

Ana Lía Gabrieloni\*

*Red sudamericana de la danza. Boletín*, 38 (Julio 2007),

<http://www.movimiento.org/servlet/hverpublicacion01?7423> [consultado el 22 de noviembre de 2007].

Estas páginas reúnen una serie de reflexiones a partir de la búsqueda de relaciones entre la literatura y la danza establecidas con anterioridad al siglo pasado. En otros trabajos he intentado demostrar que la analogía con la danza, a la que algunos escritores modernos (como Stéphane Mallarmé, Paul Valéry, T. S. Eliot) recurrieron para responder a la pregunta ¿qué es la poesía?, se desprende de esa otra analogía entre la literatura y la pintura, cuya histórica tradición –conocida bajo la expresión *ut pictura poesis*– disfruta de un lugar privilegiado en el campo de la historia del arte más que en el de los estudios literarios. Esto último explicaría que no se haya reparado con suficiente interés en el hecho de que tales escritores, hacia la primera mitad del siglo pasado, incorporaron la danza como tercer término de la comparación histórica entre poesía/pintura y que, al hacerlo, resolvieron teóricamente la dicotomía (de vital

---

\* Doctorada en Humanidades y Artes y Licenciada en Letras, actualmente es investigadora y profesora de Historia del Arte II, Literatura Europea II y Métodos de la Investigación en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Es co-fundadora y coordinadora del *Centro Interdisciplinario de Estudios Europeos en Humanidades* [CIEHUM] de la UNR, [www.ciehum.org.ar](http://www.ciehum.org.ar) / [alg@ciehum.org.ar](mailto:alg@ciehum.org.ar)

importancia para el *paragone*) que había sido planteada en el *Laocoonte* de Gotthold Ephraim Lessing (1766), entre la temporalidad de la literatura y la espacialidad de la pintura. No fue más que por medio de las alusiones a la danza, un arte donde el tiempo y el espacio se funden, que la poesía y la pintura alcanzaron su apariencia de síntesis más completa desde que Simónides de Ceos, según lo ha registrado Plutarco, se refirió a la elocuencia de las palabras y el silencio de las imágenes.

Dado que, por lo dicho, las comparaciones entre la poesía y la danza abren vasos comunicantes al arte de la pintura, tiene sentido comenzar considerando los escritos de un pintor donde se inscribe una de las figuras coreográficas de la danza: el círculo.

Eugène Delacroix registra las visiones que, durante un paseo, le proporciona un foso lleno de agua hasta los bordes, sobre los que la hierba crece hasta inclinarse y humedecerse. No se producen reflejos cuando la sombra cubre la superficie del agua y es allí, hacia el fondo del agua estancada, donde Delacroix descubre otras existencias vegetales. Cuando la luz ilumina la superficie del agua convirtiéndola en un espejo, las nubes se amontonan reflejándose entre el azul del cielo y el verde de los árboles. Esta visión que, según escribe Delacroix, constituye un *cuadro en movimiento* nos remite a imágenes semejantes que hallamos en otros autores.<sup>1</sup> Gastón Bachelard señala que el lago, el estanque, el agua dormida, detienen al caminante junto a la orilla o borde, haciéndole sentir que está frente a un gran ojo tranquilo, que encierra la representación de una porción de la naturaleza.<sup>2</sup> Un ojo que se convierte en el *ojo del mismo paisaje*, tal como afirmó August Schlegel al observar un cuadro de Jakob Philipp Hackert, donde “la vista descansa en las tranquilas aguas de un lago que circundan las colinas”.<sup>3</sup> Ralph Waldo Emerson creía que la naturaleza está cifrada por completo en una figura

---

<sup>1</sup> “Fragments métaphysiques”, *Oeuvres littéraires. Études esthétiques*, Paris: G. Crès & Cie, 1923, 85.

<sup>2</sup> “Aguas claras, aguas primaverales”, *El agua y los sueños*, México: FCE, 1972, 84.

<sup>3</sup> “Las pinturas”, Paolo D’Angelo y Félix Duque (eds.), *La religión de la pintura. Escritos de filosofía romántica del arte*, Madrid: Akal, 1999.

concéntrica que se repite al infinito y, en la cual, el ojo es el primer círculo y, el horizonte que forma, el segundo.<sup>4</sup> El equivalente de esta cifra circular e infinita en el arte la proporciona Charles Baudelaire cuando sostiene, a propósito de Delacroix, que el cuadro ideal es aquél que conforma una serie de cuadros yuxtapuestos y complementarios entre sí. En una composición semejante, explica Baudelaire, el paisaje es un “paisaje circular” que abarca un “espacio enorme”.<sup>5</sup>

Para estos autores, lo circular configura un espacio que se hace visible y, a la vez, hace visible. En sus textos, el círculo es una metáfora que combina y sintetiza las morfologías y mecanismos del ojo orgánico y del ojo de la mente.

En la época en la que Leonardo Da Vinci aseguraba que la vista es el más noble de los sentidos, el círculo y la esfera seguían gozando –desde la Edad Media– del privilegio de ser consideradas formas perfectas, debido en gran parte a la influencia de los filósofos griegos, como Aristóteles, quien concebía el trayecto de los cuerpos celestes no de modo lineal sino circular, invariable y eterno. Fueron los escritores los que establecieron múltiples relaciones entre el círculo y la esfera, inventando metáforas ambiciosamente didácticas o simplemente decorativas, a lo largo de la historia de la ciencia y la literatura. En ambos casos, estas metáforas siempre tendieron a constituirse como ornamentos o explicaciones efectivas y acabadas. Recordemos los versos de “Loves Growth” y de “A Valediction Forbidding Mourning” de John Donne, donde la correspondencia amorosa entre los amantes está identificada con un espacio en expansión simétrica alrededor de un centro único, es decir, con un espacio concéntrico como el que dibujarían las orbes celestes:

*“If, as in water stirr'd more circles be  
Produced by one, love such additions take,  
Those like so many spheres but one heaven make,  
For they are all concentric unto thee;*

---

<sup>4</sup> “Circles” (1841).

<sup>5</sup> *Écrits sur l'art*, Paris: Librairie Générale Française, 1992, 95, 262 y 346.

*And though each spring do add to love new heat,  
As princes do in times of action get  
New taxes, and remit them not in peace,  
No winter shall abate this spring's increase."*

("Loves Growth")

*"Such wilt thou be to me, who must,  
Like th'other foot, obliquely run;  
Thy firmness makes my circle just,  
And makes me end where I begun."*

("A Valediction Forbidding Mourning")

Desde la antigüedad, la percepción visual o imaginada de un movimiento armónico y circular ejecutado con naturalidad remite de inmediato a los pasos, giros y piruetas de la danza. Si dicho movimiento tiene lugar en medio de la naturaleza, evoca asimismo la imagen de la danza ritual, primitiva celebración de la fertilidad de la tierra. La descripción de la danza en el canto XVIII de la *Ilíada* de Homero, en la que hombres y mujeres vistiendo túnicas y guirnaldas se divierten "dando vueltas a la redonda" al ritmo de la cítara y el canto del aedo, coagula, en alguna medida, en los colores con los que Henri Matisse representó esa ronda de hombres y mujeres anónimos danzando, que se repite como motivo principal y secundario (a modo de cuadro dentro del cuadro) en varias de sus obras.

Lo dicho hasta aquí, sin intención alguna de exhaustividad, alcanza para sugerir la existencia de un conjunto de especulaciones artísticas, filosóficas y religiosas que coincidieron en percibir el orden del mundo y de las relaciones humanas según la armonía característica de un círculo. Si reconocemos que el círculo dibuja gran parte de los movimientos de la danza, es posible establecer una analogía entre esta última y el mundo. Más aún, entre la danza y el universo. Analogía que encontramos en uno de los primeros textos sobre la danza, escrito por Luciano de Samosata, donde se afirma que la armonía entre las esferas celestes, las relaciones entre los planetas errantes y las

estrellas inmóviles, participan del acuerdo rítmico, de la armonía atemperada de una danza primordial.<sup>6</sup>

Sir John Davies (1569-1626) no escapó al interés por las correspondencias entre el orden natural del universo y la existencia humana sobre la que se construía la cosmología de la época isabelina. Escribió *Orchestra* (en 1594 aunque no fue publicado hasta 1596), donde esta teoría adquiere la forma versificada de un elogio a la danza, la cual permanece en el centro de la metáfora sobre el orden cósmico que se extiende a través del poema, donde se revela lo que Homero –según conjetura y argumenta Davies– por vejez y ceguera o para no desvirtuar la tragedia de Ulises, calló. Se trata del cortejo amoroso de Antino a Penélope durante la célebre espera que ella protagoniza, en la cual Antino desea que acepte bailar con él porque la “danza es el ejercicio mismo del amor”. Desde el principio, *Orchestra* se inspira en las ideas metafísicas que su autor había leído en Platón y en Luciano de Samosata, sobre la danza celestial por contraposición a la idea de la danza profana que prevalecía en el Renacimiento, lujuriosa y contraproducente para el matrimonio entre un hombre y una mujer. La danza de Davies consiste en un movimiento físico, ejecutado con una medida justa. Identificado con la fuerza creadora del Amor, dicho movimiento está en el origen del mundo, ordenando el caos primigenio en un círculo. Desde entonces, toda la naturaleza está regida por él. La “pálida esfera” de la luna, el sol, las estrellas, así como el mismo aliento y las palabras que se desprenden de la boca de los hombres en la “galería translúcida del aire”, participan de la danza cósmica. Mientras los delicados tallos de las flores se ondulan en múltiples direcciones acompañando la danza que el viento ejecuta soplando desde el mar cuyo curso también es circular, la tierra permanece fija. Sin dejar de hacer ciertas concesiones a las ideas difundidas en la época sobre la mecánica real del sistema solar, tal como la habían concebido Copérnico y Galileo, Davies sostiene que la

---

<sup>6</sup> *Lucian, With an English Translation by A. M. Harmon*, London: W. Heinemann Ltd., Cambridge: Harvard University Press, 1955, 221.

tierra es lo único que permanece inmóvil en el universo y que, por esta la misma razón, es indispensable que la danza nunca cese sobre la faz terrestre. Las alusiones de Antino a Proteo, Tiresias, Baco y Venus rendidos por el deleite que les proporciona danzar, están opacadas por la alusión previsible de la virtuosa Penélope a las sirenas que, como ella recuerda al insistente pretendiente, causaron la muerte de los navegantes con sus cantos y danzas. Pero Antino presiente y delata el amor que danza “en las pestañas”, “el pulso” y “a través de las venas” de Penélope, en la acumulación progresiva de las puntadas que ella borda, para exhortarla a que deje que sus manos y sus pies se entreguen al baile de igual modo que lo hacen sobre el telar, ya que la danza es la “verdadera figura del cielo” y el “ornamento de la tierra”.

Esta asociación entre danza y amor cósmico es lo que constituye la originalidad de Davies. Él retoma esta idea de Luciano a través de una reflexión que no tiene precedentes en la literatura inglesa.<sup>7</sup> Su poema representa una de las manifestaciones del inagotable potencial que la metáfora de la danza ha ofrecido al tratamiento literario de todas las épocas. Tratamiento en el que pueden distinguirse dos tendencias: la descriptiva y metafórica de la literatura imaginativa por un lado y la argumentativa con carácter didáctico, por el otro. En relación con este último, se ha dicho que la danza proporciona un paradigma de orden natural que, una vez definidas sus reglas, puede ser aplicado a cualquier tipo de problema.<sup>8</sup>

Así lo entendió Stéphane Mallarmé cuando se convirtió en el primero en aislar las analogías entre poesía y danza, para poder explicar los modos impersonales de construcción poética sobre la página en blanco que se abre a la caligrafía de las palabras, como el espacio vacío se abre al cuerpo silencioso de una bailarina que sigue

---

<sup>7</sup> Thesiger, Sarah, “The Orchestra of Sir John Davies and the Image of the Dance”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36 (1973), 277-304, 290.

<sup>8</sup> *Ibid.*, 290-278.

el ritmo de la música.<sup>9</sup> Mucho antes que Mallarmé, Alexander Pope (1711) había recurrido a la danza en el célebre poema *An Essay on Criticism* para demostrar que la verdadera habilidad para escribir bien proviene del Arte, no del azar, “*As those move easiest who have learnt to dance*” [Así como son hábiles para moverse los que han aprendido a danzar]. Asimismo, en un texto de 1828, que abre de modo programático el camino a la poesía en la prosa, Thomas De Quincey distingue entre la prosa inconexa y arbitraria de Robert Burnton, autor de *Anatomy of Melancholy* y la prosa fluida y solemne de John Milton, que llega a elevarse hasta la expresión de la poesía lírica. Para ilustrar la distinción entre ambos estilos de prosa, de Quincey recurre a dos imágenes visuales. A semeja el primero de estos estilos a los movimientos entrecortados y abruptos del descenso de un paracaídas (de factura rudimentaria con tela de algodón, en aquel entonces), mientras que representa el segundo trazando los giros estables y voluminosos de un globo aerostático que asciende a través del espacio aéreo. El autor de una prosa no poética, concluye de Quincey, “da saltos”, mientras que un autor como Milton “baila” con libertad y agilidad al ritmo de la música de un órgano.<sup>10</sup>

En el siglo XX, la comparación que distingue a la poesía de la prosa por analogía con la danza y con el caminar, respectivamente, se consagra como *locus classicus* de la teoría literaria en las reflexiones que Paul Valéry reúne en “Poésie et pensée abstraite.”(publicado en *Variété V* en 1944). La danza también constituye la metáfora

---

<sup>9</sup> Mallarmé, Stéphane, “Mimique”, “Autre étude de danse. Les fonds dans le ballet d’après d’une indication récente”, *Œuvres complètes*, Henri Mador y G. Jean Aubry (eds.), Coll. La Pléiade, Paris: Gallimard, 1945. Véase Judy Kravis, “The Space of Dance”, *The Prose of Mallarmé. The Evolution of Literary Language*, Cambridge, etc: Cambridge University Press, 1976.

<sup>10</sup> “*The next writers of distinction, who came forward as rhetoricians, were Burton in his Anatomy of Melancholy, and Milton in many of his prose works. They labor under opposite defects: Burton is too quaint, fantastic, and disjointed, Milton too slow, solemn, and continuous. In the one we see the flutter of a parachute; in the other the stately and voluminous gyrations of an ascending balloon. [...] But Burton is not so much fanciful as capricious; his motion is not the motion of freedom, but of lawlessness: he does not dance, but caper. [...] on the other hand, [...] [Milton’s] thoughts and his imagery still appear to move to the music of the organ.*” “Rhetoric”, publicado en *Blackwood Magazine*, 1828.

sustancial de la teoría poética de T. S. Eliot, tal como se desprende de los versos de *Four Quartets*, que refieren el movimiento de las palabras en torno de un punto fijo [*still point*], tomando cada una su lugar en auxilio de las demás y alcanzando “la máxima fraternidad de la danza conjunta”.

No es difícil advertir, a través de estos ejemplos, que la filiación teórica entre literatura y danza fue funcional a los escritores para distinguir y explicar un tipo específico de discurso literario: el poético, independientemente de su forma versificada o no. En el caso de los escritores modernistas –entre los que es necesario mencionar a T. H. Hulme– la comparación con la danza no contradice sino que refuerza la inclinación clasicista de las poéticas de estos autores, dado que, a la vez que remite a las exploraciones contemporáneas y sin precedentes de, por ejemplo, las coreografías con música de Igor Stravinski, retrotrae a ese estado primigenio de la poesía –inseparable de música– de la antigua Grecia.

Los estudios de Francisco Rodríguez Adrados en relación con esto último, sobre cómo los diferentes géneros de la danza explican los diferentes esquemas de la lírica antigua clásica, invitan a pensar que el cuerpo danzante de las metáforas utilizadas por los escritores modernistas conservaba esta función arcaica, relativa a definir lo que hoy podríamos llamar poéticas, las cuales, a su vez, definen categóricamente lo específico de la literatura, que es el objetivo de la teoría literaria.<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Véase *Orígenes de la lírica griega*, Madrid: Revista de Occidente, 1976.