANTOS..." núm. 2, México, 1990 (trad. Luis Segala, prólogo Alfonso Reyes).
- Hutchinson, Ann. *Your Move (Tu movimiento. Un nuevo abordaje al estudio del movimiento y la danza*, Londres, Gordon and Breach Publishers, trad. inédita en Cenidi-Danza).
- Kennedy, Gerald J. "Phantasms of Death in Poe's Fiction", en Harold Bloom (ed.), *The Tales of Poe*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, pp., 111-133.
- Laban, Rudolf von. *Una vida para la danza*, Conaculta (Ríos y Raíces), México, 2001.
- Lawrence, D. H. *La serpiente emplumada*, Fontamara, México, D.F., 2000 (trad. Carmen Gallardo de Meza).
- Levi St. Armand, Barton. "The Mysteries of Edgar Poe: The Quest for a Monomyth in Gothic Literature", en Harold Bloom (ed.), *The Tales of Poe*, Chelsea House Publishers, Nueva York, 1987, pp., 25-54.
- Levine, Stuart y Susan F. Levine. *Thirty-Two Stories*, Hackett Publishing, Indianapolis, 2000 ("The fall of the House of Usher", pp., 87-103).

-Magris, Claudio. "É pensabile il romanzo senza il mondo moderno?", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Maugham, Somerset. *Lluvia*, Eds. Rodas, Madrid, 1972 (trad. Ángel Cruchaga Santa María).

-Mcpherson, Karen S. *Incrimination: Guilty Women/Telling Stories*, Princeton University Press, Princeton NJ, 1994. Cap. 2. "Cries and lies: *Le Ravissement de Lol V. Stein*", pp., 66-102.

-Monaghan, David. "*Pride and Prejudice*: Structure and Social Vision", en H. Bloom (1987), pp., 59-83.

-Moretti, Franco. "Il secolo serio", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo), Einaudi Editore, Turín, 2001.

-Neilson, Brett. "D. H. Lawrence Dark Page: Narrative Primitivism in *Women in Love* and *The Plumed Serpent*", *Twentieth Century Literature*, vol. 43, núm. 3, 1997, 310+.

-Peeples, Scott. "Poe's 'Constructiveness' and *The Fall of the House of Usher*", en Kevin J. Hayes (comp.), *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, pp., 178-188.

-Peled Ginsburg, Michal y Lorri G. Nandrea. "La prosa del mundo", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. IV (Temi, luoghi, eroi), Einaudi Editore, Turín, 2003.

-Poe, Edgar Allan. *Narraciones extraordinarias*, Porrúa, "SEPAN CUANTOS..." núm. 210, México, 1988 (sin trad., prólogo de Ma. Elvira Bermúdez), "La máscara de la muerte roja" (pp., 122-126) y "La caída de la casa de Usher" (pp., 39-51).

-Rankin, Walter P. "Autobiographical Fiction vs Fictional Autobiography", *Comparative Literary Studies*, vol. 36, núm. 4, 1999.

-Schulz-Jander, Eva Maria. "Marguerite Duras' *Le Ravissement de Lol V. Stein*: A Woman's Long Search for Absence", *Symposium*, vol. 40, núm. 3, 1983, pp., 223-234.

-Stewart, Jack. *The Vital Art of D. H. Lawrence: Vision and Expression*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Il., 1999.

-Tolstoi, Leon. *Ana Karenina*, Credsá, Barcelona, 1972 (trad. J. Martínez Pelayo).

-Vargas Llosa, Mario (1). "É pensabile il mondo moderno senza il romanzo?", en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo* vol. I (La cultura del romanzo),

Einaudi Editore, Turín, 2001 ("La literatura y la vida" [Lima, 2001], en *La verdad de las mentiras*, Punto de Lectura, Madrid, 2003).

--- (2). *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*, Fondo de Cultura Económica / Universidad de Alcalá de Henares, Madrid, 1995.

-Vivas, Eliseo. *D. H. Lawrence: The Failure and the Triumph of Art*, Northwestern University Press, Evanston, 1960.

-Webster Goodwin, Sarah y R. E. Goodwin. "Dance", en Jean-Charles Seigneuret, *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, vol. 1, Greenwood Press, Westport, CT, 1988, pp., 307-321.

-Wilson, Cheryl A. "Dance, physicality and social mobility in Jane Austen's *Persuasion*", *Persuasions: The Jane Austen Journal*, vol. 25, 2003, pp., 55 y ss.

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Consuelo Sáizar
Presidenta

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Teresa Vicencio Álvarez
Directora General

Maricela Jacobo Heredia
Subdirectora General de Investigación Artística

Elizabeth Cámara G.
*Directora del Centro Nacional de Investigación,
Documentación e información de la Danza José Limón*

Silvia Molina
Coordinadora de Publicaciones

Danza y literatura, ¿qué relación?,
se terminó de imprimir en el mes de octubre de 2010,
en los talleres de Litográfica Cozuga S. A. de C. V.,
Calzada de Tlatilco No. 78, Col. Tlatilco, C. P. 02860, México D. F.
La edición consta de 1000 ejemplares y estuvo al cuidado
de la Coordinación de Publicaciones del INBA.

En los tres ensayos que componen esta obra se muestra no sólo la multiplicidad de relaciones entre dos artes, sino principalmente la ubicuidad del movimiento y la danza en la literatura, en particular en la narrativa de ficción, cuando ésta se escudriña con los conceptos generados por los estudiosos del movimiento y la danza. En especial sorprende el uso del Alfabeto del movimiento con el que Dolores Ponce hace emerger verdaderas danzas en varias novelas y cuentos que invitan a reeerlos desde otra perspectiva

ISBN: 978-607-7622-96-3



9 786077 622963

MÉXICO
2010



Instituto
Nacional de
Bellas Artes

CONACULTA