

La estética de la creación en el cuento “la bailarina y el cuerpo” de Alfred Döblin

Mtra. Harriet Quint
Departamento de Estudios Literarios
Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades
Universidad de Guadalajara

En el proceso de creación hay una frontera que delimita dos mundos: el mundo del artista que abarca sus vivencias, su postura ante el quehacer artístico; y el mundo representado en la obra, en el que la sensibilidad y la imaginación tienen las riendas sueltas. En el cuento “La bailarina y el cuerpo”¹ Alfred Döblin hace referencia a estas dos esferas de la creación. El artista, parece decir el autor a través de la actitud del personaje principal, debe tener un control total en el proceso de su creación, no hay espacio para sensiblerías y sentimentalismos; mientras que el mundo representado en la obra tiene un sinnúmero de posibilidades de expresión.

El arte, entonces, debe ser visto en la forma más pura de la *mimêsis* aristotélica. Hay *mimêsis* donde hay un “hacer”, es decir no se trata de una simple imitación como decía Platón, ya que en la naturaleza el proceso de cambio es interno, mientras que en el arte el proceso es externo. La *mimêsis* conlleva un acto creativo, una acción externa, un sujeto pensante que ejerce una influencia sobre un objeto. Entre estos dos polos, dice Aristóteles, se crea una tensión, por un lado está el trabajo artístico del creador y por el otro la imitación de lo real, de la vida humana con su barrera finita y terrenal. Pero en la tragedia, que es la que Aristóteles estudia para llegar a estas conclusiones, la imitación de las acciones humanas enaltece, y es entonces cuando se presenta una segunda tensión: entre la restauración de lo humano y el desplazamiento hacia lo alto (Ricoeur, 2001: 57-61).

El control del artista en el acto de creación

Una joven de cuerpo delgado, ojos y cabellos negros con tendencia hacia las torceduras es irónicamente aplicada para la danza y la protagonista del cuento de Alfred Döblin. Ella² centra todo su intelecto y su voluntad en el sometimiento de su cuerpo, domina sus movimientos, con disciplina y perseverancia controla su actuación y “emana frialdad sobre el baile más voluptuoso”. A los diez y nueve años, un padecimiento crónico la obliga a internarse en un hospital. El forcejeo con su cuerpo, esa cosa, ese objeto y obstáculo que no le permite ejercer su arte, se agudiza y encuentra su desenlace en el suicidio.

Desde el inicio del cuento el autor anuncia, a través de su protagonista, que el arte es un ejercicio de la mente y no una actividad práctica artesanal cargada de una dosis de

¹ Alfred Döblin, “Die Tänzerin und der Leib”, en *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, München, DTV, 1984, pp. 16-19. [Las traducciones que se reproducen en el ensayo son mías y han sido revisadas amablemente por mis compañeros del Taller de Traducción del Departamento de Estudios Literarios de la Universidad de Guadalajara. Las páginas de las citas se refieren a la edición alemana. El cuento completo en español aparece en la sección Traducción de esta misma revista.]

² El nombre en alemán del personaje principal es “Ella”. Por su coincidencia en el español con el pronombre personal en tercera persona singular “ella”, en la traducción de su nombre decidí quitarle una “P”. De modo que su nombre queda “Ela”, para evitar confusiones fonéticas.

talento. Control es la palabra clave. Pero el control sólo se puede lograr a través de una férrea fuerza de voluntad, disciplina y adquisición de técnicas para lograr la perfección. El artista es creador y en el acto de creación debe mantener la cabeza fría, y no dejarse llevar por sentimentalismos pueriles o exaltaciones grotescas.

A los once años fue destinada a ser bailarina. Por su propensión a las torceduras, la facilidad para hacer muecas y su temperamento extraño, parecía estar hecha para esta profesión. Hasta entonces había sido torpe en cada paso, mas ahora había aprendido a dominar sus ligamentos elásticos y sus articulaciones suaves; cautelosa se introducía furtivamente en los dedos de sus pies, flexionaba las rodillas una y otra vez, agredía con afán los hombros angostos y la curvatura de sus brazos, acechaba el juego del cuerpo tenso. Lograba emanar frialdad sobre el baile más voluptuoso (Döblin, 1984: 16).

La percepción que la bailarina tiene de su cuerpo es la de una cosa. Cuerpo y espíritu están separados. El cuerpo es un objeto en el que con la fuerza de un martillo y un cincel se debe tallar de manera planeada, calculada, fina y exacta la expresión artística más perfecta. Este concepto del cuerpo como cosa ajena a uno la encontramos también en Paul Valéry. En su ensayo “Sencillos reflexiones sobre el cuerpo” Valéry habla de cuatro cuerpos diferentes, todos ellos vistos como “cosa” ajena; como cuando una persona está parada frente al espejo y ve su imagen como algo extraño, sin alma, sin vida, que recibe órdenes de un yo que se encuentra lejos (Valéry, 1993: 183-194). El cuerpo, entonces, es la materia a la que el artista le da vida.

Pero si existe esta separación entre el yo creador y su objeto de estudio cabe hacerse la pregunta que pasa con este yo, cuáles son sus anhelos, cuáles son sus características, y más que nada cuál es el límite al que puede llegar esta experiencia artística. El artista no debe mostrar una actitud de desbordamiento sentimental o el caprichoso florecimiento de sus emociones, sino control, disciplina, frialdad y sobre todo, distancia. La distancia permite una participación activa del intelecto, del razonamiento y del análisis. Entonces, el arte no es inspiración o simple deseo de crear. Implica estilo y además ideas.

El mundo representado en la obra

Sobre el mundo que puede ser representado en una obra, hay en teoría diferentes opiniones. Si bien Aristóteles decía que la tragedia humana llevada a la escena enaltece el propósito del arte, Oscar Wilde en su acostumbrada arrogancia dijo que el artista debe crear la vida y no copiarla.

Los únicos personajes reales son los que no han existido nunca; y si un novelista es lo bastante mediocre para tomar sus héroes directamente de la vida, debe, al menos, decir que son creaciones suyas y no alabarlos como copias (Wilde, 1986: 111).

Porque en la literatura hay que reproducir el juego de las máscaras y “no lo que se cobija debajo de esta máscara”. Pero quizás aquí, más que nada, es donde Döblin que tenía formación de psiquiatra muestra un interés del todo diferente. A Döblin no le interesa la acción que ejecutan las máscaras, sino más bien lo que trata de esconder la máscara. Y de este modo nos adentramos como lectores en el mundo real donde se muestra la rabia,

impotencia y frustración de una bailarina que no puede, por motivos de salud, ejercer ya su profesión.

El camino previo al suicidio es remarcado en sus diferentes momentos determinantes: la depresión, la angustia y por fin el rechazo. La bailarina, una joven segura de sí misma, altiva e imperiosa que sabe lo que debe hacer en cualquier situación, controla con su voluntad el destino en esta vida terrenal. La crisis se presenta cuando su cuerpo manifiesta una enfermedad, aparentemente incurable, porque su estado de salud empeora bajo la mirada de los médicos. El cuerpo que antes le había servido como objeto de estudio artístico se convierte en algo inservible y recibe los peores calificativos: “carroña”, “carne deteriorada”, “un ser infantil”, “animal perezoso” que no merece otra cosa más que ser “escupido”.

Los estados anímicos oscilan entre angustia, desesperación, coraje y control o dominio de la situación. La batalla con su cuerpo se agudiza. La joven pide hilo y tela y borda el siguiente cuadro, “mientras se ríe para sus adentros”:

Eran tres figuras: un cuerpo redondo, deforme, parado sobre dos piernas, sin brazos ni cabeza, solamente una bola con dos patas. Junto a ella estaba parado un hombre bondadoso, alto con unos lentes enormes, quien acariciaba el cuerpo con un termómetro. Pero al mismo tiempo que él se ocupaba muy seriamente del cuerpo, al otro lado saltaba una niña descalza que le hacía con la mano izquierda un gesto de burla y con la mano derecha encajaba de abajo una tijera en el cuerpo, de modo que éste se vaciaba con un chorro enorme, como si fuera un barril (Döblin, 1984: 18-19).

Este dibujo adelanta el desenlace de la tensión entre cuerpo y espíritu. La bailarina se quita la vida encajándose unas tijeras en presencia del médico, manteniendo sin embargo hasta en la muerte “una expresión fría y desdeñosa en torno a su boca”.

Su último deseo era bailar de nuevo:

Quería sentir de nuevo su fuerza de voluntad como en aquellos tiempos cuando emanaba frialdad sobre el baila más atrevido, y su cuerpo firme ondeaba como una flama. Quería bailar con él, su dueño, su cuerpo un hermoso vals. Un movimiento surgido de su voluntad, le permitió nuevamente tomar su cuerpo de las manos, a este animal perezoso derrumbarlo y vencerlo. Ya no era su dueño. Un odio triunfador se apoderó de ella, él no caminaba a la derecha ni ella a la izquierda, sino que brincaban juntos. Quiso derribarlo, revolcarlo, a este barril, a este hombrecito cojo y meterle arena en el hocico (Döblin, 1984: 19).

En su último deseo Ella quiere bailar de nuevo, pero ya no con un cuerpo “objeto”, sino con un cuerpo que forma una unidad armoniosa con su yo. El dueño en su postura de supremacía y el objeto a ser poseído están eliminados. Reconciliados ambos, ahora en este deseo imaginario, forman por un instante una unidad esencial en la que se mezclan la voluntad y el anhelo de dejarse ir en un desbordamiento sentimental. El deseo es figurativo, porque su cuerpo enfermo ya no responde a sus demandas sólo en el plano de la imaginación.

Pero para poderse realizar en la vida, para poder expresar el arte a través del baile, ella necesita su cuerpo. La enfermedad lo impide y es entonces cuando de manera deliberada, calculada como acto de última voluntad ella se quita la vida, elimina de una vez

por todas este cuerpo “objeto” inservible con el que sólo puede vivir en una armonía ilusoria.

El mundo que Döblin reproduce en su obra, es un mundo que tiene las características de la vida humana marcada por una lucha existencial. La batalla se describe desde un punto de vista psicológico con sus vaivenes emocionales, en donde los dos frentes son: el deseo y la realidad. La tensión entre ambos nutre el ambiente bélico. ¿Quién sale victorioso? El deseo. La realidad es inaceptable.

El suicidio y algunas reflexiones filosóficas

Fichte en su búsqueda metafísica dice que el Yo consiste en “hacer”. La esencia del Yo absoluto es la acción. En esta actividad el Yo necesita un objeto sobre el cual recaiga su labor. En el acto primero de afirmarse a sí mismo como actividad necesariamente tiene que afirmar también el “no yo”, el objeto, lo que no es el Yo. De este dualismo, esta contraposición que el Yo absoluto hace de sí mismo como actividad y la afirmación conexa que hace del “no yo”, del objeto que recibe la actividad, nace el primer trámite explícito de lo absoluto. El Yo voluntariamente se afirma a sí mismo, se crea a sí mismo, y al hacer esto, lo hace exclusivamente como voluntad, como una necesidad de acción al ejecutar de algo querido y deseado. Pero el querer generalmente tropieza con dificultades. Estas dificultades con las que tropieza nuestro querer las convertimos en cosas, y de este modo inmediata e intuitivamente las percibimos. La realización de una vida que consiste en romper y dominar obstáculos es para Fichte el origen de todo el sistema filosófico.

La bailarina percibe en todo momento su cuerpo como objeto, sobre el cual ella tiene que ejercer a través de su fuerza de voluntad la expresión artística más perfecta. Tiene, mientras está sana, el control de la situación. Disciplinada perfecciona sus técnicas, forcejea con su cuerpo hasta que este sea capaz de expresar lo que ella desea. Es decir, en primera instancia percibe como obstáculo la expresión artística de su baile que logra dominar a través de su fuerza de voluntad. Cuando su cuerpo se enferma, ella pierde el control por un tiempo, porque no puede influir en él. Los médicos están a su cargo. Calificado como cosa inservible, el cuerpo es eliminado con odio en última instancia.

Fichte no se expresa de manera directa sobre el suicidio, pero dentro de su filosofía del Yo absoluto, el suicidio no tiene cabida. El Yo se convierte en absoluto y trascendental en el momento en el que subsiste por sí mismo, en el momento en el que vence todos los obstáculos y no se deja afectar por ellos. El destino en la vida terrenal es determinado por la voluntad que en cierta manera confiere un control sobre la vida. El dolor y el sufrimiento son parte de nuestra naturaleza y deben ser aceptados y dominados para que nunca llegasen a afectar el Yo absoluto.

El Yo absoluto, la bailarina entonces, no lo encuentra a la manera de Fichte, sino emplea “su última voluntad” para salirse con la suya para mostrar que el deseo es más importante que la aceptación de la realidad y que la voluntad sirve para dirigir absolutamente todos los actos en la vida terrenal.

Schopenhauer quien construye su sistema filosófico con la misma intuición volitiva que Fichte, puede sonar hasta sarcástico hablando del suicidio. Le confiere un sentido biológico tan utilitario a nivel universal que inmediatamente surge la pregunta ¿en qué sitio, en qué lugar cabe para Schopenhauer el individuo con sus problemas existenciales? En pocas palabras, Schopenhauer dice que el suicidio de una persona carece de cualquier sentido, porque no afecta en lo más mínimo la procreación de la especie.

Como las cosas particulares con la Idea, así se conduce el suicidio con la negación de la voluntad; el suicidio niega sólo el individuo, no la especie. Ya vimos anteriormente que la voluntad de vivir considera siempre como cierta la vida, y lo esencial en la vida es el dolor, por lo que el suicidio es inútil e insensato, es decir, la destrucción voluntaria del propio fenómeno, mientras la cosa en sí permanece intacta... (Schopenhauer, 1983: 306).

Más sin embargo, en el plano ontológico, la vida no permite un corte en dos: yo y las cosas. La vida es un estar en el mundo; y tan necesaria y esencial es para el ser la existencia de las cosas, como la existencia del yo.

Aporías estéticas

Al final de este trabajo en el que se analizó la postura del artista ante el objeto de su estudio y el modo en que lo representa a través de su concepción estética, surge la pregunta ¿por qué introduce Döblin el suicidio? Si bien, el artista debe mantener la cabeza fría en el proceso de creación, guardar una distancia hacia el objeto y tener la supremacía en cada momento, el desenlace del cuento nos muestra que hay fuerzas que escapan del control del artista porque no dependen de él y que finalmente la unión armoniosa entre objeto y creador sólo existe a nivel imaginativo. Es decir, la experiencia artística está empujada hasta su límite extremo, en donde la fractura que se produce es causada por la misma actitud rígida que el artista muestra ante su objeto de creación.

Quizás sea ésta una de las contradicciones que Döblin en los inicios de su creación literaria no pudo resolver. Por un lado su inmanente deseo de ser un creador perfecto, inmutable y por el otro la conciencia de saber que sin cierta empatía entre objeto y creador no puede haber una plena expresión estética.

Döblin publicó por primera vez este cuento en la revista de los expresionistas *Der Sturm*, no. 2, el 10 de marzo 1910, es decir al principio de su vida como literato. Su obra más conocida salió a la luz después de los años veinte, *Berlin Alexanderplatz* en 1929, *Babilonische Wanderung* en 1934, *Hamlet oder die Nacht nimmt kein Ende* en 1956.

Una respuesta tentativa a la aporía estética de Döblin podría ser la idea que maneja Kleist en su ensayo *Über das Marionettentheater*. La conversación que tiene Kleist con el primer bailarín de la ópera de la ciudad M. gira alrededor de la técnica que se emplea en el teatro de títeres. El titiritero mueve el muñeco desde el punto de gravedad en el que coinciden todo los hilos. Como solamente tiene el control sobre este punto, los demás miembros cuando no son movidos se quedan inertes. Lo mismo lo debe lograr un bailarín, es decir, enfocar su atención en el punto de gravedad de su movimiento para evitar arabescos inútiles en su ejecución.

Aquí podemos pensar que el titiritero es el artista que controla a través de hilos el muñeco, y a la vez podemos deducir que para una expresión estética perfecta no puede haber una separación entre objeto y creador, mucho menos una relación bélica. El arte es entonces como la vida: un estar en el mundo en el que el yo no puede prescindir de la cosa. La perfección se puede lograr también en un plano real y no solamente en uno ficticio.

El control llevado hasta los extremos produce una estructura rígida que no puede hacer otra cosa más que resquebrarse en el momento en el que se ejerce presión sobre ella. Llevada hasta sus límites máximos la experiencia artística se convierte en una vivencia dolorosa y frustrante. La confrontación entre el yo creador y lo otro, eso que es el objeto de

la creación artística, se vuelve un fracaso trágico cuando se establece una frontera tajante entre ambos.

Entre el mundo representado en la obra y el mundo de la vivencia del artista, la tensión de la que hablaba Aristóteles en su concepto de *mimêsis* crea dos polos que sólo pueden estar en unión cuando existe un fluir ponderado que difumina los dos confines, fluir del que surge en el proceso de creación la obra de arte.

BIBLIOGRAFÍA

DÖBLIN, Alfred, “Die Tänzerin und der Leib”, en *Die Ermordung einer Butterblume und andere Erzählungen*, München, DTV no. 580, 1965, pp. 16-19.

FICHTE, Johann Gottlieb, *El destino del hombre*, México, Porrúa, (Col. Sepan Cuantos, no. 641), 1994.

KLEIST, Heinrich von, *Über das Marionettentheater*, URL : www.gutenberg2000.de, (28 de marzo de 2003).

RICOEUR, Paul, *La metáfora viva*, 2.ed. Madrid, ed. Cristiandad, Ed. Trotta, 2001.

SCHOPENHAUER, Arturo, *El mundo como voluntad y representación*, México, Porrúa, (Col. Sepan Cuantos, no. 419), 1994.

VALÉRY, Paul, “Sencillas reflexiones sobre el cuerpo”, en *Estudios filosóficos*, Madrid, Visor (La balsa de la medusa, no. 62), 1993, pp. 183-194.

WILDE, Oscar, “La decadencia de la mentira”, en *Ensayos. Artículos.*, Madrid, Ed. Orbis, (Col. Jorge Luis Borges. Biblioteca personal, no. 3), 1986, p. 111.