

de calidad permanente, con momentos de expresión, perfecta como una medalla. No escatimaba nada en sus ensayos: era su batalla perenne, en que todos los días jugaba su vida, toda su vida espiritual, y en que las derrotas no eran menos brillantes que las victorias.

(De "La Nación". Buenos Aires).

## La Danza

P o r P A U L V A L E R Y

*Conferencia dada en la Université des Annales, de París.*

ANTES de que la Argentina se apodere de vosotros, capturandoos en la esfera de vida lúcida y apasionada que va a formarnos su arte; antes de que ella muestre y demuestre lo que un arte de origen popular, producto de la sensibilidad de una raza ardiente, puede llegar a ser cuando la inteligencia se apodera de él, y le convierte en recurso de soberana expresión e invención, tendréis que resignaros a escuchar algunos consejos que sobre la danza va a desenvolver un hombre que no sabe danzar.

Aplazaréis un poco el momento del encanto, y os diréis que yo mismo no experimento menos impaciencia que vosotros por dejarme cautivar.

\* \* \*

Entrando desde luego en mis ideas, os diré sin preparación que la danza, en mi concepto, no se concreta únicamente a ser un ejercicio, un entretenimiento, un arte ornamental o un juego de sociedad como otro cualquiera; la danza es cosa seria y, en ciertos aspectos, muy venerable cosa. Todas las épocas que han sabido entender el cuerpo humano, o que han experimentado, por lo menos, el sentimiento de su misteriosa organización, de sus límites, de las combinaciones de energía y de sensibilidad que el cuerpo contiene, han cultivado y venerado a la danza.

Que la danza es un arte fundamental, lo sugieren y lo evidencian su propia universalidad, su antigüedad sin límites, los solemnes usos que de ella se han hecho y las ideas y las reflexiones que en todas las épocas ha engendrado. Y es que la danza es un arte derivado de la vida misma, puesto que consiste en una acción de conjunto del cuerpo humano, pero una acción transportada a tal mundo, a tal especie de *espacio-tiempo* que no es ya, enteramente el de la vida práctica.

El hombre se dió cuenta de que poseía más vigor, más actividad y mayores posibilidades en las articulaciones y en los músculos, de los que necesita para subvenir a las necesidades de su existencia y descubrió que algunos de esos movimien-

tos le procuraban, ya por su frecuencia, su continuidad o su amplitud, un placer que solía llegar hasta una especie de embriaguez, tan intensa a veces, que sólo un acabamiento total de sus fuerzas, una especie de éxtasis de agotamiento, podría interrumpir su delirio, su exultante gasto motriz.

Tenemos, pues, los hombres, para nuestras necesidades, demasiado poder. Todos podréis observar fácilmente que la mayoría, la inmensa mayoría de nuestros sentidos nos son inútiles, se quedan sin empleo, no desempeñan ningún papel en el funcionamiento de los órganos esenciales para la conservación de la vida. Miramos y escuchamos demasiadas cosas de las que no podemos servirnos, de las que nada podemos hacer... Y tal está ocurriendo, en este mismo instante, con las palabras de un conferencista.

\* \* \*

Y la misma observación tenemos que hacer respecto a nuestras posibilidades de acción: podemos ejecutar una infinidad de actos que carecen de toda probabilidad de ser empleados en las operaciones indispensables o importantes de la vida. Podemos trazar un círculo, mover los músculos de nuestra cara, marchar cadenciosamente; y todo esto, que ha permitido crear la geometría, el teatro o la milicia, es acción inútil en sí, inútil al funcionamiento vital.

De aquí que los medios de relación con la vida—nuestros sentidos, nuestros miembros articulados, las imágenes y los signos que mandan nuestros actos, y la distribución de nuestras energías, que coordinan los movimientos de nuestro automatismo—podrían muy bien no ser empleados, sino en servicio de nuestras necesidades fisiológicas, y concretarse a actuar sobre el medio en que vivimos, o a defendernos contra él, de tal manera que su único negocio consistiese en la conservación de nuestras existencias.

Podríamos no llevar sino una vida estrictamente ocupada en los cuidados de nuestra máquina vital, perfectamente indiferentes e insensibles a todo lo que no interviene en los ciclos de transformación que componen nuestro funcionamiento orgánico. Y no sentiríamos entonces, ni tampoco realizaríamos, sino lo estrictamente necesario: no haríamos nada que no fuese una reacción estricta, una respuesta unida siempre a determinado influjo exterior—pues nuestros actos útiles son todos limitados y, además, pasan de un estado a otro.

Ved cómo los animales parecen no advertir nada, ni hacer nada que sea inútil. El ojo del perro ve los astros, sin duda; pero el ser de este perro no extrae ninguna consecuencia de tal espectáculo. El oído del perro percibe un ruido, que le hace erguirse y lo inquieta, pero no extrae de este rumor sino lo que estrictamente necesita para reaccionar con una acción inmediata y monótona. No se recrea jamás en la percepción. La vaca, en su pradera, cuando, allí cerca, el expreso Calais-Mediterráneo pasa con gran estrépito, salta... y el tren sigue su marcha; y ya ninguna idea del

animal persigue a ese tren; y la vaca vuelve a su tierna yerba, sin concederle al tren siquiera una mirada de sus bellos ojos. El índice de su cerebro vuelve inmediatamente a estar en cero.

Y, sin embargo, los animales parecen a veces divertirse. El gato, ciertamente, juega con los ratones. Los monos hacen pantomimas. Los perros se persiguen, y van saltando a la nariz de los caballos; y no conozco nada que dé una idea de juego más dichosamente libre que las gambadas de los marsuinos que siguiendo al barco se ven saltar, hundirse, adelantarse, pasar ahora bajo la quilla y reaparecer entre las espumas..., más ágiles que las olas, y, como ellas y entre ellas, brillantes y cambiantes a la luz. ¿Será esto ya la danza?

Pero todos estos entretenimientos de los animales pueden interpretarse como acciones útiles, brotes impulsivos, debidos a la necesidad de gastar una energía superabundante, o de mantener en estado de flexibilidad y de vigor los órganos destinados a la defensa vital o al ataque. Y creo observar que las especies que parecen más rigurosamente construídas y dotadas de instintos más especializados, tal como ocurre con las hormigas y las abejas, parecen ser también las más avaras de su tiempo. Las hormigas no pierden ni un segundo. La araña acecha, y no se distrae nunca en su tela. Sólo el hombre...

\* \* \*

El hombre es este raro animal que se contempla vivir, que se atribuye un valor, y que coloca todo el valor que ha tenido a bien atribuírse, en la importancia que concede a sus percepciones inútiles y a sus actos sin consecuencia físico-vital.

Pascal hacía consistir toda nuestra dignidad en el pensamiento; pero este pensamiento que nos levanta—a nuestros propios ojos—por encima de nuestra condición sensible, es, exactamente, el pensamiento que no sirve para nada. Observad que de nada sirve a nuestro organismo el que meditemos sobre el origen de las cosas, sobre la muerte; y observad, además, que los pensamientos de este orden tan alto, son más bien perjudiciales, y aun fatales, a nuestra especie. Nuestros pensares más profundos son los más indiferentes a nuestra conservación, y, en cierto modo, son inútiles con respecto a la misma.

Pero nuestra curiosidad, que es más ávida de lo que urge que sea; pero nuestra actividad, que es más excitable que cuanto nuestros imperativos vitales exigen, se han ido desarrollando hasta llegar a la invención de las artes, de las ciencias, de los problemas universales, y hasta la producción de objetos, y de formas, y de acciones—de todo lo cual podría prescindirse fácilmente.

Y ocurre que, aun esta invención y esta producción libres y gratuitas..., todo este juego de nuestros sentidos y de nuestras potencias se nos ha ido convirtiendo poco a poco en una especie de necesidad y en una especie de utilidad.

El arte, como la ciencia—cada cual por sus distintos caminos—tienden a crear una especie de utilidad con lo inútil, una especie de necesidad con lo arbitrario. Así, la creación artística, más que una creación de obras, es una creación de *necesidad* de obras; pues las obras son productos y ofertas, que suponen necesidad y demanda.

\* \* \*

Henos aquí ya en presencia de la filosofía, diréis vosotros... Lo confieso, y he filosofado en demasía.

Mas, cuando no se es un bailarín, cuando nos veríamos en apuro, no ya si quisiéramos danzar, sino simplemente explicar un paso; cuando, para explicar las maravillas que pueden hacer las piernas, no se dispone sino de los recursos del cerebro, ¿qué hacer, si no acudir entonces a un poco de filosofía: es decir, que no nos queda entonces otro recurso que tomar las cosas desde muy lejos, con la esperanza de que las dificultades se desvanecan merced a la distancia? Es, efectivamente, más sencillo construir un universo, que explicar cómo se mantiene un hombre sobre sus pies. Preguntadlo a Aristóteles, a Descartes, a Leibniz y a algunos otros...

Sin embargo, el filósofo puede muy bien contemplar la actuación de una bailarina, y, notando que encuentra en ello placer, acaso trate de sacar de su placer el segundo placer de expresar esta impresión en el lenguaje que a él le es propio.

Pero, en primer lugar, extraerá de la danza algunas bellas imágenes...; pues los filósofos están ávidos de imágenes; ni hay oficio, como la filosofía, que más las necesite, aunque el filósofo las disimule, a veces, bajo palabras que tienen un cierto aspecto de murallas. Ya una caverna, ya un río siniestro que sólo se atraviesa una vez; Aquiles que jadea tras una tortuga inalcanzable; los espejos paralelos; los corredores que van pasando de mano en mano una antorcha, y así, hasta llegar a Nietzsche, a Nietzsche con su águila, su serpiente, su bailarín de la cuerda floja..., todo un material, toda una representación de ideas con la que podría hacerse un bellissimo ballet metafísico en que se presentarían en escena tantos símbolos famosos.

Mi filósofo de hoy, sin embargo, no se satisfaría con esta representación. ¿Qué hacer ante la danza y la bailarina, para concebir la ilusión de que se sabe de esto un poco más de lo que mejor que nadie sabe la misma bailarina, y de lo cual ni un ápice se sabe? Tendrá, pues, que compensar su ignorancia técnica y disimular el aprieto en que se encuentra, mediante alguna ingeniosa interpretación universal de este arte, cuyo prestigio él mismo constata y experimenta.

Y el filósofo pone manos a la obra, a su manera. La manera de un filósofo, su entrada en la danza... bien conocida es ya: Consiste en esbozar el *paso* de la *interrogación*. Y, tal como corresponde a un acto inútil y arbitrario, he aquí que se dedica a interrogar sin prever las consecuencias; se entrega a una ilimitada interrogación, en ple-

na infinitud de la forma interrogativa. Pues tal es, sí, el oficio del filósofo.

Hace, pues, lo suyo, y comienza, justamente, por su acostumbrado comenzar: He aquí que se pregunta: ¿Qué es, pues, la danza?

\* \* \*

¿Qué es la danza? Frente a esta interrogación, observad desde luego la perplejidad del filósofo, lo que le lleva a pensar en una célebre perplejidad de San Agustín.

Cuenta San Agustín que se preguntó un día: ¿qué era el Tiempo?; y confiesa que lo sabía muy bien mientras no había pensado en preguntárselo, pero que se perdía en el dédalo de su espíritu, en cuanto se detenía a considerar ese nombre aislándolo de cualquier empleo inmediato y de cualquiera expresión particular. Profunda observación.

Y aquí tenemos ya a nuestro filósofo en actitud de perplejidad, ante el pavoroso dintel que se interpone entre una pregunta y su respuesta, obsesionado por el recuerdo de San Agustín, rumiando en la penumbra de su espíritu acerca de la perplejidad de este gran Santo:

—¿Qué es el tiempo? ¿Y qué es la danza?...

Pues la danza—se dice el filósofo—no es, si bien se considera, sino una forma del tiempo; no es sino la creación de una especie de tiempo, o de un tiempo de una especie muy distinta y singular.

Y el filósofo respira; ha hecho el maridaje de dos dificultades. Separadamente cada una, le dejaba perplejo e incapacitado; pero he aquí que ahora las ha unido. Y acaso esta unión llegue a ser fecunda. Acaso lleguen a nacer de ella ciertas ideas, que es, precisamente, lo que el filósofo persigue, lo que él busca, su entretenimiento y su vicio inveterado.

Y mira, entonces, a la bailarina con ojos extraordinarios—los ojos extralúcidos que logran transformar todo lo que miran en presa del espíritu abstracto. Contemplará y descifrá, pues, a su manera, el espectáculo.

Y le parece entonces que esta persona que danza se encierra, por decirlo así, en una duración que ella misma engendra, hecha íntegramente de energía actual y en que se excluye por entero todo cuanto puede perdurar. Esta persona que danza es lo *instable*, prodiga lo instable, atraviesa lo imposible, abusa de lo improbable; y, a fuerza de negar por su esfuerzo el ordinario estado de las cosas, logra crear en los espíritus la idea de otro estado, de un estado excepcional—un estado que sólo será acción, una permanencia que se construirá y se consolidará mediante una producción incesante de trabajo, comparable al vibrante detenerse de un moscardón, de una mariposa ante el cáliz de las flores que va explorando, y que, cargada de potencia motriz, se mantiene, casi inmóvil, y sostenida, solamente, por el batir maravillosamente rápido de sus alas.

Nuestro filósofo podría también comparar a la bailarina con una llama, con todo fenómeno, en fin, visiblemente sostenido por el consumo intenso de una energía de superior calidad.

Y le parece también que, en el estado danzante, todas las sensaciones del cuerpo, a la vez motor y movido, se encuentran encadenadas entre sí y sujetas a un cierto orden—que se preguntan y se contestan las unas a las otras, como si se reflejasen sobre la pared invisible de la esfera de las fuerzas vivas... Permitidme esa expresión terriblemente audaz: no encuentro otra. Que al fin, ya sabíais de antemano que soy un escritor obscuro y complicado.

\* \* \*

Nuestro filósofo—o, si lo preferís así, el espíritu acosado por la manía interrogativa—al encontrarse ahora ante la danza, se plantea asimismo sus acostumbradas preguntas. Emplea sus porqués y sus cómo; sus instrumentos ordinarios de elucidación, que son los recursos propios de su arte; y trata de substituir, como ya os habréis dado cuenta, la expresión inmediata y expeditiva de las cosas, por fórmulas más o menos raras que le permitan ensamblar ese gracioso hecho—la danza—con el conjunto de las ideas que ya posee, o cree poseer.

Trata entonces de profundizar en el misterio, de un cuerpo que, súbitamente, como por efecto de un choque interior, entra a una especie de vida a la vez extrañamente instable y extrañamente reglamentada, y, a la vez también, extrañamente espontánea, pero extrañamente sabia y evidentemente elaborada.

Este cuerpo parece haberse desligado de su equilibrio ordinario. Se diría que trata de desafiar en ligereza, quiero decir, en prontitud a su propio peso, del que esquiva a cada paso la natural tendencia. Y no hablemos ya de ley.

En general, este cuerpo se da a sí mismo un régimen periódico más o menos simple, que parece conservarse por sí solo; está como dotado de una elasticidad superior, gracias a la cual recupera el impulso de cada movimiento y consigue restituirselo desde luego. Se piensa en el trompo que se mantiene sobre su punta y que reacciona tan vivamente al menor choque.

\* \* \*

Pero he aquí una observación de importancia, derivada de este espíritu filosofante que, mucho mejor, haría en entregarse ya, sin reservas, y en abandonarse a lo que ven sus ojos. Observa que este cuerpo que danza parece ignorar cuanto le rodea. Se diría, realmente, que no tiene que ver más que consigo mismo... Pero también con otro objeto: un objeto importante, del que se desprende y se liberta, y al que vuelve, pero solamente para tener una base en qué apoyar su nueva fuga...

Esta base es la tierra, el suelo, el lugar sólido, la superficie sobre la cual transurre la vida ordinaria, sobre la cual avanza el andar, que es la prosa del movimiento humano.

Sí, en efecto: este cuerpo que danza parece ignorar todo lo demás, no saber nada de cuanto le rodea. Se diría que se escucha y sólo se escucha a sí mismo; se diría que no ve nada, y que los ojos que posee no son sino joyas, esas joyas desconocidas de que habla Baudelaire, cuyas luces no le sirven de nada.

Sí es pues verdad que la bailarina se encuentra en otro mundo, un mundo que no es el que se refleja en nuestros ojos sino el que ella misma va tejiendo con sus pies y construyendo con sus gestos. Pero en este mundo, los actos carecen de finalidad exterior; no hay objeto de qué apoderarse, ni al que apegarse o rechazar, ni del que huir; no existe un objeto en el que termine exactamente una acción y que dé a los movimientos una dirección y una coordinación exteriores, y enseña una conclusión neta y clara.

Mas no es esto todo, pues aquí, además, no existe lo imprevisto: puede parecer a veces que el ser danzante obra como ante un incidente imprevisto, pero este imprevisto forma parte de una muy evidente previsión. Todo sucede *como si*. Pero no se pasa más allá en ese *como si*.

No hay ni finalidad, ni incidentes verdaderos, ni exterioridad...

No hay exterioridad. La danzarina no es nada, por de fuera... Nada existe más allá del sistema que ella misma ha formado con sus actos, sistema que hace pensar en el sistema opuesto, pero no menos hermético, que constituye el sueño, cuya ley—enteramente opuesta—consiste en la abolición, en la abstención total de los actos.

La danza le parece a nuestro filósofo como un sonambulismo artificial, un grupo de sensaciones que se forma su mundo aparte, en el cual ciertos temas musculares se suceden de acuerdo con una secuela que le otorga a aquélla su tiempo propio, su duración absolutamente suya... Y el filósofo contempla con voluptuosidad y dilección cada vez más intelectuales, a este ser que da a luz, que hace emerger de las profundidades de sí misma, toda esta bella serie de transformaciones; que a veces se transporta, pero sin ir en verdad a ninguna parte; a veces se modifica en el mismo sitio, se muestra en todos sus aspectos; y que, en ocasiones modula sabiamente sucesivas apariencias, como si procediese por fases organizadas; a veces se muda vivamente en un torbellino que se acelera, para, de pronto, fijarse, cristalizada en estatua y adornada de una extraña sonrisa.

Mas este desasimiento del medio, esta ausencia de finalidad, esta negación de movimientos explicables, estas rotaciones completas (que ninguna circunstancia de la vida ordinaria exige a nuestro cuerpo), hasta esta sonrisa que a nadie se dirige..., todas estas características están en franca oposición con los actos que realizamos en el mundo práctico y con las relaciones que mantenemos con el mismo mundo.

En este mundo práctico, nuestro ser se encuentra reducido a una función de intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que la satisface. De ahí que nuestro ser proceda siempre

por la senda más económica, ya que no siempre por la más corta; busca el rendimiento. La línea recta, el tiempo más breve, parecen inspirarlo. Hombre práctico es el que tiene el instinto de esta economía de tiempo y de medios, y que la consigue, tanto más fácilmente cuanto que su objetivo es más claro y está mejor localizado, pues es un objeto exterior.

Mas ya lo hemos dicho, la danza es todo lo contrario: transcurre dentro de su propio estado, se mueve dentro de sí misma, y no tiene, en sí, ninguna razón, ni tendencia alguna que la lleve a su final. Cualquier fórmula de danza pura será absolutamente extraña a cuanto haga prever un término. Acaecimientos ajenos son los que le ponen fin; sus límites de duración no son intrínsecos a ella; intervienen las conveniencias del espectáculo, la fatiga, el desinteresarse de los demás. La danza no posee en sí término, sino que acaba como un sueño, que podría continuarse indefinidamente. La danza finaliza, no porque la empresa tenga fin, pues que aquí no hay empresa alguna, sino porque ha llegado a término otra cosa que no es la propia danza.

Y, por lo mismo—permitidme ahora alguna expresión audaz—; no podríamos considerarla, y ya lo he insinuado antes, como módulo de vida interior, dando ahora a este vocablo psicológico un sentido nuevo en el que la fisiología culmine?

Vida interior, pero, esta vez, construída en absoluto de sensaciones de duración y de sensaciones de energía que van correspondiéndose, y forman como un recinto de resonancias. Estas resonancias, como cualesquiera otras, tienden a comunicarse: y una parte de nuestro placer de espectadores estriba justamente en que nos sentimos ganados por los ritmos, y virtualmente danzantes nosotros mismos.

\* \* \*

Avancemos un poco más, para sacar de esta especie de filosofía de la Danza consecuencias y aplicaciones en verdad curiosas. Si he hablado hoy de este arte, atendiéndome a consideraciones muy generales, no ha sido sin la idea preconcebida de conducirnos a donde ahora estoy. He tratado de comunicaros una idea demasiado abstracta de la danza y de presentárosla especialmente como una acción que se deduce, después de desprenderse, de la acción ordinaria y útil, y finalmente, se opone a esa misma acción.

Pero este punto de vista tan general (razón precisamente por la que vine a adoptarlo) conduce a abarcar bastante más de lo que propiamente es la danza. Toda acción que no tiende a la utilidad, y que, por otra parte, es susceptible de educación, de perfeccionamiento, de desarrollo, se asimila a ese tipo simplificado de la danza, y, en consecuencia, todas las artes pueden ser consideradas como casos particulares de dicha idea general, puesto que todas las artes, por definición, comportan una parte de acción: *La acción que produce la obra*, o bien que la manifiesta.

Un poema, por ejemplo, es acción, porque un poema no existe sino en el momento en que *se dice*: cuando se encuentra en *acto*. Este acto, como la danza, no tiene por finalidad más que crear un estado: es un acto que se da a sí mismo sus leyes propias: el poema crea, también, un tiempo y una medida de tiempo que le convienen y que le son esenciales: no puede distinguírsele de su forma de duración. Comenzar a decir versos, es entrar en una danza verbal.

Pensad también en el trabajo del virtuoso, del violinista, del pianista. No miréis sino sus manos. Tapaos los oídos si queréis. No veáis más que sus manos. Vedlas cómo se desplazan y cómo se deslizan en el estrecho escenario del teclado. ¿No son estas manos como bailarinas, que también han tenido que someterse durante luengos años a severas disciplinas, a ejercicios sin término?

Recordadlo; no estáis oyendo nada. No hacéis ahora, más que ver esas manos que van y vienen, se fijan en un punto, se cruzan, saltan a veces una sobre otra; una se retarda ahora, en tanto que la otra parece buscar los pasos de sus cinco dedos en el otro extremo de la pista de marfil y ébano. Sospecháis, entonces, que todo esto obedece a ciertas leyes, que este ballet está también regulado, determinado...

Observemos, de paso, que si no escucháis nada y si desconocéis el trozo musical que está tocándose, no podréis prever absolutamente en qué punto del fragmento va la ejecución. Lo que *vuestros ojos ven* no os descubre por ningún indicio la etapa del recorrido en que se halla la labor del pianista; pero, sin embargo, no dudáis ni por un momento que esta acción en que el pianista se halla sumergido deje de estar ni un solo instante sujeta a una regla, a normas sin duda alguna demasiado complejas.

Si ponéis un poco más de atención, descubriréis en esta complejidad ciertas restricciones a la libertad de los movimientos de estas manos que actúan y van multiplicándose sobre el piano. Hagan lo que hicieren, estas manos parecen no hacerlo sin obligarse a respetar yo no sé qué sucesiva igualdad. La cadencia, la medida, el ritmo, están revelándonosnos. No quiero entrar en estas cuestiones, que, a pesar de ser muy conocidas y no ofrecer dificultades en la práctica, me parece que no tienen hasta hoy una teoría satisfactoria: cosa por lo demás que ocurriré con toda materia en que el tiempo interviene como causa directa. Tenemos que volver, entonces, a lo que decía San Agustín.

Mas es un hecho de fácil observación que todos los acontecimientos automáticos que corresponden a un determinado estado del ser, y no a un fin figurado y localizado, adoptan un régimen periódico; el hombre que anda se ajusta a un régimen de esta especie; el distraído que balancea su pié o que tamborilea sus dedos sobre una vidriera; el hombre que, en hondas meditaciones, se está acariciando la barba, etc.

\* \* \*

Todavía un poco más de ánimo. Vayamos aún un poco más lejos de la idea acostumbrada e inmediata que uno suele formarse de la danza.

Os decía, hace un momento, que todas las artes son formas muy variadas de acción, y que se analizan siempre en términos de acción. Considerad a un artista en su trabajo, suprimid los intervalos de reposo o de abandono momentáneo: vedle, en la obra, inmovilizarse, reintegrarse vivamente a su ejercicio; suponed que este artista se halla bastante ejercitado y seguro de sus medios y que, ya en el momento de la observación que de él hacéis, no es más que un ejecutante y, en consecuencia, que sus operaciones sucesivas tienden a efectuarse en tiempos conmensurables, es decir, con un ritmo: vosotros podéis entonces concebir la realización de una obra de arte, una pintura o una escultura, como obra de arte en sí misma, y de la que el objeto material que va moldeándose bajo los dedos del artista no es sino un pretexto, lo accesorio, el asunto del ballet, etc.

Esta idea ¿pudiera pareceros atrevida, tal vez? Pero pensad en que para muchos grandes artistas una obra no se halla nunca concluída; lo que ellos estiman como su anhelo de perfección no es, acaso, sino una forma de esta vida interior hecha toda de energía y de sensibilidad, y en recíproco y reversible mudarse, como ya os he dicho.

Recordad, también esas construcciones de los antiguos que iban elevándose al ritmo de una flauta.

Yo podría relataros también, la curiosa historia que recogen los Goncourt en su diario: Aquella de un pintor japonés que vino a París y fue invitado por ellos a ejecutar algunos trabajos ante una pequeña reunión de *amateurs*.

\* \* \*

Pero urge ya cerrar esta danza de ideas en torno a la danza viva.

Yo he intentado mostraros cómo este arte, lejos de ser una fútil diversión, lejos de ser una especialidad que se concreta a la producción de algunos espectáculos, al entretenimiento de los ojos que la contemplan, de los cuerpos que se entregan a ella, es, simplemente, *una poesía general de la acción de los seres vivos*: pues aísla y desarrolla los caracteres esenciales de esta acción, la separa, la despliega y hace del cuerpo poseído un objeto cuyas transformaciones, la sucesión de los aspectos, la búsqueda de los límites de los poderes instantáneos del ser, llevan necesariamente a pensar en la función que el poeta da a su espíritu, en las dificultades que le propone, en las metamorfosis que obtienen del mismo objeto, y que alejan al artista, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común.

¿Qué es una metáfora, si no una especie de pirueta de la idea, con la que se relacionan las diversas imágenes y los diversos nombres? ¿Y qué son todas estas figuras que empleamos, todos estos

recursos—las rimas, las inversiones, las antítesis, si no empleos de todas las posibilidades del lenguaje, que nos separan del mundo práctico, para formarnos, también nosotros, nuestro universo particular, sitio privilegiado de la danza espiritual?

\* \* \*

Y ahora os entrego ya, fatigados de las palabras, pero por lo mismo tanto más ávidos de encantamiento sensible y de placer sin pena, os entrego al propio arte, a la llama, a la ardiente y sutil acción de la Argentina.

Bien sabéis qué prodigios de comprensión y de invención ha creado esta grande artista, cuánto ha logrado hacer por la danza española. En lo que a mí respecta, después de hablarlos excesivamente de la danza en abstracto, no sabré deciros hasta qué punto admiro la obra de inteligencia que ha realizado la Argentina, al entregarse con un estilo perfectamente noble y con profundo estudio, a un tipo de danza popular que a menudo solía encanallarse fácilmente, sobre todo fuera de España.

Pienso que la Argentina ha obtenido este magnífico resultado—ya que se trataba de salvar una forma de arte y de regenerar, en él, su nobleza y sus posibilidades legítimas—, gracias a un análisis infinitamente minucioso de los recursos de este género de arte, y de sus propios recursos.

He aquí lo que hondamente me conmueve y me interesa. Yo soy quien no opondrá jamás, quien no sabe oponer nunca la inteligencia a la sensibilidad, la conciencia reflexiva a los datos inmediatos; y saludo a la Argentina como hombre que se halla contento exactamente de ella, cuanto bien quisiera estar contento de sí propio.

## Impresiones de México

Por el Dr. CARLOS SALZEDO

LA evolución del público mexicano hacia la música "pura", es relativamente reciente, y se debe en gran parte a la ardua labor de "pioneer" llevada a cabo por el compositor Carlos Chávez, director de la Orquesta Sinfónica.

En años pasados, México, como otras repúblicas latinoamericanas, hallábase principalmente interesado en el canto, en los raros "virtuosos" que aportaban a aquel país, y en los cuartetos de cuerda.

Correspondiendo a una invitación recibida de la Sociedad Filarmónica, organización nacida del nuevo sentido de la música mexicana, fui a aquella ciudad la primavera pasada, acompañado por

mis eminentes colegas George Barrére y Horace Britt, flautista y violoncelista, respectivamente.

Los artistas que visitan a México, no tienen más que dos alternativas, o adquirir fama a partir del primer recital, o adquirirla con un número indefinido de ellos.

Los latinos tienen fama de mostrar su entusiasmo de una manera muy vehemente, pero sería inexacto creer que no hacen otro tanto cuando dan a conocer su desaprobación.

Una característica curiosa de los auditorios de México, es la interrupción repentina del aplauso, cuando juzgan que un artista ha sido ya suficientemente aclamado.

El público mexicano es tan refinado como ecléctico. Rara vez en mi carrera había encontrado una comprensión tan profunda de los clásicos de los siglos XVII y XVIII. En cuanto a la música contemporánea, los mexicanos no se muestran menos comprensivos ante ella. La última obra de Edgard Varése, "Density 21.5", ejecutada en uno de nuestros recitales, fue entusiásticamente recibida.

Una de las cosas que más me impresionaron, fue la distancia que existe, musicalmente hablando, entre México y los Estados Unidos. En Estados Unidos, puede adquirirse reputación, ya sea legítimamente o con falsos recursos: es sólo cuestión de publicidad. En México, en cambio, es completamente diferente, uno debe valer por sus propios méritos. Los mexicanos que asisten a conciertos, piensan por sí mismos, los cronistas musicales tienen escasa influencia en sus opiniones.

Nuestras dos últimas actuaciones en México, fueron con orquesta; cada uno de nosotros fue solista en un concierto, y dirigió la orquesta en los otros. Actuaba la Orquesta Sinfónica de la Universidad. Una muestra de fina camaradería nos la dió el director de esta orquesta, maestro José Rocabruna, pues se ofreció para actuar entre los músicos, y tocó estos dos últimos conciertos, bajo la dirección, primero de Barrére y de Britt, respectivamente, y por último bajo mi dirección.

El público de México está muy interesado en la música. Los empleados de las tiendas, restaurantes y almacenes, no sólo asistieron a nuestros conciertos, sino que los patrocinaron. Fue completamente nueva esta experiencia, y no puedo recordarla sin sentirme agradecido.

\* \* \*

De acuerdo con lo que ha llegado a ser una tradición, estoy proyectando dar la primera audición de una nueva obra mía, "Scintillation", en el Curtis Institute, este invierno. Me siento seguro de que su "tempo di rumba" va a estar asociado con los recuerdos de mi última estada en México, pero en realidad esta rumba se halla en mi cuaderno de anotaciones desde el año de 1929,

(De "Overtones". Enero, 1937. Filadelfia).