



FLUJOS Y RUTAS

“Des pas sur la neige de Claude Debussy: Un delirante viaje blanco”

por Eleonora Coloma Casaula

Santiago, mayo 2013

Resumen

Análisis de la pieza para piano “Des pas sur la neige” de Claude Debussy, cuyo desarrollo se sustenta en una reflexión comparativa con el capítulo “Nieve” de la novela de Thomas Mann, “La montaña mágica”. La estructura de esta propuesta intenta un orden narrativo que convoca a Sócrates y Nietzsche, estableciendo una relación entre los conceptos de paseo, hielo, nieve, ironía y danza, a través de algunas citas extraídas del libro de Béatrice Commengé, “La danza de Nietzsche”, y la tesis doctoral de Søren Kierkegaard. El recorrido propone una mirada a la imagen de paisaje triste y helado que sonoramente evoca Debussy, buscando fundamentar una posible perspectiva respecto al vértigo que impone asomarse a la muerte, a través de lo que podría ser una percepción danzada de la música. De este modo, el texto evocará el ritmo del paso en la nieve como motivo musical, como danza y como metáfora sobre la experiencia de estar vivo.

I. Introducción

Des pas sur la neige de Claude Debussy, pertenece al libro primero de Preludios para piano solo, escritos y publicados entre 1909 y 1910. Su escritura sencilla, que abarca fundamentalmente el registro medio tendiendo hacia el grave, repite insistentemente en casi la totalidad de la partitura un ritmo de tresillo sincopado, el cual según palabras de su autor, “...debe tener el valor sonoro de un fondo de paisaje triste y helado...”¹. Evocando una imagen similar, Thomas Mann, en el capítulo *Nieve* de su novela *La montaña mágica*, describe:

“...Nevaba en silencio. Todo se iba borrando. La mirada, perdida en aquella nada de algodón, se tornaba somnolienta. Un suave escalofrío acompañaba al instante de quedarse dormido, pero luego no había sueño más puro que aquel sueño helado, sueño sin sueños, libre de cualquier reminiscencia del peso de la vida, ya que el respirar el aire enrarecido, inconsistente y sin olor de allá arriba resultaba tan fácil al organismo como la ausencia de respiración de los muertos...”

(Mann 2005: 607).

Ambos homenajes al helado elemento remiten a la sensación paradójica que produce la nieve. Cada movimiento, congelado antes de alcanzar la frecuencia necesaria para resultar audible, nos expresa la ausencia y la abundancia contenida en una sola experiencia: escuchar el sonido de la nada. El manto helado -que como el papel blanco en potencia puede llenarse de colores- muestra la permanencia de lo que falta, de la movilidad que desaparece en cada paso y en cada intento por evadir lo estático de lo congelado, permitiendo, por eso mismo, convertirse en una vasija que puede contener una tristeza infinita o un sueño desbordante.

El presente trabajo intentará realizar una correspondencia entre ambos textos: la composición musical de Debussy y el capítulo de Thomas Mann; para reflexionar sobre cómo la nieve al helar el tacto sensible posibilita una posición múltiple en la imaginación que se desborda en un verdadero movimiento danzado, que puede expresarse como un delirio triste en la pieza de Debussy o una inmensidad incontenible en el capítulo de Thomas Mann. De este modo, intentaré desarrollar la imagen de cuerpo quieto inserto en

el paisaje nevado desvariando -que extraigo de ambos ejemplos- lo cual puede entenderse como la capacidad de escuchar la actividad de pensamiento, percibiendo en la inmovilidad una conducción rítmica casi tangible de fantasías y sentimientos.

Para ello, realizaré un análisis de la obra de Debussy intentando una resonancia narrativa en el capítulo de Thomas Mann, a través de algunas perspectivas de: Kierkegaard, a propósito de su tesis doctoral en relación a sus apreciaciones respecto al Fedón de Platón, tomando en cuenta la posición irónica de Sócrates que en estas reflexiones adquirirá un carácter rítmico en su capacidad de suspenderse; y de Béatrice Commengé, en relación al libro “La danse de Nietzsche”, realizando una breve mención a la crítica de Nietzsche respecto de la posición irónica de Sócrates, que servirá como un contrario necesario en el gesto plástico de este análisis, lo cual, considerando el punto de vista de Commengé, permitirá desarrollar la idea de movimiento danzado expresado en la actividad de pensamiento.

Para terminar esta introducción, sólo advertir que no puedo dejar de considerar esta misma propuesta como una especie de “viaje delirante” -parafraseando el título de este texto- cuyo movimiento, me temo, sólo se justifica en una posible capacidad plástica de argumentación. En ese sentido, quizás expresar también que ése pueda ser su mejor fundamento, es decir, plantear como meta teórica el encuentro de un placer estético en la búsqueda de una conducción rítmica de mis propias reflexiones.

1. En *Des pas sur la neige*, Debussy, 1968.



Figura 1

II. Paseando en la nieve

El preludio de Debussy se titula con el número VI, sumado a la indicación de carácter "Triste y lento". La especificación sobre el modo en cómo debe ser ejecutado el ritmo base de la composición -enunciada al principio de este escrito- se configura en el inicio como la única reminiscencia a la imagen sonora que deberá evocar la música: fondo de paisaje triste y helado. El título, *Des pas sur la neige*, sólo aparecerá al final entre paréntesis después de tres puntos, como señalando lo que dejó suspendido la música.



Figura 2

Hans Castorp, el protagonista de "La Montaña Mágica", es un joven que viaja por tres semanas de vacaciones a un sanatorio para enfermos de tuberculosis, para visitar a su primo. Sin embargo, su estadía se prolonga por años. La novela consiste entonces en la narración de sus vivencias y reflexiones en la alta montaña. En el capítulo *Nieve*, se relata cómo un paseo en esquís, cuyo fin era llegar "a lugares inaccesibles" para poder sumir a Hans Castorp "en la soledad que tanto había deseado", se transforma en una experiencia que pone en juego su vida, pues se pierde en una tormenta en que presenta síntomas de hipotermia y una posterior alucinación. En relación al paisaje, Thomas Mann escribe:

"...Cuando se detenía para no oírse a sí mismo, el silencio era absoluto y perfecto: una ausencia total de sonidos como jamás había existido y jamás podría existir en ningún otro sitio... Era el silencio puro, el silencio eterno lo que escuchaba Hans Castorp cuando permanecía de pie muy quieto, apoyado en su bastón, con la boca abierta y la cabeza ladeada sobre el hombro; y, dulcemente, la nieve seguía cayendo y cayendo, sin el menor ruido..."
(op. cit., p.612).

Esta descripción reproduce, probablemente, la experiencia de cualquiera en medio de la nieve; como si la nieve fuera la imagen universal del silencio. Comparando esta cita con la partitura, la sugerencia de "pasos" en el título al final indicaría de alguna manera algo opuesto: intromisión de "alguien" en el paisaje y, por tanto, sonido vital inserto en la nada congelada, pues Hans Castorp necesita detener su paso para oír el silencio. Sin embargo, la vitalidad del paseante en ambos ejemplos se transforma en la razón necesaria de la realidad del paisaje. Sin presencia vital, no hay espectador, sin espectador escuchando no hay paisaje. Así, el paseante como oyente constituye el paisaje, mientras su aparente ausencia a través de una intromisión silenciosa permite escuchar su sonido, el sonido que produce la nieve.

Más adelante, Thomas Mann indica:

"...No, aquel mundo, en su silencio insondable no tenía nada de hospitalario; acogía al visitante a su propia cuenta y riesgo; en realidad no le acogía, sencillamente toleraba su intromisión, su presencia, de una manera un tanto inquietante, como si no respondiera de nada; y lo que de él se desprendía era una atmósfera de amenaza ante lo absoluto, ante lo más elemental, ante algo que no llegaba a ser hostil sino que era la pura imagen de la indiferencia, de una indiferencia mortal..."
(op. cit., p.613).

El tema recurrente en este capítulo es la vitalidad del protagonista, con todos sus sentidos perceptivos y reflexivos, enfrentada a la naturaleza homogénea e inerte del paisaje nevado. En ese sentido, me permito interpretar este intervalo congelado como una abertura en la existencia del paseante, la cual se instala en la intersección entre paseante y paisaje, en que la realidad de sus sentidos se enfrenta a la verdad del devenir de su mente debido a la indiferencia mortal de la nieve. Las limitaciones físicas que imponen las bajas temperaturas que lo llevan al casi abandono del cuerpo -condición de hipotermia previa a la muerte- se traducen en una sensación real de calor en la posterior alucinación, que sumada a la pérdida propioceptiva de sus extremidades por congelamiento, lo sitúa en el lugar que su fantasía elija, logrando un probable movimiento plástico de acontecimientos cuya conducción imaginaria se teje en una isla de clima templado.

Ahora, en resonancia con la pieza de Debussy, el ritmo de tresillo sincopado, enunciado al principio de este escrito, también es comparable a la hostilidad de aquel mundo que describe Thomas Mann en la cita anterior. Pues, su reiteración insistente devuelve la audición musical siempre al lugar de origen, describiendo un movimiento cuya detención y desarrollo es sí mismo, ofreciendo una conducción mezquina y, de este modo, indiferente con la posible evolución de la melodía. Los "pasos sobre la nieve" indicados con palabras, proponen la idea de cambio representada por la vitalidad del paseante en cada elevación y apoyo de su pie, rompiendo con la inercia de lo helado, lo eternamente estático. Este enfrentamiento entre música y palabra, entre ritmo indiferente y ritmo vital del paso permite también una abertura que confunde los sentidos: la insistencia de un motivo melódico en el piano, representativo del sonido de la nieve, se mezcla con la imagen del paso rítmicamente repetido posterior a la música, suspendido en la detención del instrumento. La abertura comienza entonces en este vínculo, en que el piano congela el paso con su sonido que evoca silencio de la nieve y el paso interrumpe su música con el silencio de la palabra escrita, confundiendo sus ritmos, sus alzares y detenciones en un mundo que no se sabe si se percibe en la superficie de la vista, el tacto o el oído,

o únicamente al interior del pensamiento. En ese sentido, tanto en la pieza de Debussy como en el capítulo de Thomas Mann, la imagen del silencio de la nieve se hace idéntica a la presencia del visitante en sus dominios tanto así que lo vital del que da el paso y lo inerte del paisaje llegan a ser lo mismo mezclándose.

Figura 3



III. Heladaironía

Kierkegaard, refiriéndose a la tradicional asociación entre el concepto de ironía y la figura de Sócrates, escribe lo siguiente: “...Con toda razón se observa que la naturaleza no es capaz de retener el concepto; por un lado, porque cada fenómeno particular no constituye más que un momento y, por otro, porque la suma completa de la existencia natural sigue siendo un medio imperfecto que no engendra satisfacción sino más bien añoranza...” (Kierkegaard 2000: 73, p.83). Más adelante específica: “...Si decimos que la ironía constituía lo sustancial en su existencia (esto es, por cierto, una contradicción, pero es que así debe ser) postulamos con ello que la ironía es un concepto negativo. Evidentemente, fijar un retrato suyo es tan difícil que hasta parece algo imposible, o al menos algo tan fastidioso como retratar a un duende dotado de la capucha que lo vuelve invisible...” (op. cit., 74, p.84).

Ambas citas extraídas de la introducción comienzan a dar cuenta de la tensión propia de la ironía, la cual se escapa en cuanto a concepto, en cuanto a significado y, por tanto, en cuanto a la figura que en estas líneas la hace visible, es decir, Sócrates. Pues su identidad se configura como añoranza de algo que siempre se suspende, lo cual representaría reflexionar sobre una constitución que en cuanto se define, desaparece en lo que propone. Por eso resulta imposible retener incluso la asociación entre Sócrates y la ironía, porque su constitución tradicional en tanto se vincula, se retira.

Hans Castorp se pierde en medio de una tormenta de nieve. Comienza a sentirse congelado, desvaría confundiendo su sentido de la orientación perdiendo en forma progresiva el control físico de su cuerpo. Habla incoherentemente sin mover sus labios helados, sumiéndose poco a poco en un sueño que describirá más tarde como “encantador y espantoso”. Sin embargo, lo que a él le ha parecido el paso de más de dos horas, sólo han sido quince

minutos. Sus sentidos y su naturaleza viva palpable se perdieron en medio de la nada, y el helado elemento se transformó en la vasija infinita del desborde de sus sensaciones, del total descontrol de su cuerpo, abstrayéndose de la observación sensible del paisaje. Pero, no muere, y lo que Thomas Mann describe a continuación es un sueño que trastoca a tal punto sus sentidos que siente calor en vez del frío que hiela sus huesos producto de la tormenta. Como expliqué anteriormente, la relación entre Hans Castorp y la nieve permite esta confusión, como si la presencia de su cuerpo y el paisaje dependieran únicamente de su percepción, en que abandonando una realidad encuentra otra en el adormecimiento de sus sensaciones, para; luego, recuperar la primera, producto del retorno de sus sentidos, cuando el clima se hace más amable. La tensión propia de la ironía mencionada anteriormente, puede ser comparable a esta tensión entre cuerpo y pensamiento provocada por el congelamiento de los sentidos, en que, aislados del mundo que se escucha, se ve y se toca, se presenta una realidad imaginaria indescriptible por palabras que se dicen, cuya explicación sólo se entiende al interior de la mente. Pues, hielo, blanco y silencio se confirman en el tacto, la visión y el oído que adormecen, y en este adormecimiento, mientras anulan su presencia sensible, posibilitan infinitos objetos, imágenes y sonidos que se ordenan en una estructura cuyo ritmo sólo pertenece a la fantasía, haciéndose invisibles en una añoranza que retiene a la nada.

Intentando explicar de mejor manera esta relación, transcribo parte del análisis que efectúa Kierkegaard sobre las ideas de Sócrates en el Fedón de Platón, respecto a la muerte: “...Si la muerte, según se admite, es una separación del alma y el cuerpo, se sigue de ello que el conocimiento propiamente dicho depende de un abstraerse de los sentidos inferiores, pues a través de la observación sensible no se llega jamás a lo que constituye la esencia de una cosa, aquello según lo cual ésta es lo que es, tal como el tamaño, la salud, la fuerza, etc...” (op. cit., 128, p.129). Si la separación entre alma y cuerpo es comparable al adormecimiento de los sentidos producto del congelamiento en la nieve, y la exuberancia fantasiosa descrita anteriormente se puede considerar como abstracción, entonces los objetos, imágenes y sonidos que danzan en la mente, producto de la pérdida de los sentidos, constituirían el conocimiento de la esencia de las cosas. Y el mundo que está al calor de los sentidos no sería más que un engaño (sin embargo, el engaño es el que permite esta abstracción: sin espectador que sienta, no hay paisaje helado; sin paisaje helado no hay adormecimiento; y sin adormecimiento no hay abstracción). Más adelante, considerando la pura abstracción, en su oposición a lo concreto, como “nada”, indica: “...De esto se sigue que el alma en su actividad cognoscente, a su vez, debe convertirse también en nada a fin de adecuarse a su objeto...” (Ibid). La naturaleza helada, blanca y silenciosa de la nieve adormece los sentidos permitiendo la abstracción. Es decir, su existencia concreta, testificada por lo sensible se transformará en nada al generar en el adormecimiento de los sentidos, la actividad cognoscente del alma. De este modo, sin lo concreto que congela no hay abstracción, la cual dependería entonces de su opuesto. Al revés, el hielo de la nieve necesita de un cuerpo que experimente su efecto congelante, sin éste no existe, como tampoco existiría entonces el efecto que produce. En este vaivén entre naturaleza y cuerpo vivo el alma se mueve, posibilitando intermitentemente su separación. Sin embargo, sin cuerpo desaparece. Pero con cuerpo se sujeta a una inhabilidad cognoscible propia de lo que se siente. Se mueve y está detenida en el mismo instante, reiterando un ritmo similar de quien pasea por la nieve; pues el hielo, el blanco y el silencio repiten insistentemente el mismo estímulo que devuelve eternamente lo sensible a la percepción de nada, como quien camina y no avanza. Sueño y mundo sensible como alma y cuerpo entonces se encuentran en tensión. Están atados, ya que su aparición consiste en su dependencia,

pues el desarrollo de cada uno está sujeto a la existencia latente pero escondida del otro. En ese sentido, la muerte no ocurre porque se constituye únicamente como posibilidad del alma para separarse del cuerpo, pero sin cuerpo que testifique su existencia congelada, ni actividad cognoscible que testifique su separación, resulta imposible.

Hacia el final del análisis del *Fedón* indica:

“...Por lo que respecta a la ironía en el Fedón, naturalmente, hay que percibirla en el momento en que ésta, en tanto que intuición, rompe las vallas que separan las aguas del cielo y la tierra y se une a la ironía total que aniquila al individuo: pese a que fijar este punto es tan difícil como fijar el punto medio entre la fusión y la congelación, el Fedón se encuentra precisamente si se siguen las pautas del punto de vista que propongo, entre estas dos determinaciones de la ironía...”
(op. cit., 137, p. 137).

La operación irónica en el *Fedón* entonces, consiste en proponer un mundo más allá de los sentidos, que por omitirlos parece imposible pues los oculta en el propio conocimiento de su existencia. Es decir, un mundo en que rompiendo “las vallas que separan el cielo y la tierra” se podría pasear libremente sin fuerza de gravedad que sujete, significando por esto mismo la aniquilación del individuo, pues su inhabilidad sensible lo dejaría tan ausente como la alucinación por hipotermia, que por real, maravillosa y gratificante que pudiera parecer, tiene sólo dos caminos: desaparecer secretamente en la muerte sin jamás revelarse o pertenecer a un mundo irracional que no tiene sentido recordar, más que como un sueño irrelevante. De alguna manera, propone entonces un mundo que no existe, pero en el acto de manifestarlo le da cuerpo: cuerpo insensible, por tanto, cuerpo ausente, sin embargo, sujeto a una libertad cuyo movimiento puede describir una danza de trayectoria infinita.

Del final del *Fedón*, transcribo lo siguiente:

“...Pero ¿qué es esto, amigos míos?, nos dijo. ¿A qué vienen estos llantos? Para no oír llorar a las mujeres y tener que reñirlas las mandé retirar, porque he oído decir que al morir sólo se deben pronunciar las palabras amables. Callad, pues, y demostrad más firmeza... Sócrates, que continuaba paseándose, dijo al cabo de algún rato que notaba ya un gran peso en las piernas y se echó de espaldas en el lecho, como se le había ordenado. Al mismo tiempo se le acercó el hombre que le había dado el tóxico, y después de haberle examinado un momento los pies y las piernas, le apretó con fuerza el pie y le preguntó si lo sentía; Sócrates contestó que no. En seguida le oprimió las piernas, y subiendo más las manos nos hizo ver que el cuerpo se helaba y tornaba rígido. Y tocándolo nos dijo que cuando el frío llegara al corazón nos abandonaría Sócrates. Ya tenía el abdomen helado; entonces se descubrió Sócrates, que se había cubierto el rostro, y dijo a Critón: debemos un gallo a Asclepio; no te olvides de pagar esta deuda. Fueron sus últimas palabras. Lo haré, respondió Critón; pero piensa si no tienes nada más que decirme. Nada, contestó...”
(Platón 2007: 221).

Sócrates efectúa un paseo que, en este caso, es el que apurará su muerte. Su cuerpo se hiela poco a poco por partes, dejando su mente para el final. Sin embargo, su última palabra es “nada”, como si anulara con el sonido producido por sus labios la oportunidad de decir algo, pero dando espacio a la abundancia contenida en la ausencia que implica esta palabra. Si la nada es

la abstracción de los sentidos, Sócrates envía su existencia a la muerte convocándola a través de los mismos (sus labios pronunciando una palabra que se hace audible), realizando un gesto que implica añoranza en lo que se dice, deteniendo infinitamente el punto exacto antes del hielo de su mente, reteniendo su paso en el sonido de la nada, devolviéndose en la audición de lo que dice, en un transporte que implica el vacío. En ese sentido, lleva su posición irónica hasta el punto exacto previo a su muerte, de alguna manera suspendiéndola. Debussy, en cambio, actúa en sentido inverso, proponiendo comenzar por el sonido de la nada, es decir, el silencio de la nieve, terminando en el paso que se dice, nombrando irónicamente con lo que extingue el fondo de paisaje triste y helado, pero al mismo tiempo aquello por lo que existe: la presencia del paseante que lo observa. Es decir, describiendo un trayecto en la oposición entre sonido de la nada y silencio del paso, abriendo un movimiento que se tensa en la ausencia. Entonces, la ironía de Sócrates y de Debussy en este análisis entonces, resulta de alguna manera equivalente, pues se suspende en el movimiento de la nada, en un ritmo cuyo paso se reitera insistentemente.

IV. La danza

De una forma extremadamente inversa al análisis realizado hasta el momento, Béatrice Commagé expresa lo siguiente:

“...Nunca jamás separar el cuerpo del espíritu. Aprender por su cuerpo la alegría de estar vivo. Los calumniadores del cuerpo son los calumniadores de la naturaleza, -de la vida. Aprender, por los movimientos de su cuerpo, a liberar su espíritu: ¿no es la primera ley del bailarín? Por la danza, el hombre celebra a la vez el cuerpo y el espíritu; por el movimiento, celebra lo vivo. Hay que siempre desconfiar del “espíritu puro”; negando al cuerpo la abertura, la moral cristiana destruyó la “fuerza nerviosa” del hombre. El éxtasis obtenido por la mortificación del cuerpo acaba en la condena de “todas las cosas terrestres”: al contrario del éxtasis del bailarín - por la danza, es la vida que penetra en el cuerpo. ¿Cómo, desde entonces, comprender mejor la vida que bailando?...”
(Commagé 1988: 27).

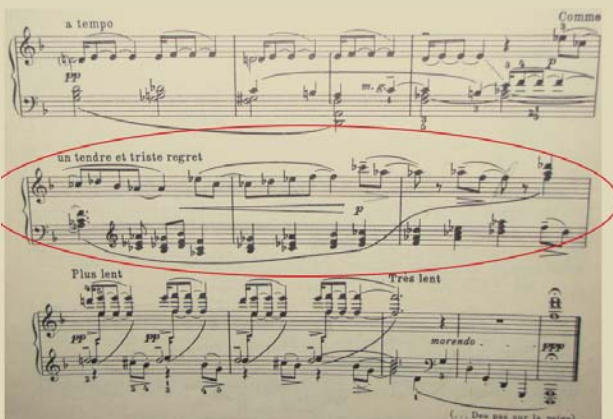
3. Ne jamais séparer le corps de l'esprit. Apprendre par son corps la joie d'être vivant. Les *calomnia-teurs* du corps sont les calomnieurs de la nature-de la vie. Apprendre, par les mouvements de son corps, à libérer son esprit: n'est-ce pas la première loi du danseur? Par la danse, l'homme célèbre à la fois le corps et l'esprit; par le mouvement, il célèbre le vivant. Il faut toujours se méfier de “l'esprit pur”; en refusant au corps l'épanouissement, la morale chrétienne a détruit la “force nerveuse” de l'homme. L'extase obtenue par la mortification du corps aboutit à la condamnation de “toutes les choses terrestres”: c'est le contraire de l'extase du danseur-par la danse, c'est la vie qui pénètre dans le corps. Comment, dès lors, mieux com-prendre la vie qu'en dansant?

Según estas palabras, la nieve al formar parte de lo terrestre sería también condenada en la mortificación del cuerpo. Paradójicamente esta misma nieve es la que lo hiela permitiendo una alucinación que hasta aquí hemos identificado como posible separación del alma. Entonces, parafraseando esta cita, lo mismo que el cristianismo ha condenado, concede el “éxtasis” del “espíritu puro”, el cual “niega” la “abertura” de la danza, la “penetración de la vida en el cuerpo”, la que en vez de ser al exterior, a un mundo que aleja al individuo del conocimiento sensible, se hace al interior despertando los sentidos. Más adelante, situando a Nietzsche en esta misma dirección, explica:

“...Nietzsche, tal danzante antes del trance, no es él sin cesar al borde del vértigo: ¿vértigo de las alturas, vértigo del dolor, vértigo de la errancia, a qué puede agarrarse para no perder pie? A nada. La sola salida, es pasar al otro lado del espejo, transgredir las penas y los dolores y alcanzar este lugar donde todas las contradicciones se resuelven, esta eternidad que no es la muerte sino la misma esencia de la vida...”,
(op. cit., p. 48).

En el preludio de Debussy se superponen contrapuntísticamente varias situaciones melódicas cuyas trayectorias se tornan en sí mismas, describiendo un desplazamiento que las encierra en un registro acotado por una cadencia que reenvía la melodía a la misma nota o a una diferente, siempre en un registro más grave a la de inicio. Es decir, cada sucesión de notas ascendente se devuelve en dirección a los bajos, realizando, de alguna manera, un camino que siempre parece equivocado, cuya “errancia” lleva continuamente al mismo comienzo o a un destino que indica retroceso (si es que podemos considerar como avance ir hacia los agudos). No tomando en cuenta una tercera voz que describe dos notas octavadas ascendentes en el compás 14, y tres negras ascendentes que se repiten en los compases 16, 17 y 18, es posible observar que esta situación melódica que torna en sí misma, por fin cadencia en el registro agudo -es decir, se eleva- justo en los tres únicos compases en que desaparece por completo el ritmo de *ostinato* que caracteriza toda la pieza (ver Figura 4): quizás, sugiriendo que el fondo helado se desvanece en el momento en que la melodía logra escapar del registro que describe, al igual que Hans Castorp escapa del frío cuando se entrega al sueño.

Figura 4



Esta liberación de la melodía puede ser entendida como una descarga de energía que se había acumulado en el intento reiterativo por cambiar la trayectoria. En ese sentido, incluso su conducción ascendente puede ser interpretada como un salto al vacío, o como una propagación que se dispara sin

control después de haber estado largo tiempo contenida. Como danzante, Nietzsche se describe en estas líneas como aquel que toma posición, casi siempre, en el instante previo al salto, es decir como si su pensamiento estuviera continuamente al borde del vértigo. Sin embargo, el sostén reflexivo que al parecer lo retiene de caer en el abismo es nada. De este modo, su posición es frágil, lo que le permite en ocasiones soltarse y “traspasar el espejo” para encontrarse con “la esencia de la vida” en la danza. La trayectoria melódica reiterativa y el ritmo del paisaje triste y helado al que se superpone, podrían ser considerados como este punto antes del trance, en que como Nietzsche, se instalan en una reiteración errante que puede ser concebida como nada: del blanco, del silencio, del hielo y, por lo tanto, de la textura melódica que se repite. Asimismo, el cambio armónico y melódico en estos tres compases previos a los cinco compases finales representarían aquel momento en que, escapándose de la nada, se entrega al vértigo o al lugar de reposo (cuyo vértigo lo hace tenso). En palabras de Comméjé: “el lugar ‘donde todas las contradicciones se resuelven’, es decir, donde cualquier impulso por tanto descansa”.

En escritos póstumos, referidos al pensamiento trágico de los griegos, Nietzsche se refiere a Sócrates de la siguiente manera:

“...Pero la expresión más aguda respecto de esa nueva e inaudita apreciación de la sabiduría y el conocimiento la pronunció Sócrates cuando se descubrió a sí mismo como el único que reconocía no saber nada, mientras que en su recorrido crítico por Atenas, hablando con los grandes políticos, oradores, poetas y artistas se topaba por todas partes con la mera presunción de la sabiduría. Con sorpresa descubrió que todas esas celebridades ejercían incluso sus profesiones sin un conocimiento correcto y seguro, y sólo como por instinto. ‘Sólo por instinto’. Con esta expresión rozamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática. Con ella condena Sócrates tanto el arte como la ética existentes. Allí donde dirige su mirada escrutadora descubre la falta de conocimiento y el poder de la demencia, y concluye a partir de esa falta lo absurdo y rechazable de lo existente. Desde ese lugar creyó Sócrates tener que corregir la existencia. Él, el único, penetra en un nuevo mundo con el gesto del desprecio y la superioridad, como predecesor de una cultura, una moral y un arte completamente distintos, en un mundo con respecto al que deberíamos considerarnos de lo más afortunado de sólo rozarlo con veneración...”
(Nietzsche: 2004: 177-178).

3. Nietzsche, tel le danseur avant la transe, n'est il pas sans cesse au bord du vertige: vertige des *hauts-teurs*, vertige de la douleur, vertige de l'errance, à quoi peut-il se raccrocher pour ne pas perdre pied? A rien. La seule issue, c'est de passer de l'autre côté du miroir, de transgresser les peines et les maux et d'atteindre ce lieu où toutes les contradictions se résolvent, cette éternité qui n'est pas la mort mais l'*es-sence* même de la vie.


Esta extensa cita de Nietzsche muestra el gesto danzado que Commengé le atribuye. Se sitúa en una posición contraria a Sócrates, la cual no descubrimos del todo hasta el final. Sin embargo, la descripción exhaustiva de la propuesta del adversario realizada con distancia, nos revela hasta cierto punto su interés por demostrar el error; de alguna manera, acercándose al defecto sin jamás revelarlo del todo, hasta concluir con una aseveración que sin ser contraria evidencia el equívoco del oponente. Podríamos decir que el bailarín se constituye en la destreza para desafiar el espacio asomándose al límite de sus capacidades en el movimiento, de lo contrario, es cualquiera dando pasos. En estas palabras, Nietzsche demuestra un dominio, observa a Sócrates desde una lejanía que lo eleva sobre él; sin embargo, no exterioriza su posición diferente hasta no haberlo desarmado por completo, y, en ese momento, se sitúa con humildad debajo del lugar que defiende, dejando a su oponente aún más desvalorizado. Nietzsche entonces, al igual que un bailarín, hace gala de sus habilidades como “tal danzante antes del trance”. Sin embargo, el bailarín no hace danza hasta que traspasa el vértigo irrumpiendo en el éxtasis, en palabras de Commengé, logrando que la vida penetre en el cuerpo; como los análisis de Nietzsche que no son más que argumentos hasta que se instala en el lugar que busca. Una vez allí, los defectos de su oponente sólo fueron el camino para llegar a la meta, tal como los giros virtuosos no fueron más que un medio en la realización coreográfica.

Por lo tanto, la danza de Nietzsche entonces, es una danza en la escritura, es decir, una propuesta en el pensamiento que recuerda el gesto apasionado de quien expresa con su cuerpo: “...He aquí porqué, jamás, Zarathoustra escribirá; he aquí porqué será un bailarín: porque la danza, en su fugacidad, podrá captar el efímero milagro del nacimiento de un pensamiento y restituirlo sin fijarlo...”⁴ (Commengé 1988: 100). Debussy, a través del sonido del piano, nos hace escuchar el silencio de la nieve cuyo ritmo ausente describe la tristeza de lo que falta; cuando Hans Castorp se traslada con su mente a una isla templada por varias horas, mientras su cuerpo adormecido por la nieve se congela en menos de quince minutos. Sócrates, en cambio, camina para apurar su muerte, suspendiéndose infinitamente en la ironía de decir “nada”; en el momento en que Nietzsche danza al interior de su mente dando cuerpo a sus pensamientos. Todos recorren un trayecto de una extensión imprecisa, pues se sujetan de la ausencia, suspendiéndose en un gesto tenso que reposa en sí mismo, el cual se mueve en un tiempo infinito, cuyo descanso es la propia nada que describen. De este modo, todos danzan en un baile que se mueve entre la penetración del alma en el cuerpo y su separación, en un vaivén entre abstracción y éxtasis de los sentidos cuyo ritmo consiste en la tensión y reposo que propone su opuesto.

V. El cuerpo que escucha

“...Para Nietzsche, el baile no se contempla, se vive. No es espectáculo,; es acción. Acto sagrado por el cual el hombre transgrede lo real. Pero, mientras que la música puede cantar al que escucha y arrastrarlo a un mundo ideal, la danza encanta al que la ejecuta y es allí el éxtasis supremo ya que hay participación de todo el cuerpo y no solamente de nuestros sentidos...”⁵, (op. cit.,p. 77). Hans Castorp, en medio de la nieve casi congelándose en la experiencia de un sueño que lo reconforta y lo asusta, abandona su cuerpo que, sensible al hielo y al silencio, se congela poco a poco encantado por el ritmo de sus pensamientos. Ya no camina, sin embargo,

parece danzar al interior de su mente, del mismo modo en que Nietzsche nos coge en su escritura en un baile cuyo vértigo nos conduce sin movernos. La danza, en su definición rítmica más concreta como elevación y apoyo del pie, nos muestra el paso. El mismo que Sócrates apura a su muerte o que Debussy obliga a detener para escuchar el silencio de la nieve. El viaje delirante comienza en el camino que se desvía, el cual después de describir un ritmo controlado se esparce en movimiento que trasciende el cuerpo, produciendo un éxtasis que transgrede los sentidos transportándolos; los anula o los exalta, produciendo un resultado que sólo puede estar en el pensamiento cuando el cuerpo se aquieta para escucharlo.

De alguna manera, en estas reflexiones Debussy, Hans Castorp, Thomas Mann, Kierkegaard, Sócrates, Commengé y Nietzsche han formado parte de mi propio pensamiento danzado, constituyéndose como personajes de la estructura escrita que he construido. Sus ideas, que en forma fragmentada se exponen como citas, se transforman aquí en mis movimientos, describiendo una plasticidad que se sustenta en el ritmo de las avenencias y contradicciones que propongo, generando tensión y resolución de las mismas a mi antojo. Sentada escribiendo, mis dedos se mueven en el teclado del computador en un ritmo cuyo pulso irregular se hace constante en el sonido idéntico del tecleo. Mi cuerpo, prácticamente inmóvil sordo a este sonido, se transporta a los mundos que estos personajes me proponen, configurando un viaje, que dependiente de mi propia invención me indica un camino que se separa del delirio en sus argumentaciones. Me muevo, pero en la audición de mi mente la cual incluso delira en un nuevo baile al leer lo que yo misma escribo. 

Bibliografía:

- *Commengé, Béatrice*, La danse de Nietzsche, Éditions Gallimard, France, 1988.
- *Debussy, Claude*, Préludes pour piano seul, 1er livre, Broekmans & Van Poppel, Amsterdam, 1968.
- *Kierkegaard, Søren*, Escritos, Volumen I. De los papeles de alguien que todavía vi-ve. Sobre el concepto de ironía, Editorial Trotta S.A., Madrid, 2000.
- *Mann, Thomas*, La montaña mágica, Editorial Edhasa, Argentina, 2005.
- *Nietzsche, Friedrich*, El pensamiento trágico de los griegos, escritos póstumos 1870-1871, Editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2004.
- *Platón*, Diálogos, Editorial Espasa Calpe S.A., Madrid, 2007.

4. Voilà pourquoi, jamais, Zarathoustra n'écrira; voilà pourquoi il sera un danseur: parce que la danse, dans sa fugacité, pourra capter l'éphémère miracle de la naissance d'une pensée et le restituer sans le figer.

5. Pour Nietzsche, la danse ne se contemple pas, elle se vit. Elle n'est pas spectacle; elle est action. Acte sacré par lequel l'homme transgresse le réel. Mais, alors que la musique peut ravir celui qui l'écoute et l'entraîner dans un monde idéal, la danse ravit celui qui l'exécute et c'est là l'extase suprême puisqu'il y a participation de tout le corps et non pas seulement de nos sens.