

Filosofía de la danza*



PAUL VALÉRY

El texto que a continuación se presenta es una joya entre los escritos que el poeta y ensayista francés Paul Valéry dedicó a la danza. Se trata del preámbulo al recital que ofreció una de las grandes intérpretes de la danza flamenca del mundo: Antonia Mercé y Luque, conocida simplemente como La Argentina, por cuyo arte sentía una especial admiración. Esta extraordinaria "danzarina de fibra y raza", como tuvo a bien llamarla Alejo Carpentier, nació en Buenos Aires el 4 de septiembre de 1890 y murió en Bayona el 18 de julio de 1936, año que corresponde a este ensayo. Es probable, entonces, que haya sido escrito para la función que ofreció La Argentina el 10 de mayo de aquel año en la capital francesa, acompañada por Luis Gálvez, o bien para su último recital en la Ópera de París en julio, poco antes de su muerte.

Uno de los aspectos más interesantes de este ensayo, además de la reflexión juguetona que desarrolla el autor a partir de la pregunta *¿qué es la danza?*, es su visión original del quehacer artístico. Valéry plantea que el proceso creativo es, en sí mismo, una obra de arte, una danza. Así, el proceso de pintar, de escribir poesía o de tocar un instrumento se convierte en una obra de arte, específicamente una danza. Esto resulta significativo pues con este punto de vista el autor confiere al proceso de creación artística una dimensión estética que hasta entonces sólo se le adjudicaba al producto artístico terminado: la pintura, la escultura, el poema.

Este texto, hasta ahora inédito en español, pertenece a la colección de escritos *Varieté*, pero no se encuentra en los dos volúmenes publicados por Losada en 1956, traducidos por Aurora Bernárdez y Jorge Zalamea. El limitado acervo de estudios filosóficos sobre danza en nuestro idioma se ve, pues, enriquecido con el presente trabajo.

KENA BASTIEN VAN DER MEER

Antes de que la señora Argentina los atrape, los capture en la esfera de vida lúcida y apasionada que va a formar su arte; antes de que muestre y demuestre en qué puede convertirse un arte de origen popular, creación de la sensibilidad de una raza ardiente, cuando la inteligencia se apodera de ella, la penetra y la transforma en un medio soberano de ex-

presión e inventiva, tendrán que resignarse a escuchar algunas propuestas sobre la danza que ante ustedes se arriesgará a presentar un hombre que no danza.

Aguardarán un poco el momento del prodigio y dirán para sí que no estoy menos impaciente que ustedes por deleitarme con él.

Abordo de inmediato mis ideas y les digo, sin más preparación, que la danza, a mi parecer, no se limita a ser un mero ejercicio, una diversión, un arte ornamental, o a veces

* Paul Valéry, *Oeuvres*, t. 1, Éditions Gallimard (Bibliothèque Nrf de la Pléiade), París, 1957, pp. 1390-1403.

un juego de sociedad; es un asunto serio y, en ciertos aspectos, muy venerable. Toda época que ha comprendido el cuerpo humano o que por lo menos ha experimentado la sensación de misterio de este organismo, de sus recursos, límites y combinaciones de energía y sensibilidad, ha cultivado, venerado la danza.

Es un arte fundamental, como lo sugieren o lo demuestran su universalidad, su antigüedad inmemorial, los usos solemnes que se han hecho de él, las ideas y reflexiones que ha engendrado en todos los tiempos. Porque la danza es un arte que se deriva de la vida misma, pues no es más que la acción del conjunto del cuerpo humano. Pero una acción transferida a un mundo, a una especie de *espacio-tiempo*, que ya no es del todo el mismo de la vida práctica.

El hombre se dio cuenta de que poseía más vigor, más flexibilidad, más posibilidades articulares y musculares de los que requería para satisfacer las necesidades de su existencia, y descubrió que algunos de esos movimientos le brindaban —por su frecuencia, sucesión y amplitud— un placer que llegaba a una especie de embriaguez, a veces tan intenso que sólo el agotamiento total de sus fuerzas, o cierto éxtasis del agotamiento, podían interrumpir su delirio, su gasto motriz frenético.

Tenemos, pues, demasiada energía para nuestros menesteres. Podrán observar fácilmente que la mayoría —la inmensa mayoría— de las impresiones que recibimos de nuestros sentidos no nos sirven de nada; son inutilizables, no juegan papel alguno en el funcionamiento de los aparatos esenciales para la conservación de la vida. Vemos demasiadas cosas, oímos demasiadas cosas con las que no hacemos ni podemos hacer nada: como las propuestas de un charlístico, por ejemplo.

Lo mismo se aplica a nuestros poderes de acción: podemos realizar una multitud de acciones que no tienen esperanza alguna de ser utilizadas en las tareas indispensables o importantes de la vida. Podemos trazar un círculo, mover los músculos del rostro, andar de manera cadenciosa: todo esto, que hizo posible la creación de la geometría, la comedia y el arte militar es, en sí, inútil para el funcionamiento vital.

Así, los medios de relación de la vida, nuestros sentidos, nuestros miembros articulados, las imágenes y señales que dirigen nuestras acciones y la distribución de nuestras energías que coordinan los movimientos de nuestra marioneta podrían usarse única y exclusivamente para satisfacer nuestras necesidades fisiológicas y limitarse a atacar el medio en el que vivimos o a defendernos de él, de modo que su única función fuera conservar nuestra existencia.

Podríamos llevar una vida dedicada estrictamente al mantenimiento de nuestra máquina para vivir, del todo indiferentes o insensibles hacia aquello que no juega ningún papel en los ciclos de transformación que constituyen nuestro funcionamiento orgánico, sin sentir ni llevar a cabo nada más que lo necesario, sin hacer nada que no fuera una reacción limitada, una respuesta finita ante alguna intervención externa. Porque nuestros actos útiles son finitos; pasan de un estado a otro.

Observen que los animales no parecen advertir ni hacer nada que sea inútil. Sin duda, el ojo de un perro ve los astros, pero el ser de aquel perro no da seguimiento a lo visto. Su oreja percibe un ruido que la hace erguirse, y lo inquieta; pero de aquel ruido sólo absorbe lo necesario para responder con una acción inmediata y uniforme. No se detiene en la percepción. La vaca, en el valle contiguo a las vías por las que pasa ruidosamente el tren Calais-Mediterráneo, salta ante el estruendo: el tren desaparece; ninguna idea en el animal corre tras él. La vaca regresa al pasto tierno y sus lindos ojos no lo siguen. El índice de su cerebro regresa de inmediato a cero.

No obstante, parece que a veces los animales se divierten. El gato juega, visiblemente, con el ratón. Los monos hacen pantomimas. Los perros se persiguen unos a otros, saltan a la nariz de los caballos, y no sé de nada que remita tanto a la idea de un juego libre y alegre como las tórtolas a la orilla del mar, emergiendo del agua, zambulléndose, rebasando un bote a la carrera, pasando por debajo de su quilla y apareciendo nuevamente entre la espuma, más vivas que las olas, y entre ellas y como ellas, brillando y variando bajo el sol. ¿Se trata ya de la danza?

Pero todas estas diversiones animales pueden interpretarse como acciones útiles, impulsos que provienen de la necesidad de consumir una energía excesiva, o de mantener los órganos destinados a la agresión o a la defensa vital en estado de flexibilidad o de vigor. Y creo observar que las especies que parecen haber sido construidas con más rigor y estar dotadas de los instintos más especializados, como las hormigas o las abejas, son las que más tiempo ahorran. Las hormigas no pierden un minuto. La araña acecha, mas no juega con su telaraña. ¿Y el hombre?

El hombre es ese animal único que se observa vivir a sí mismo, que se confiere un valor propio y que deposita todo ese valor, que le gusta asignarse, en la importancia que adjudica a las percepciones inútiles y a las acciones sin consecuencia física vital.

Pascal ponía toda nuestra dignidad en el pensamiento; pero ese pensamiento que nos eleva —a nuestro parecer— por encima de nuestra condición sensible es exactamente la clase de pensamiento que es inútil. Por ejemplo, de nada sirve a nuestro organismo que meditemos sobre el origen de las cosas, o sobre la muerte. Incluso esta clase de pensamientos tan elevados serían más bien dañinos, y hasta fatales, para nuestra especie. Nuestros más profundos pensamientos son los más insignificantes para nuestra conservación y, de cierta manera, fútiles.

Pero nuestra curiosidad, ávida en demasía, y nuestra actividad, más intensa de lo que exige cualquier fin vital, se han desarrollado al grado de inventar las artes, las ciencias, los problemas universales y hasta de producir objetos, formas y acciones de los que bien podríamos prescindir.

Sin embargo, esta invención y esta producción libres y gratuitas, todo este juego de nuestros sentidos y facultades, poco a poco se proveyeron de cierta *necesidad* y de cierta *utilidad*.

El arte, como la ciencia, cada uno a su manera, tienden a crear cierta utilidad a partir de lo inútil, cierta necesidad a partir de lo arbitrario. Así, la creación artística no es tanto una creación de obras como la creación de una *necesidad de obras*; porque las obras son productos, ofertas que implican demandas y necesidades.

Vaya filosofía, pensarán... y lo reconozco: se me ha pasado un poco la mano. Pero, cuando uno no es bailarín; cuando uno se vería en aprietos no sólo para bailar, sino para explicar el más mínimo paso; cuando uno cuenta solamente con los recursos de una cabeza para tratar acerca de los prodigios que realizan las piernas, no hay más salvación que un poco de filosofía; es decir que uno retoma las cosas desde muy lejos, con la esperanza de que la lejanía disuelva las dificultades. Es mucho más sencillo construir un universo que explicar cómo se sostiene un hombre sobre los pies. Pregúntense-lo a Aristóteles, a Descartes, a Leibnitz y a otros más.

Sin embargo, un filósofo bien puede observar la acción de alguna bailarina y, viendo que ello lo deleita, tratar de obtener de este gozo el segundo gozo de expresar sus impresiones en su propio lenguaje.

Pero primero puede extraer algunas imágenes bellas. Los filósofos tienen gula de imágenes: no hay profesión que las pida tanto, aunque a veces las disimulen bajo palabras color pared. Han creado algunas célebres: una, la caverna; otra, el río siniestro que no puede cruzarse dos veces; otra más, Aquiles jadeando tras una tortuga inaccesible. Los espejos paralelos; los corredores que se pasan la antorcha

uno al otro, hasta llegar a Nietzsche con su águila, su serpiente y su malabarista. Es todo un material, toda una representación de ideas con las que se podría hacer un hermoso ballet metafísico en el que se conjuntarían en escena tantos símbolos famosos.

Mi filósofo, sin embargo, no se conforma con dicho espectáculo. ¿Qué puede hacer ante la danza y la bailarina para hacerse la ilusión de que sabe un poco más que ella sobre algo que ella conoce mejor y que él ignora por completo? Tiene que compensar su ignorancia técnica y disimular su torpeza con alguna interpretación universal ingeniosa de este arte cuyas maravillas constata y sobrelleva.

Pone manos a la obra, se consagra a su manera... A la manera de un filósofo, su entrada en la danza es bien conocida... Esboza el paso de la *interrogación*. Y, como corresponde a un acto inútil y arbitrario, se lanza sin prever un final; se adentra en una interrogante ilimitada, en lo infinito de la forma interrogativa. Es su oficio.

Juega su juego. Empieza con su inicio habitual. Y he aquí que se pregunta: “¿Qué es, pues, la danza?”

¿Qué es, pues, la danza? Queda atónito, y de inmediato su ingenio se paraliza, lo cual lo hace pensar en una famosa pregunta y en un dilema célebre de san Agustín.

San Agustín confiesa que un día se preguntó lo que era el tiempo, y admite que lo sabía perfectamente bien mientras no pensara en preguntárselo, pero que se perdía en los cruces de los caminos de su mente en cuanto se aplicaba a ese término, en cuanto se detenía y lo aislaba de algún uso inmediato y de alguna expresión en particular. Observación muy profunda...

A eso ha llegado mi filósofo: vacila en el temible umbral que separa una pregunta de una respuesta, obsesionado por el recuerdo de san Agustín, soñando en su penumbra con la perplejidad de aquel gran santo:

“¿Qué es el tiempo? Pero, ¿qué es la danza?...”

Pero la danza, dice para sí, a fin de cuentas no es más que una forma de tiempo, la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo de especie clara y singular.

Helo aquí ya menos preocupado: ha casado a dos dificultades. Cada una, por su cuenta, lo dejaba perplejo y sin recursos; pero helas aquí unidas. La unión será fecunda, tal vez. De ella nacerán algunas ideas. Y esto es precisamente lo que busca; es su vicio y su juguete.

Observa entonces a la bailarina con ojos extraordinarios, ojos extralúcidos que transforman todo lo que ven en presa de la mente abstracta. Considera el espectáculo y lo descifra a sus anchas.

Le parece que esta persona que baila se encierra, de alguna manera, en una duración que ella misma engendra, una duración hecha toda de energía inmediata, de nada que pueda durar. Ella es lo inestable; derrocha inestabilidad, traspasa lo imposible, abusa de lo improbable y, a fuerza de negar, mediante su esfuerzo, el estado común de las cosas, crea en las mentes la idea de otro estado, un estado excepcional: un estado que es todo acción, una permanencia construida y consolidada por medio de una producción incesante de trabajo, comparable a la pose vibrante de un abejorro o de una polilla esfinge frente al cáliz de las flores que explora, y que permanece, cargada de una potencia motriz, casi inmóvil, sostenida por el aleteo increíblemente veloz de sus alas.

Nuestro filósofo también puede comparar a la bailarina con una flama o, en suma, con cualquier fenómeno que se sustente visiblemente en el consumo intenso de una energía de cualidad superior.

También le parece que, en el estado de la danza, todas las sensaciones del cuerpo, que a la vez mueve y es movido, están encadenadas y en cierto orden; que se llaman y se responden unas a las otras, como si repercutieran o se reflejaran sobre el muro invisible de la esfera de las fuerzas de un ser vivo. Permítanme el uso de esta expresión terriblemente osada, mas no hallo otra. Ustedes sabían de antemano que soy un escritor oscuro y complicado...

Mi filósofo —o si lo prefieren, la mente afligida por la manía interrogante— plantea ante la danza sus preguntas habituales. Aplica sus *por qué*s y sus *cómo*s, sus instrumentos comunes de la elucidación, que son los medios de su propio arte, y trata de sustituir, como lo acaban de ver, la expresión inmediata y oportuna de las cosas con fórmulas más o menos extrañas que le permitan relacionar el grácil fenómeno de la danza con el conjunto de lo que conoce, o cree conocer.

Intenta desentrañar el misterio de un cuerpo que, de pronto, como por efecto de algún *shock* interno, cobra una especie de vida a la vez extrañamente inestable y extrañamente regulada; y a la vez extrañamente espontánea, y sin embargo extrañamente sabia e indudablemente elaborada.

Ese cuerpo parece haberse liberado de sus equilibrios comunes. Uno diría que se esfuerza por engañar —quiero decir: ganarle— a su propio peso, cuya tendencia esquivar a cada instante. ¡Ni hablar de sancionarlo!

En general asume un patrón periódico más o menos simple que parece conservarse por sí solo; parece estar dotado de una elasticidad superior que recupera el impulso de cada movimiento y lo restituye al instante. Uno piensa en

el trompo sostenido en su punta, reaccionando de manera viva al más leve impacto.

Pero he aquí una importante observación que viene a esta mente filosofante, la cual haría mejor en distraerse sin reservas y entregarse a lo que ve: observa que ese cuerpo que danza parece ignorar lo que lo rodea. Parece que no se preocupa más que por sí mismo y por otro objeto, un objeto capital, del que se desprende o se libera y al que regresa, pero sólo para retomar con qué huir nuevamente de él...

Es la tierra, el suelo, el lugar sólido, el plano en el que se arrastra la vida común y ocurre la marcha, esa prosa del movimiento humano.

Sí, ese cuerpo que baila parece ignorar lo demás; parece desconocer todo lo que lo rodea. Uno diría que se escucha a sí mismo y nada más que a sí mismo; uno diría que no ve nada y que sus ojos no son más que gemas, aquellas joyas desconocidas de las que habla Baudelaire, luces que de nada le sirven.

La bailarina está, pues, en otro mundo, que no es aquel que se pinta con nuestras miradas, sino el que ella teje con sus pasos y construye con sus gestos. Pero en ese mundo los actos no tienen un fin externo; no hay objeto que asir, que alcanzar, que rechazar o del cual huir, ningún objeto que termine exactamente una acción y proporcione a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación externas y, después, una conclusión nítida y certera.

Esto no es todo: aquí, nada de imprevistos. Si a veces parece que el ser danzante actúa como si se hallara ante un incidente imprevisto, dicho imprevisto es parte de una previsión muy evidente. Todo sucede como si... ¡Pero nada más!

Entonces: ni meta, ni incidentes verdaderos, ni exterioridad...

El filósofo exulta: ¡No hay exterioridad! La bailarina no tiene exterior... No existe nada más allá del sistema que ella se forma con sus actos, el cual nos hace pensar en el sistema totalmente contrario y no menos cerrado que para nosotros constituye el dormir, cuya ley, del todo opuesta, es la abolición, la abstención total de actos.

La danza le parece un sonambulismo artificial, un grupo de sensaciones que se erigen una morada propia en la que ciertos temas musculares se suceden unos a otros de acuerdo con un orden que le instituye su propio tiempo, su duración absolutamente propia. Y con una voluptuosidad y una dilección cada vez más *intelectuales* contempla a ese ser que, desde el fondo de sí mismo, engendra y emite ese bello encadenamiento de transformaciones de su forma en el espacio; que ahora se transporta, pero sin ir realmente a ninguna parte; aho-

ra se modifica en el lugar, se expone bajo todos los aspectos; y que a veces modula sabiamente apariencias sucesivas, como en fases medidas; a veces se vuelve bruscamente un torbellino que se acelera, para detenerse de golpe, cristalizado en estatua, adornado con una sonrisa ajena.

Pero ese desapego del medio, esa ausencia de objetivo, esa negación de los movimientos explicables, esas rotaciones completas (que ninguna circunstancia de la vida ordinaria exige de nuestro cuerpo), aquella sonrisa, incluso, que no es de nadie: todos estos rasgos son decididamente opuestos a los de nuestra acción en el mundo práctico y a nuestras relaciones con él.

En el mundo práctico nuestro ser se reduce a la función de un intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que satisfará dicha necesidad. En este papel procede siempre por el camino más económico, si no es que siempre el más corto: procura el rendimiento. La línea recta, la acción mínima y el tiempo más breve parecen inspirarlo. Un hombre práctico es un hombre que posee el instinto de esta economía de tiempo y de medios, y quien lo obtiene tanto más fácilmente porque su objetivo es más nítido y está mejor localizado: *un objeto externo*.

Pero dijimos que la danza es totalmente lo opuesto: ocurre en su propio estado; se mueve dentro de sí misma, y no existe en ella razón alguna ni tendencia propia hacia el logro. Una fórmula de danza pura no debe contener nada que sugiera que tiene un término. Lo que da término a la danza son los sucesos ajenos; sus límites de tiempo no son intrínsecos a ella, son los que convienen a un espectáculo; lo que interviene es la fatiga, el desinterés. Pero la danza no tiene con qué terminar. Cesa como cesa un sueño, que podría continuar indefinidamente; cesa, no porque se haya finalizado una empresa, pues no hay ninguna empresa, sino porque otra cosa, que no es ella, se agota.

Por tanto —permítanme el uso de alguna expresión osada—, ¿no podría uno considerarla, y ya se los hice intuir, como una especie de *vida interior*, adjudicándole hoy a este término psicológico un nuevo sentido en el que domine la fisiología?

Una vida interior, pero hecha enteramente de sensaciones de duración y de energía que responden las unas a las otras, formando una especie de recinto de resonancias. Esta resonancia, como cualquier otra, se comunica: parte de nuestro placer como espectadores consiste en sentir que nos ganan los ritmos y que bailamos virtualmente.

Vayamos un poco más lejos, para sacar de esta especie de filosofía de la danza unas consecuencias o aplicaciones bas-

tante curiosas. Si he hablado de este arte ateniéndome a consideraciones muy generales, ha sido un poco con la intención de conducirlos a donde ahora voy a llegar. He tratado de comunicarles una idea bastante abstracta de la danza y de representársela sobre todo como una acción que *se deriva* de una acción común y útil, pero que luego *se desprende* de ella para, finalmente, *oponersele*.

Pero este punto de vista muy general (y por eso lo adopté hoy) nos lleva a abarcar mucho más que la danza propiamente dicha. Toda acción que no tienda hacia lo útil y que, por otra parte, sea susceptible de ser aprendida, perfeccionada, desarrollada, se vincula con este simplificado tipo de danza, y por consiguiente *todas las artes pueden considerarse como casos particulares de esta idea general*, puesto que, por definición, todas las artes implican una parte de acción, la *acción que produce la obra* o bien la manifiesta.

Un *poema*, por ejemplo, es *acción*, porque un poema sólo existe en el momento en que se declama; entonces es *in actu*. Este acto, al igual que la danza, no tiene otro fin que el de crear un estado; este acto se asigna sus propias leyes; crea, también, un tiempo y una medida de tiempo que le convienen y le son esenciales: no podemos diferenciarlo de su forma de duración. Empezar a recitar versos es entrar en una danza verbal.

Consideren también a un virtuoso trabajando; un violinista, un pianista. No miren más que las manos de éste. Tápanse los oídos, si se atreven, pero no vean más que las manos. Mírenlas actuar y correr por el estrecho escenario que les ofrece el teclado. ¿No son acaso bailarinas a quienes también hubo que sujetar durante años a una disciplina severa y a ejercicios sin fin?

Les recuerdo que no escuchan nada. Simplemente ven las manos ir y venir, fijarse en un punto, cruzarse, jugar al salto de burro; a veces una se retrasa, mientras la otra parece buscar las huellas de sus cinco dedos al otro extremo de la pista de marfil y ébano. Ustedes intuyen que todo esto obedece a ciertas leyes; que todo este ballet está regulado, determinado...

Observemos, de paso, que si no oyen nada e ignoran qué pieza se está tocando, no tienen manera de saber a qué punto de la pieza ha llegado el ejecutante. *Lo que ven* no les da *ningún indicio* de los adelantos en la actividad del pianista; pero tienen la certeza de que la acción que lleva a cabo está sujeta, a cada instante, a una regla bastante compleja, sin duda...

Si prestaran un poco más de atención descubrirían en dicha complejidad ciertas restricciones a la libertad de los movimientos de esas manos que se agitan y se multiplican

sobre el piano. Independientemente de lo que hagan, no parecen hacerlo sin obligarse a respetar no sé qué clase de igualdad sucesiva. La cadencia, la medida, el ritmo se revelan. No quiero entrar en aquellas cuestiones, muy conocidas y fáciles en la práctica, que hasta ahora carecen, creo yo, de una teoría satisfactoria, como sucede, de hecho, con toda cuestión en la que está directamente involucrado el tiempo. Habrá, entonces, que volver a lo que san Agustín decía.

Pero es un hecho fácil de observar que todos los movimientos automáticos que corresponden a un estado del ser, y no a una meta figurada y localizada, adoptan un patrón periódico: el hombre que camina adopta un patrón de esta clase; el distraído que balancea el pie o tamborilea con los dedos sobre las ventanas; el hombre en reflexión profunda que se acaricia la barbilla, y demás.

Ánimo, ánimo. Vayamos un poco más lejos, un poco más allá de la idea inmediata y acostumbrada que uno se hace de la danza.

Les decía hace un momento que todas las artes son formas de acción muy variadas y que se analizan en términos de acción. Consideren a un artista trabajando: eliminen los intervalos de descanso o de abandono momentáneo; obsérvenlo actuar, detenerse y reanudar súbitamente su actividad.

Supongan que está suficientemente entrenado y seguro de sus medios para que al observarlo no sea más que un ejecutante y, por lo tanto, que sus tareas sucesivas tiendan a efectuarse en lapsos conmensurables, es decir, *con un ritmo*. Podrán entonces concebir la realización de una obra de arte —una pintura o una escultura— como una obra de arte en sí misma, cuyo objeto material moldeado por los dedos del artista no es más que el pretexto, el accesorio escénico, el tema del ballet.

Les resulta osada esta visión, me imagino. Pero piensen que para todo gran artista una obra jamás termina: lo que ellos consideran un deseo de perfección tal vez no sea más que una forma de aquella vida interior de la que les hablé, hecha enteramente de energía y de sensibilidad en constante cambio recíproco y reversible.

Recuerden, por otra parte, aquellas construcciones de los antiguos que se erigían al son de la flauta, cuyo ritmo observaban las filas de obreros y masones.

Podría también contarles la curiosa historia que refiere el *Journal* de los Goncourt acerca de un pintor japonés que vino a París y al que ellos invitaron a realizar algunas obras frente a un pequeño grupo de aficionados.

Pero es hora ya de concluir esta danza de ideas en torno a la danza viva.

Quise mostrarles cómo este arte, lejos de ser una diversión fútil; lejos de ser una especialidad confinada a la producción de algunos espectáculos, a entretener los ojos que la contemplan o los cuerpos que se entregan a ella, es simplemente una *poesía general de la acción de los seres vivos*: aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega, y hace del cuerpo al que posee un objeto, cuyas transformaciones, sucesión de aspectos y búsqueda de los límites de las fuerzas instantáneas del ser necesariamente nos remiten a la función que el poeta da a su mente, a las dificultades que él le propone, a las metamorfosis que de ella obtiene, a los desvíos que le solicita y que lo alejan, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.

¿Qué es una metáfora sino una especie de pirueta de la idea a la que uno acerca las diversas imágenes o los nombres diversos? ¿Y qué son todas aquellas figuras de las que nos servimos, todos esos medios, como las rimas, las inversiones, las antítesis, sino los usos de todas las posibilidades del lenguaje que nos liberan del mundo práctico para formar, nosotros también, nuestro propio universo, lugar privilegiado de la danza espiritual?

Los dejo ahora, cansados de palabras, pero tanto más ávidos de encantos sensibles y de placer sin esfuerzo; los dejo en compañía del arte mismo, de la flama, de la acción ardiente y sutil de la señora Argentina.

Ustedes saben qué prodigios de comprensión e inventiva ha creado esta gran artista y lo que ha hecho de la danza española. En cuanto a mí, que no les he hablado, y profusamente, más que de la danza abstracta, no puedo decirles cuánto admiro el trabajo de inteligencia que logró Argentina cuando retomó, con un estilo perfectamente noble y profundamente estudiado, un tipo de danza popular que antaño solía abarataarse fácilmente, sobre todo fuera de España.

Pienso que ha obtenido este resultado magnífico, pues se trataba de salvar una forma de arte y de regenerar su nobleza y su poder legítimo, mediante un análisis infinitamente desligado de los recursos de esta clase de arte y de sus propios recursos personales. He aquí algo que me conmueve y que me interesa apasionadamente. Soy aquel que nunca opondrá, que no sabe oponer, la inteligencia contra la sensibilidad, la conciencia reflexiva contra sus datos inmediatos, y saludo a Argentina como un hombre que está exactamente complacido con ella como quisiera estarlo consigo mismo. ♦